



**HAL**  
open science

# Les musées d'histoire : fabrique, communication & esthétique de l'histoire

Vincent Lambert

► **To cite this version:**

Vincent Lambert. Les musées d'histoire : fabrique, communication & esthétique de l'histoire. Sciences de l'information et de la communication. COMUE Université Côte d'Azur (2015 - 2019), 2016. Français. NNT : 2016AZUR2028 . tel-01449904

**HAL Id: tel-01449904**

**<https://theses.hal.science/tel-01449904v1>**

Submitted on 30 Jan 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

école doctorale Sociétés, Humanités, Arts & Lettres  
unité de recherches Information, Médias, Milieux, Médiation

## Thèse de doctorat

présentée en vue de l'obtention du grade de  
docteur en sciences de l'information & de la communication de l'université Côte d'Azur

# Les musées d'histoire

*fabrique, communication & esthétique de l'histoire*

VOLUME I

par Vincent LAMBERT  
*sous la direction de Paul RASSE*

soutenue le vendredi 18 novembre 2016  
devant le jury composé de :

Jean DAVALLON,  
professeur émérite à l'université d'Avignon,  
*président*

Sylvie PARRINI-ALEMANNI,  
professeure au CNAM,  
*rapporteuse*

Paul RASSE,  
professeur à l'université Côte d'Azur,  
*directeur de thèse*

Patrice DE LA BROISE,  
professeur à l'université de Lille 3,  
*rapporteur*





*Thèse de doctorat*  
Vincent LAMBERT

# LES MUSÉES D'HISTOIRE

\* *Fabrique, communication & esthétique de l'histoire*



Couverture : Johann Heinrich TISCHBEIN. *Clio*. Cassel (Allemagne), 1780. Peinture © musée de Cassel, Cassel. Photo © Archives photographiques de la Fondation du patrimoine culturel prussien, Berlin.

Page de garde : Logo © 2015 université Côte d'Azur, Nice. Logo © 2004 laboratoire I3M, Nice-Toulon.

*À Mathilde & Jean...*



## Remerciements

À toi, lectrice, lecteur, qui aura eu le courage d'ouvrir ces pages, de les feuilleter, de t'y intéresser, j'adresse tous mes remerciements.

Mathilde, merci. Tu m'as hébergé quelques années sous ton aile, mettant à ma disposition tous les moyens & ta tendresse pour que je progresse sans souci dans mon travail. Merci à toi, Céline qui a devancé tout le monde en relisant l'ensemble du texte & des entretiens alors qu'ils comportaient bien plus de fautes & bien moins de références qu'aujourd'hui. Merci aussi pour avoir supporté longtemps l'effort de guerre & mon caractère rétractile ces dernières années de doctorat. Merci à toi, Paul, d'avoir accepté de travailler avec moi, en m'accordant confiance, liberté & amitié. Merci à vous, Jean, Sylvie, Patrice, membres du jury, de l'honneur que vous nous faites en acceptant de vous intéresser à ce travail, mais surtout en venant partager publiquement vos réflexions & votre docte regard autour de la table de soutenance.

Je remercie particulièrement l'équipe du musée MASSÉNA avec qui j'ai coopéré quelques temps, en particulier l'équipe de la médiation Dominique, Romy, Ophélie, Caroline, la direction avec Louis, Marie & Jean-Pierre qui, administrant encore la villa au moment de la soutenance, nous y accueille. Je salue révérencieusement les quarante interlocutrices & interlocuteurs rencontrés lors de ma tournée des musées, votre porte ouverte m'a toujours accueilli aimablement, vous nous avez livré des trésors d'expériences. Je porte ici votre parole. Le monde des musées, dans toute sa singularité, abrite une majorité d'individus charmants & remarquables. J'en profite pour lancer un clin d'œil aux camarades qui m'ont hébergé & conduit à cette occasion, votre présence a rayonné sur ma pérégrination.

Les discussions savantes aident grandement à progresser dans un projet de cette longueur. Grâce à une équipe avec qui se suivre, se soutenir mutuellement dans l'épreuve commune du doctorat, vous avez contribué à remplir ces temps austères par l'amitié, la hauteur de nos édifiants débats & la joie partagée, merci Vanessa, Cyrielle, Sophie, Julie, Catherine, Karine, Maud, Flore. En temps de crise, une porte s'est ouverte pour avancer en équipe dans la discussion & la sérénité, merci Alexandre, Dorian, Élise, Magali & toute l'équipe de Saint-Jean. Les collègues du laboratoire ainsi que les rencontres lors de voyages scientifiques ont contribué à forger cette somme, merci Comba, Laura, Lénaïk... Un grand merci aussi à vous Patricia, Christine, Laure & Marie-Paule, votre accueil & votre aide administrative ont toujours excellé.

D'avoir continué de côtoyer le milieu culturel m'a valu encore beaucoup de soutiens intellectuels & amicaux, tant à l'université, à la bibliothèque, dans l'édition, au théâtre ou dans les musées, vos coups de pouce se sont toujours révélés très précieux : merci Rémy, Sylvain, Caroline, Jean-Baptiste, Cécile, Olivier, Stéphane, Anders, Pierre-Yves, Jean, Philippe, Magalie, Anthony, Jean-Louis...

Enfin, mille mercis pour le touchant & indéfectible soutien moral que vous me portez inlassablement, Françoise & Raymond.



## Résumé : *Musée d'histoire. Fabrique, communication & esthétique de l'histoire*

Cette thèse traite des rapports qu'entretiennent histoire et musée, interrogeant ce en quoi le musée constitue une clef de développement de la fabrique et de la communication de l'histoire. Les manières d'écrire l'histoire guident les courants historiographiques quant au savoir penser, chercher, construire et véhiculer son ouvrage pour les ouvrir sur les débats de la communauté scientifique « mais plus encore sur la communication culturelle et sociale de l'histoire (ZELIS, 2013). » Nous observons en accord avec la littérature épistémologique que l'historien-ne se confronte à des dilemmes communicationnels : primo, à partir de traces, retranscrire l'insaisissable passé au monde présent ; secundo, résoudre le paradoxe historiographique « de la mise en relation de deux termes antinomiques : le réel et le discours. » À l'écoute des riches réponses que fournissent les philosophes, comme la *déconstruction* foucauldienne ou la *représentance* ricœurienne, notre proposition consiste à transposer au musée ces problématiques communicationnelles historiennes. L'éloquence du contraste de ces deux postulats dévoile un troisième dilemme : « faire de l'histoire renvoie à l'écriture (CERTEAU, 1975) » tandis que « dans la société postmoderne où nous vivons, les images ont de plus en plus remplacé les textes écrits comme forme culturelle dominante (FACCIOLI, 2007). »

La discipline historique semble parfois l'ignorer, mais le média musée rassemble des collections d'objets et de représentations du passé, sources de recherches historiques, dont l'articulation sous forme d'exposition constitue sa technologie principale de communication. Nous observons qu'après plus de deux siècles de différenciation des professions de conservation (archives, livres, objets, œuvres...) ou des disciplines scientifiques (histoire, histoire de l'art, archéologie...), les logiques réciproques de domination ou d'indifférence laissent parfois place à de prometteuses intersections. Le musée comme lieu de recherche, de production, de médiation et de diffusion de l'histoire pose la question de *la représentation du passé* (RICŒUR, 2000). La partie théorique s'applique donc à présenter un travail de modélisation muséale de *l'opération historiographique*. Les mouvements de production et de communication de l'histoire au musée nous orientent vers les principes de *l'histoire publique* et vers des questions esthétiques, « le fait d'éprouver ensemble quelque chose est facteur de socialisation : voilà bien l'éthique de l'esthétique (MAFFESOLI, 2006). » Ainsi, nous explorons l'hypothèse conceptuelle d'une esthétique de l'histoire, dispositif sensible, social et agissant dont le musée d'histoire participe.

Après des démarches exploratoires d'observation participante au musée MASSÉNA, nous entreprenons une enquête constituée de trente-quatre entretiens qualitatifs auprès de quarante répondants spécialisés dans la production et la médiation d'exposition d'histoire en France, essentiellement conservateurs/trices et directeurs/trices de musée. Suite à cette riche campagne de témoignages, nous avons développé sous le langage L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X un programme de moissonnage thématique des données textuelles de retranscriptions d'enquête qualitative fort utile pour l'analyse et l'édition de ce type travail. Les résultats de l'enquête renforcés par une construction documentaire permettent de développer : 1) les dispositifs, fonctionnements et vies des musées visités ; 2) l'histoire des musées d'histoire et le rapport muséographie/historiographie ; 3) une stylistique de l'histoire appliquée au musée ; 4) l'idée d'esthétique de l'histoire.

L'originalité de cette thèse présente un intérêt par son approche croisée communicationnelle de l'historiographie avec la muséologie et par les jalons qu'elle pose à une réflexion sur le concept nouveau d'esthétique de l'histoire.





## Resumen: *El museo de historia. Fabrica, comunicación y estética de historia*

La presente tesis trata sobre la relación que existe entre historia y museo, al interrogar en que el museo constituye una clave para el desarrollo de la fabrica y de la comunicación de la historia. Las formas de escribir la historia guían las corrientes historiográficas sobre como saber pensar, investigar, construir y vehicular su obra con el fin de abrirlas hacia los debates de la comunidad científica «pero aún más hacia la comunicación cultural y social de la historia (ZELIS, 2013).» De acuerdo con la literatura epistemológica, hemos observado que el historiador debe enfrentarse a dilemas comunicativos: en primer lugar, a partir de rastros y pistas, hay que transcribir el escurridizo pasado en el mundo presente; en segundo lugar, resolver la paradoja historiográfica «de la puesta en relación de dos términos antinómicos: lo real y el discurso.» Al escuchar las propuestas enriquecedoras que dan los filósofos, como la *de-construcción* de Michel FOUCAULT o la *representancia* de RICŒUR, nuestro trabajo consiste en transponer en el museo estas problemáticas comunicativas e históricas. La elocuencia del contraste de estos dos postulados desvelan un tercer dilema: «hacer de la historia reenvía a la escritura (CERTEAU, 1975)» mientras que «en la sociedad post moderna en la que vivimos, las imágenes remplazan más y más los textos escritos como forma de cultura dominante (FACCIOLI, 2007).»

La disciplina de la historia parece a veces ignorarlo, pero el medio de comunicación «museo» reúne colecciones de objetos y de representaciones del pasado, recursos de investigación históricos, cuya articulación en la forma de exposición constituye su tecnología principal de comunicación. Observamos que después de dos siglos de diferenciación de profesiones de conservación (archivos, libros, objetos, obras...) o de disciplinas científicas (historia, historia del arte, arqueología...) las lógicas recíprocas de dominación o de diferenciación dejan a veces lugar a intercepciones prometedoras. El museo como lugar de investigación, de producción, de mediación y de difusión de la historia hace la pregunta de *la representación del pasado* (RICŒUR, 2000). La parte teórica se aplica entonces a presentar un trabajo de modelización «museal» de la *operación historiográfica*. Los movimientos de producción y de comunicación de la historia en el museo nos orientan hacia los principios de la *historia publica* y hacia las preguntas estéticas, «el hecho de sentir colectivamente algo es un factor de socialización: he allí la ética de la estética. (MAFFESOLI, 2006).» Así, exploramos la hipótesis conceptual de una estética de la historia, dispositivo sensible, social e impulsador al cual el museo de historia participa.

Después del proceso explorador de la observación participativa en el museo MASSÉNA, comenzamos una investigación conformada de treinta y cuatro entrevistas cualitativas realizadas a cuarenta especialistas en la producción y la mediación de la exposición de historia en Francia, básicamente conservadores y directores de museo. Luego de esta campaña de testimonios, hemos desarrollado en lenguaje L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X un programa de recolección temática de datos textuales de transcripciones de la investigación cualitativa útiles para el análisis y la edición de este tipo de trabajo. Los resultados de la investigación, reforzados con una construcción documental permiten desarrollar: 1) los dispositivos, funcionamientos y vidas de los museos visitados; 2) la historia de los museos de historia y la relación museografía/historiografía; 3) una estilística de la historia aplicada al museo; 4) la idea de estética de la historia.

La originalidad de esta tesis viene de su cruce de enfoques comunicativo de la historiografía con la museología, y de las referencias que ésta presenta para una reflexión sobre el concepto novedoso de estética de la historia.



## Summary: *History museums. Fabrics, communication & aesthetics of history*

This thesis delineates the relations between history and museums. It interrogates the key role of museums in the development of the factory of history and in the communication of history. The ways in which to record history guides historiographical currents when thinking, searching, constructing and disseminating ones works in order to opening them to the discourses of the scientific community, “but no longer to the cultural and social communication of history (ZELIS, 2013)”. In agreement with the epistemological literature, we make the observation that the historian is subjected to communicational dilemmas: firstly to retranscribe the imperceptible past to the contemporary world from found traces, and secondly to solve the historiographic paradox “the linkage of the two antonymic terms: the actual and the discourse”. While taking aboard the rich answers from philosophers, such as FOUCAULT’s *deconstruction* or RICŒUR’s *représentance*, our suggestion consists in moving the historical communication problems to the museum. The eloquence of the contrast between these two postulates uncover a third dilemma: “to work with history sends one back to writing (CERTEAU, 1975)”, whereas “in the postmodern society in which we live, images have increasingly been replaced by the written word as a dominant cultural form (FACCIOLI, 2007).”

The history discipline seems to sometimes ignore this, but the museum media gathers object collections, representations of the past, and sources of historical research, whose articulation in the form of expositions constitutes its principal technology of communication. We observe that after more than two centuries of differentiation between the professions of conservation (archives, books, objects, productions...) and the scientific disciplines (history, art history, archaeology...), the logical reciprocal tendencies of quests for domination or indifference sometimes leaves space for promising intersections. The museum as a place for research, for production, for mediation and diffusion of history rises the issue of *the representation of the past* (RICŒUR, 2000). Thus, the theoretical section aims to present a work of museum modelling of the *historiographical operation*. The production and communication movements of history in a museum orients us towards the principles of *public history* and towards aesthetic questions; “the fact of experiencing something together is a factor of socialisation: this is the ethics of aesthetics (MAFFESOLI, 2006).”. Hence, we explore the conceptual hypothesis of an historical aesthetics, a sensitive, social and active system in which a museum can participate.

Following the exploratory process of participative observation at the museum MASSÉNA, we initiated a survey comprising thirty four qualitative interviews, inquiring forty specialists in the production and in mediation of history expositions in France; predominantly curators, and museum directors. After this extensive data acquisition campaign, we developed a programme based on the L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X type setting system, for sorting data by topics. This consists in the retranscriptions of the qualitative surveys, which is crucial to the analysis and the writing of this type of manuscript. The results of the survey are reinforced by an elaborated documentary base, enabling us to develop: 1) the systems, the functioning and the operation of the museums visited; 2) the history of museums of history and the relation between museology and historiography; 3) the stylistics of history applied to the museum; and 4) The idea of aesthetics of history.

The originality of this thesis gains its interest due to its merged approaches of communication of historiography and museology, as well as to establishing a foundations for a reflection about the new concepts of the aesthetics of history.



VOLUME I

Thèse



# Sommaire

## VOLUME I Thèse

Introduction 17

### Sous les portiques

1 Entrer au musée : immersion, enquêtes 31

2 Autour de l'écritoire : récit d'une analyse 95

### Représenter le passé

3 Rameaux de généalogie 167

4 Au musée d'histoire... 221

5 Vers une esthétique de l'histoire 309

Conclusion 367

## VOLUME II Annexes

A La tournée des musées 381

B Moissonnage 887

### Références

Bibliographies 945

Index 1005

Lexiques 1115

Tables 1133





# Introduction

## Origine du sujet

Depuis quelques années, alors que je suivais une formation d'histoire à Nice, l'idée de représentation de l'histoire me tracassait. Mes lectures dans cette discipline me poussaient à m'interroger sur les moyens de son expression. Je m'enquerais alors d'ouvrages édifiants de l'historiographie & de la philosophie de l'histoire, qui réapparaîtront dans le courant de ces travaux, pour me donner une idée plus précise des manières de rendre les discours sur le passé construits par les historiens. Si mes connaissances s'élargissaient, mes questionnements n'en persistaient pas moins & mon esprit, que je me résolvais à définir comme captif aux formes & aux mouvements autant qu'aux raisonnements verbaux & aux mots, ne s'avouait que partiellement convaincu par la représentation de l'histoire dans notre société de l'image. Non pas que son utilité, ses méthodes, ses efforts ni ses résultats féconds & foisonnants en fussent ébranlés, je suis acquis face à tant de preuves & de dissertations de la gent historienne – je remarquais les poétiques de l'histoire – mais, je restais dubitatif devant les difficultés de l'histoire à sortir de l'écrit. Je voulus en apprécier l'expérience. L'écriture d'un mémoire de recherche en histoire moderne sous la direction de Pierre-Yves BEAUREPAIRE en fût convaincante : j'en rédigeais un résultat classique.

À la recherche de nouvelles ressources, je fréquentais des communicants, suivant des formations d'une couleur différente : anthropologie & études culturelles, médiologie, muséologie\*... De fil en aiguille, l'esprit toujours alerte sur ces problématiques, je trouvais un emploi de médiateur dans un musée d'histoire récemment mis à neuf. Je vivais alors chaque jour au milieu des tableaux, des plans historiques, des photographies anciennes que nous présentions aux visiteurs dans un riche palais princier. L'occasion s'offrait de creuser en profondeur les idées qui me hantaient ! Nous décidions, avec Paul RASSE qui dirigeait alors mes travaux, d'ouvrir une recherche plus approfondie sur la fabrique de l'histoire & de sa communication avec pour terrain, le musée.

## Contexte scientifique

Les études sur les musées d'histoire, sur leur sens, leur rôle dans nos sociétés, se trouvent dans des rayons épars puisqu'elles s'inscrivent dans un espace transdisciplinaire à la croisée des études muséologiques & des études historiques. Avant même d'aborder les questions centrales de notre problématique, nous vous proposons un tour d'horizon des études faites sur la question, leurs positions, & la raison pour laquelle notre thèse s'inscrit dans l'état actuel des recherches. Si depuis longtemps de nombreux historiens & muséologues revisitent l'histoire des musées, le

thème du musée d'histoire se répand assez peu en tant que tel dans la littérature scientifique avant les années quatre-vingt-dix. En France, à peine voit-on quelques succinets articles publiés par l'UNESCO <sup>1</sup> dans la revue *Museum* entre 1944 & 1977 <sup>2</sup>. Vous trouverez, çà & là, des monographies & des études concernant tel musée d'histoire, ici un chapitre d'historien, ailleurs un paragraphe de muséologue ou d'anthropologue <sup>3</sup>. À qui souhaite rassembler les études muséographiques qui retracent, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, en passant par la muséification du musée du Louvre sous la Révolution française, les efforts du grand siècle de l'histoire pour y enfermer ses reliques, & la grande épopée des gloires & déclin des musées d'art & d'histoire, nous proposons de s'armer de patience, car nous décrirons plus loin cette marche. Ici, il nous importe d'abord de considérer l'univers dans lequel nous évoluerons pour cette recherche.

L'état de l'art de la question de la communication de l'histoire a été tracée par Guy ZELIS dans un article de 2013 <sup>4</sup>, mettant en avant un contexte universitaire européen & américain propice à la naissance d'une émergence de ces questionnements entre les mutations issues des événements de 1968, & les transformations socioprofessionnelles de la crise économique émergente des années soixante-dix : le « groupe Clio 70 <sup>5</sup> » dans le tout récent établissement universitaire wallon à Louvain-la-Neuve en 1969, le programme d'enseignement novateur de Robert KELLEY « en vue de former de jeunes étudiants pour des carrières d'historiens dans le secteur public ou privé <sup>6</sup> », en 1976 à Santa Barbara, le « colloque européen sur la *Public History*, tenu en septembre 1982 à Rotterdam <sup>7</sup> », le séminaire lancé par François BÉDARIDA à l'Institut d'histoire du temps présent sur « l'histoire du temps présent & ses usages : recherche fondamentale & histoire appliquée <sup>8</sup> ». Les exemples qu'il prend, & qu'il associe à la création de cabinets d'historiens, sont à mettre en relation avec la réflexion épistémologique & historiographique dont nous parlerons plus loin, notamment avec les pensées de Michel de CERTEAU, & Paul RICŒUR avec la dernière phase de son opération historiographique, la « représentation de l'histoire ».

Suivant cette ligne, le sujet de l'histoire au musée entre dans un débat rassemblant peu à peu des universitaires, sous l'impulsion de la thèse de Jean-Louis DÉOTTE, « Le passage du musée » dirigé par Jean-François LYOTARD en 1990 <sup>9</sup>, & des professionnels, notamment avec la fondation de l'AIMH <sup>10</sup> en 1991 chargée de l'organisation régulière de colloques & de publi-

<sup>1</sup> *United Nations Educational, Scientific & Cultural Organization*, Organisation des nations unies pour l'éducation, la science & la culture.

<sup>2</sup> Régine PERNOUD. « Musées d'histoire ». In : *Museum* II.2 (1949), p. 46-49; Régine PERNOUD. « Musée de l'histoire de France ». In : *Museum* VII.2 (1954), p. 143-144; Georges Henri RIVIÈRE. « Musées d'histoire ». In : *Museum* XIV.4 (1961), p. 181-183; Monica RYDBECK. « Considération sur les musées d'histoire ». In : *Museum* XIV.4 (1961), p. 195-197; Georges Henri RIVIÈRE. « Nouveaux aspects du musée d'histoire ». In : *Museum* XXIX.2/3 (1977), p. 58-60; Wolfgang HERBST. « Le musée d'histoire face au développement de la science historique ». In : *Museum* XXIX.2/3 (1977), p. 60-69.

<sup>3</sup> MUSÉE PAUL DUPUY. *Les cabinets des académies et les musées municipaux d'art et d'histoire de 1564 à 1914*. Toulouse : musée Paul Dupuy, 1968.

<sup>4</sup> Guy ZELIS. « Vers une histoire publique ». In : *Le Débat* 177.5 (2013), p. 153-162.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>9</sup> Jean-Louis DÉOTTE. « Le passage du musée ». Thèse de doct. Saint-Denis, 1990.

<sup>10</sup> Association internationale des musées d'histoire.

cations sur le sujet. Les années quatre-vingt-dix s'ouvraient donc sur une double réflexion, l'une philosophique, l'autre technique. Ces courants allaient se poursuivre et s'étoffer durant toute la décennie. D'une part, Jean-Louis DÉOTTE a su donner suite à sa thèse en publiant trois ouvrages : *Les musées d'histoire sont-ils possibles ?* en 1990, *Le musée, l'origine de l'esthétique* en 1993, & *Oubliez ! les ruines, l'Europe, le musée* en 1994<sup>11</sup>. Il y met en question la notion de musée au regard des conceptions philosophiques liées à l'esthétique d'une part & des penseurs relatifs à la philosophie de l'histoire d'autre part, passant en revue les plus grands auteurs traitant d'esthétique & d'histoire de l'art des deux derniers siècles. Cette référence reste une œuvre majeure pour notre étude, précisément grâce à cette double réflexion.

D'autre part, les colloques organisés par l'AIMH se succèdent depuis celui du 17 juin 1992 intitulé *Musées d'histoire, histoire dans les musées. Actes du Séminaire du 17 juin 1992*<sup>12</sup>, grande opération de « définition des musées d'histoire et de leurs rapports avec les scientifiques, plus spécialement les historiens<sup>13</sup> », suivie de près par une étude de recensement menée en France par Marie-Hélène JOLY & Thomas COMPÈRE-MOREL, publiée sous forme de guide avec comme titre *Musées et collections d'histoire en France* en 1996. En novembre de la même année, l'AIMH organise le second colloque de ce genre à l'historial de la Grande Guerre de Péronne : *Des musées d'histoire, pour qui, pour quoi ?*<sup>14</sup>. Les dernières années de ce siècle voient ce mouvement prendre encore de l'ampleur par les trois colloques consécutifs de l'AIMH qui rencontrent un vif intérêt de la part des communautés scientifiques & administratives liées aux musées & à l'histoire<sup>15</sup>. Les participants finissent de définir les problématiques primordiales concernant les musées d'histoire, les positionnant au centre des questions de muséologie & ouvrant des chantiers d'études pour les années deux-mille :

Ce qui m'apparaît, c'est qu'en explorant chacun de ces points, le colloque a permis d'établir un certain nombre de constats, de faire apparaître certaines références & d'ouvrir des pistes pour la suite. Si on veut dégager des chantiers pour la réflexion future, il me semble qu'il est possible d'en dégager quatre : Qu'est-ce que le musée d'histoire ? ; Les spécificités des musées d'histoire ; Le rapport du musée à son environnement proche ; La question récurrente de la mémoire et de l'histoire<sup>16</sup>.

<sup>11</sup>Jean-Louis DÉOTTE. *Les musées d'histoire sont-ils possibles ?* Paris : collège international de philosophie, 1990 ; Jean-Louis DÉOTTE. *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris : L'Harmattan, 1993 ; Jean-Louis DÉOTTE. *Oubliez ! les ruines, l'Europe, le musée*. Paris : L'Harmattan, 1994.

<sup>12</sup>Jacques SALLOIS, Jean GUIBAL, Mireille GALINOU et al. *Musées d'histoire, histoire dans les musées. Actes du Séminaire du 17 juin 1992*. Paris : Association internationale des musées d'histoire, 1992 ; séminaire résumé dans la note de Fabrice d' ALMEIDA. « Musée d'histoire, histoire dans les musées ». In : *Vingtième Siècle* 37.1 (1993), p. 148-150.

<sup>13</sup>Idem, « Musée d'histoire, histoire dans les musées », op. cit., p. 148.

<sup>14</sup>Vous trouverez les actes sous Marie-Hélène JOLY et Thomas COMPÈRE-MOREL. *Des musées d'histoire pour l'avenir*. Paris, Péronne : Noësis ; L'Historial de la Grande Guerre, 1998 ; colloque résumé dans la note Annette BECKER. « Des musées d'histoire : pour qui, pour quoi ? » In : *Vingtième Siècle* 1.54 (1997), p. 122-124.

<sup>15</sup>Laurent GERVEREAU. *Quelles perspectives pour les musées d'histoire en Europe ?* Paris : Association internationale des musées d'histoire, 1997.

<sup>16</sup>Jean DAVALLON. « Conclusion du colloque : Des musées d'histoire pour l'avenir ». In : *Des musées d'histoire pour l'avenir*. Paris, Péronne : Noësis ; L'Historial de la Grande Guerre, 1998, p. 351-356, p. 352.

Ces pistes sûres n'ont pas perdu de leur force aujourd'hui, les chantiers restent largement ouverts. La discussion traitant d'une réflexion générale & détaillée des musées d'histoire & de l'histoire au musée continue dans les années deux-mille, notamment avec les précieux actes du colloque versaillais *L'histoire au musée*. Vous trouverez également nombre de sommes très intéressantes sur la question, notamment par Isabelle BENOIT<sup>17</sup>, Sophie WAHNICH<sup>18</sup>, Pierre MARIAUX<sup>19</sup> & bien sûr Dominique POULOT<sup>20</sup>.

De là, deux tendances se dégagent, deux échelles. Notons que depuis le début des années 2010, un nouveau dynamisme autour du musée d'histoire se dessine dans les spécialisations : musée de la ville, musée de la nation, musée d'histoire militaire... Ainsi, par exemple, les musées de la nation sont analysés de manière assez fine par Anne-Ségolène ROLLAND<sup>21</sup>. Concernant les musées d'histoire de la ville, la dernière décennie est marquée par une riche contribution canadienne<sup>22</sup>, notamment d'Héloïsa GONCALVES DA COSTA<sup>23</sup>, & par le colloque « Exposer l'histoire des villes & des territoires<sup>24</sup> » présenté à l'INP<sup>25</sup> par la maison de l'Histoire de France, colloque fort intéressant, mais déserté notamment pour des raisons politiques. En effet, le second niveau d'analyse de l'histoire au musée développé au XXI<sup>e</sup> siècle concerne le musée d'histoire à l'échelle d'un État. Si certains s'en sont dotés ces dernières années, comme l'Allemagne, la Lettonie ou la Chine, le projet de musée dont le débat a été le plus long & le plus épineux reste la Maison de l'histoire de France. Il n'en demeure pas moins qu'une telle agitation a permis aux contradicteurs de noircir du papier souvent dans des tournures des plus passionnées. Le projet naissant s'y est engouffré dès le premier revirement politique. L'ouvrage de référence sur cette question, intitulé *Quel musée d'histoire pour la France ?*<sup>26</sup>, outre son caractère engagé, fourmille de riches idées :

Un groupe représentatif de professeurs, de chercheurs et de professionnels du monde de la culture s'est réuni pour procéder à l'évaluation critique du projet prési-

---

<sup>17</sup> Isabelle BENOIT. « Politique de mémoire ». Thèse de doct. Florence (Italie) : European University Institute, 2001.

<sup>18</sup> Sophie WAHNICH. « Les musées d'histoire du vingtième siècle en Europe ». In : *Études* 29.1 (2005), p. 29-42.

<sup>19</sup> Pierre MARIAUX. « Les systèmes d'objets : proposition pour une redéfinition des musées d'histoire par leurs collections ». In : *Objets-passage*. Neuchâtel (Suisse) : Institut d'histoire de l'art et de muséologie, 2007, p. 52-57.

<sup>20</sup> Dominique POULOT. « Le musée d'histoire en France entre traditions nationales et soucis identitaires ». In : *Anais do Museu Paulista* 15.2 (juil. 2007), p. 293-316.

<sup>21</sup> Anne-Ségolène ROLLAND et Hanna MURASKAYA. *Les musées de la nation : Créations, transpositions, renouvellements - Europe, XIX<sup>e</sup> - XXI<sup>e</sup> siècles*. Paris : L'Harmattan, 2009.

<sup>22</sup> REGROUPEMENT DES MUSÉES D'HISTOIRE DE MONTRÉAL. *Les musées d'histoire de Montréal : plus de 75 activités éducatives et dynamiques pour le milieu scolaire*. Montréal (Québec) : Regroupement des musées d'histoire de Montréal, 2000.

<sup>23</sup> Héloïsa GONCALVES DA COSTA. *Les musées d'histoire de ville leur contribution au développement social contemporain*. Montréal (Québec) : université du Québec à Montréal, 2000.

<sup>24</sup> Éric GROSS, Philippe BELAVAL et Maryvonne de SAINT PULGENT. « Ouverture du colloque ». In : *Exposer l'histoire des villes et des territoires*. Paris, 2012.

<sup>25</sup> Institut national du patrimoine.

<sup>26</sup> Ariane JAMES-SARAZIN, Jean-Pierre BABELON, Isabelle BACKOUCHE et Vincent DUCLERT. *Quel musée d'histoire pour la France ?* Éléments de réponse. Série Libertés d'historien. Paris : Armand Colin, 2011.

dentiel, en pointer les dangers et faire une contreproposition. Un musée de l'histoire de France a certainement sa place aux Archives nationales. Mais un autre.<sup>27</sup>

Un an & demi étant passé entre la publication de cet ouvrage début 2011 & la fermeture de la MHF<sup>28</sup>, nous nous proposons ici d'en faire une augmentation circonstanciée. Notez que les revues locales, professionnelles & scientifiques liées au monde des musées dissimulent nombre de publications concernant les musées d'histoire, mais en dehors des monographies, force est de constater que le mouvement de pensée entourant la notion de musée d'histoire suit celui que nous venons de décrire depuis 1990.

## Problématique

### Question

La question de l'écriture de l'histoire, tant de fois remise au goût du jour, guide les courants historiographiques quant au savoir penser, chercher, construire & transmettre son ouvrage. L'historien-ne se confronte à deux dilemmes communicationnels dont les référentiels se troublent :

- Le premier consiste à retranscrire au monde présent un passé. Il s'y applique selon des méthodes qui lui intiment le souci de la justesse & de la fidélité devant une vérité relative à son objet d'étude. La singularité de son rapport au temps identifie son rôle : « Historien, en ce sens qu'il joue sur plusieurs temps, en instaurant un va-et-vient entre le présent & le passé ou, mieux, des passés [...]. Ce mouvement est sa seule spécificité<sup>29</sup>. » Il partage en cela les problématiques des savoirs indiciars rétrospectifs évoquées par Carlo GINZBURG dans son passage sur les traces, notion phare de la communication dans le temps : « Comme celle du médecin, la connaissance historique est indirecte, indiciaire et conjecturale<sup>30</sup>. » Il doit pour cela évoluer au milieu des régimes d'historicité définis par François HARTOG : « toute histoire, quel que soit pour finir son mode d'expression, présuppose, renvoie à, traduit, magnifie ou contredit une ou des expériences du temps. Avec le régime d'historicité on touche ainsi à l'une des conditions de possibilité de la production d'histoires<sup>31</sup> ». Notons ce détail pour plus tard : « quel que soit son mode d'expression » !
- Le second dilemme, indissociable du précédent, implique directement l'historien au creux d'un univers culturel qui lui est propre, d'un jeu social & d'un espace public qui le dispose sur un schéma de communication dans lequel gravitent ses maîtres à penser, ses pairs, ses proches, ses lecteurs, son public, sa postérité. De fait, il se rapproche en cela des autres

<sup>27</sup>Ibid.

<sup>28</sup>Maison de l'histoire de France.

<sup>29</sup>François HARTOG. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. La Librairie du vingt-et-unième siècle. Paris : Éditions du Seuil, 2003, p. 27.

<sup>30</sup>Carlo GINZBURG. *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*. Sous la dir. de Carlo GINZBURG. Nouvelle bibliothèque scientifique. Paris : Flammarion, 1989, p. 154.

<sup>31</sup>HARTOG, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 27-28.

sciences humaines, dans un rapport à l'autre & par une écriture sensible. Avant ses observations édifiantes dans *L'écriture de l'histoire* relatives aux temps, à la sociabilité de l'historien & aux systèmes de sens sur lesquels nous nous étendrons bientôt, Michel de CERTEAU cerne clairement la difficulté conceptuelle qui y réside : « L'historiographie (c'est-à-dire histoire & écriture) porte inscrit dans son nom propre le paradoxe – & quasi oxymoron – de la mise en relation de deux termes antinomiques : le réel & le discours <sup>32</sup>. »

Conscient de ces deux dilemmes communicationnels, rapport au temps & à l'autre, se regardent – plus que s'opposent – deux orientations principales. La pensée de Paul RICŒUR en rassemble l'une, qui, par un effort de plusieurs décennies, propose une théorie rassemblant temps & récits <sup>33</sup>. Elle se distingue de :

la tentative déconstructrice de Michel FOUCAULT & de Paul VEYNE, qui s'inspire de Friedrich NIETZSCHE & prône une simple généalogie des interprétations qui recouvrirait les faits historiques; récusant tout à la fois la tentation positiviste & la tentation généalogique, Paul RICŒUR leur oppose une analyse de la réalité historique qu'il place sous le signe de la *représentance* pour souligner son double statut de réalité et de fiction <sup>34</sup>.

Ces tendances, toutes deux convaincantes, s'en tiennent cependant à un constat de Michel de CERTEAU : « Il me semble qu'en Occident, depuis quatre siècles, faire de l'histoire renvoie à l'écriture <sup>35</sup>. » Nous, qui portons notre intérêt sur le musée d'histoire, nous proposons de reporter ces questionnements concernant la fabrique de l'histoire au-delà du texte scientifique, autour de la construction d'une histoire exprimée dans d'autres espaces publics, plus particulièrement, le musée.

## Postulats & hypothèses

Pour édicter les postulats de notre étude, poursuivons cette idée que l'histoire est dominée par l'écrit. De fait, les historiens, dont les recherches se diversifient & se multiplient depuis plus de deux siècles, communiquent d'abord en taillant leur plume. Viennent aussi à l'esprit les expressions orales de leur discours, puis les images, voire d'autres objets, des sons, des espaces, prennent la position d'illustration, c'est-à-dire d'élément complémentaire au discours, venant s'y ajouter pour l'éclairer. Il s'agit soit de sources de l'histoire issues des temps anciens, soit de leur retranscription depuis des traces, soit de constructions telles que des cartes ou des frises permettant une meilleure compréhension de l'histoire écrite. Or, nous vivons dans une société de l'image & du spectacle : « Dans la société postmoderne, en suivant DEBORD et d'autres, les relations sociales sont médiatisées par les images <sup>36</sup>. » Les illustrations dans les publications, les affiches

<sup>32</sup> Michel de CERTEAU. *L'écriture de l'histoire*. Bibliothèque des histoires. Paris : Gallimard, 1975, p. 11.

<sup>33</sup> Paul RICŒUR. *Temps et récit. Tome 3, Le temps raconté*. Points, Série Essais ; 229. Paris : Éditions du Seuil, 1991.

<sup>34</sup> François DOSSE. « Paul Ricœur, Michel de Certeau & l'histoire. » In : *L'histoire entre mémoire et épistémologie. Autour de Paul Ricœur*. Dijon : Payot Lausanne, 2005, p. 149–182, p. 163.

<sup>35</sup> CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 19.

<sup>36</sup> Pour un aperçu sur les origines des *visual cultural studies*, cf. Patrizia FACCIOLI. « La sociologie dans la société de l'image ». In : *Sociétés* no 95.1 (2007), p. 9–18, p. 10.

placardées partout, l'essor de la photographie, du cinéma, de la télévision, de tous les écrans & de leur diffusion dans le quotidien de tout un chacun donnent aux images une part de plus en plus importante dans nos vies & dans nos modes de compréhension du monde. Les écarts générationnels ne montrent que trop clairement les changements & les différences de modes de lecture issues des évolutions de la culture de l'image. Pour être plus exact, il conviendrait de préciser que l'étude des communications non verbales & le développement des usages de ses résultats par le marketing & les médias nous entraînent de génération en génération vers de nouveaux modes de communication imbriquant verbal & non-verbal, au mépris de l'échelle de valeur évolutionniste allant du non-verbal des animaux & des sauvages à l'écriture creuset de la civilisation, en passant par l'oral des barbares. Si l'on s'en tient aux conceptions sensibles de la sociologie de Michel MAFFESOLI, les expériences communes dans notre monde post-moderne se centrent sur l'expérience esthétique : « Le fait d'éprouver ensemble quelque chose est facteur de socialisation : voilà bien l'éthique de l'esthétique <sup>37</sup>. »

De la mise en relation de ces deux postulats, qui supposent un décalage entre l'historien & le monde moderne de l'image & de la communication non-verbale, nous aurons l'occasion de nuancer plus loin ces propos, émerge l'idée du musée d'histoire comme un pont potentiel entre ces deux mondes. Au regard des études abondantes & de l'activité globale qui en découle, le musée ressort comme un lieu de culture où l'on veut concentrer le développement de l'individu, sa sociabilité dans le monde ainsi qu'une expérience commune des messages qu'on y sème. L'hypothèse de ce travail de thèse suggère donc que le musée d'histoire, en tant que site identifié de transmission de l'histoire dans un lieu dédié à l'expérience sensible, de par cette portée esthétique, se positionne aujourd'hui comme un moyen d'expression historique fort & légitime.

## Rencontre du sujet & de l'objet : problématique

Riche de cette hypothèse, la curiosité d'un chercheur augmente à la rencontre de son objet. À priori, tel esprit déductif s'oppose à tel autre inductif. Si certains partent d'un objet pour trouver leur sujet, comme procédaient la plupart de mes camarades historiens, mon directeur remarquait alors que d'autres, & je ne suis pas seul, procèdent dans le sens inverse. Or, cette opposition de fortune aboutit toujours à une rencontre entre une idée & un terrain d'étude. À ce sujet, Paul FEYERABEND tirait cette conclusion : « Le sens n'est pas localisable, où que ce soit. Il ne guide pas nos actions, nos pensées, nos observations, mais émerge d'elles <sup>38</sup>. » Quotidiennement, les liens entre sujet & objet apparaissent évidents & leurs rapprochements faciles. Quant à leur rencontre, elle se réduit souvent à une éphémère entrevue, à moins que ne lui succède une curiosité. Cet attrait particulier, issu d'une conjonction fortuite entre tel sujet & tel objet, féconde & couve la recherche. Appelle-t-on vulgairement cette curiosité la problématique ! Donnons un exemple personnel : il y a quelques années, mon intérêt s'est porté sur la rencontre entre deux éléments... Je comptais depuis longtemps approfondir les sens & les moyens de fabriquer & de transmettre l'histoire ; ma pensée méditait donc ce sujet de sciences de la communication en

<sup>37</sup>Michel MAFFESOLI. *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*. La Petite vermillon ; 257. Paris : La Table ronde, 2006, p. 32.

<sup>38</sup>Paul FEYERABEND. *Tuer le temps : une autobiographie*. Paris : Éditions du Seuil, 1996, p. 151.



lien avec le dispositif historique. J'offrais alors mes services auprès d'un musée d'histoire – lieu fort de la mise en scène de l'histoire – j'avais par conséquent trouvé un objet d'étude. Cette rencontre de l'idée avec le concret engendra une question, à savoir : en quoi le musée d'histoire, dans le contexte actuel, peut développer la manière de communiquer l'histoire ?

## Cadres & objectifs

### Positionnement de la thèse

D'emblée, la question du champ de recherche se posait en terme de filiation. Une telle entreprise s'engage-t-elle auprès d'un centre d'histoire ou auprès d'un laboratoire de communication ? La question se pose, d'autant que la présence d'historiens ne semble pas courante parmi les rangs des communicants, & que l'étude, proche de la muséologie s'éloigne des objets de la recherche historique. De ce point de vue, mon sujet se positionnerait dans l'interdisciplinaire. Or, quel principe allait déterminer de mon appartenance ? La méthode allait-elle trancher ? De fait, nous nous plongeons sans retard dans une méthodologie mixte, avec d'une part une tendance historique, dans la marche des musées d'histoire & les révélations qui en découlaient, d'autre part une tendance communicante, avec une analyse des processus de communication inspirée des regards de la médiologie & de la muséologie. Prenant en compte cet argument, notre démarche se trouvait clairement imprégnée d'un esprit transdisciplinaire. Les sciences de la communication se réclament de la transdisciplinarité, plus dans l'exercice des méthodes que dans les objets d'étude. Voici donc la communauté au sein de laquelle je souhaitais accroître mes réflexions. Il s'agissait alors de spécifier le champ théorique autour duquel nous allions évoluer. La transdisciplinarité nous engageait à capter, de part & d'autre, nos références. Nous nous penchions à la fois sur les travaux de philosophie de l'histoire, d'historiographie, de muséologie, de médiologie & de théories de la communication.

### Sens de la thèse

L'axe principal de notre réflexion suit un objectif précis, qui lui-même en englobe plusieurs autres. Le but principal de ce travail s'applique à donner un cadre théorique à l'amélioration de la transmission de l'histoire dans notre société contemporaine post-moderne. Pour cela, nous souhaitons préciser la notion fluctuante de musée d'histoire en donnant la parole aux professionnels de ce milieu ; nous entendons inclure dans la fabrique de l'histoire les expressions historiques particulièrement mises en valeur au musée : la mise en scène, le son, l'image, etc. Enfin, nous prendrons la défense du concept d'esthétique de l'histoire, comme un dispositif sensible, social & agissant dont le musée d'histoire participe.

# Méthodes

Je poursuis une thèse dont la méthode s'inspire en premier lieu des exhortations de Paul FEYERABEND dans son œuvre principale *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*. Il prône la pluralité & la créativité méthodologique, l'opposition au dogmatisme épistémologique & à l'ordre scientifique par le désordre. Tous, nous poursuivons des vérités. Le processus intellectuel qui consiste à les atteindre, à les démontrer & à les certifier, nous l'appelons la méthode. Or, nos théories se heurtent souvent à des faits incontournables, inébranlables. Plutôt que d'abandonner la recherche en suivant la logique inductive ou la logique de réfutabilité qui considèrent le fait comme discriminant, retournons à Paul FEYERABEND ; un fait qui s'oppose à nos propos est voué à être mis en doute, contourné, anéanti, « presque aucune théorie n'est compatible avec les faits <sup>39</sup>. » Une thèse qui n'est pas en accord avec certains faits peut être en accord avec un grand nombre d'entre eux qui sont particulièrement significatifs. Le choix d'abandonner l'exclusivité des faits ouvre à une pluralité de théories.

Les méthodes que nous employons pour le développement théorique s'apparentent à un modèle de communication autour du sens du dispositif historique dans les musées. Elles ne peuvent pas être issues d'une discipline puisqu'elles les confrontent. Ainsi, nous passons d'un modèle avec une méthode établie à une situation où nous laissons les méthodes se rencontrer, s'entrecroiser, se transformer, se générer. En adoptant une méthodologie plurielle, nous nous libérons des loyautés envers d'autres méthodes en refusant toute aversion contre d'autres idéologies. S'engager dans l'anarchie méthodologique n'engage pas à un refus de position. Au contraire, en tant que chercheurs, nous adhérons à des valeurs, mais sans en prendre une comme universelle, supérieure & imposable au détriment des autres. Cet anarchisme épistémologique requiert humilité & respect envers l'altérité. L'ensemble de valeurs de ce système, « c'est le principe : tout est bon <sup>40</sup>. » En adoptant des méthodes transdisciplinaires, l'une des forces de notre discipline, sans suivre de méthode nous appartenant, nous entrons dans les missions des sciences de la communication : agir pour le désordre & contre la clôture du savoir.

À la croisée de plusieurs traditions, les méthodes que nous allons confronter se rejoignent dans le paradigme indiciaire décrit par Carlo GINZBURG :

En 1880 Thomas Henry HUXLEY, dans son cycle de conférences destinées à diffuser les découvertes de Charles DARWIN, définit comme « méthode de ZADIG » le procédé qui réunissait l'histoire, l'archéologie, la géologie, l'astronomie physique & la paléontologie : c'est-à-dire la capacité de faire des prophéties rétrospectives. Des disciplines comme celles-ci, profondément imprégnées de diachronie, ne pouvaient pas ne pas s'adresser au paradigme indiciaire ou divinatoire (& HUXLEY parlait explicitement de divination tournée vers le passé) & écarter le paradigme galiléen. Quand on ne peut pas reproduire les causes, il ne reste qu'à les inférer à partir des effets <sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Paul FEYERABEND. *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*. Science ouverte. Paris : Éditions du Seuil, 1979, p. 67.

<sup>40</sup> Ibid., p. 25.

<sup>41</sup> GINZBURG, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, op. cit., p. 169.

De fait, nous établissons une connexion entre deux types d'enquêtes, l'une diachronique & l'autre synchronique. La première, à tendance historique, réunit une archéologie de la représentation du passé, une généalogie des médias de l'histoire & une historiographie des musées d'histoire. Elle permet de sentir les mouvements & les changements de la fabrique de l'histoire à travers le temps & les singularités de ses acteurs. La seconde, à tendance sociale, consiste à questionner les musées d'histoire par une enquête médiologique & qualitative. Elle donne à entrevoir une réalité plus globale sur le musée d'histoire au moment de l'écriture de cette thèse en France. L'ensemble se développe autour d'une seule & même idée, la recherche du sensible dans l'histoire, l'étude du sens des musées d'histoire. L'aspect sensoriel de cette appréciation des traces & indices entre en résonance avec le point de vue de Carlo GINZBURG sur la recherche :

L'organe du savoir indiciaire, cette intuition basse, est enracinée dans les sens – tout en les dépassant –, et, en tant que telle, elle n'a rien à voir avec l'intuition ultrasensible des divers irrationalismes des XIX<sup>e</sup> & XX<sup>e</sup> siècles. Elle est répandue dans le monde entier, elle n'a pas de limites géographiques, historiques, ethniques, sexuelles ou de classes – et elle est par conséquent très éloignée de toute connaissance supérieure, qui est le privilège d'un petit nombre d'élus <sup>42</sup>.

Nous entrons donc dans une démarche simple de recherche permettant de donner des renseignements sur notre perception indiciaire du monde.

## Un regard documentaire sur le passé mis en scène

Observer le passé pour comprendre comment on y observait le passé, voilà le mouvement spiriforme de l'historiographe. Or, pour trouver des racines aux sentiments qui fondent notre recherche, nous sommes enclins à nous intéresser avec rigueur aux traces que nous ont laissées nos prédécesseurs. Cet examen s'oriente vers une meilleure compréhension des processus de l'expression du passé, de l'histoire & de leur complexification à travers des acteurs, des particularités & des pensées qui font nombre & qui modélisent une histoire sensible de l'histoire.

L'archéologie de la représentation du passé a pour objectif de démêler la confusion des représentations. Dans un siècle comme le notre qui réussit à rassembler autant de points de vue issus de la pensée & de l'observation, la compréhension du concept de représentation, ayant fait lieu à tant d'études anciennes, modernes & post-modernes, se trouve disséquée par toutes nos sciences actuelles. Nous mettrons alors en confrontation plusieurs regards sur la représentation du passé, allant des représentations mentales selon les schémas sceptiques ou les approches biologiques de la cognition, aux représentations sociales en passant par la sémantique & la philosophie de l'histoire. Un regard croisé sur les modèles communicationnels de représentations du passé nous permettra d'évaluer la valeur d'une théorie de l'expression de l'histoire.

---

<sup>42</sup>Ibid., p. 180.

La généalogie des médias de l'histoire permet d'éprouver cette théorie par un rassemblement d'éléments forts de l'expression de l'histoire à travers les âges. Dans un mouvement diachronique, elle nous aidera à percevoir les racines & les stries d'un arbre dont le musée d'histoire constitue actuellement l'une des plus belles branches. À partir de cette histoire des expressions du passé – dont la peinture, la frise, la musique, l'architecture, le théâtre ou encore le musée sont parties intégrantes – couplée à l'introduction d'une poétique de l'histoire, nous proposerons le concept d'esthétique de l'histoire.

L'historiographie des musées d'histoire ressort comme le dernier point de l'entonnoir avec lequel nous passons les documents que nous avons rassemblés pour cette thèse. Il s'agit tout simplement de retracer l'histoire, particulièrement en France, de la muséologie relative aux musées d'histoire, ce qui donnera un aperçu des évolutions générales de ce mouvement. L'objectif de cette opération sur les musées se concentre sur la comparaison de leur histoire avec les changements historiographiques. Comment les pensées muséographiques & historiographiques se suivent-elles ?

## Le musée comme terrain d'enquête

Pour s'approcher au plus près de la réalité du musée d'histoire, nous sommes partis en voyage pour visiter une série de musées d'histoire & en interroger les responsables. Nous avons souhaité multiplier les points de vue dans le but d'accroître notre compréhension des réalités muséales, & de sonder les références, les pratiques, les pensées historiennes au musée. La transmission de cet objet par ce média nous conduit à confronter plusieurs approches.

La première approche d'une enquête qualitative se compose d'entretiens semi-directifs auprès de responsables d'un échantillon de musées d'histoire français. Nous avons choisi les musées en fonction de plusieurs critères, afin d'obtenir un éventail riche de lieux, selon des types de gestion (nationale, ministérielle, territoriale, associative, entrepreneuriale), des types d'histoire (nationale, locale, thématique, périodique, archéologique, monographique), de leur réputation reconnue ou analysée par des enquêtes telle que celle annuelle réalisée par *Le journal des arts*<sup>43</sup>, de leur âge depuis leur ouverture ou leur dernière réouverture... Une administration se mettait alors en place pour contacter les musées choisis, trouver la personne adéquate pour répondre à l'enquête, convenir de rendez-vous & aller à la rencontre de cette personne sur site.

Une fois sur place, la seconde approche entrait en jeu, puisqu'aucun des musées choisis n'a échappé à notre point de vue sur les expositions permanentes & temporaires. L'enquête qualitative s'accompagnait alors d'une observation médiologique. Nous cherchions, dans la visite des espaces d'accueil du public, voire des réserves, à recenser les idées constructives de la transmission de l'histoire. Une telle recherche s'accompagnait d'un regard sur les styles de mise en scène de l'histoire au musée, les dispositifs particuliers. Cette analyse fait écho à la recherche

<sup>43</sup>Sophie FLOUQUET, Jean-Christophe CASTELAIN, Francine GUILLOU et Julie PORTIER. « Palmarès des musées 2011 ». In : *Le Journal des Arts* 350 (juin 2011), p. 15–26 ; Sophie FLOUQUET, Jean-Christophe CASTELAIN, Francine GUILLOU, Maureen MAROZEAU et Daphné BÉTARD. « Palmarès des musées 2012 ». In : *Le Journal des Arts* 372 (juin 2012), p. 15–26.

documentaire sur l'histoire des musées d'histoire, donnant lieu à un panorama actuel des évolutions & des vestiges dans un univers de particularités. L'ensemble de cette somme sur le terrain s'augmente par quelques études de cas particuliers dont nous ferons état dans un croisement des perceptions médiologiques & documentaires. En effet, certains musées, ayant pour objet l'histoire d'un État d'Europe ou d'une capitale, expriment à plus grande échelle les difficultés de joindre la transmission de l'histoire & le rassemblement d'une identité. Pour cette étude comparative, nous nous sommes rendus sur site pour comprendre les fondations des débats, des échecs & des réussites de ces musées d'histoire. Notre perception de ces projets permet une mise en perspective de l'enquête de terrain dans une dimension européenne, & élargit la focale de ce travail concentré sur les pratiques & les points de vue sur le musée d'histoire en France.

## Organisation de la thèse

La restitution de notre travail suit à peu près l'ordre des méthodes que nous venons d'exposer brièvement ci-dessus, à la seule nuance que nous avons mêlé la partie théorique & l'énonciation des concepts principaux à ce que nous avons appelé plus haut l'archéologie de la représentation du passé. Bien sûr, nous écrivons à chaque partie les résultats de notre travail, pour rassembler l'ensemble dans une discussion finale, croisant les interprétations.

Sous les portiques



# 1. Entrer au musée : immersion, enquêtes

*What does it take to imbue an inductive study with “qualitative rigor” while still retaining the creative, revelatory potential for generating new concepts and ideas for which such studies are best known ?<sup>1</sup>*

— GIOIA, CORLEY et HAMILTON

L'histoire d'une expérience d'enquête ne s'écrit pas comme elle se vit. La vivacité du désir de la romancer & de l'illustrer d'anecdotes poignantes semble se contenir d'elle-même pour laisser place au discours policé qui convient à ce genre d'exercice. Toutefois, il y va de l'intention même de notre proposition épistémologique d'introduire la démarche méthodologique dans son contexte, la longueur d'un doctorat s'expliquant par nombre de péripéties tant inavouables qu'injustifiables. Certaines doivent pourtant être révélées afin d'éclairer des points qui, sans cela, resteraient incompréhensibles. Nous avons donc choisi de présenter notre méthodologie d'enquête suivant le déroulé de notre démarche, comme un déploiement diachronique. Après tout, « une des caractéristiques d'un écrit de recherche, c'est d'indiquer explicitement les conditions de production des savoirs présentés <sup>2</sup>. » Nous la présentons aussi avec notre point de vue. Pour donner les clefs critiques à la lecture & qu'on puisse juger en connaissance de cause une étude, « il n'est pas inutile de savoir qui est le chercheur, comment il a été perçu, avec qui il s'est lié et qui l'a ignoré, quelles sympathies et quelles répugnances ont influencé ses perceptions, quelles routines de travail et quelles sollicitations sociales ont orienté son recueil d'informations <sup>3</sup>. »

Dix-huitièmiste de formation, je rentrais avec un compagnon de route d'une enquête historique & artistique à travers l'Europe centrale, enquête sur les traces d'un fameux aventurier vénitien du siècle des Lumières. Une mission nous attendait alors, mon ami & moi-même : rendre compte de notre expédition, non pas dans un genre scientifique, mais sous la forme d'un exercice littéraire, *dans le style de*. Dès la Toussaints 2008, nous prenions la plume qui, mue par

---

<sup>1</sup> « Que faut-il pour imprégner une étude inductive de « rigueur qualitative » tout en conservant le potentiel de créativité générateur de nouveaux concepts & d'idées caractéristiques de ce type d'études ? » Dennis A. GIOIA, Kevin G. CORLEY et Aimee L. HAMILTON. « Seeking Qualitative Rigor in Inductive Research ». Anglais. In : *Organizational Research Methods* 16.1 (jan. 2013), p. 15-31, p. 17.

<sup>2</sup> Michèle GUIGUE. « L'émergence des interprétations : une épistémologie des traces ». In : *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle* 45.4 (2012), p. 59-76, p. 65.

<sup>3</sup> Daniel BIZEUL. « Que faire des expériences d'enquête ? » In : *Revue française de science politique* 57.1 (2007), p. 69-89, p. 70.



nos souvenirs, entrant dans les sillons d'un auteur dont nous n'avons pas suivi, un mois durant, les antiques pérégrinations. Certes, ici, nous n'inscrirons pas en modèle la manière d'écrire des mémoires *dans le style de* Giacomo CASANOVA, si plaisante soit-elle. Mais, outre la frustration claustrale de rendre compte, courbé derrière un bureau, d'une chevauchée trépidante avec pour seuls plaisirs les souvenirs, cet exercice de regard rétrospectif accuse des similitudes avec l'entreprise que vous vous apprêtez à lire : « Ceux auxquels je paraîtrai trop peindre là où je conte en détail certaines aventures auront tort à moins qu'ils ne me trouvent mauvais peintre. Je les prie de me pardonner <sup>4</sup>. »

Les dangers inhérents à ce travail solitaire & presque autobiographique, dont nous avons parlé maintes fois, & que l'historien redoute, se déjouent en partie par l'usage salvateur d'un carnet de route, mais surtout par ce contrat moral que je vous soumetts, un contrat d'honnêteté de la mémoire & des intentions de l'enquêteur. Je vous demanderai donc de pardonner à la fois les endroits où cet effort de mémoire & d'honnêteté apparaîtra comme ombragé par quelques oublis ou quelques faux souvenirs, tours que nous jouent parfois notre cerveau, mais encore de regarder sans vous formaliser les passages où le contexte que j'aurai jugé utile de dérouler pour affiner mes démonstrations aurait tendance à dériver vers l'historiette. Nous tâchons d'y veiller, mes correctrices, mes correcteurs & moi-même.

---

<sup>4</sup>Giovanni Giacomo CASANOVA. *Mémoires. I, 1725-1756*. Bibliothèque de la Pléiade; 132. Paris : Gallimard, 1958, Préface.

## I.I. Préalables

### I.I.I. Contours

La voie des musées, si noble fût-elle, ne semblait pas m'être destinée quand, au sortir d'un master recherche en histoire de la Méditerranée dirigé par Pierre-Yves BEAUREPAIRE avec un sujet d'histoire des idées basé sur des sources de littérature du siècle des Lumières traitant de l'Inquisition<sup>5</sup>, je cherchais une formation complémentaire dans le domaine culturel. Mes pratiques, mon intérêt s'orientaient clairement vers les arts vivants. Le titre de la formation professionnelle dans laquelle je m'engageais alors, master Médiation & Ingénierie culturelle, s'accompagnait du sous-titre « muséologie, arts vivants ». Le stage de fin d'étude correspondant poursuivait clairement cette voie, puisqu'en travaillant au festival de théâtre & musique des Malins Plaisirs, mon mémoire de stage traitait précisément de médiation théâtrale & patrimoniale<sup>6</sup>. Ainsi, quand nous entamions notre réflexion de thèse, le monde du musée, sans m'être inconnu – je sortais alors du rôle de coordinateur de Mars aux musées – ne ressortait pas comme ma niche de prédilection. Toutefois, j'allais m'y inscrire plus fermement, tout en me posant toujours la question de la position du chercheur :

La familiarité avec un terrain est de deux natures : d'une part, être familiarisé avec le terrain peut signifier « en être » [...]. Mais il peut aussi s'agir de disposer de quelques repères à propos du terrain étudié, de ne pas en être totalement ignorant. Il est de fait préférable d'en savoir un minimum.<sup>7</sup>

Mon attachement pour les domaines de l'histoire, de la culture & de la communication devait me faire chercher rapidement la meilleure disposition pour aborder le degré de familiarité requis envers le monde des musées.

### Démarches exploratoires au musée MASSENA

La définition du périmètre de notre étude s'est échafaudée peu à peu à partir des questions que notre prospection théorique développait. Cette période fondatrice du doctorat & des recherches préliminaires coïncide, & pour cause, à celle où l'on m'employait comme médiateur culturel au musée MASSÉNA à Nice. Je décidais de procéder, sur mon lieu de travail, à une observation participante<sup>8</sup> à usage exploratoire pour :

<sup>5</sup>Vincent LAMBERT. « L'inquisition vue par les Lumières ». Mém.de mast. Nice : université de Nice Sophia Antipolis, sept. 2006.

<sup>6</sup>Vincent LAMBERT. « Les nouvelles orientations de la médiation au théâtre ». Mém.de mast. Nice : université de Nice Sophia Antipolis, nov. 2007.

<sup>7</sup>Philippe LE GUERN. « L'observation : méthodes & enjeux ». In : *Introduction à la recherche en SIC*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2007, p. 13-33, p. 22.

<sup>8</sup>Henri PERETZ. *Les méthodes en sociologie l'observation*. Repères Sociologie. Paris : La Découverte, 2004.

mettre en lumière les aspects du phénomène auxquels le chercheur ne peut penser spontanément, & de compléter les pistes de travail suggérées par ses lectures [...] de manière à faire émerger au maximum les univers mentaux & symboliques à partir desquels les pratiques se structurent.<sup>9</sup>

Cette tâche nous permettait de dessiner les bases de notre recherche autour de la fabrique de l'histoire au musée. En effet, mon embauche correspondait au moment de réouverture du musée suivant sa refonte totale, soit à la période de dévoilement du nouveau propos porté par les collections historiques. Plusieurs médiateurs intégraient alors l'équipe motrice de cette métamorphose pour mettre en place les discours de visites ou d'ateliers pour enfants & adultes. Nous travaillions de concert pour composer les discours à partir des pièces visibles de la collection, de celles conservées en réserve, ainsi que d'une documentation fournie, des orientations avisées de nos collègues expérimentés, & enfin de l'accès à des sources & documents d'archive disponibles<sup>10</sup>.

Cette situation idéale & les bons rapports que j'entretenais avec mes collègues me permettaient de penser à une observation ainsi qu'à une mise en pratique des principes de médiation sous deux angles expérimentaux : celui de la médiation classique au cœur du métier que j'exerçais & celui de la médiation théâtralisée. Sur le plan méthodologique, je suivais d'abord les principes de l'observation participante :

un acteur pris, c'est-à-dire impliqué subjectivement & objectivement, dans le jeu social dispose d'informations particulières<sup>11</sup>. Les acteurs avec lesquels il entretient des relations se dévoilent à lui & révèlent leur jeu dans la mesure même où ils supposent que leur interlocuteur partage les règles du jeu &, en conséquence, se sent, lui aussi, tenu de les respecter.<sup>12</sup>

De cette manière, je m'impliquais dans ces missions au contact des professionnels qui m'entouraient. Au temps de l'observation suit celui des expériences; viennent ensuite leur analyse. Je reprenais mes notes à froid en m'efforçant de mettre les distances nécessaires à l'interprétation de ces explorations : « L'expérience englobe à la fois le travail du chercheur, produit d'une intentionnalité, & le chercheur lui-même, pris dans un jeu qui excède sa propre capacité à maintenir une distance à son objet. [...] Dans l'expérience, le chercheur s'efface comme sujet connaissant<sup>13</sup>. »

---

<sup>9</sup>Alain BLANCHET et Anne GOTMAN. *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Nathan, 1992, p. 43.

<sup>10</sup>L'équipe se composait essentiellement du conservateur général Louis MÉZIN, de l'historien Dominique ESCRIBE, de l'administrateur Jean-Pierre BARBERO & des chargé-e-s des collections Cécile MASSOT & Christophe SARALE.

<sup>11</sup>Cf. également Renaud SAINSAULIEU. *L'identité au travail les effets culturels de l'organisation*. Références Sociétés en mouvement. Paris : Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Presses de Sciences Po, 2014.

<sup>12</sup>Stéphane OLIVESI. *Questions de méthode : une critique de la connaissance pour les sciences de la communication*. Communication et civilisation. Paris, Budapest (Hongrie), Turin (Italie) : L'Harmattan, 2004, p. 24.

<sup>13</sup>Ibid., p. 29.

Mon immersion, à la fois sincère & attentive, s'impliquait dans mes missions professionnelles autour de la médiation. Elles comprenaient les choix de visites thématiques à construire, la documentation, la construction du discours à tenir en fonction des publics sur telle ou telle visite, l'apprentissage de visites générales, la publication de livrets qui permettent de suivre la visite, & pour les classes, d'anticiper ou de retravailler l'excursion au musée. Le travail administratif de communication & d'organisation des visites scolaires nous revenait, tout comme la préparation d'ateliers avec les questions matérielles à convoquer. Après la réouverture au public le 1<sup>er</sup> mars 2008, l'une des missions principales de notre équipe, à travers ces visites, consistait à renouer avec les publics scolaires après plusieurs années d'absence. Il s'agissait bien sûr de contacter les enseignants, de s'enquérir des programmes, de bâtir des relations pérennes avec les établissements, de chercher une coordination avec les autres musées de la ville. Suivant notre rythme, les visites scolaires reprenaient crescendo dès le deuxième mois de mise en service de ce pôle de médiation. Nous avons accès aux bases de données, à la documentation fournie & spécialisée présente sur place, aux réserves & aux avis experts de nos confrères. Rapidement, l'équipe a mis en place cinq visites thématiques à caractère historique & artistique, une visite générale, différents ateliers correspondants aux visites thématiques & des médiations occasionnelles suivant des demandes assez régulières.

Visites	Détails	Ateliers	Demandes
scolaires 2009	La vie quotidienne au XIX <sup>e</sup>	Les classes sociales	36 %
	Le tourisme à Nice	Voyage	27 %
	La mythologie dans l'art	Créatures hybrides	15 %
	L'évolution urbaine de Nice	<i>Monopoly</i> <sup>14</sup> niçois	22 %
scolaires 2010	Les jardins au XIX <sup>e</sup>	Herbier	17 % (2010)
	L'architecture néo-classique	Moulures	15 % (2010)
	Une peinture, une histoire	Peinture	37 % (2010)
	Les costumes de la Belle Époque	Mode & théâtre	31 % (2010)
générales	Salles historiques, famille MASSÉNA	–	24 %
	L'histoire de Nice au XIX <sup>e</sup>	–	22 %
	La vie artistique niçoise au XIX <sup>e</sup>	–	16 %
	À la demande	–	38 %

TABLEAU 1.1. – La médiation au musée MASSÉNA

Le tout devait s'adapter à l'exposition permanente à caractère historique, telle qu'elle venait d'être transformée avec la collection déployée dans les étages & les appartements historiques. Ainsi, notre discours s'élaborait selon des parcours dans l'exposition, pour donner à comprendre un passé à travers le musée. Les opérations de recherches, d'écriture de l'histoire, de sa mise en récit, & de sa communication auxquelles nous nous appliquions s'apparentaient clairement à l'opération historiographique ricœurienne correspondante aux questions théoriques de notre réflexion. La question méthodologique persistait : « Qu'en est-il en pratique du rapport du chercheur à l'expérience ? [...] soit il s'immerge dans une configuration préexistante, soit l'expérience

<sup>14</sup>Charles DARROW. *Monopoly*. Philadelphie (Pennsylvanie), 1935.

le traverse comme une composante qui modèle son identité<sup>15</sup>. » Ainsi pour les activités relatives à mes missions, je me positionnais dans la première de ces deux catégories, me permettant de « déplier les principales composantes de la réalité & les structures de communication qui les sous-tendent<sup>16</sup>. » Partager les expériences de mes homologues professionnels, de mes prédécesseurs, des différents métiers au contact desquels je travaillais quotidiennement m'a permis de « saisir pleinement l'ensemble des contraintes qui conduisent ces mêmes acteurs à agir de la manière dont ils le font [...] sans risquer de laisser échapper les aspects essentiels<sup>17</sup> » des problématiques concrètes & pragmatiques du milieu observé. J'ai pu notamment examiner l'ingénierie de montage d'une exposition temporaire, *Au temps des crinolines*, notamment la mise en place des outils discursifs & visuels qui constituaient le message & l'esthétique de l'histoire à mettre en valeur<sup>18</sup>.

En outre, je combinais mes activités personnelles de mise en scène avec le musée pour mettre en place dans un partenariat des médiations théâtralisées & des créations *ad hoc*\*. Dans ce cadre, la Compagnie des Délices que je dirigeais alors inscrivait dans son répertoire plusieurs représentations au musée MASSÉNA à l'occasion d'événements tels que la Nuit européenne des musées, les Journées européennes du patrimoine ou Mars aux musées, festival étudiant des musées niçois. Nos interventions prenaient différentes tournures :

- comme médiation autour de la *villa MASSÉNA*<sup>19</sup> qui abrite le musée, nous avons entrepris des représentations de la pièce *Villa à vendre*<sup>20</sup>. Les spectateurs avaient alors le loisir de profiter de la vue de la pièce & de l'ensemble de la villa;
- pour faire découvrir une série d'œuvres sélectionnées, nous avons interprété *L'atroce Volupté*<sup>21</sup> comme dénouement d'une soirée enquête. De la même manière qu'au *Cluedo*<sup>22</sup>, afin de dévoiler le criminel, le public venait par groupe enquêter auprès des personnages disposés dans les salles, à la fois comédiens & médiateurs d'une œuvre. À l'issue de la *murder party*\*, nous jouions la pièce pour démêler l'intrigue & déterminer finalement le groupe vainqueur;
- autre exemple, pour mai 2012, l'administration du musée nous commandait une représentation itinérante sans médiation ni sur les œuvres, ni sur le bâtiment. Nous proposons donc un parcours dans les salles historiques sur l'histoire des habitants du lieu avant qu'il ne devienne musée, c'est-à-dire la famille de Victor MASSÉNA, prince d'ESSLING. *À la rencontre du prince d'ESSLING*<sup>23</sup> met en scène *in situ*\* cette famille historique, un majordome menant le public d'une salle à l'autre à la rencontre des habitants pour finir dans une étrange entrevue avec le prince.

---

<sup>15</sup> OLIVESI, *Questions de méthode : une critique de la connaissance pour les sciences de la communication*, op. cit., p. 32.

<sup>16</sup> Ibid., p. 32.

<sup>17</sup> Ibid., p. 32-33.

<sup>18</sup> 2010, Nice : musée Masséna. *Au temps des crinolines 1860*. Louis MÉZIN, éd.

<sup>19</sup> Hans-Georg TERSLING, Aaron MESSIAH et Édouard ANDRÉ. *villa Masséna*. Nice, 1901.

<sup>20</sup> Sacha GUITRY. « Villa à vendre (1931) ». In : *Pièces en un acte*. Paris : Omnibus, 2004.

<sup>21</sup> Georges NEVEUX et Max MAUREY. « L'atroce Volupté : Drame en deux actes représenté pour la première fois sur la scène du Grand Guignol le 14 mars 1919 ». In : *Le grand guignol : théâtre des peurs de la Belle époque*. Paris : Robert Laffont, 1995, p. 722-741.

<sup>22</sup> Anthony Ernest PRATT et Elva PRATT. *Cluedo*. 1943.

<sup>23</sup> Caroline KASSIS et Vincent LAMBERT. *À la rencontre du prince d'Essling*. Nice, mai 2012.

Dans ce dernier cas, le jeu dramaturgique avec des temporalités dissonantes réunies dans un même lieu permettait de mettre en exergue des repères historiques dans le récit de la pièce. Outre la performance de marathon théâtre <sup>24</sup>, les nombreux retours des visiteurs témoignaient d'une assertion de la compréhension des deux époques mises en confrontation, soit l'Empire & la Belle Époque, dans une tradition napoléonienne. La construction des propos & des situations de cette fabrique de l'histoire, encore une fois façonnée selon les étapes de l'opération historiographique ricœurienne, aboutissait aux discours, parcours, jeux & représentations de l'histoire dans le musée. De plus, avec cette activité impliquée, la démarche scientifique d'observation dépassait la simple immersion du chercheur. Il entre dans le deuxième cas de figure présenté plus haut par Stéphane OLIVESI : « l'expérience le traverse comme une composante qui modèle son identité <sup>25</sup>. » Ainsi, par ces expérimentations scéniques, il nous devenait « possible d'embrasser l'insécable réalité &, plus précisément, [il cite Michel FOUCAULT <sup>26</sup>] *les problématisations à travers lesquelles l'être se donne comme pouvant être devant être pensé & les pratiques à partir desquelles elles se forment* <sup>27</sup>. »

L'acuité même de cette insertion dans le milieu muséal posait malgré tout la question du danger de perdre notre qualité de chercheur dans un devenir d'acteur dont « le témoignage risque, dès lors, de s'identifier à un point de vue limité & partial <sup>28</sup>. » Emmanuel PEDLER décrit ce risque comme de l'ethnocentrisme. Donc, « lorsque nous nous adonnons à une pratique & que nous sommes en situation, nous produisons le plus souvent divers commentaires visant à rendre compte du sens, des finalités & des logiques de notre activité <sup>29</sup> », or justement, « une vue ethnocentrique révèle une valeur qui, bien qu'assumée, ne l'est pas en tant que valeur, mais en tant que jugement <sup>30</sup>. » À nous en tenir au musée MASSÉNA, nos descriptions eurent été « condamnées à manquer durablement de profondeur & à ne jamais rendre compte des activités & des jugements ordinaires <sup>31</sup>. » Ainsi, notre triple démarche d'observation participante, d'immersion & d'expérimentation ne devait s'inscrire dans l'ensemble de notre méthode qu'en travaux exploratoires d'une démarche comparative d'une autre ampleur :

En définitive, la méthode comparative permet de révéler deux niveaux de valeur qui seraient inaccessibles à une investigation unique & frontale : pour qualifier la dynamique d'un échange, il faut pouvoir la catégoriser en trouvant d'autres exemples de l'espèce à laquelle elle appartient ; pour saisir comment s'ajuste les valeurs des ac-

<sup>24</sup>La Compagnie des Délices représentait 16 fois cette pièce d'une demi-heure dans une même soirée.

<sup>25</sup>OLIVESI, *Questions de méthode : une critique de la connaissance pour les sciences de la communication*, op. cit., p. 32.

<sup>26</sup>Michel FOUCAULT. *Histoire de la sexualité. 2. L'usage des plaisirs*. Bibliothèque des histoires. Paris : Gallimard, 1984, p. 17.

<sup>27</sup>OLIVESI, *Questions de méthode : une critique de la connaissance pour les sciences de la communication*, op. cit., p. 33.

<sup>28</sup>Ibid., p. 33.

<sup>29</sup>Emmanuel PEDLER. « Le raisonnement scientifique ». In : *Introduction à la recherche en SIC*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2007, p. 241-258, p. 242.

<sup>30</sup>Ibid., p. 243.

<sup>31</sup>Ibid., p. 246.

teurs qui se confrontent, il faut mettre à jour le positionnement ethnocentrique (le milieu) de ces acteurs.<sup>32</sup>

## Vers un terrain d'enquête

À partir de cette première étape, forts des ferments de notre développement théorique, germaisait donc le besoin d'ouvrir notre horizon au-delà de la documentation en présence & du seul exemple du musée MASSÉNA. Cependant qu'un horizon incommensurable de musées d'histoire s'ouvrait sous nos yeux, nous devions prédéfinir des voies qui guideraient notre démarche, particulièrement autour de l'échantillon qui nous permettrait de quadriller notre terrain d'étude. Les questionnements que nous souhaitions sonder relevaient de la fabrique de l'exposition (ou du discours) d'histoire, tant selon ses structures sur plusieurs niveaux (langage, métalangage, institutions, réseau...) que dans ses courroies de transmission. La visée d'une enquête auprès des musées apparaissait indispensable, alors même que le choix du type d'étude penchait plus vers l'analyse de la production que vers celle de la réception. L'idée d'interroger les acteurs des musées & des expositions d'histoire s'imposait, alors même que l'analyse de la réception continuait à représenter une clef de validation de l'ensemble du dispositif de production. Notre décision fut donc de redoubler le recueil des témoignages d'un regard avisé sur les expositions en cours pendant la période prospective. Pour résumer concrètement, ce double objectif allait se mettre en place à travers une tournée dans des musées pour, d'une part, rencontrer les acteurs de la production du discours muséal en leur posant des questions précises – voilà ce qui constitue le cœur de mon analyse –, d'autre part, visiter d'un œil critique une série d'expositions caractéristiques. Le champ demeure vaste, contesterez-vous, & j'en conviendrais, mais deux éléments fondamentaux viendront resserrer encore cet échantillon d'étude.

Nous proposons alors de borner notre panorama aux frontières françaises, d'abord pour nous restreindre sur un terrain raisonnable dans le cadre d'une thèse de doctorat, mais également pour cerner si se dégagerait un paysage culturel, notamment épistémologique, opérationnel, administratif & professionnel. Comme on observerait par le trou de la serrure une foule circulant dans le palais des glaces, l'idée d'apercevoir cet ensemble polymorphique sous le prisme de notre problématique donnerait un regard sur un univers muséal français qui, au-delà des singularités de chacune des institutions visitées, dégagerait sa silhouette propre à travers, hypothétiquement, ses circuits de recrutement, sa législation, ses interactions, etc. Il convenait de recueillir la parole d'un certain nombre de représentants de ces musées pour démêler cette vision trouble & répondre peu à peu aux questions qui nous hantaient. Impérativement, pour déjouer le danger de cultiver dans cette vision hexagonale une analyse endogamique, nos yeux régulièrement rivés sur une documentation internationale entraînaient nos pas vers des visites dans de voisins pays. Entre 2009 & 2011, je profitais de déplacements professionnels ou personnels en Europe pour visiter des musées d'histoire d'ampleur nationale ou métropolitaine. Cinq de ces découvertes dans les capitales du vieux continent recouvrent un intérêt fort pour notre re-

---

<sup>32</sup>Ibid., p. 246.

cherche tout en trouvant un écho dans notre documentation <sup>33</sup>. Nous mentionnons également deux musées espagnols visités en fin de thèse qui cadrent également avec notre sujet & pourront être mis en relation avec d'autres établissements français.

## Quelques musées étrangers

Le Musée historique allemand rassemble l'effort muséographique immense, non seulement de remplir le palais de l'*Arsenal de Berlin* <sup>34</sup>, mais d'y réunir l'histoire allemande de A à Z. Le projet général & l'exposition permanente, riche & moderne dans leur présentation, brillent comme l'emblème du processus d'unification : l'histoire au cœur du rassemblement ! Cette réussite servait d'exemple, en-deçà du Rhin, pour une ambition du quinquennat de Nicolas SARKOZY. Mais l'esquisse tant controversée de la maison de l'Histoire de France retombait comme un soufflé quand Aurélie FILIPPETTI, ministre de la Culture du gouvernement suivant, refermait le dossier fin août 2012 <sup>35</sup>. Le Musée historique allemand déroule, à partir de collections variées, une histoire générale de l'Allemagne dans une muséographie du début des années deux-mille.

Depuis les années soixante-dix, le visiteur du musée national d'Histoire roumaine à Bucarest serpente autour d'un moulage en plâtre de la *colonne Trajane* <sup>36</sup>. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sous le règne CAROL I<sup>er</sup>, le mythe de la naissance du peuple roumain commençait à s'articuler autour de l'union des Daces avec leurs occupants romains, schéma similaire à celui de nos Gallo-romains. Le bas-relief sinuant sur la colonne de la base au sommet signait en 113 le triomphe de l'empereur TRAJAN sur le roi DÉCÉBAL lors des guerres daciques. Ce musée nous offre donc à la fois un exemple de scénographie d'une histoire antique présentée comme fondatrice de la nation, & l'exposition d'une pièce centrale dans l'histoire des procédés didactiques de l'histoire visuelle, la frise monumentale de la *colonne Trajane* <sup>37</sup>.

Riga, capitale baltique, offre à ses hôtes deux musées dont la comparaison témoigne du débat histoire-mémoire. Le musée d'histoire de Riga, encore poussiéreux dans son vieux palais & entiché d'une obscure salle de marine, malgré la rigueur de son exposition d'histoire, ne peut rivaliser d'audience face au succès du musée de l'Occupation situé dans une architecture récente au beau milieu de la place centrale de la ville <sup>38</sup>. Ôde à l'identité lettone contre la longue occupation russe, dès l'entrée, vous plongez dans une ambiance de GOULAG <sup>39</sup> qui initie un parcours retraçant les occupations tsariste, soviétique & nazie. La violence de la mémoire exhibée au cœur de la capitale d'un État récemment indépendant contraste avec un musée d'histoire consciencieux mais ancien, délaissé & perdu dans les ruelles de la vieille ville. Fraîchement sortie d'une

<sup>33</sup> La figure 1.1 page 40 présente une carte muette du XIX<sup>e</sup> siècle sur laquelle vous trouverez localisées les villes européennes où se situent les musées dont il est question dans cette section 1.1.1. Cf. Constant DESJARDINS. *Europe muette*. [s.n.] Paris, 1843.

<sup>34</sup> Johann Arnold NERING, Martin GRUNBERG, Andreas SCHLÜTER et Ieoh Ming PEI. *Arsenal de Berlin*. Berlin (Allemagne), 1706.

<sup>35</sup> Daphné BÉTARD. « Fin de la MHF ». In : *Le Journal des Arts* 374 (sept. 2012), p. 5.

<sup>36</sup> Apollodore de DAMAS. *colonne Trajane*. Latin. Rome (Italie), 113.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> *Latviešu Strēlnieku laukums*, littéralement, place des fusillés lettons.

<sup>39</sup> *Главное управление лагерей*, Administration principale des camps.





FIGURE 1.1. – Carte d'Europe montrant les démarches exploratoires d'une sélection de musées. Carte © 1843 Constant DESJARDINS – BNF 41, Paris.

longue période de domination, Riga illustre par son offre muséale le clair-obscur entre mémoire & histoire, ce qu'Alain BLUM appelle des « histoires tronquées <sup>40</sup> ».

Le musée de Londres qui traite de l'histoire de la *City*\* nous sert d'aperçu pour les traditions muséographiques anglo-saxonnes. Prenons pour exemple l'usage, dans certaines salles, du principe d'immersion du visiteur soit dans des univers holographiques soit par des mises en situation, ce que la tradition française, nous le verrons plus loin, regarde d'un œil circonspect. Ce jeu particulier de l'histoire & de la représentation du passé nous intéressera particulièrement dans notre développement théorique. Quand la nécessité s'en fera sentir, nous nous reporterons à ce tour d'horizon de quelques référents exogènes visités entre 2009 & 2011.

Enfin, nous souhaitons évoquer une dernière découverte à l'occasion d'un séminaire donné au musée du Peuple galicien, musée de société type ATP <sup>42</sup>, en février 2016. Il s'agit du musée des Pèlerinages, déménagé dans un grand palais jouxtant la cathédrale & entièrement rénové en 2015. L'exposition permanente sur trois grands niveaux met en perspective les pèlerinages mondiaux puis les chemins qui mènent à la tombe de l'apôtre JACQUES, pour enfin parler de la légende, de l'histoire & des représentations de JACQUES. L'approche historique nuancée présente un grand intérêt, car elle tranche sur les questions archéologiques, sociologiques, d'histoire de l'art ou des religions sans froisser la piété des pèlerins.

Zone culturelle	Ville	Musée	Style
anglo-saxonne	Berlin	Musée historique allemand	musée national d'histoire
	Londres	musée de Londres	musée d'histoire de la ville
post-soviétique	Bucarest	musée d'Histoire roumaine	musée national d'histoire
	Riga	musée d'histoire de Riga	musée national d'histoire
		musée de l'Occupation	mémorial national
latine	Santiago	musée des Pèlerinages	musée d'histoire à thème
		musée du Peuple galicien	musée de société régional

TABLEAU 1.2. – Sept musées d'histoire dans des capitales européennes

### 1.1.2. Composition d'un guide d'entretien

Notre propos nécessitait une enquête approfondie auprès des acteurs de la fabrique des musées d'histoire, une étude principale & multidimensionnelle que nous voulions mener sous forme d'enquête qualitative par entretiens. Nous rédigeons alors un guide d'entretien qui nous permettrait de chercher des réponses aux questions que nous nous posions dans nos explorations & dans nos développements théoriques. Pour ce faire, il nous fallait regrouper les items de notre questionnaire par thématiques :

<sup>40</sup>Pour un regard critique sur les musées des pays d'Europe de l'est, voir Alain BLUM. « À la recherche d'histoires nationales à l'est de l'Europe ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 95–102, p. 96-97.

<sup>42</sup>Musée national des Arts & Traditions populaires.

l'entretien structuré s'emploie quand on dispose d'informations plus précises sur le domaine étudié & sur la façon dont il est perçu & caractérisé. La réalisation d'un guide d'entretien suppose une démarche itérative entre la conceptualisation des questions & leur mise à l'épreuve dans l'entretien.<sup>43</sup>

Louis MÉZIN, conservateur du musée MASSÉNA où j'exerçais alors comme médiateur, m'invitait *sponte sua*\* à discuter de mon projet de recherche. Je décidais, avec son accord, de tester avec lui, dans les conditions d'entretien, le questionnaire que je venais de préparer sur le principe d'une enquête sur les représentations & les pratiques : « Ces enquêtes, qui visent à la connaissance d'un système pratique, nécessitent la production de discours modaux & référentiels, obtenue à partir d'entretiens centrés d'une part sur les conceptions des acteurs & d'autre part sur les descriptions des pratiques<sup>44</sup>. » Mon appareil théorique d'alors jouait sur la tension entre identité & universalité dans le discours du musée. Mon questionnaire, que vous retrouverez page 44, se tournait alors autour de questions correspondantes.

La rencontre avec Louis MÉZIN de décembre 2009 révélait les points forts, les points faibles & les manquements de ce premier questionnaire, d'abord sur la forme :

le guide d'entretien se distingue ainsi fonctionnellement du protocole du questionnaire dans la mesure où il structure l'interrogation mais ne dirige pas le discours. Il s'agit d'un système organisé de thèmes, que l'*interviewer* doit connaître sans avoir à le consulter ni à le formuler sous la forme d'un questionnaire.<sup>45</sup>

Nous avons trouvé intéressant, dans les formalités d'usage, de renseigner le parcours personnel de notre interlocuteur, pour repérer comment & dans quelle mesure les formations, les fonctions exercées dans le milieu professionnel & les expériences de vie influençaient les manières de penser le musée d'histoire. Cependant, certaines ingénuités devaient s'éteindre, comme celle de demander le nom de son interlocuteur, le thème du musée, données normalement connues *a priori*\*, ou de poser des questions trop complexes auxquelles on attend des réponses simples.

Suite à cette rencontre, je reprenais en main le guide d'enquête, de nombreux points allaient disparaître comme : « Comment contextualisez-vous un message historique à transmettre ? » ou « Comment représentez-vous la représentation du message à transmettre ? ». Il faut noter également que plusieurs questions relevant de l'opposition identité/universalité furent retirées du questionnaire après ce premier test, c'est-à-dire en 2010 quand les paradigmes de la recherche théorique évoluaient d'une vision fonctionnelle de l'histoire qui supportait un tel regard, vers ses mécanismes communicationnels, notamment avec les soutiens conceptuels de Paul RICŒUR<sup>46</sup>. De ce point de vue là, de nouvelles questions apparaissaient dès ce premier test avec Louis MÉZIN, d'abord autour du numérique. En effet, les thématiques de

---

<sup>43</sup>BLANCHET et GOTMAN, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, op. cit., p. 61-62.

<sup>44</sup>Ibid., p. 33.

<sup>45</sup>Ibid., p. 64.

<sup>46</sup>Paul RICŒUR. « L'écriture de l'histoire & la représentation du passé ». In : *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 55.4 (2000), p. 731-747.

technique, de modernité, de réseau, de diffusion semblaient ne pouvoir se passer de la question numérique. Nous l'intégrions donc. Mais le chapitre central concernant la communication, peu à peu, s'étoffait d'explorations plus proches des pratiques, réelles ou souhaitées, de l'histoire au musée. D'un point de vue purement méthodologique, il apparaissait d'autant plus clairement à cette période que l'usage de l'enquête au service de notre propos général prendrait un caractère, non pas supplémentaire, mais fortement complémentaire aux développements théoriques des parties précédentes : « Cet usage suppose que les hypothèses aient été constituées & coordonnées en modèles explicatifs. [...] Le plan de l'entretien, lui-même structuré, sera élaboré pour que les données produites puissent être confrontées aux hypothèses <sup>47</sup>. »

Ainsi, après les premiers échanges conduits autour de la situation de l'interlocuteur & du musée qui l'emploie, nous suivions la démarche de savoir le projet, les moyens mis en place pour construire le propos, & le communiquer. Plus tard, nous ajoutions à cet ordre la thématique de l'esthétique qui correspond à l'une des propositions essentielles de notre recherche. Ainsi, le corps de notre nouveau questionnaire s'organisait autour de deux questions fondamentales : la première que nous avons gardé de notre première mouture, « Qu'est-ce qu'un musée d'histoire pour vous ? », puisqu'elle engageait notre enquête dans cette définition controversée & qu'elle introduisait notre interlocuteur ou interlocutrice dans un mode de débat plus fondamental, & la seconde, « Pensez-vous qu'il existe une ou des esthétiques de l'histoire ? » permettait de répondre, à la fin d'un entretien semi-directif, à une problématique qui, de but en blanc, eût semblée saugrenue. En effet, l'ébauche théorique d'une esthétique de l'histoire précédait de peu les débuts de l'enquête au bout d'une réflexion plus poussée sur histoire & image, conscience historique, fabrique & perception de l'histoire. Ainsi, nous ajoutions cette dernière partie à la fin de la grille d'entretien.

« Une autre séquence ne devrait jamais être refoulée : elle vise à mieux cerner la trajectoire sociale du locuteur – âge, études <sup>48</sup>. » En effet, concernant les premières questions sur le parcours de l'interviewé-e, sur l'histoire & la gouvernance du musée, nous remarquions avec notre premier test qu'elles offraient deux avantages, d'abord celui d'entrer en confiance avec son allocutaire en amorçant par le témoignage de vie ainsi que par un récit aisé pour qui œuvre au service d'un musée : parler de la mémoire des lieux, des objets, des bâtisseurs. Le second bienfait de ces prémisses consiste en la contextualisation personnalisée & souvent riche du parcours des personnes rencontrées comme de leur musée. Il va sans dire que cet exercice représente pour notre analyse non seulement un éclairage sur les singularités du lieu ou de son responsable, mais un exemple précis de mise en récit de l'histoire (personnelle & institutionnelle) en corrélation avec les manières de faire locales. Ce type de ressources offertes par la parole assez libre de ces débuts d'entretiens se trouvait redoublé lorsque nous parcourions les salles d'expositions ensemble.

La grille d'entretien rend de précieux services lors des rencontres, notamment pour reprendre le fil du questionnaire. En amont, il permet à ses récipiendaires d'anticiper la discussion. Vous trouverez page 45 notre guide au moment où nous envoyions par courrier électronique l'« ap-pât » définitif. L'occasion s'y prête, permettez-moi donc d'évoquer une citation cocasse issue

<sup>47</sup> BLANCHET et GOTMAN, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, op. cit., p. 46.

<sup>48</sup> Jean-Baptiste LEGAVRE. « L'entretien. Une technique & quelques-unes de ses ficelles ». In : *Introduction à la recherche en SIC*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2007, p. 35-55, p. 43.



## Grille d'entretien n° 1 : identité & universalité

### 1. Formalités

- Nom
- Fonction
- Formation

### 2. Concepts

- Quel est le thème de votre musée ?
- Est-ce que le propos de votre musée suit un courant de pensée particulier ?
- Qu'est-ce qu'un musée d'histoire pour vous ?

### 3. Politique scientifique

- Qui régit la politique scientifique du musée ?
- Quels sont vos projets scientifiques ?
- Vers quel public vous orientez-vous ?
- Quelle est l'importance du lieu que le musée occupe ?

### 4. Identité & mémoire

- Comment construisez-vous la représentation du message à transmettre ?
- Êtes-vous garants, bâtisseurs, acteurs d'une mémoire collective ?
- Proposez-vous au public des moyens de s'identifier ou de se confronter à une mémoire ?
- Avez-vous vocation à offrir des repères d'identité à votre public ?
- Aménagez-vous un lieu de sociabilité à cet effet ?

### 5. Universalité & savoir

- Comment construisez-vous une contextualisation du message historique à transmettre ?
- Quels repères offrez-vous au public pour se repérer dans l'histoire générale ?
- Le musée est-il un élément de construction de la conscience historique des usagers ?
- Pensez-vous que quiconque peut comprendre le propos du musée à partir de ces repères ?
- Avez-vous un lieu d'étude ? Comment poursuivre les recherches que l'exposition initie ?

## Grille d'entretien n° 2 : communication & esthétique

### Message type

Lors de notre dialogue, je lancerai des sujets selon la grille d'entretien que je vous ai communiqué par mail, mais nous laisserons libre cours à la discussion. Je vous demanderais de bien vouloir accepter que vos dires soient cités dans mon travail d'étude, prévenez-moi si certaines de vos paroles doivent rester anonymes ou si vous ne voulez pas qu'elles soient citées. Si possible, un tour dans le musée permettra de compléter les informations issues de notre échange.

1. *Vous, vos fonctions & formations ?*
2. *Le musée*
  - *L'inauguration, les rénovations & les changements de lieux ?*
  - *Qu'est-ce qui a motivé des changements dans votre musée ?*
  - *Quel est votre statut & qui sont vos tutelles ?*
  - *Qui régit la politique scientifique du musée ?*
  - *S'il s'agit d'une gouvernance collective, qui participe au conseil ?*
  - *Qu'est-ce qu'un musée d'histoire pour vous ?*
3. *Propos & projet du musée*
  - *Dans quel type de musée vous situez-vous ? Quelle période le caractérise ?*
  - *Quels sont les sujets principaux & secondaires du musée ?*
  - *Pourriez-vous résumer le projet du musée ?*
  - *Quels messages souhaitez-vous faire passer ?*
  - *L'histoire est-elle influente sur la mise en valeur des collections ?*
  - *Suivez-vous une philosophie, un courant de pensée historique particulier ?*
4. *Faire de l'histoire au musée*
  - *Quel est l'importance du lieu dans lequel vous êtes établis ?*
  - *Vos collections suffisent-elles pour le message historique que vous portez ?*
  - *Quels éléments parlent d'eux-mêmes ?*
  - *Comment contextualiser le message historique que vous voulez transmettre ?*
  - *Quels sont les moyens de se repérer dans l'histoire ?*
  - *Quels dispositifs déployez-vous pour écrire, peindre, mettre en scène l'histoire ?*
5. *Communiquer l'histoire*
  - *Quel est votre public cible ? Qui vient réellement ?*
  - *Quels sont les lieux de sociabilité mis à disposition du public ?*
  - *Quels sont les lieux dédiés à l'étude, notamment de l'histoire ?*
  - *Comment faites-vous participer les usagers à l'écriture de l'histoire ?*
  - *Participez-vous à des réseaux de musée ou des réseaux d'historiens ?*
  - *Mutualisez-vous votre activité scientifique avec d'autres organismes ?*
  - *Avez-vous une activité numérique ? Est-elle liée à l'activité historique ?*
6. *Esthétique & histoire*
  - *À quelle référence rapporteriez-vous la scénographie de votre musée ?*
  - *Quels sont les choix esthétiques de votre musée ?*
  - *Y-a-t-il une ou des cohérences esthétiques dans le musée ?*
  - *Pensez-vous qu'il existe une ou des esthétiques de l'histoire ?*

d'une de mes rencontres. Elle met en dérision ce questionnaire, le qualifiant de leurre. Quand on me questionnait, l'air complice : « CB<sup>49</sup> — ... Bon, est-ce qu'on doit se tenir à votre cadre de questions ? », je répondais : « — Ne vous inquiétez pas de ça, c'est surtout pour donner une ligne. », ce sur quoi le facétieux dévoilait le fond de sa pensée :

25. CB ☞ — C'est une espèce d'appât formulé en langue de bois, qui produit son effet sur les niais, met en défiance les autres, la preuve c'est que le directeur des collections, mon supérieur, a dit : « On ne va pas s'embêter avec ce garçon ». (*Extrait 25.11.c*).<sup>a</sup>

Notons bien entendu qu'un guide définitif sur le papier se transforme en une ligne de conduite très malléable lors des rencontres, « croire qu'un guide d'entretien rigidifié a toute chance d'être respecté est inutile. Il n'en sera jamais ainsi & il n'est pas dit que ce soit souhaitable<sup>50</sup>. » Dans un entretien ou dans une enquête, certains thèmes trouvent rapidement des réponses suffisantes, d'autres méritent d'être sondés maintes & maintes fois en multipliant les demandes de précisions, de détails, les regards variés. Il représente un atout pour préparer le tête-à-tête, pour « rassurer », coller à la problématique, autoriser « des comparaisons systématiques entre entretiens & légitime[r] la conception quantitativiste des entretiens<sup>51</sup>. » Or, parfois, en cours d'enquête, il arrive qu'une lecture ou qu'un-e interviewé-e attire l'attention sur une piste encore insoupçonnée : « les enquêtés, ne sont pas des « clones » & chaque interaction apporte de nouvelles incertitudes<sup>52</sup>. » De tels événements démasquent des portes dérobées; rien de plus légitime que de demander aux suivants de vous aider à explorer ces passages jusque-là obscurs. Ainsi, une certaine souplesse au moment de la discussion nous évite de tomber dans les pièges de la grille d'entretien :

Vous vous croyez obligé de suivre & de respecter un ordre de questions. Vous n'êtes pas entièrement attentif aux propos de l'enquêté [...] Prisonnier de votre guide, vous cherchez à recadrer sans cesse l'entretien pour l'ajuster à votre questionnement pré-construit [...] Vous stérilisez à l'avance la fécondité de l'instrument de votre enquête. Vous renforcez chez vos interlocuteurs l'idée qu'ils doivent répondre à un questionnaire [...] Le guide d'entretien vous enferme aussi dans votre sujet.<sup>53</sup>

Nous avons donc ajouté à ces précautions l'élaboration de « stratégies d'intervention qui concernent l'usage du guide, les types de discours attendus & les modes de relance<sup>54</sup>. » Ainsi, adapté aux diverses situations délicates – comme pour des entretiens trop courts, des relations

<sup>49</sup>Christophe BEYELER.

<sup>50</sup>LEGAVRE, « L'entretien. Une technique & quelques-unes de ses ficelles », op. cit., p. 43.

<sup>51</sup>Stéphane BEAUD et Florence WEBER. *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*. Grands Repères. Paris : La Découverte, 2010, p. 178.

<sup>52</sup>LEGAVRE, « L'entretien. Une technique & quelques-unes de ses ficelles », op. cit., p. 42.

<sup>53</sup>BEAUD et WEBER, *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, op. cit., p. 178-179.

<sup>54</sup>BLANCHET et GOTMAN, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, op. cit., p. 64.

<sup>a</sup>Extrait « Une espèce d'appât, § C » page 725, ventilé page 905.

difficiles à établir, des situations transitoires – nous prenions les dispositions pour reprendre la situation en main. Plus que le guide, les préparations autour de chaque rencontre aident à anticiper leur déroulement.

### 1.1.3. Bancs d'essai

Sur une période d'un peu plus d'un an, plusieurs opportunités d'enquêtes me sont apparues. Je saisisais ces occasions d'améliorer mon expérience de recherche par les observations décrites ci-après. Vous verrez dans les paragraphes qui suivent comment, du terrain, poussent comme des champignons les questions pratiques & déontologiques spécifiques à nos types enquêtes, de la question du matériel d'enregistrement ou du traitement des données à la première publication du concept d'esthétique de l'histoire en passant par la déontologie de l'enquêteur auprès d'enquêtés experts ou spécialisés.

#### Expérience d'enquête n° 1 : usages de documentation électronique

En mars 2011, je postule à un poste de conservateur des bibliothèques pour une mission d'enquête pour le compte du service commun de la documentation de l'université de Nice Sophia Antipolis. J'y vois l'opportunité de m'entraîner à prospecter & à analyser une enquête de terrain. Reçu, j'entame donc une année de service pour étudier les usages de la documentation électronique par les chercheurs de l'université de Nice Sophia Antipolis<sup>55</sup>. La mission comprenait le choix des outils, la mise en place du questionnaire, l'administration & le standard des rencontres, les entretiens, les retranscriptions, la grille d'analyse, l'utilisation du logiciel de traitement des données *Sphinx Lexica*<sup>56</sup>, la rédaction du rapport d'activité, des comptes rendus, la publication d'un article dans le *Bulletin des bibliothèques de France*<sup>57</sup>.

Indépendamment d'une meilleure compréhension du milieu de l'information, des problématiques bibliothécaires & de la pratique de la documentation électronique, je retirais de cette expérience des enseignements à appliquer sur mon terrain doctoral. Les 65 entretiens semi-directifs avec 80 responsables de laboratoire ou de centre de documentation me laissaient une expérience notable de la gestion d'un carnet de suivi, de la politique de prise de rendez-vous, de la conduite & de l'enregistrement de l'entretien, puis de l'extraction des données, enfin de l'interprétation des résultats. Je constatais la qualité de la prise de son, de l'enregistrement & de la restitution du son de l'application *Dictaphone* sur l'*iPhone* que j'avais en possession : largement suffisant pour ce genre d'exercice<sup>58</sup>. Cette expérience révélait la lourdeur de la phase préparatoire, l'activité chronophage d'organiser méticuleusement les rencontres, l'énergie dépensée dans les transports & les discussions, mais surtout, la pénibilité de travailler avec *Sphinx*

<sup>55</sup>Cette expérience auprès de Magalie PRUDHON ne se serait pas accomplie sans le soutien de Sarah HURTER-SAVIE, de Louis KLEE, de Natacha DALLONNEAU puis de Cécile PIERRE.

<sup>56</sup>Yves BAULAC et Jean MOSCAROLA. « Le Sphinx ». In : *Le Sphinx* (1985).

<sup>57</sup>Vincent LAMBERT. « La documentation électronique à l'université de Nice ». In : *Bulletin des Bibliothèques de France* 58.1 (2013), p. 50–56.

<sup>58</sup>APPLE. « Dictaphone, Voice Memos ». In : *iOS* (2009), Apple; APPLE. *iPhone*. Cupertino (Californie), 2007.



*Lexica*<sup>59</sup>, le logiciel phare des sociologues qui à l'époque présentait encore une interface désuète & des résultats d'une qualité graphique médiocre. Je décidais d'utiliser d'autres solutions informatiques pour mes enquêtes ultérieures. En janvier 2012, je finalisais ma mission au SCD<sup>60</sup> & reprenais mon activité d'enseignement dans le département des sciences de l'information & de la communication pour le second semestre.

## Expérience d'enquête n° 2 : réappropriation du patrimoine industriel

En mai 2012, je soumetts un papier pour un colloque sur le patrimoine industriel organisé à Baia Mare<sup>61</sup>. L'appel à communication recoupait l'idée qui germait depuis quelques temps de mener une enquête auprès des graffeurs, & de manière plus générale autour de la réappropriation du patrimoine industriel par différents types d'acteurs locaux. Le temps imparti pour mettre en œuvre mon investigation étant réduit, je décidais de me concentrer sur un terrain familier, la Nièvre, en profitant du réseau de KALOUF, peintre de rue avec qui j'avais déjà travaillé auparavant. Nous prenons donc rendez-vous avec une série d'acteurs culturels dans la région nersoise, pour une enquête rapide où nous concentrons nos 9 visites sur les trois jours de début juin 2012. Le questionnaire reprenait des éléments fondamentaux de ma recherche sur les musées, dont le concept d'esthétique de l'histoire. Les rencontres me permettaient de recueillir, comme nous l'avons vu plus haut, les récits de vie culturelle ainsi que l'histoire de l'industrie réinvestie. Cet essai se révélait positif. Il confirmait mon sentiment sur la manière de procéder quant à la mise en condition & aux intérêts de laisser contextualiser leur situation aux allocutaires.

Parmi les théâtres, les salles de concerts & les lieux d'expression graphique, deux musées locaux entraient dans mon échantillon : le musée de la Mine de La Machine & l'écomusée de la Meunerie du moulin de Maupertuis. La proximité des problématiques de cette enquête avec celle de ma thèse nous menait à décider d'intégrer ces deux entretiens à notre corpus, au même titre que le premier entretien test avec Louis MÉZIN<sup>62</sup>. Le musée de la Mine donnait un point de comparaison à la visite du Centre historique minier dont nous parlerons plus loin. Quant à l'écomusée de la Meunerie, il nous offrait un exemple de gestion associative d'un petit musée municipal.

Dans un second temps, nous retranscrivions des différents entretiens & procédions à leur analyse. Notre papier accepté par le comité, vient ensuite le moment de la présenter lors du colloque en Roumanie<sup>63</sup>. Quelques mois après, nous la proposons dans un papier complémentaire en réponse à un appel de la revue *Archéologie Industrielle en France*<sup>64</sup> qui l'accepte pour une table

---

<sup>59</sup>BAULAC et MOSCAROLA, « Le Sphinx », op. cit.

<sup>60</sup>Service commun de la documentation.

<sup>61</sup>Laura Theodora GHINEA, éd. *Reconversia și reabilitarea patrimoniului industrial*. bilingue. Processus, problématiques, enjeux du patrimoine industriel. Cluj-Napoca (Roumanie) : Eikon, 2012.

<sup>62</sup>Il s'agit des entretiens avec Francis DREYER, Marie-Thérèse MATTAT & Georges NARCY.

<sup>63</sup>Vincent LAMBERT. « Esthétiques post-industrielles & esthétiques de l'histoire. » In : *Reconversia și reabilitarea patrimoniului industrial*. Cluj-Napoca (Roumanie) : Eikon, 2012, p. 181-206.

<sup>64</sup>*Archéologie Industrielle en France* (1979).

ronde à la fondation EDF<sup>65</sup> & pour une publication<sup>66</sup>. Ces deux travaux correspondent ensemble à la première parution du concept d'esthétique de l'histoire, & pour ainsi dire, sa mise à l'épreuve face au public scientifique. Je renouvelais cet exercice devant un auditoire plus spécialisé en esthétique quand, le mercredi 12 février 2014, Lætitia MARCUCCI m'invitait à présenter mes concepts devant le séminaire des doctorants du Centre de recherche en histoire des idées dirigé par la philosophe Carole TALON-HUGON.

### Expérience d'enquête n° 3 : *netnographie*\* de la curation sociale

En juillet 2012, nous nous engageons à travailler à propos de curation sociale sur *Twitter* pour un appel à projet de livre collectif : *Twitter, un monde en tout petit*. Les questions de la conservation, de la circulation du savoir s'inscrivaient au cœur de mes réflexions sur les musées d'histoire, & l'aspect documentaire m'intéressait d'autant plus depuis mon passage par le SCD. Nous nous lançons donc pour écrire à quatre mains sur ce sujet<sup>67</sup>. Nous décidons alors de nous concentrer sur l'analyse *netnographique*\* d'un échantillon de 16 *twittos*\* identifiés comme curatrices ou curateurs sociaux & de les aborder avec un questionnaire précis concernant leur pratique documentaire & informationnelle du média social *Twitter*<sup>68</sup>. Encore une fois, le recueil des informations, l'analyse & la rédaction des résultats en rapport avec nos hypothèses s'inscrivaient dans une démarche auprès de spécialistes<sup>69</sup>. Voilà de quoi soulever un débat déontologique.

Enquêter auprès d'experts actifs dans un domaine étudié pose une série de problèmes qu'il faut résoudre pour s'écarter de certains écueils méthodologiques. En général, lors de nos enquêtes, des interlocuteurs & interlocutrices de plusieurs degrés de spécialisation acceptent de répondre à nos demandes, principalement sur la production ou la diffusion culturelle & scientifique. À partir des trois enquêtes décrites ici, *a fortiori*\* dans la quatrième détaillée ci-après, nous réfléchissons à esquisser une typologie des niveaux de spécialisation autour des acquis ou des occupations de nos allocutaires<sup>70</sup> ? Notez que le train de vie précipité de nos correspondants, dans l'urgence permanente des responsabilités, ne laisse guère le temps au recul nécessaire à une réflexion poussée sur leurs propres pratiques. La majorité de nos rencontres de cette thèse correspondent à ce type-là. Il arrive souvent que le cadre de l'entretien engendre une des rares & agréables opportunités de poser la distance que requiert l'activité rétrospective, voire introspective, des professionnels. D'autres fois, le cœur de leurs missions consiste en une réflexion constante, ou au moins régulière, sur leur environnement d'étude & de communication : organiser des réunions de réflexion, écrire des papiers, des rapports, des articles, voire des livres qui reprennent de près ou de loin les problématiques de notre enquête...

<sup>65</sup>Électricité de France.

<sup>66</sup>Vincent LAMBERT. « Esthétiques post-industrielles & esthétiques de l'histoire. La réappropriation du patrimoine industriel de la Loire nivernaise ». In : *Archéologie Industrielle en France* (2013).

<sup>67</sup>Nous collaborions dans l'écriture, Vanessa LANDAVERDE, camarade doctorante, & moi-même.

<sup>68</sup>*Twitter*. 2006. URL : <https://twitter.com>.

<sup>69</sup>Vanessa LANDAVERDE et Vincent LAMBERT. « Twitter, outil de curation sociale ». In : *Twitter, un monde en tout petit*. Paris : L'Harmattan, 2013, p. 53-72.

<sup>70</sup>Notre chapitre sur la curation sociale aborde de manière précise ce genre de typologie. Cf. *ibid.*, p. 69.

Pour ce genre d'étude sur des intellectuels praticiens qui de surcroît publient, dans quelle mesure leurs écrits se distinguent des réponses à l'entretien que nous organisons ? Pourquoi ne pas s'asseoir dans une bibliothèque & confronter les textes qui abordent la question ? Certes, nous nous y appliquons au moment de rédiger l'état de l'art, & nous y revenons tant que faire se peut au moment des conclusions. Mais, discerner les intersections entre nos questionnements propres & les publications d'un allocataire demeure assez délicat, du fait de la singularité de ses recherches. Généralement, pour les musées, leurs textes se concentrent plus sur l'analyse d'objets précis que sur une réflexion autour des pratiques de recherche & de communication. Il faut prendre soin de lire & d'évaluer notre proximité avec leurs axes de recherche. Ordinairement, cette étape préalable nous prévient des risques : nos auteurs publient des monographies, des analyses de collection, des rapports resserrés qui ne concernent pas notre étude. Il reste cependant les cas où nous désirons rencontrer une personne à la fois praticienne & auteur du sujet étudié.

Par exemple, nous nous intéressons aux pratiques d'Howard RHEINGOLD, l'un des plus grands théoriciens anglo-saxons de l'approche sociale, culturelle & politique des TIC<sup>71</sup>. Il accepte de répondre à notre questionnaire. Comment réagir ? À la fois enthousiasmés par la présence d'une telle sommité dans notre panel & ravis de recueillir la densité de son témoignage, nous ne manquons pas de saisir cette occasion<sup>72</sup>. Notez que nous veillons à lire son œuvre, à positionner nos problématiques dans des niches différentes des siennes. Nous remarquons dans nos lectures qu'ici ou là, nous nous inscrivons dans la ligne de certaines de ses observations. Nous prenons bien garde de les identifier, de prouver l'originalité de notre démarche, de nous distinguer des théories & du champ épistémologique qu'il développe... En réalité, ces rares circonstances secrètent un dynamisme extraordinaire dans les confrontations & les correspondances d'idées. Sans désarmer notre vigilance, nous traitons avec plus de rigueur ces entretiens, en nous documentant bien. Enfin, méfions-nous des jubilations autour des rassurantes convergences d'idées qui masquent les nuances d'une étude avisée.

Ces spécialistes apparaissent ici & là sous les noms de Catherine L'HOSTIS ou de Dominique CHABANT pour mon enquête sur la documentation électronique, d'Amaury MILOTTE lors de mon analyse des acteurs du patrimoine industriel, & nous le verrons pour cette thèse, le cas accueillant de Laurent GERVEREAU ou Marianne AMAR, chercheuse à la Cité nationale de l'histoire de l'immigration<sup>73</sup>.

À la fin de l'été 2012, tout était prêt pour partir sur le terrain. Restait à résoudre la question de l'échantillon. Nous ne cherchions évidemment pas à établir une enquête exhaustive, mais une série d'entretiens qualitatifs. La question du nombre aurait pu se poser, mais des rencontres approfondies & enregistrées auprès d'enquêtés « qui vous parlent longuement, deux à trois heures durant, & s'interrogent avec vous sur eux-mêmes & leur univers, aboutissent à des avancées, à des découvertes<sup>74</sup> » incomparables aux enquêtes quantitatives sur les musées. Notre plan s'arti-

---

<sup>71</sup> Technologies de l'information & de la communication.

<sup>72</sup> Nous menions ces recherches avec Vanessa LANDAVERDE.

<sup>73</sup> Elle refusait de nous recevoir en entretien d'enquête pour la simple raison d'éviter les arroseurs arrosés, puisqu'elle se positionne elle-même comme chercheuse. D'autres personnes nous venaient à l'esprit, parfois même théoricien-ne-s des musées, comme Catherine GRENIER. *La fin des musées ?* Paris : Éditions du regard, 2013.

<sup>74</sup> BEAUD et WEBER, *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, op. cit., p. 154.

culait alors selon deux points principaux : primo se baser sur les listes & classements de musées, puis établir un listing assez complet des musées d'histoire importants en France ; secundo procéder à une sélection axée autour de la pertinence de notre échantillon ou de différentes questions pragmatiques.

#### I.1.4. Aborder le terrain

« Parallèlement à la définition de l'échantillon, il faut en prévoir le mode d'accès<sup>75</sup>. »

— *BLANCHET et GOTMAN*

La première étape pour remplir un listing de musées d'histoire ressort bien entendu de sa définition fondamentalement problématique. Comment réagir ? Fallait-il s'arrêter aux dénominations officielles comprenant « musée d'histoire » ? Pour une telle démarche, l'évidence des recherches lexicales à travers les bases de données numériques généralistes aboutissait à des aberrations réductrices ou démesurées. De nombreux musées spécifiques d'histoire n'incluent pas la dénomination « musée d'histoire », contournant parfois soigneusement le mot même de musée comme à l'historial de Péronne, à la maison de l'Histoire de France, au Centre d'histoire de la résistance & de la déportation... En revanche, certains musées d'histoire représentent des genres en soit, & l'on trouve dans les monographies comme sur le terrain une myriade de musées d'histoire... « naturelle » ou « de la médecine », véritable casse-tête pour la recherche lexicale. Enfin, les sous-genres de musées d'histoire surabondent : musées d'histoire de la ville, musées d'art & d'histoire, musées d'histoire de la guerre, musées d'histoire & d'archéologie... Cette méthode de recherche lexicale s'avérait hasardeuse, bien qu'utile en de rares occasions.

#### Guides & classement des musées

Bien que daté, le livre de Marie-Hélène JOLY & de Laurent GERVEREAU, guide des musées d'histoire en France publié à la suite d'une longue prospection dans les années quatre-vingt-dix, demeure une base constructive pour défricher un panorama<sup>76</sup>. Ce répertoire poussé reste une référence en la matière & sert à cheminer de découverte en découverte, de musée en musée, de département en département. Mais plusieurs raisons nous incitaient à structurer différemment notre enquête. Durant les vingt années qui nous séparent de cette publication, le paysage muséal a bien changé avec des fermetures ou des ouvertures d'établissements, de nouveaux genres ou de nouvelles modes, de nombreuses rénovations, des redistributions de collections. Le découpage géographique de la France que nous proposent ces deux auteurs trouve une pertinence forte dans leur objectif de produire un guide à destination non seulement des touristes d'histoire, mais aussi pour les professionnels de la culture, de la recherche & de l'enseignement. Vingt ans

<sup>75</sup> BLANCHET et GOTMAN, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, op. cit., p. 56.

<sup>76</sup> Marie-Hélène JOLY et Laurent GERVEREAU. *Musées et collections d'histoire en France*. Paris : Association internationale des musées d'histoire, 1996.

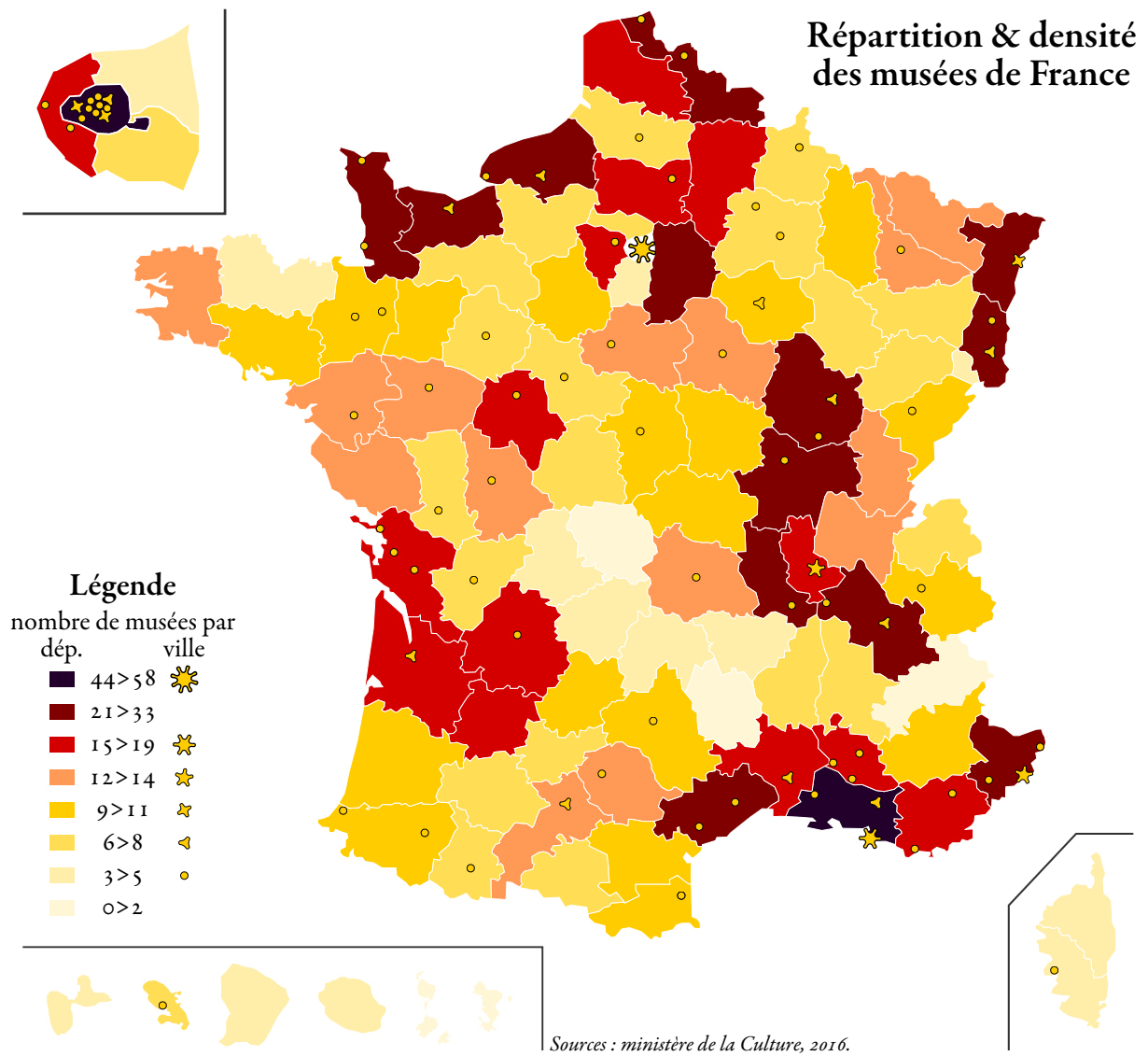


FIGURE 1.2. – Carte de répartition et de densité des musées de France.  
Carte © ④ © Vincent LAMBERT. Fond de carte © ④ © Wikimedia commons.

Département	Nb.
Paris	58
Bouches-du-Rhône	44
Alpes-Maritimes	33
Seine-Maritime	
Nord	31

TABLEAU 1.3. – Classement des départements records en nombre de musées de France

Villes	Nb.
Paris	58
Marseille	15
Nice	13
Lyon	12
Strasbourg	10
16 <sup>e</sup> arrondissement de Paris	
5 <sup>e</sup> arrondissement de Paris	9
Mulhouse	8
Rouen	
Toulouse	
Aix-en-Provence	7
Bordeaux	
Dijon	
Troyes	
Caen	6
Grenoble	
Nîmes	
3 <sup>e</sup> arrondissement de Paris	

TABLEAU 1.4. – Classement des communes records en nombre de musées de France

après, la courte activité de la maison de l’Histoire de France s’inscrivait dans cette ligne quand en 2011-2012, le service se mettait en place sous l’égide de Maryvonne de SAINT-PULGENT. Ce nouvel établissement commençait sa brève histoire avec une volonté de tête de réseau couplée à celle d’un recensement à jour, utile tant au ministère qu’aux usagers. Mais cette base n’a pas pu nous servir, du fait de son caractère à la fois embryonnaire & avorté. Bien sûr, leurs plans se distinguaient des nôtres : analyser les processus de communication de l’histoire au musée. Un tel inventaire nous aide à orienter nos choix mais pas à délimiter notre terrain qui ne se trouverait qu’en intersection avec le leur.

Mais en cherchant de plus près, nous découvrons des coïncidences entre cette tentative de portail & un catalogue mis en ligne par le service des musées de France répertoriant les établissements ayant reçu l’appellation *musées de France* depuis la *loi musées*<sup>77</sup>. Il s’avère très changeant, car le répertoire varie assez souvent au rythme des classements, des modifications ou des mises à jour. Pour y voir plus clair, nous souhaitons cartographier la répartition géographique de ces musées inscrits dans la dite base de données<sup>78</sup>. La *Carte de répartition et de densité des musées de France*<sup>79</sup> laisse apparaître sur le territoire français les disparités entre des déserts muséaux & des zones plus fournies par ce type d’équipement culturel. Vous remarquerez nettement les six espaces denses de musées : Paris & Île-de-France, le Sud-Est méditerranéen, le Nord-Ouest entre Normandie & Hauts-de-France, l’axe Grenoble-Dijon, la frontière allemande & la façade atlantique entre Garonne & Loire. Ainsi, nous croisons trois pistes pour sélectionner les musées de

<sup>77</sup> GOUVERNEMENT FRANÇAIS. « loi relative aux musées de France ». In : (jan. 2002).

<sup>78</sup> En voici une version, SERVICE DES MUSÉES DE FRANCE. *Liste des musées de France*. Rapp. tech. Paris : ministère de la Culture, 2016.

<sup>79</sup> Cf. FIGURE 1.2, page 52.

l'enquête. Premièrement, la carte choroplèthe de tous les musées de France, généraliste mais fort édifiante sur les déserts & les concentrations de musées. Deuxièmement, le *JOLY & GERVEREAU*, précieux manuel patiné pour qui arpente les routes des musées d'histoire de France. Son caractère géographique s'accordait avec un des critères pragmatiques de l'enquête. Troisièmement, la pragmatique vision d'une enquête étudiante nous encourageait à ne pas trop nous écarter des lieux où l'on pouvait être accueilli amicalement quelques jours, facilitant ainsi la fastidieuse administration des prospections. Nous concentrons donc le parcours dans trois zones sur une ligne tracée entre le nord-ouest, la région parisienne & le sud-est décrites dans le tableau 1.5.

Zone	Région	Département	Nb.
Nord-Ouest	Hauts-de-France	Pas-de-Calais	3
		Somme	2
		Nord	1
		Oise	1
	Normandie	Calvados	1
Région parisienne	Île-de-France	Paris	10
		Seine-&Marne	2
		Seine-Saint-Denis	1
		Val-d'Oise	1
		Yvelines	1
Sud-Est	Auvergne-Rhône-Alpes	Rhône	3
	Bourgogne-Franche-Comté	Nièvre	2
		Saône-&Loire	1
	PACA <sup>80</sup>	Alpes-Maritimes	2
		Bouches-du-Rhône	1

TABLEAU 1.5. – Musées sélectionnés par zones géographiques

Un autre horizon de recherche pour délimiter le terrain se dessine à partir du principe d'excellence. Non pas que nous ne souhaitassions que toutes les rencontres se fissent dans les meilleurs musées, ou avec les plus grands spécialistes, mais nous désirions tout de même voir apparaître des expériences novatrices, & pour cette raison chercher aussi parmi les musées courus ou précurseurs. *Le Journal des Arts* publie depuis 2003 le palmarès annuel des musées de France. Classement attendu par le milieu français de la culture & de l'information ainsi que par le public avisé, cette étude prend des critères très variés & propose une série d'articles analytiques. En fonction des années, tous les musées répondant à l'enquête y apparaissent avec une comparaison aux années précédentes. Le 8<sup>e</sup> palmarès en 2011 classait « un total de 335 musées classés, 71 critères, un nombre maximum de 471 points <sup>81</sup> », « le croisement des réponses a permis de réaliser trois sous-classements au palmarès général : « accueil des publics » ; « dynamisme » & « conservation » <sup>82</sup> » tandis que celui de 2012 déclare dans sa méthodologie :

<sup>80</sup>Provence-Alpes-Côte d'Azur.

<sup>81</sup>FLOUQUET, CASTELAIN, GUILLOU et PORTIER, « Palmarès des musées 2011 », op. cit., p. 15.

<sup>82</sup>Ibid., p. 16.

cette enquête a été réalisée d'avril à mai 2012, *via* un questionnaire adressé à 600 musées (de beaux-arts, d'archéologie & d'histoire nationale). Parmi ces institutions, 322 ont répondu & 303 sont classés. [...] Les résultats reposent sur 69 critères d'évaluation.<sup>83</sup>

Classement des musées :	général	accueil	dynamisme	conservation
musée de l'Armée	10 <sup>e</sup>	22 <sup>e</sup>	11 <sup>e</sup>	15 <sup>e</sup>
musée Carnavalet	14 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup>	15 <sup>e</sup>
musée de Versailles	15 <sup>e</sup>		16 <sup>e</sup>	10 <sup>e</sup>
musée de la Musique	17 <sup>e</sup>	17 <sup>e</sup>	29 <sup>e</sup>	17 <sup>e</sup>
musée de Fontainebleau	19 <sup>e</sup>		23 <sup>e</sup>	17 <sup>e</sup>
musée de Picardie	34 <sup>e</sup>			12 <sup>e</sup>
MAHJ <sup>84</sup>	48 <sup>e</sup>			
musée de la Marine	48 <sup>e</sup>			
musée de la Renaissance	54 <sup>e</sup>			
historial de Péronne	57 <sup>e</sup>			
musée de Fourvière	62 <sup>e</sup>			
musée de la Poste	64 <sup>e</sup>			
musées de Compiègne	123 <sup>e</sup>			
musée RODIÈRE	127 <sup>e</sup>			
CHRD <sup>85</sup>	148 <sup>e</sup>			

TABLEAU 1.6. – Sélection dans les Palmarès des musées 2010-2012

La qualité de ces publications s'ajoute à une actualisation dont la régularité dépasse les capacités scientifiques ou administratives. De cet outil très avantageux, nous repérons les musées qui pratiquaient une logique historienne, comme ce qui apparaît sur le tableau 1.6. Nous excluons d'office les muséums, les musées d'art, les musées purement anthropologiques & techniques en nous conformant aux caractères disciplinaires de l'histoire qui la distingue de l'histoire naturelle, de la préhistoire, de l'histoire de l'art, de la sociologie & de l'ethnologie c'est-à-dire respectivement, selon les critères d'humanité, de début de l'histoire, de distinction art-écrit vue par ailleurs & de contexte diachronique. La méthodologie affirme qu'elle ne recense que des « musées d'histoire nationale. », ce à quoi nous émettons deux objections : primo, nous pouvons y repérer des musées d'histoire locale, secundo, s'il manque effectivement des musées d'ampleur territoriale, nous allons les chercher par les autres méthodes décrites ci-après. Malgré tout, ces palmarès relèvent une place importante dans le choix des musées qui constitueront le squelette de notre terrain.

Pour y voir plus clair, nous utilisons comme repères supplémentaires les statuts & appellations des musées. Nous pointons parmi les musées sélectionnés dans *Le Journal des Arts* en fonction de leur tutelle les musées nationaux dépendant de la RMN<sup>86</sup> ou d'un autre établissement

<sup>83</sup>FLOUQUET, CASTELAIN, GUILLOU, MAROZEAU et BÉTARD, « Palmarès des musées 2012 », op. cit., p. 16.

<sup>84</sup>Musée d'Art & d'Histoire du judaïsme.

<sup>85</sup>Centre d'histoire de la résistance & de la déportation.

<sup>86</sup>Réunion des musées nationaux.



public, ceux relevant d'un autre ministère que celui de la Culture, les musées des collectivités territoriales, ceux relevant d'autres structures publiques, les musées de droit privé ou mixte... Cet exercice nous permettait d'étager nos choix selon un grille structurelle, comme sur le tableau 1.7 dans le but d'avoir accès à différents réseaux, différentes cultures professionnelles, différents champs d'action.

Droit	Statut	Tutelle	Nb.	Exemples
public	national	EPA <sup>87</sup> de la Culture	4	CNHI <sup>88</sup>
		EPIC <sup>89</sup> de la Culture	3	musées de Compiègne
		EPA de la Défense	3	musée de la Marine
		EPSCP <sup>90</sup> de la Recherche	3	musée du Vivant
	territorial	régionale	1	CHM <sup>91</sup>
		départementale	4	historial de Péronne
		communautaire	3	musée de Meaux
	municipale	7	CHRD	
privé	associatif	locale	2	MAHJ
	sociétaire	SEML <sup>92</sup>	1	mémorial de Caen
		S.A.C.P. <sup>93</sup>	1	musée de la Poste

TABLEAU 1.7. – Musées par statuts

Dans une autre mesure, nous regardions aussi les appellations qui pouvaient avoir une valeur dans notre classement, comme les musées d'art & d'histoire, les musées classés & contrôlés, d'une manière plus générale les établissements estampillés musées de France... À partir d'une liste élaborée autour de la sélection extraite du *Journal des Arts*, des extensions structurelles que nous venons d'évoquer, des lignes géographiques dépendant des points de chutes, zones documentées par le *Musées et collections d'histoire en France*, nous ressortions avec une distribution satisfaisante des musées que nous souhaitions visiter, si possible. Nos expériences précédentes montraient qu'en dehors d'une enquête institutionnelle interne, une distance existe entre l'échantillon souhaité & l'échantillon final : nous visions donc cinquante musées pour rencontrer en définitive 40 responsables dans 32 musées. Ainsi, au cours des 34 entretiens, nous avons recueilli 40 visions originales de la communication de l'histoire au musée.

## Facilitatrices, facilitateurs

Pour nous assurer de la solidité de notre échantillon, nous avons consulté une série de spécialistes assez proches de nos questionnements, alliés & informateurs sans qui la conduite de cette

<sup>87</sup>Établissement public à caractère administratif.

<sup>88</sup>Cité nationale de l'histoire de l'immigration.

<sup>89</sup>Établissement public à caractère industriel & commercial.

<sup>90</sup>Établissement public à caractère scientifique, culturel & professionnel.

<sup>91</sup>Centre historique minier.

<sup>92</sup>Société d'économie mixte locale.

<sup>93</sup>Société anonyme à capitaux publics.

enquête n'aurait pas exploré les détours utiles qu'elle prend aujourd'hui : « Une enquête de terrain n'est vraiment adaptée que si elle s'effectue dans un milieu d'interconnaissance <sup>94</sup>. » En premier lieu, les documents consultés, voire les souvenirs d'anciennes visites, vous invitent à ne pas manquer tel ou tel lieu dans l'enquête. En élaborant ensuite la liste des musées telle que présentée ci-dessus, vous repérez un terrain idéal, même s'il semble trop vaste. Vous préparez une liste d'appels, de courriers de demande... Mais vous vous rendez compte que le pivot fondamental du développement de votre terrain se trouve dans vos alliés, celles & ceux qui vous donnent des noms, qui vous encouragent à aller voir untel, qui appellent unetelle pour vous recommander... Paul RASSE, muséologue universitaire, me dirige vers le musée de la Poste, Louis MÉZIN, conservateur du musée MASSÉNA m'envoie aux musées & domaine nationaux du palais impérial de Compiègne, Brigitte MILLECAMPS, actrice de la culture locale du Pas-de-Calais me met sur la piste du musée France Opale Sud & du musée de l'hôtel SANDELIN.

Puis au cours de l'enquête, les interlocuteurs ponctuels ou les personnes que j'interviewe m'orientent bien volontiers vers des immanquables. Françoise LERNOUT, conservatrice au musée de Picardie me recommande auprès de l'historial de la Grande Guerre, Laurent GERVEREAU me donne une liste de personnes à contacter, de lieux à visiter que j'avais écarté de ma liste initiale, comme par exemple le Centre historique minier ou le musée des Confluences, tout comme Éric de VISSCHER qui m'envoie vers Alain MERCIER au musée des Arts & Métiers... Certains me recommande vivement d'aller voir telle ou telle exposition, comme David GUILLET qui me mène voire l'exposition *L'Art en guerre* <sup>95</sup> au musée d'Art moderne de la ville de Paris, d'autres, comme Marie LAVANDIER, me présentent des scénographes. Bref, la morphologie de l'échantillon se modifiait au fur & à mesure que l'enquête avançait. Quand les possibilités de rencontrer les personnes recommandées se laissaient entrevoir, je m'y engouffrais. La préparation systématique du terrain venait se poser en garde-fou au risque de se laisser entraîner dans un seul & même réseau, dénaturant ma démarche. Au contraire, les pistes supplémentaires offertes par ces alliés venaient combler les difficultés ou les manques de ma tournée. Les bénéfiques de ces opérations de soutien ressortent des bons conseils & des expériences de mes interlocuteurs bienveillants qui connaissent dans leur entourage & leur métier les incontournables. En outre, d'arriver avec la « lettre de recommandation » facilite le contact & d'un point de vue général, l'intégration de l'enquêteur dans l'univers des musées.

Voilà les facteurs principaux qui déterminaient la délimitation de notre échantillon. Pour peindre en deux traits une critique de ce terrain, nous nous sommes aperçu après la fin des tournées que des regards limitrophes de notre terrain manquaient à notre analyse de la production scientifique & culturelle : le point de vue des historiens universitaires, & celui des scénographes extérieurs. Nous avons pu en rencontrer en fin de thèse pour contrebalancer ces points de vue. Enfin, après l'interprétation des résultats, l'échantillon en lui-même se révèle satisfaisant dans les réponses aux problématiques & hypothèses initiales.

<sup>94</sup>BEAUD et WEBER, *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, op. cit., p. 31.

<sup>95</sup>Oct. 2012, Paris : musée d'Art moderne de la ville de Paris. *L'art en guerre, France 1938-1947. De Picasso à Dubuffet*. Laurence BERTRAND-LORLÉAC et Jacqueline MUNK, eds.

## L'administration de l'enquête

Le moment de la discussion avec nos interlocuteurs & interlocutrices représente un instant privilégié de la recherche. Jamais un entretien ne tombe à plat. Bien au contraire, il se propage inmanquablement dans des directions surprenantes dont les sinuosités recèlent des ressources inédites. Le florilège de ces instants ne pourrait s'opérer sans une administration bien tenue où la vigilance s'applique à une liste de musées, de contacts & d'expositions. Nous venons d'énoncer les ingrédients de l'échantillon des institutions à visiter. Seulement, cette liste ne représente que la carte du voyage, les rencontres restaient à organiser. Notre méthode consistait alors à suivre un protocole précis à partir d'un tableau général de terrain. Considérez ce tableau comme le pendant systématique d'un journal de terrain diachronique. Nous verrons plus tard dans notre méthode d'analyse l'importance accordée aux allers-retours entre le regard diachronique & la vision systématique. Notre protocole d'accès aux interlocuteurs se déroulait automatiquement dans cet ordre :

- rechercher la personne la plus appropriée & disposée à nous recevoir dans le musée choisi,
- lui adresser un mail préparatoire,
- fixer un rendez-vous précis.

Notre base informatique élémentaire se composait des musées que nous souhaitions explorer : les données géographiques, qualitatives & statutaires abordées plus haut auxquelles nous ajoutions les coordonnées de contact, c'est-à-dire le téléphone principal, les adresses électroniques & postales ainsi que les différents éléments de l'identité numérique. Nous profitions de cette base pour renseigner plus précisément les thèmes abordés par chaque musée, quelques éléments de son histoire & la documentation principale. Enfin, nous laissions une colonne vide pour les dates de rencontre & une pour les dates de visite. Nous construisions alors une base de données parallèle à la première pour faire un journal d'appels & de messages, une entrée par contact. Sur cette seconde base, nous répertorions les informations essentielles de l'interlocuteur : adresse, service, poste ou fonction & une note sur laquelle j'enregistrais notamment l'intermédiaire qui me valait de rencontrer cette personne & la première impression au téléphone. Comme pour les institutions, j'inventoriais les coordonnées les plus efficaces pour communiquer. Suivait quelques lignes de journal d'appels & de courriers, avec la date ainsi que la teneur du dernier contact & bien sûr, la date de la rencontre que je reportais sur mon calendrier. Puis je laissais une case vide dans laquelle je référençais après la rencontre les éventuelles publications. Enfin, j'ajoutais une troisième base de données dans laquelle je cataloguais les expositions que je visitais & analysais, qu'elles fussent temporaires, permanentes, à l'occasion d'entretien ou non. L'ensemble de ces trois listes formait mon classeur de route. Je le synchronisais à mon répertoire numérique pour pouvoir accéder aux coordonnées rapidement depuis mon téléphone portable. Le tableau 1.8 donne un exemple de deux fiches reliées issues de ces bases de données.



Musée		Contact	
Musée	musée de l'Histoire de France	Nom	LACAILLE
Zone	Région parisienne	Prénom	Frédéric
Région	Île-de-France	Musée	musée de l'Histoire de France
			

TABLEAU 1.8. – Extrait du classeur de route : deux exemples de fiches

<i>suite</i>	Musée	<i>suite</i>	Contact
Palmarès	15 <sup>e</sup>	Service	conservation
Statut	EPA de la Culture	Statut	conservateur
tél.	01 30 83 78 00	tél.	*** ** ** ** *
mail	<i>formulaire</i>	mail	***.***@chateauversailles.fr
adresse	place d'Armes	adresse	place d'Armes
CP <sup>96</sup>	78 000	CP	78 000
ville	Versailles	ville	Versailles
site	<i>museehistoiredefrance.fr</i>	dernier appel	<i>le standard d'accueil</i>
identité	fb tw ig yt	date	<i>12 novembre 2012</i>
thème	histoire de France	dernier mail	<i>confirmation du RDV<sup>97</sup></i>
période	Ancien Régime, Restauration	date	<i>18 janvier 2013</i>
création	1837	note	<i>accueillant</i>
expos	vue la permanente	intermédiaire	Juliette TREY
visite	janvier 2013	n° d'entretien	27
RDV	21 janvier 2013	RDV	21 janvier 2013
doc.	références récentes <sup>98</sup>	doc.	catalogues récents <sup>99</sup>
doc.	manuels du XIX <sup>e</sup> siècle <sup>100</sup>	doc.	autres expos <sup>101</sup>

TABLEAU 1.8. – Extrait du classeur de route : deux exemples de fiches

Tant que faire ce peut, je consultais la documentation concernant le musée, les publications de la personne que je rencontrais, ainsi que le catalogue des expositions visitées, mais essentielle-

<sup>96</sup>Code postal.

<sup>97</sup>Rendez-vous.

<sup>98</sup>Thomas W GAETGENS. *Versailles de la résidence royale au musée historique la galerie des batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*. Sous la dir. de Pierre LEMOINE. Paris : Albin Michel, 1984 ; Laurent GERVEREAU et Claire CONSTANS. *Le musée révélé l'histoire de France au château de Versailles*. Paris : Robert Laffont, 2005.

<sup>99</sup>Frédéric LACAÏLE. *Versailles 400 ans d'histoire*. Découvertes Gallimard. Paris, Versailles : Gallimard, Château de Versailles, 2012 ; Laurent GERVEREAU et Frédéric LACAÏLE. *La guerre sans dentelles. Catalogue de l'exposition au Château de Versailles du 11 mai au 7 septembre 2009*. Versailles, Paris : Château de Versailles, Skira Flammarion, 2009.

<sup>100</sup>Jean VATOUT. *Souvenirs historiques des résidences royales de France. Palais de Versailles*. Paris, Versailles : Librairie Firmin Didot frères et compagnie, 1837 ; Alexandre de LABORDE. *Versailles, ancien et moderne*. Paris : A. Éverat, 1839 ; Charles GAVARD. *Catalogue général des galeries historiques de Versailles par salles et par lettres alphabétiques ou guide de voyageur à Versailles*. Paris : Charles Gavard, 1840 ; Eudore SOULIÉ. *Notice du Musée impérial de Versailles*. T. 1-3. Paris : Charles de Mourgues, frères, 1859.

<sup>101</sup>Frédéric LACAÏLE, Joëlle BARREAU, Jean-Pierre BOIS et Robert BRESSE. *Peintures murales aux Invalides. L'œuvre révélé de Joseph Parrocel*. Sous la dir. de Michel LUCAS. Dijon : Éditions Faton, 2005 ; Robert BRESSE, Gérard-Jean CHADUC, Christine HELFRICH et Frédéric LACAÏLE. *Jean II Maritz (1711 -1790). La fabrication des canons au dix-huitième siècle*. Paris : CERMA, musée de l'Armée, 2005 ; Frédéric LACAÏLE et MUSÉE DE L'ARMÉE. *Photographies de poilus. Soldats photographes au coeur de la Grande Guerre*. Paris : Somogy, Direction de la mémoire du patrimoine et des archives, 2004 ; Frédéric LACAÏLE. *Uniformes napoléoniens*. Paris : musée de l'Armée, bibliothèque de l'Image, 2001 ; Frédéric LACAÏLE. *La première guerre mondiale vue par les peintres*. Sous la dir. de Bernard DEVAUX. Paris : Citédiss, 1998 ; Florence LE CORRE, Frédéric LACAÏLE et Raymond NOULENS. *Crimée 1854-1856 premiers reportages de guerre. Exposition du 24 octobre 1994 au 8 janvier 1995 au musée de l'Armée*. Paris : musée de l'Armée, 1994 ; André LECLAIRE, Alain GIRARD et Frédéric LACAÏLE. *La Maison des Chevaliers de Pont-Saint-Esprit. Sondages archéologiques 1990*. Nîmes : conseil général du Gard, conservation des musées départementaux, 1992.

ment après mon passage, & ce, pour plusieurs raisons. Il existe plusieurs politiques documentaires autour des prospections telles que nous les avons menées. Soit on rassemble le maximum d'informations *a priori*, on se confronte d'abord aux publications, & l'on arrive armé jusqu'aux dents. Cette approche rassemble les avantages & les inconvénients d'être très au fait de la réalité du terrain telle que les auteurs de la documentation l'interprètent. Elle permet une stratégie de questions assez spécialisées, mais un peu trop orientées. De la même manière, une visite guidée suivie d'une visite libre donne un regard avisé parfois indispensable, mais soumis à l'interprétation du guide. Soit on décide d'arriver vierge dans une exposition, pour se forger d'abord un avis propre, avec le risque de tomber parfois dans certaines incompréhensions qui se dissipent à la rencontre du guide. Cette approche permet d'annoter de manière plus juste l'analyse de l'exposition, sa correction, & l'analyse du discours médiateur. De la même manière, venir à une rencontre bien préparé, mais sans trop avoir poussé les recherches documentaires rassemble les avantages & les inconvénients de se présenter ingénument au sens moderne comme au sens antique, c'est-à-dire avec une certaine naïveté mais également libre de tout préjugé<sup>102</sup>. L'enquêteur dans cette situation s'expose aux risques de poser des questions qui sembleront candides à son enquête, mais qui au regard de son analyse apportent beaucoup à ses résultats. Ne dit-on pas qu'il n'y a pas de question bête ? La différence se note en terme d'équité entre les entretiens mais aussi de distance par rapport aux préjugés, l'entretien ingénu trouve sa richesse dans une position indépendante, creuset de l'originalité des points de vue. Bref, notre stratégie documentaire se rapprochait plus de cette deuxième approche, bien que nous ne fussions pas dans l'ignorance, & que nous nous renseignassions *a minima*\* en amont sur l'histoire du musée, son activité & celle des enquêtes, pour approfondir *a posteriori*\*.

### 📌 Frapper à la porte : obtenir un entretien

L'objectif de toute l'administration de cette enquête se cache entre les deux tableaux ci-dessus : trouver la personne qui revêt le discours du musée, le restitue, & peut en donner une vision singulière. Ainsi, de la première fiche de gauche, nous utilisons en premier lieu le téléphone pour savoir la procédure à suivre pour contacter la personne la plus à même de nous recevoir en entretien pour parler de la construction & de la communication de l'histoire au musée. Nous nous annonçons, nous repérons les potentiels allocutaires, & nous prenons leurs coordonnées, pour, au plus simple, les contacter directement. Parfois, l'on me demandait d'envoyer un mail directement pour que la question soit traitée en interne & que l'on décidât qui me recevrait. Dans les plus petites structures, le choix ne se pose pas toujours & les renseignements circulent simplement. Dans les grandes, le message risque de se perdre. La plupart du temps, les responsables en mesure de me recevoir déploient une activité professionnelle débordante qui laisse peu la place aux discussions. Pour cette raison, les conservateurs ou conservatrices déléguaient quelques fois la charge de m'accueillir à d'autres collègues, ce qui élargissait le panel de professions rencontrées lors de mon enquête.

---

<sup>102</sup>La latin *ingenuus* signifie « né de parents libres », aussi « sincère » « ingénu, -ue ». In : *Trésor de la langue française informatisé*. Paris : CNRS, 2004.

Avouons que nous avons toujours été plutôt bien accueilli, malgré l'insistance de mes sollicitations. Souvent, j'envoyais plusieurs courriers, je renouvelais mes appels sur des répondants, voire même, je publiais des annonces publiques sur les réseaux sociaux pour attirer l'attention quand mes signaux restaient sans réponses. Ce moyen me valut *in extremis*\* plusieurs ouvertures pour des rendez-vous. Au départ de l'enquête, je lançais une série de *tweets*\* pour commenter au jour le jour mes avancées de terrain avec le mot-clef #museesdhistoire<sup>103</sup>. Je décidais de m'en servir également pour progresser sur les points noirs de mon administration de terrain, c'est-à-dire multiplier les voies possibles de communication. Après plusieurs tentatives classiques infructueuses, je publiais un *tweet* pour interpeler le musée de la Marine, le musée de la Grande Guerre & le musée d'Art & d'Histoire du judaïsme : « La tournée des #museesdhistoire arrive bientôt sur Paris : @museemarine @M2GMeaux @infosdumahj serez-vous de la partie ? J'espère !<sup>104</sup>. » Quelques jours après, je recevais un appel directement sur mon téléphone de la part du chargé de communication du musée de la Grande Guerre, Jean-Christophe GRAEBLING. Intrigué par mes méthodes, il avait fait remonter cette information lors d'une réunion hebdomadaire du musée pour ensuite me contacter & me renvoyer vers le secrétariat général où Claudine SCHUCK m'accordait un rendez-vous avec Michel ROUGER.

De la même manière, je persévérais pour être reçu au musée de l'Histoire de France de Versailles, le succès rencontré deux mois plus tôt m'encouragea à renouveler l'expérience. J'interpelaï directement la conservatrice Juliette TREY : « Bonjour, @JulTrey j'écris une #thèse sur la transmission de l'histoire au #museesdhistoire Qui rencontrer sur ce sujet au @CVersailles<sup>105</sup> ? » d'où elle me renvoyait vers son confrère « Frédéric LACAILLE, conservateur chargé des peintures du XIX<sup>e</sup> @CVersailles, est notre expert musée d'histoire<sup>106</sup>. » En dehors de ces cas exceptionnels, les moyens de communication classiques soit se révélaient parfaitement efficaces, soit restaient lettre morte. Malgré (ou à cause de) mon obstination, plusieurs projets de rencontre restèrent sans suite, sans réponse. En revanche, quand un contact s'établissait avec une institution, rarement l'on me refusait audience. Seule Marianne AMAR, dans un souci déontologique que nous avons détaillé plus tôt, refusa le rendez-vous.

À chaque accroche, j'adressais un courrier électronique soit général, soit aux personnes auprès de qui je devais être reçu. Ce message enveloppait plusieurs fonctions, tout d'abord d'informer les intentions de notre requête en invoquant tutelle & motivation, les moments de mon passage dans la zone en question, préparer la rencontre en envoyant la grille d'entretien & en annonçant l'enregistrement des discussions. En voici un exemple :

<sup>103</sup> Vincent LAMBERT. *À l'assaut des musées d'histoires ! Suivez les événements de ma thèse sur #museesdhistoire*. Paris, oct. 2012.

<sup>104</sup> Vincent LAMBERT. *La tournée des #museesdhistoire arrive bientôt sur Paris : @museemarine @M2GMeaux @infosdumahj serez-vous de la partie ? J'espère !* Montreuil-sur-mer, oct. 2012.

<sup>105</sup> Vincent LAMBERT. *Bonjour, @JulTrey j'écris une #thèse sur la transmission de l'histoire au #muséedhistoire Qui rencontrer sur ce sujet au @CVersailles ?* Cergy-Pontoise, déc. 2012.

<sup>106</sup> Juliette TREY. *@Zouib Frédéric Lacaille, conservateur chargé des peintures du XIXe @CVersailles, est notre expert "musée d'histoire"*. Versailles, déc. 2012.

Bonjour Brigitte CRUZ,

Dans le cadre de ma thèse de doctorat sur les musées d'histoire, je suis en train d'effectuer une **tournée muséologique en France** ! Paul RASSE, muséologue & anthropologue, directeur du laboratoire de recherche de sciences de l'information & de la communication de l'université de Nice Sophia Antipolis, supervise mes travaux. Ma recherche interroge **les processus de transmission de l'histoire au musée, dans leurs concepts, leurs pratiques & leurs esthétiques**. Le terrain, cœur de ma recherche, se constitue de témoignages d'historiens, de conservateurs, de membres du conseil scientifique ou de scénographes de musées d'histoire.

Je souhaitais passer au musée de la Musique avant la fin du mois, pour entendre une approche musicale de l'histoire. Isabelle LAINÉ m'a conseillé de vous joindre à cet effet. Si possible, je souhaiterais **convenir d'un rendez-vous** avec l'une des personnes au fait sur ces questions au sein de votre musée, sans doute vous-même. Il s'agit d'un entretien d'environ une heure, que j'enregistrerai avec votre permission pour la retranscription de mes informations. Je serai dans la région parisienne de la fin de la semaine prochaine à la fin du mois d'octobre. Je serai également heureux de découvrir le site de votre musée à cette occasion. Je vous joins en lien la grille d'entretien pour un aperçu de ce dont je souhaite vous entretenir.

Merci. Bonne journée.

Vincent LAMBERT

*Amant alterna camena* « Les muses aiment les chants alternés <sup>107</sup>. »

Les modes d'accès aux 40 interlocuteurs-trices de notre terrain se répartissent entre les accès directs, c'est-à-dire sans intermédiaire, & les plus nombreux, les accès indirects, soit ¾ de nos rencontres. Alain BLANCHET & Anne GOTMAN précisent que « les modes d'accès indirects passent par l'entremise de tiers, institutionnels ou personnels <sup>108</sup> », sorte de relais entre votre première démarche, appel téléphonique ou courrier électronique, & la personne que vous questionnerez finalement. Ils les divisent en trois selon le type de communication :

- la méthode du proche en proche qui « consiste à un premier interviewé potentiel de désigner d'autres interviewés possibles & de faire la chaîne <sup>109</sup> » ;
- passer par des informateurs/trices-relais « que l'on sait intégré-e-s au cœur de réseaux sociaux [le terme n'est pas à prendre au sens numérique] plus vastes & en mesure d'indiquer le nom & l'adresse des personnes concernées par l'enquête <sup>110</sup> » ;
- enfin, les relais institutionnels qui correspondent dans notre cas aux standardistes, secrétaires ou services d'accueils qui vous mettent en relation avec la personne la plus appropriée.

---

<sup>107</sup> VIRGILE. *Les Bucoliques* (-37). Bilingue. Paris : Éditions Eryx, 1959, églogue III, 59.

<sup>108</sup> BLANCHET et GOTMAN, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, op. cit., p. 57.

<sup>109</sup> Ibid., p. 58.

<sup>110</sup> Ibid., p. 59.

Mode	Détails	Nb.	Exemple
direct		11	Anne H��l��ne HOOG
indirect	relais institutionnels	15	Pascal ROMAN
	proche en proche	8	No��l MAHEO
	informateurs-relais	6	Andr�� L'HO��R

TABLEAU 1.9. – Modes d'acc  s aux enqu  t  s

  videmment, l'id  e de multiplier & de diversifier les canaux d'accessibilit   appar  t comme la strat  gie communicationnelle la plus conseillé. Ind  pendamment des autres, chacune de ces m  thodes nous soumet aux risques de tr  bucher sur les biais qui les caract  risent, mais menés de front, leur compl  mentarit   laisse moins de place    ces dangers, & surtout, elles « maximisent les chances d'acceptation <sup>111</sup>. » Le tableau 1.9 montre le recensement des diff  rents modes d'acc  s    nos interlocuteurs.

---

<sup>111</sup> Ibid., p. 57.



## 1.2. Sur la route des musées d'histoire

*Amant alterna camena.*<sup>112</sup>

— VIRGILE

Comme pour la méthode d'analyse des données que nous décrivons plus loin, comme pour la construction d'une exposition d'histoire, donner à la compréhension du lecteur une enquête de terrain passe par un double regard. Ainsi, la vision contextuelle diachronique offre un regard sur la situation dans son mouvement, son environnement tandis que les visions isolées & décontextualisées permettent de comparer les différentes positions recueillies.

Au risque de se soumettre à certaines critiques pour lesquelles « l'évocation des physiciens atomistes a surtout pour fonction d'impressionner le lecteur<sup>113</sup> », nous illustrons cette idée par le fameux principe qui a valu le prix NOBEL au physicien WERNER HEISENBERG<sup>114</sup>. Il prétend en 1927 qu'on ne peut à la fois déterminer la vitesse & la position d'un élément<sup>115</sup>. Il met en évidence dans le cadre de la mécanique quantique le constat, appuyé par les observations expérimentales mais surtout par des démonstrations théoriques & mathématiques, que « *Wenn man zugibt, daß für Vorgänge in sehr kleinen Räumen und Zeiten Diskontinuitäten irgendwie typisch sind, so ist ein Versagen der Begriffe ‚Ort‘ und ‚Geschwindigkeit‘ sogar unmittelbar plausibel*<sup>116</sup> » soit en français « Si l'on admet que des discontinuités sont d'une quelque manière typiques des processus à des échelles spatio-temporelles réduites, une contradiction entre les concepts de « position » et de « vitesse » est même tout à fait plausible<sup>117</sup>. » S'en suivent les considérations qui régissent le principe d'incertitude. La figure 1.3 interroge la complémentarité fondamentale qui réside dans la compréhension & l'analyse d'une part, de la trajectoire du centre de gravité de la particule représenté à gauche, d'autre part, des positions à des temps  $t_1$ ,  $t_2$ ,  $t_3$ , ...  $t_n$  de cette même particule. WERNER HEISENBERG tente donc « au moyen d'une analyse plus précise de chacun de ces concepts cinématiques et mécaniques [de] lever les contradictions qui existent jusqu'à présent dans [leurs] interprétations<sup>118</sup> », ce que nous tenterons de faire : « *Es entsteht daher die Frage, ob es nicht durch eine genauere Analyse jener kinematischen und mechanischen Begriffe möglich sei, die bis jetzt in der anschaulichen Deutung der Quantenmechanik bestehenden Widersprüche aufzuklären*<sup>119</sup> ».

<sup>112</sup> « Les muses aiment les chants alternés » VIRGILE, *Les Bucoliques* (-37), op. cit., églogue III, 59.

<sup>113</sup> Jean-Marc MANDOSIO. *Longévité d'une imposture, Michel Foucault*. suivi de Foucaultphile & foucaultâtres. Paris : Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2010, p. 55.

<sup>114</sup> Cette idée vient des réflexions générées en 2015 par la Compagnie des Délices autour de la pièce de théâtre de Michael FRAYN. *Copenhague*. Arles : Actes Sud, 1998.

<sup>115</sup> WERNER HEISENBERG. *Les principes physiques de la théorie des quanta*. Sous la dir. de Louis de BROGLIE. Paris : Gauthier-Villars, 1932.

<sup>116</sup> WERNER HEISENBERG. « *Über den anschaulichen Inhalt der quantentheoretischen Kinematik und Mechanik* ». Allemand. In : *Zeitschrift für Physik* 43.3-4 (mar. 1927), p. 172-198, p. 173.

<sup>117</sup> Anna SVENBRO et WERNER HEISENBERG. « *Über Den Anschaulichen Inhalt Der Quantentheoretischen Kinematik Und Mechanik* (1927) Traduction en présentation bilingue suivie d'un commentaire critique ». Mém.de maît. Paris : université de Paris X - Nanterre, 2007, p. 9.

<sup>118</sup> Ibid., p. 9.

<sup>119</sup> HEISENBERG, « *Über den anschaulichen Inhalt der quantentheoretischen Kinematik und Mechanik* », op. cit., p. 173.

Cette analogie physicienne illustre la raison pour laquelle il nous semble indispensable de vous présenter d'abord la vision cinétique de l'enquête. Son déroulé constitue le liant de l'explication de son mouvement. Elle fournit au lecteur un ensemble d'informations cohérent lui permettant de se reconstituer l'ensemble de cette épopée de thésard, lui ouvrant des explications d'une histoire qui s'est déroulée dans le temps. Sa plume, à la fois fidèle & traitresse, tente de retranscrire cette activité dans les temporalités les plus claires. Dans un autre regard, nous changeons de vision pour prendre une à une les rencontres, les analyser dans leur position propre.

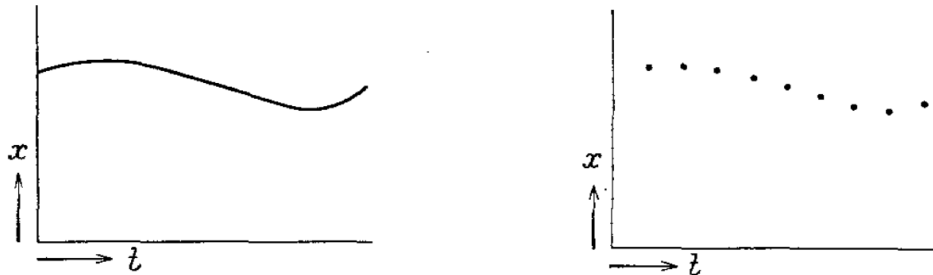


FIGURE 1.3. – Graphiques de Werner HEISENBERG. *Vitesse puis position d'une particule en mouvement.* Graphiques © 1927 *The European Physical Journal* - Springer, Berlin.


Nous déroulons donc ci-après les étapes de constitution du corpus des témoignages recueillis auprès de responsables de musées. Après une longue hésitation entre enchâsser des points de commentaires méthodologiques survenant au cours du parcours ou dissocier les deux, nous optons finalement pour la seconde disposition. Vous retrouverez donc ici le récit point par point de nos rencontres, puis à la section *Retours sur entretiens*<sup>120</sup>, selon un ordre thématique, les notes relevées tout le long des campagnes d'enquête.

Vous retrouvez indiqués sur les cartes illustrées de notre section 1.2 les moyens employés pour passer d'un endroit à un autre avec les différents lieux où l'on m'accueillait que je nommerais, avec la touche d'amusement sur le vocabulaire militaire couramment employé dans les enquêtes scientifiques – je cite plus loin André L'HOËR (ALH<sup>121</sup>) – les quartiers généraux de mes campagnes d'enquête<sup>a</sup>. Pour distinguer les transports, nous marquons de crayon les trajets en voiture amicalement mise à disposition, de craie l'auto-stop ou le covoiturage organisé, de feutre les réseaux ferrés de grandes lignes, régionaux ou métropolitains. Enfin, nous nous servons de plans anciens comme fonds de carte, en partie parce qu'ils appartiennent au domaine public, mais surtout pour continuer de jouer ici sur l'esthétique de l'histoire. Nous choisissons pour illustrer les déplacements dans les départements français trois planches d'un ensemble de lithographies datant du Second Empire gravées par HERISON & CHARLE<sup>122</sup>. Pour les plans de villes, correspondant à des préfectures de département, nous préférons nous servir des fameuses cartes

<sup>120</sup> Cf. SECTION 2.1, page 97.

<sup>121</sup> André L'HOËR.

<sup>122</sup> HERISON et CHARLE. *France nouvelle en 86 départements à l'usage des jeunes élèves : Nièvre, Oise, Nord*. Antoine Bès. Paris, 1854; HERISON et CHARLE. *France nouvelle en 86 départements à l'usage des jeunes élèves : Orne, Pas-*

<sup>a</sup> Extrait « On ne vise pas », page 421 : — On va vers un public. On ne vise pas un public ! C'est quand même  5. ALH assez agressif. (*Extrait 5.1*).

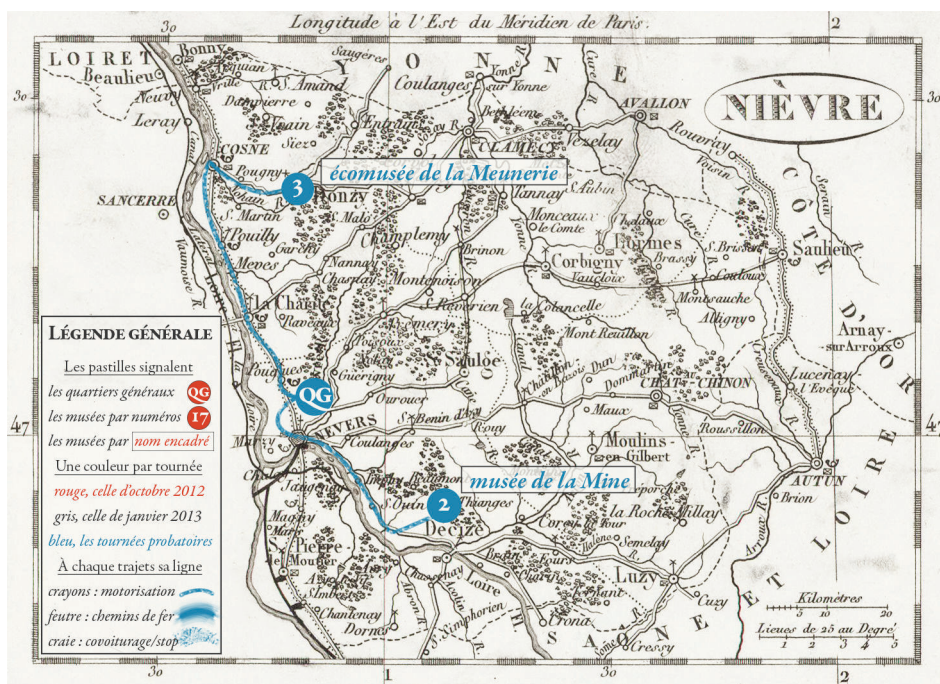


FIGURE 1.4. – Carte de la Nièvre pour les entretiens 2 & 3.  
Carte © 1854 HERISON & CHARLE – BNF, Paris.

issues des meilleurs guides de voyages du XIX<sup>e</sup> siècle, celles de l'Allemand Karl BÆDEKER <sup>123</sup> gravées à Leipzig par Heinrich WAGNER & Ernst DEBES <sup>124</sup>. Pour la région parisienne, nous travaillons sur une carte gravée par Fernand BOURNON qui présentait l'avantage de rassembler sur un même plan l'Île-de-France de Fontainebleau à Compiègne <sup>125</sup>. Pour Paris, la carte du SGA <sup>126</sup> de 1887 correspondait assez bien pour situer les dix musées visités dans la capitale <sup>127</sup>. Enfin, les fonds de carte de la France ou de l'Europe géographique du XIX<sup>e</sup> ou du XX<sup>e</sup> siècle nous servait pour d'autres usages plus généraux <sup>128</sup>. Dès lors, nous vous invitons à suivre le fil de ces tournées.

*de-Calais, Puy-de-Dôme, Basses-Pyrénées.* Antoine Bès. Paris, 1854; HERISON et CHARLE. *France nouvelle en 86 départements à l'usage des jeunes élèves : Seine-et-Oise, Deux-Sèvres, Somme, Tarn.* Antoine Bès. Paris, 1854.

<sup>123</sup> Karl BÆDEKER. *Le Nord-Ouest de la France de la frontière belge à la Loire, excepté Paris. Manuel du voyageur.* Karl Bædeker, Paul Ollendorf. Guides Baedeker. Leipzig (Allemagne), Paris : Karl Bædeker, Paul Ollendorf, 1908; Karl BÆDEKER. *Le Nord-Est de la France de Paris aux Ardennes, aux Vosges et au Rhône. Manuel du voyageur.* Karl Bædeker, Paul Ollendorf. Guides Bædeker. Leipzig (Allemagne), Paris : Karl Bædeker, Paul Ollendorff, 1908; Karl BÆDEKER. *Le Sud-Est de la France du Jura à la Méditerranée y compris la Corse. Manuel du voyageur.* Karl Bædeker, Paul Ollendorf. Leipzig (Allemagne), Paris : Gallimard, 1906.

<sup>124</sup> Heinrich WAGNER et Ernst DEBES. *Amiens.* Leipzig (Allemagne), Paris, 1908; Heinrich WAGNER et Ernst DEBES. *Caen.* Leipzig (Allemagne), Paris, 1908; Heinrich WAGNER et Ernst DEBES. *Mâcon.* Leipzig (Allemagne), Paris, 1908; Heinrich WAGNER et Ernst DEBES. *Lyon.* Leipzig (Allemagne), Paris, 1906; Heinrich WAGNER et Ernst DEBES. *Marseille.* Leipzig (Allemagne), Paris, 1906; Heinrich WAGNER et Ernst DEBES. *Nice.* Leipzig (Allemagne), Paris, 1906.

<sup>125</sup> Fernand BOURNON. *Environs de Paris.* Paris, 1900.

<sup>126</sup> Service géographique de l'armée.

<sup>127</sup> SERVICE GÉOGRAPHIQUE DE L'ARMÉE. *Paris.* Paris, 1887.

<sup>128</sup> J. FOREST. *France muette par départements.* Paris, 1932; DESJARDINS, *Europe muette*, op. cit.

N<sup>os</sup> 1-3, une réserve de trois entretiens tests

Je partais avec trois entretiens d'avance issus des périodes d'essai, un à Nice <sup>129</sup>, deux dans la Nièvre <sup>130</sup>. Je les intégrais d'ores & déjà au corpus en notant bien pour la suite que les orientations des guides d'entretien, pour le premier comme pour les seconds, ne suivaient pas exactement la même direction que celles retenues pour le reste de l'enquête. Le contenu original des discussions & les statuts singuliers des musées visités me convainquaient à les maintenir dans le cœur des témoignages rassemblés ci-après, soit :

1. l'entretien réalisé au musée MASSÉNA comme test du premier questionnaire à Nice <sup>131</sup>. Les réponses de Louis MÉZIN (LM <sup>132</sup>) tendaient un pont entre l'observation participante, les expériences menées dans cet établissement & la mise en place de l'enquête. Outre le rôle de transition méthodologique, cette rencontre donne une impulsion colorée à notre parcours avec un musée d'histoire locale mis à neuf dont les salles rouvrent sur la prospère histoire du XIX<sup>e</sup> siècle niçois <sup>133</sup> ;
2. lors de l'enquête sur le patrimoine industriel <sup>134</sup>, je rencontrais Francis DREYER (FD <sup>135</sup>) qui soulevait des questions intéressantes à relever autour du musée de la Mine de La Machine, musée industriel d'ampleur départementale, représentant dans notre échantillon des musées plus modestes. Nous évoquions notamment la « mémoire de place <sup>136</sup> » & les processus de patrimonialisation d'une mémoire matérielle & immatérielle. L'enregistrement partiel & les questions resserrées aboutissent à une retranscription fragmentaire qui mérite cependant sa place dans l'échantillon <sup>137</sup> ;
3. dans le même contexte, la médiatrice Marie-Thérèse MATTAT (MTM <sup>138</sup>) & le directeur Georges NARCY (GN <sup>139</sup>) apportaient également deux points de vue tout à fait utiles à notre développement en discutant sur les difficultés de reconnaissance des musées associatifs en milieu rural comme l'écomusée de la Meunerie du moulin de Maupertuis. De ces échanges riches, ressortent des esthétiques, des appréhensions du temps long & de l'évolution des problématiques dans un musée, témoins d'une scénographie débrouillardise de l'histoire des techniques <sup>140</sup>.

<sup>129</sup> La figure 1.12, page 86, permet de situer cet entretien préliminaire sur le plan de Nice. Cf. WAGNER et DEBES, *Nice*, op. cit. ; Vous trouverez cette carte dans BÆDEKER, *Le Sud-Est de la France du Jura à la Méditerranée y compris la Corse. Manuel du voyageur*, op. cit., pl. 22, p. 447.

<sup>130</sup> La figure 1.4, page 66, montre un plan de la Nièvre avec les deux musées identifiés comme les entretiens n<sup>os</sup> 2 & 3 du corpus. La légende fait référence pour les cartes suivantes. Cf. HERISON et CHARLE, *France nouvelle en 86 départements à l'usage des jeunes élèves : Nièvre, Oise, Nord*, op. cit., pl. 15.

<sup>131</sup> Je profitais alors d'un hébergement chez feu Mathilde PHILIPPE où j'établissais, avec son accord, mon quartier général à long terme.

<sup>132</sup> Louis MÉZIN.

<sup>133</sup> Cf. Entretien avec Louis MÉZIN, ANNEXE A.1, page 381.

<sup>134</sup> J'établissais mon quartier général à Parigny-les-Vaux. Je remercie Pascal LAMBERT pour son hébergement, le prêt de son véhicule & son accueil à toute épreuve.

<sup>135</sup> Francis DREYER.

<sup>136</sup> Cf. Entretien avec Francis DREYER, ANNEXE A.2, page 396.

<sup>137</sup> Cf. Entretien avec Francis DREYER, ANNEXE A.2, page 396.

<sup>138</sup> Marie-Thérèse MATTAT.

<sup>139</sup> Georges NARCY.

<sup>140</sup> Cf. Entretien avec Marie-Thérèse MATTAT & Georges NARCY, ANNEXE A.3, page 401.



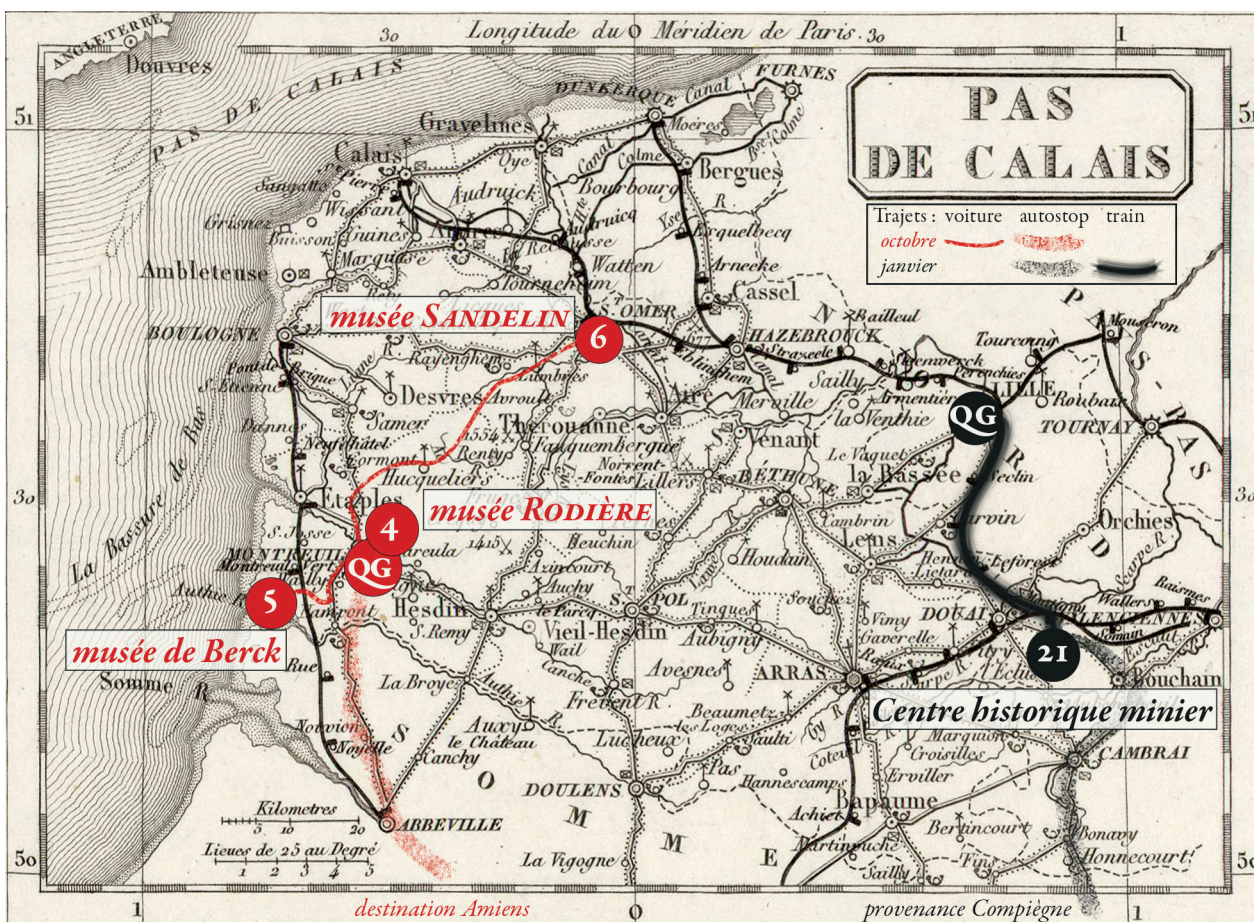


FIGURE 1.5. – Carte du Pas-de-Calais pour les entretiens 4, 5, 6 puis 21.  
Carte © 1854 HERISON & CHARLE – BNF, Paris.

L'entretien en deux temps avec d'abord la médiatrice, Marie-Thérèse MATTAT, puis avec le directeur, Georges NARCY, nous ouvrait à une approche particulière des témoignages sur une institution, l'*entretien double*\* qui confronte deux points de vue sur un même établissement<sup>141</sup>.

### 1.2.1. Campagne d'automne

Si ces trois premiers entretiens conservés dans notre corpus présentent une valeur de test – mise à l'épreuve du guide d'entretien pour le premier, mise à l'épreuve du concept d'esthétique de l'histoire pour les deux autres – nous considérons encore le quatrième comme une vérification dans la mesure où il permettrait de valider le second guide d'entretien en démarrant solidement la tournée. La première phase de l'enquête correspond donc à une période où je me réservais une dizaine de jours dans le Pas-de-Calais & la Somme puis une autre dizaine en Île-de-France au mois d'octobre 2012. Je commençais en amont mon administration de prises de contacts & de rendez-vous en fonction de ce planning.

<sup>141</sup> Cf. *L'entretien double*, SECTION 2.1.1, page 97.

N<sup>os</sup> 4-6, trois musées locaux du Pas-de-Calais

J'entamais l'enquête depuis mon premier quartier général de Montreuil-sur-mer <sup>142</sup>. Pour étrener la grille d'entretien n° 2 <sup>143</sup>, je demandais aux responsables du musée RODIÈRE un rendez-vous. En tant qu'ancien chargé de production pour les Malins Plaisirs dans cette même ville, je les connaissais assez bien puisqu'ils nous secondaient pour mettre en place les activités de médiations artistiques & patrimoniales sur ce territoire <sup>144</sup> :

4. Jean-François GRAILLOT (JFG <sup>145</sup>), l'un des jeunes responsables du musée, acceptait de me recevoir, de répondre à mes questions & de se soumettre à l'exercice du test, c'est-à-dire de discuter en fin d'entretien sur ma méthodologie. Les notes que je recueillais fourmillaient de points de vue correspondant parfaitement aux questions que posaient nos hypothèses. Le musée RODIÈRE rassemble des collections médiévales, XIX<sup>e</sup> siècle, mais également de l'époque de la Grande Guerre. Depuis quelques années, les lignes directrices patrimoniales & historiennes de la municipalité structuraient sa légitimité dans le paysage muséal avec une équipe jeune assez active <sup>146</sup>.

Le test convainquant, je cherchais à contacter deux autres établissements des environs pour confirmer mes manières d'agir. À travers le réseau local, j'entrais en relation avec :

5. le responsable du musée de Berck-sur-mer, André L'HOËR (ALH), qui pratique l'archéologie subaquatique & anime des ateliers pédagogiques à travers des méthodologies très intéressantes. Ce premier contact avec les techniques communicationnelles caractéristiques des archéologues avait ma curiosité & m'encourageait à prospecter d'avantage sur cette piste <sup>147</sup> ;
6. le musée SANDELIN à Saint-Omer, où je trouvais un exemple de *musée de province* assez traditionnel avec les difficultés des moyens d'une commune de cette ampleur & les efforts de la petite équipe, dont je rencontrais la responsable Carole SAMEZ (CS <sup>148</sup>) & le conservateur d'alors, Luc PIRALLA (LP <sup>149</sup>). Nous nous concentrons sur la médiation dans l'hôtel SANDELIN, vaste bâtiment riche en collections historiques <sup>150</sup>.

Tous les deux à l'échelle d'une petite ville, les conditions idéales d'un accueil aimable nous laissaient l'occasion d'entrer de plain-pied dans l'enquête & de parfaire certains détails. André L'HOËR me mettait en garde contre certaines formulations de vocabulaire ; le tour du musée de l'hôtel SANDELIN avec Carole SAMEZ me familiarisait avec les conditions de l'*entretien-visite*\* que nous abordons en détail un peu plus loin <sup>151</sup>.

N<sup>os</sup> 7-9, trois musées d'ampleur régionale dans la Somme

Alors que je visitais le musée France Opale Sud à l'issue de l'entretien avec André L'HOËR, je reçois la réponse enthousiasmée d'une conservatrice du musée de Picardie m'exhortant à venir

<sup>142</sup> La figure 1.5, page 68, situe les trois rencontres de cette semaine de prospection sur la carte du département du Pas-de-Calais, ainsi que le musée de Lewarde dont nous parlerons plus tard. Cf. HERISON et CHARLE, *France*



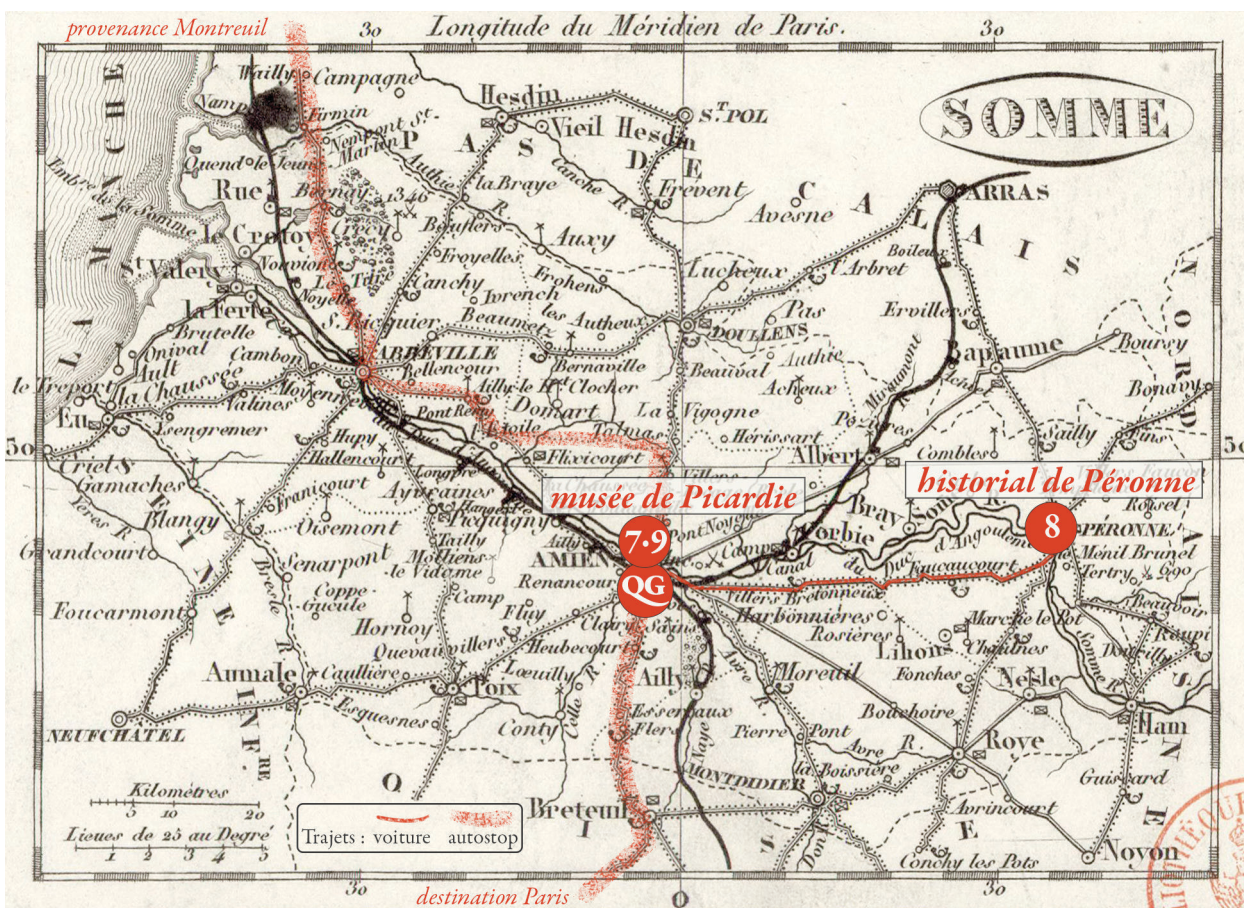


FIGURE 1.6. – Carte de la Somme pour les entretiens 7, 8 & 9.  
Carte © 1854 HERISON & CHARLE – BNF, Paris.

découvrir son musée. Je prenais donc la route vers le sud en direction de la Somme<sup>152</sup>. Je m'in-

*nouvelle en 86 départements à l'usage des jeunes élèves : Orne, Pas-de-Calais, Puy-de-Dôme, Basses-Pyrénées, op. cit., pl. 16.*

<sup>143</sup> Cf. Grille d'entretien n° 2 : communication & esthétique, SECTION 1.1.2, page 45.

<sup>144</sup> J'installais chez Brigitte MILLECAMPS le quartier général de ces aventures, j'en profite pour la remercier pour ses entremises, son soutien logistique & son gîte.

<sup>145</sup> Jean-François GRAILLOT.

<sup>146</sup> Cf. Entretien avec Jean-François GRAILLOT, ANNEXE A.4, page 411.

<sup>147</sup> Cf. Entretien avec André L'HOËR, ANNEXE A.5, page 416.

<sup>148</sup> Carole SAMEZ.

<sup>149</sup> Luc PIRALLA.

<sup>150</sup> Cf. Entretien avec Carole SAMEZ & Luc PIRALLA, ANNEXE A.6, page 425.

<sup>151</sup> Cf. *L'entretien-visite*, SECTION 2.1.1, page 99.

<sup>152</sup> La figure 1.6, page 70, situe les deux villes visitées en Somme. Cf. HERISON et CHARLE, *France nouvelle en 86 départements à l'usage des jeunes élèves : Seine-et-Oise, Deux-Sèvres, Somme, Tarn*, op. cit., pl. 20 ; La figure 1.7, page 72, permet d'identifier le musée de Picardie sur la carte d'Amiens. Cf. WAGNER et DEBES, *Amiens*, op. cit. ; Cette carte est issue de BÆDEKER, *Le Nord-Ouest de la France de la frontière belge à la Loire, excepté Paris. Manuel du voyageur*, op. cit., pl. 1, p. 48.

filtrais alors tant bien que mal dans l'emploi du temps serré des trois conservateurs suivants au musée de Picardie & à l'Historial de la Grande Guerre <sup>153</sup> :

7. Françoise LERNOUT (FLE <sup>154</sup>) avec laquelle nous nous réunissions autour d'un plat du jour pour parler du musée de Picardie, que nous visitons ensuite brièvement. Ses explications sur la fascinante histoire de cet établissement, sorte de musée parfait du XIX<sup>e</sup> siècle & sur la difficile exploitation de cet héritage nous donne un point de vue général sur ce site emblématique d'une époque dans une agglomération importante. Elle n'hésite pas non plus à me mettre en relation plus directe avec ses consœur & confrère suivants <sup>155</sup> ;
8. Marie-Pascale PRÉVOST-BAULT (MPPB <sup>156</sup>) réussit à m'accueillir le lendemain pour quelques minutes de discussion autour de l'Historial de la Grande Guerre, institution pilote en la matière, représentant depuis les années quatre-vingt-dix cette école muséographique & historiographique comparatiste qui la caractérise dans un site & une architecture hybrides <sup>157</sup> ;
9. Noël MAHEO (NM <sup>158</sup>), également conservateur au musée de Picardie, mais pour la partie antique, au cœur d'une ville aux origines de l'archéologie scientifique, confirmait, dans son discours & son travail sur les collections, les spécificités des savoir-faire attribués aux spécialistes de cette science dite auxiliaire de l'histoire en terme de communication par les objets <sup>159</sup>.

D'avoir visité un même musée sous deux jours différents reposait l'éternel dilemme du classement par genre de musée d'histoire. De fait, au musée de Picardie, les deux rencontres dont notre plume retranscrit les témoignages tiennent deux discours presque indépendants l'un de l'autre : ils décrivent un musée d'art & d'histoire ou musée de la ville d'une part, un musée d'archéologie romaine de l'autre. Ainsi, peu à peu, à travers l'ensemble des discours de nos interlocuteurs, nous commençons à esquisser une classification propre de nos musées d'histoire <sup>160</sup>. L'autre remarque que nous notions au partir de notre expérience en Picardie s'intéressait à la longueur des entretiens : celui avec Françoise LERNOUT resserré entre l'entrée & le dessert nous précipitait dans une course proluxe, celui avec Marie-Pascale PRÉVOST-BAULT se devait d'être court & efficace, quant à celui avec Noël MAHEO, le temps & le lieu se prêtaient allègrement à une discussion équilibrée. Au regard de l'ensemble, pour diverses raisons, certaines discussions nous semblaient trop courtes. À l'inverse, la satisfaction d'en recueillir de longues nous acheminait vers d'interminables retranscriptions. Nous vous invitons à vous pencher sur cette question à la section intitulée *Temporalités de l'entretien : les courts & les longs* <sup>161</sup>.

<sup>153</sup> J'installais chez Olivier VARENNES mon quartier général. Il m'accompagnait avec son véhicule jusqu'à Péronne, je l'en remercie.

<sup>154</sup> Françoise LERNOUT.

<sup>155</sup> Cf. Entretien avec Françoise LERNOUT, ANNEXE A.7, page 445.

<sup>156</sup> Marie-Pascale PRÉVOST-BAULT.

<sup>157</sup> Cf. Entretien avec Marie-Pascale PRÉVOST-BAULT, ANNEXE A.8, page 458.

<sup>158</sup> Noël MAHEO.

<sup>159</sup> Cf. Entretien avec Noël MAHEO, ANNEXE A.9, page 465.

<sup>160</sup> Cf. Cladistique des musées d'histoire étudiés, SECTION 2.1.2, page 105.

<sup>161</sup> Cf. SECTION 2.1.1, page 101.



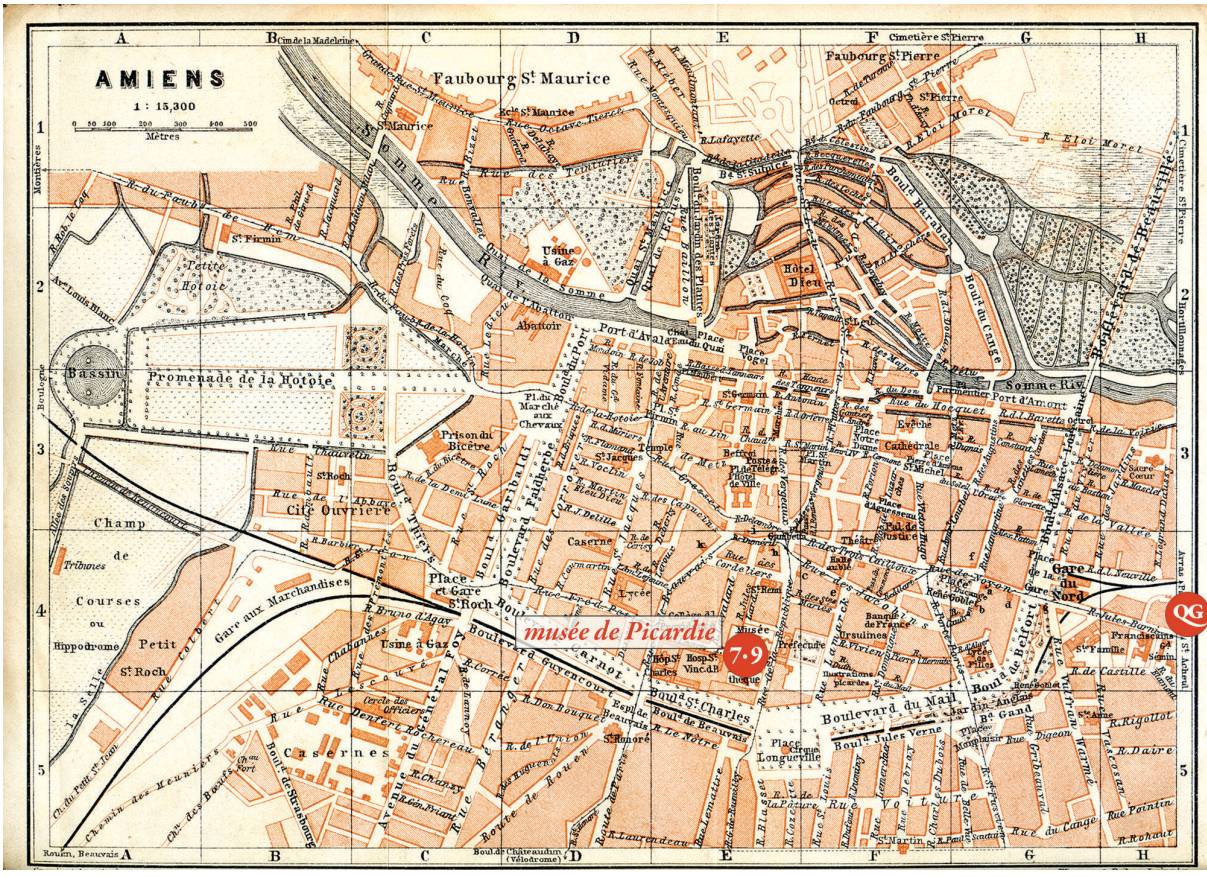


FIGURE 1.7. – Carte d'Amiens pour les entretiens 7 & 9.  
 Carte © 1908 WAGNER & DEBES – BÆDEKER, Leipzig.

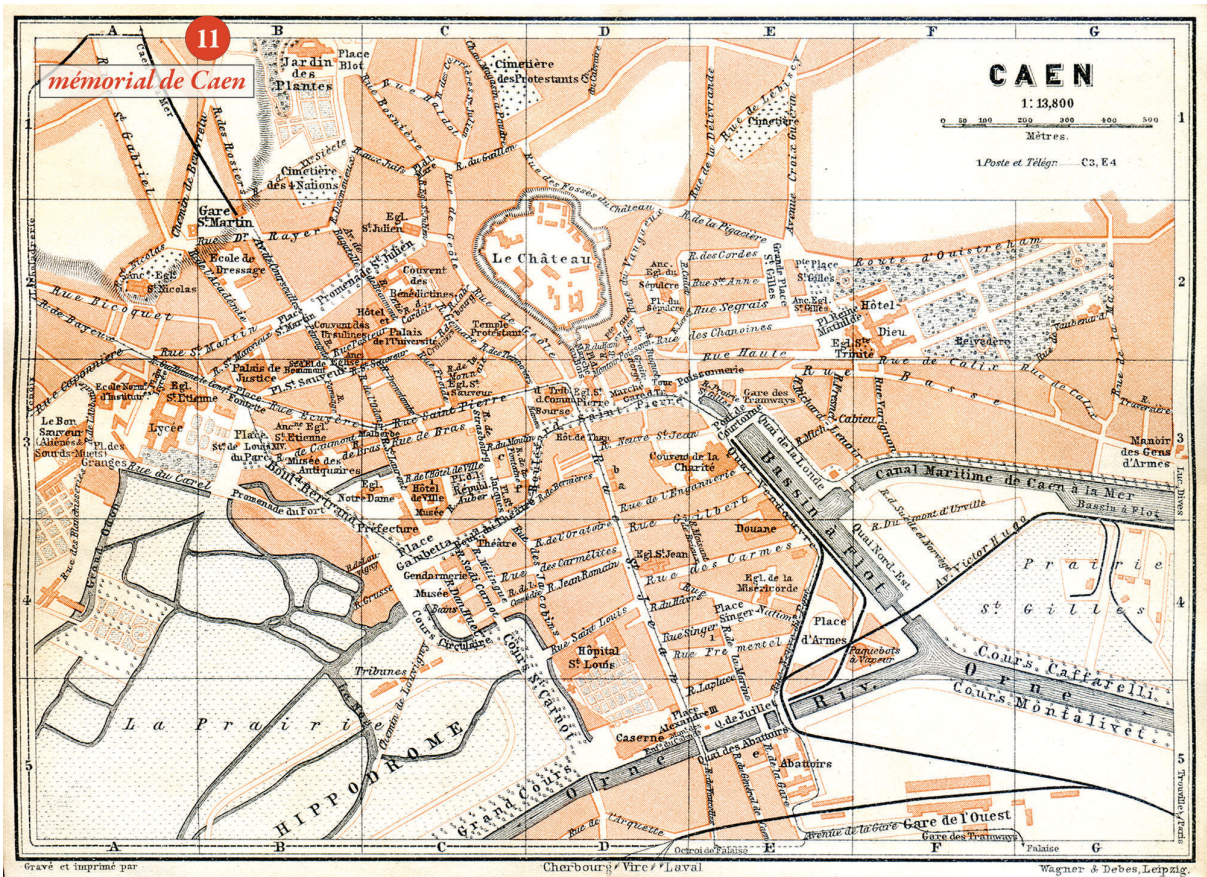


FIGURE 1.8. – Carte de Caen pour l'entretien 11.  
 Carte © 1908 WAGNER & DEBES – BÆDEKER, Leipzig.



N<sup>os</sup> 10-14, musées à rayonnement national : Île-de-France & Normandie

Toute cette campagne d'enquête 2012 suivait une certaine logique d'amplification en terme de rayonnement des sites visités. Parti de musées en milieux ruraux dans la Nièvre, nous continuions notre route dans les petites villes du Pas-de-Calais, puis après avoir parcouru quelques sites à l'échelle de la région Picardie, nous prenions d'assaut les musées à rayonnement national dans leur domaine : le musée d'une grande entreprise nationale, le plus grand musée de province en terme d'affluence, le musée parisien par excellence, un musée d'histoire nationale & la dernière nouveauté d'alors en terme de musée de guerre <sup>162</sup>. Voici les étapes de cette fin de première tournée <sup>163</sup> :

10. le lendemain de mes derniers rendez-vous en Somme je devais rencontrer Pascal ROMAN (PR <sup>164</sup>) au musée de la Poste à Paris. L'accueil empreint de loquacité & de bonhomie me laissait un témoignage riche sur le représentant des musées d'entreprise de notre échantillon. L'histoire des communications, le musée comme sanctuaire des valeurs d'une société, les activités originales, le centre de philatélie... rien ne manque à cette discussion prodigue <sup>165</sup> ;
11. je rencontrais Franck MARIE (FM <sup>166</sup>) sur la terrasse surplombant les salles d'expositions du mémorial de Caen <sup>167</sup>. Cette rencontre revêt un caractère original sur plusieurs niveaux. Non seulement il s'agit du seul musée de l'échantillon en Normandie, éloigné de l'axe Nord-Sud-Est ; notre interlocuteur revêt une fonction singulière au sein de son institution, celle de régisseur général ; une visite libre ponctuait le début & la fin de notre rencontre... La situation particulière du mémorial, les dessous de scène des mutations scénographiques, les difficultés de renouvellement du message rendent ce rendez-vous fort intéressant <sup>168</sup>. Nous profitons de notre séjour dans la ville de GUILLAUME le Conquérant pour visiter le musée de Normandie sans que nous eussions trouvé l'occasion d'organiser convenablement une entrevue ;
12. mes appels auprès du musée Carnavalet se soldaient par un rendez-vous auprès de Jean-Marie BRUSON (JMB <sup>169</sup>), responsable des peintures qui me recevait confortablement dans les bureaux. Nous y discutons du caractère hétéroclite de ce singulier établissement parisien. Je visitais longuement une partie des expositions & des bureaux chargés de ta-

<sup>162</sup> La figure 1.9, page 74, situe géographiquement les musées visités aux alentours & dans la capitale. Pour lors, suivez les repères rouges. Cf. BOURNON, *Environs de Paris*, op. cit. ; Vous trouverez cette carte dans Fernand BOURNON. *Paris-Atlas*. Paris : Larousse, 1900, p. 22 ; Pour situer plus en détail les musées parisiens, cf. la figure 1.10, page 79, qui reprend la carte du SERVICE GÉOGRAPHIQUE DE L'ARMÉE, *Paris*, op. cit.

<sup>163</sup> Je fixais mon quartier général chez Isabelle NICOLAS-BERTRAND dans les Yvelines dont je loue ici l'accueil. Je profitais également depuis-là d'un aller-retour professionnel d'Alain BERTRAND à Caen. Quand l'emploi du temps nécessitait un repos plus central, je remercie également mes camarades Élodie MARIE, Chloé LAMI-REAU & Romain BERTRAND pour leur hospitalité.

<sup>164</sup> Pascal ROMAN.

<sup>165</sup> Cf. Entretien avec Pascal ROMAN, ANNEXE A.10, page 472.

<sup>166</sup> Franck MARIE.

<sup>167</sup> La figure 1.8, page 72, situe le mémorial sur la carte de Caen. Cf. WAGNER et DEBES, *Caen*, op. cit. ; Carte à retrouver dans BÆDEKER, *Le Nord-Ouest de la France de la frontière belge à la Loire, excepté Paris. Manuel du voyageur*, op. cit., pl. 7, p. 134.

<sup>168</sup> Cf. Entretien avec Franck MARIE, ANNEXE A.11, page 498.

<sup>169</sup> Jean-Marie BRUSON.



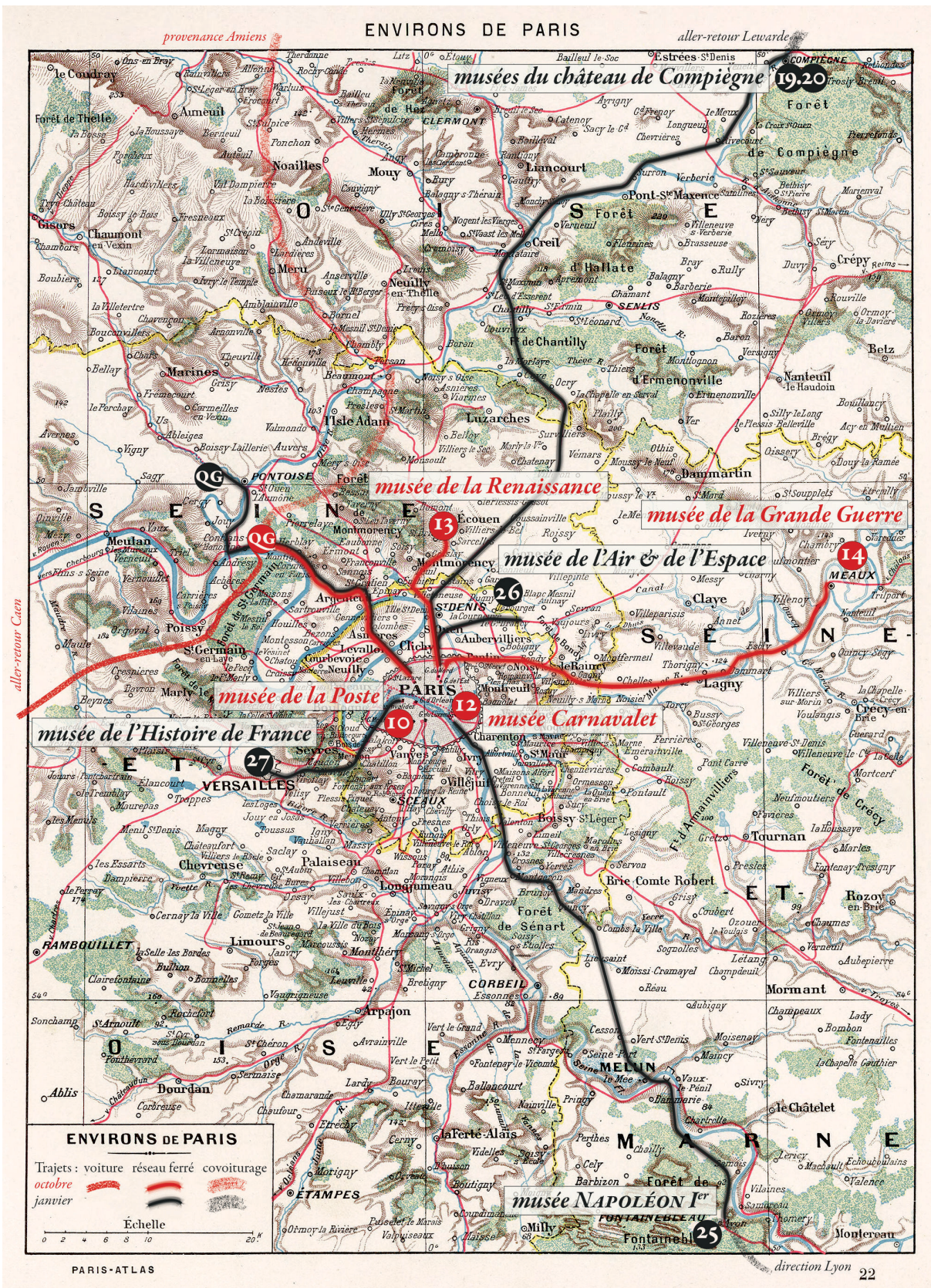


FIGURE 1.9. – Carte des environs de Paris pour les entretiens 10, 12, 13, 14 puis 19, 20, 25, 26 & 27.  
Carte © 1900 Fernand BOURNON – Éditions LAROUSSE, Paris.



bleaux, mais surtout les salles historiques, celles sur la Révolution ou l'archéologie... Mon premier regard s'en trouvait d'abord très critique, noyé dans ce parcours varié. J'en revenais par la suite en travaillant mes retranscriptions <sup>170</sup> ;

13. le chemin courageux pour atteindre le musée national de la Renaissance me permettait de rencontrer Thierry CRÉPIN-LEBLOND (TCL <sup>171</sup>) qui apportait un témoignage hors du commun. Sensible à la grille d'entretien, nous nous trouvions sur la même longueur d'onde & les difficultés à gérer ce projet à l'écart des centres de circulation des publics se trouvaient en relation directe avec les idées de déploiement des collections dans les salles. L'entretien, d'une grande qualité, figure parmi ceux où les questions épistémologiques sur le musée d'histoire poussent le plus en avant les constructions théoriques <sup>172</sup> ;
14. un *tweet* recèle des vertus communicationnelles insoupçonnables, comme celle de nous ouvrir la petite porte du musée de la Grande Guerre <sup>173</sup>. Michel ROUGER (MRO <sup>174</sup>) qui ne disposait alors que de peu de temps se prit au jeu pour me donner un entretien complet, *entretien-visite* compris. Le musée tout neuf resplendissait encore des derniers dispositifs de présentation. Il regorgeait d'idées sinon nouvelles, au moins à la mode, ce qui a son importance pour notre étude. Les questions d'esthétique, de collection & de donations dominaient les conversations autour d'un enregistrement riche de nombreux rebondissements <sup>175</sup>.

Suite à cette dernière interview, je devais rentrer rapidement à Nice pour reprendre mes enseignements à l'université. Cette pause pédagogique me permettait de prendre du recul. Nous nous réjouissions des quatorze discussions recueillies, malgré plusieurs coups manqués, notamment à Paris. En effet, les rencontres au MAHJ & au CNHI semblaient reportées aux calendes grecques. Quant au musée des Archives nationales ou au musée national du Moyen Âge, mes appels restaient sans réponse. Sachant déjà qu'une seconde tournée se préparait en janvier 2013, je commençais à imaginer les moyens de mon retour.

### 1.2.2. Tournée d'hiver

Durant les mois de novembre-décembre 2012, nous tirions profit de cette césure entre les deux tournées principales pour mettre à plat, tête reposée, les impressions de la première tournée & pour planifier la seconde campagne qui nous accorderait la légitimité de déceintement clore l'enquête. En renouvelant calmement notre procédure d'accès <sup>176</sup> pour l'anticiper plus en avant, nous nous rendions compte que trop d'avance n'augmentait pas forcément le succès dans les prises de rendez-vous. Pour dépasser les incertitudes de l'avenir, mieux valait trouver le moment juste qui correspond à moins d'un mois pour le premier contact, à peine quelques jours pour la confirmation. Puisque nous prévoyions de reprendre directement après les fêtes de fin d'année,

<sup>170</sup> Cf. Entretien avec Jean-Marie BRUSON, ANNEXE A.12, page 515.

<sup>171</sup> Thierry CRÉPIN-LEBLOND.

<sup>172</sup> Cf. Entretien avec Thierry CRÉPIN-LEBLOND, ANNEXE A.13, page 527.

<sup>173</sup> Cf. 📌 Frapper à la porte : obtenir un entretien, SECTION 1.1.4, page 60.

<sup>174</sup> Michel ROUGER.

<sup>175</sup> Cf. Entretien avec Michel ROUGER, ANNEXE A.14, page 541.

<sup>176</sup> Cf. 📌 Frapper à la porte : obtenir un entretien, SECTION 1.1.4, page 60.

les semaines autour de la mi-décembre correspondaient parfaitement à cette amorce. Un événement accélérât aussi ce mouvement : un appel à Laurent GERVEREAU lors de cette préparation nous valait non seulement de nous organiser pour que je recueille son témoignage, mais qu'il m'orientât vers quelques pistes d'entretiens qui poursuivaient mon dessein de terrain : recommandations, numéros de téléphone directs, bonnes orientations... Nos projets de rencontres s'étoffaient en conséquences.

## N<sup>os</sup> 15-18, *Outsiders*\* parisiens

La seconde tournée commençait à Paris même avec quatre singularités dans notre ensemble par rapport aux histoires thématiques abordées & aux statuts des musées. Le froid de l'hiver pétri-fait le pays, j'arrivais bien couvert à Paris, mes premiers rendez-vous s'étaient étalés sur une semaine à partir du vendredi 4 janvier 2013<sup>177</sup> :

15. nous souhaitions approfondir nos recherches sur l'esthétique de l'histoire en écoutant le point de vue des acteurs de la présentation de l'histoire musicienne. Éric de VISSCHER (EDV<sup>178</sup>) me recevait au musée de la Musique, structure intégrante de la Cité de la musique, en me décrivant l'arsenal de médiations instrumentales, le parcours retraçant l'évolution de la lutherie ainsi que les problématiques nouvelles de ce site particulier. L'échange intellectuel fructueux nous permettait de creuser des sujets théoriques & d'ouvrir de nouvelles pistes<sup>179</sup> ;
16. Agnès MIRAMBET-PARIS (AMP<sup>180</sup>) & Hélène TROMPARENT DE SEYNES (HTDS<sup>181</sup>) présentaient les particularités juridiques & dégroupées du musée national de la Marine, notamment avec l'existence de cinq filiales dans les ports. Nous en connaissions déjà l'une d'entre elles, le musée de la Marine de Toulon pour l'avoir examiné quelques mois auparavant avec des étudiant-e-s. En tant que locataires du *palais de Chaillot*<sup>182</sup>, nous évoquions les difficultés d'habiter ce bâtiment prévu pour l'activité d'exposition, malgré sa vétusté. Dépendant du ministère de la Défense, le musée préparait une refonte générale, ce qui mettait mes interlocutrices dans l'embarras pour me répondre sur les questions d'avenir<sup>183</sup> ;
17. après avoir essuyé un refus du côté de la recherche à la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, j'explorais une autre voie d'accès pour rencontrer finalement Aude PESSEY-LUX (APL<sup>184</sup>), conservatrice du musée depuis peu. Nous évoquions ensemble les caractéristiques de cette Cité, mise sous de nombreuses tutelles & de nombreux débats, issue d'un accouchement douloureux, d'une tradition très controversée, sans collection, mais conçue par des historiens. Une visite ensemble de l'exposition permanente complétait les

---

<sup>177</sup> Sur la figure 1.10, page 79, la carte de Paris situe les musées parisiens visités. Cf. SERVICE GÉOGRAPHIQUE DE L'ARMÉE, *Paris*, op. cit.

<sup>178</sup> Éric de VISSCHER.

<sup>179</sup> Cf. Entretien avec Éric de VISSCHER, ANNEXE A.15, page 554.

<sup>180</sup> Agnès MIRAMBET-PARIS.

<sup>181</sup> Hélène TROMPARENT DE SEYNES.

<sup>182</sup> Léon AZÉMA, Jacques CARLU et Louis-Hippolyte BOILEAU. *palais de Chaillot*. Paris, 1937.

<sup>183</sup> Cf. Entretien avec Agnès MIRAMBET-PARIS & Hélène TROMPARENT DE SEYNES, ANNEXE A.16, page 567.

<sup>184</sup> Aude PESSEY-LUX.

discussions théoriques en insistant sur les aspects critiques du projet en contraste avec les expositions temporaires <sup>185</sup> ;

18. enfin, je retrouvais Laurent GERVEREAU (LG <sup>186</sup>) au siège de l'Institut des sciences et industries du vivant et de l'environnement d'où il régent le musée du Vivant. Outre la présentation de son parcours ou des idées intéressantes qui guident son mode d'action, de nouvelles pistes de recherches & d'encouragements dans nos sujets d'étude, nous débattions également des pratiques de ce musée sans salle de présentation dont l'activité fleurissante d'éditions & d'expositions itinérantes ressort comme l'alternative au système courant d'attraction des musées. Le fort enthousiasme communicatif de cette discussion méritait également une relecture à froid des thèmes abordés <sup>187</sup>.

En moins d'une semaine, l'enquête reprenait avec vigueur. Nous prenions déjà la route pour Compiègne en sachant que plusieurs rendez-vous commençaient à se fixer à Paris la semaine suivante.

## N<sup>os</sup> 19-21, échappée nordiste : Compiègne-Lewarde

Parti en train pour Compiègne à l'issue de mon rendez-vous avec Laurent GERVEREAU, le jeudi 10 janvier 2013 restera comme la journée à trois *entretiens successifs*, tout en sachant que le lendemain matin, il fallait, par des chemins détournés, se faire connaître à Lewarde. Ces quatre entretiens resserrés de fin de semaine s'annonçaient contrastés <sup>188</sup> :

19. Laure CHABANNE (LC <sup>189</sup>) m'accueillait dès mon arrivée à Compiègne pour un *entretien-visite* assez rapide du musée du Second Empire dans l'aile ouest du palais impérial. Avec un regard critique & passionné, la conservatrice déambulait dans les collections de l'impératrice EUGÉNIE en répondant aux interrogations du jeune enquêteur. L'histoire de ces salles suscitent quelques frissons, pas tant par leur aspect vieille France que par le lourd héritage de sanctuaire bonapartiste. Conditionnées par le caractère collectionneur de l'impératrice, entretenues par les scénographies dont le renouvellement s'avère encore difficile, alimentées par un pieux visitorat, les salles dirigées par Laure CHABANNE se détachent peu à peu de cette manière de traverser l'histoire en accentuant des idées nouvelles pour mettre en valeur ce trésor tout en ménageant son public <sup>190</sup> ;
20. l'aperçu de quelques salles historiques donnait un avant-goût de la suite : les grands appartements historiques du château de Compiègne. Pour cette partie, la plus imposante du palais, Hélène MEYER (HM <sup>191</sup>) prenait le relais de sa consœur, m'entraînant également pour un *entretien-visite*, plus large, jusqu'à ce que le musée ferme ses portes... & ses innombrables volets. Une ambiance très différente de la visite précédente s'échappe des somptueuses salles de l'aile est, inondées de lumière par les grandes baies donnant sur

<sup>185</sup> Cf. Entretien avec Aude PESSEY-LUX, ANNEXE A.17, page 589.

<sup>186</sup> Laurent GERVEREAU.

<sup>187</sup> Cf. Entretien avec Laurent GERVEREAU, ANNEXE A.18, page 607.

<sup>188</sup> La figure 1.9, page 74, situe ces deux entretiens. Cf. BOURNON, *Environs de Paris*, op. cit. ; Vous trouverez cette carte dans idem, *Paris-Atlas*, op. cit., p. 22.

<sup>189</sup> Laure CHABANNE.

<sup>190</sup> Cf. Entretien avec Laure CHABANNE, ANNEXE A.19, page 626.

<sup>191</sup> Hélène MEYER.

le parc. Les conversations tournant autour de la muséographie & de la reconstitution de salles historiques accompagnent nos pas tout au long des grandes galeries. Bientôt, la visite se termine par quelques questions supplémentaires dans les bureaux de la conservation <sup>192</sup>. Après avoir passé une nuit à Lille <sup>193</sup>, je me mettais en chemin, prêt à braver les obstacles de la route qui mène à la mine de Lewarde. Un employé du centre, commissionné pour m'escorter, me rejoint en gare de Douai pour les quelques kilomètres restants <sup>194</sup> :

21. je trouvais André DUBUC (AD <sup>195</sup>), directeur, avec Virginie DEBRABANT-MALOLEPSZY (VDM <sup>196</sup>), archiviste, dans la salle de réunion du Centre historique minier. Cet *entretien double* apportait un nouveau regard sur la communication de l'histoire, avec trois fortes tendances : communautaire, didactique, documentaire. L'exhaustivité des collections ainsi que des fonds permet de parler d'un ensemble substantiel, cohérent, sur un site conservé en l'état. Nos propos tournaient également autour d'une conception revendiquée de la muséographie, sur des acceptions de la gouvernance dans ce domaine, au milieu des différents acteurs de cette opération générale, ou circonstancielle à l'occasion d'exposition ou de publication. Dès lors, nous arpentions avec l'archiviste les salles d'expositions temporaires puis permanentes pour exemplifier les démonstrations évoquées auparavant, donner du corps à ces intéressants préambules <sup>197</sup>.

Je repartais du bassin minier avec de nouvelles idées à développer, notamment autour de la scénographie. Ma maigre expérience dans ce domaine se bornait aux rares expositions temporaires du musée MASSÉNA & au montage de l'exposition *Sophia Antipolis, lieu de travail, lieu de rencontre* <sup>198</sup> du photographe Olivier MONGE à la fondation Sophia Antipolis. Ces éclaircissements me donnaient donc l'occasion d'augmenter ma compréhension de l'envers du décor. Je décidais alors d'approfondir cette piste lors des prochains entretiens. À la suite de cette rencontre, j'entamais ma première retranscription complète à l'écoute de l'enregistrement. Cet événement dans l'expérience d'une enquête de terrain donne à réfléchir sur le rapport au discours échangé puis conservé.

## N<sup>os</sup> 22-28, au cœur de l'enquête : Paris & Île-de-France

Redescendu dans la région parisienne, une nouvelle semaine commençait avec, au programme, trois rendez-vous à Paris *intra muros* <sup>199</sup>. Pour chacun des trois, la préparation avait fini par aboutir, mais avec difficultés : soit que nous reportions depuis l'expédition d'octobre, soit que

---

<sup>192</sup> Cf. Entretien avec Hélène MEYER, ANNEXE A.20, page 635.

<sup>193</sup> Pour cette échappée nordiste, je profitais de l'hospitalité de Valérie DUMETZ & Louis BOUVIER à Lille que je remercie, puis de celle d'Olivier VARENNES en redescendant.

<sup>194</sup> La figure 1.5, page 68, situe cette visite sur une carte du Pas-de-Calais où apparaît une grande partie du Nord. Cf. HERISON et CHARLE, *France nouvelle en 86 départements à l'usage des jeunes élèves : Orne, Pas-de-Calais, Puy-de-Dôme, Basses-Pyrénées*, op. cit., pl. 16.

<sup>195</sup> André DUBUC.

<sup>196</sup> Virginie DEBRABANT-MALOLEPSZY.

<sup>197</sup> Cf. Entretien avec André L'HOËR, ANNEXE A.5, page 416.

<sup>198</sup> Nous nous chargeons avec Céline LACROIX du montage de l'exposition oct. 2007, Sophia Antipolis : laboratoire I3M. *Sophia Antipolis, lieu de travail, lieu de rencontre*. Olivier MONGE, Paul RASSE, Céline LACROIX et Vincent LAMBERT, eds.

<sup>199</sup> Pour situer les musées parisiens, cf. figure 1.10, page 79. SERVICE GÉOGRAPHIQUE DE L'ARMÉE, *Paris*, op. cit.







je n'accédais pas au bon interlocuteur, soit que le moment adéquat peinait à se manifester. Finalement, les rencontres valaient largement la peine d'avoir patienté, insisté, cherché, car elles se distinguent parmi les entretiens de meilleure qualité. Disons aussi qu'à cette période, l'enquête tenait un rythme de croisière très satisfaisant. L'enthousiasme des *entretiens successifs* donnait de l'entrain. Enfin, les réponses positives de musées encore incertains soulageaient nos inquiétudes<sup>200</sup> :

22. le musée d'Art & d'Histoire du judaïsme figurait sur la liste initiale de musées que je souhaitais visiter. Anne Hélène HOOG (AHH<sup>202</sup>) me recevait pleine de sympathie, passionnée par les thématiques que j'apportais dans la grille d'entretien qu'elle avait lue avec attention. Elle partageait nos préoccupations, sans retenue pour dévoiler les arguments, développements ou points de vue développés dans les expositions temporaires. Je me réjouissais de ce traitement généreux & captivant. Après avoir échangé sur le fond, la forme, les contenus, les propos ou l'ingénierie mis en place autour des différents projets passés ou futurs du musée, nous nous dirigeons vers les salles d'exposition pour constater les particularités de l'exposition permanente mais surtout de l'exposition temporaire alors en place, *Juifs d'Algérie*<sup>203</sup>. Cet *entretien-visite*, mis en relation avec la discussion précédente, affermissait les raisonnements de mon interlocutrice. Je sortais de cette rencontre fort d'un sentiment d'adéquation avec ses idées<sup>204</sup>.

Le lendemain, je m'acheminais vers l'*hôtel des Invalides*<sup>205</sup> où deux rendez-vous distincts se succédaient, le premier au matin, l'autre dans l'après-midi :

23. en premier lieu, pour une référence monumentale en terme de musée d'histoire, je montais débattre de la communication de l'histoire au musée de l'Armée dans un bureau de l'aile est longeant le boulevard des Invalides. David GUILLET (DG<sup>206</sup>) me recevait élégamment pour répondre à mon petit interrogatoire. Rapidement saisi par la grande qualité de ses réponses, je me voyais très satisfait qu'il abordât la question de l'esthétique de l'histoire au musée tant sur le plan pratique que philosophique. Pour tout dire, qu'il en discutât avec tant d'aisance diffusait en moi un sentiment triomphant. L'originalité d'une thèse laisse trop souvent un doute sur le pressentiment qui nous pousse à seulement oser l'énoncer. Ce doute traîne l'idée d'une thèse dans une pudibonderie honteuse & profonde jusqu'au jour où une âme passagère vient corroborer vos pensées secrètes avec cette sidérante désinvolture. Cependant qu'il citait dans un même mouvement Walter BENJAMIN & l'exposition *L'art en guerre, France 1938-1947. De PICASSO à DUBUFFET*<sup>207</sup>, le miracle s'opérait. Je notais de visiter en urgence cette exposition, mais surtout, je rassérénais ma foi dans l'argument de l'esthétique de l'histoire<sup>208</sup> ;

---

<sup>200</sup> Lors de mes séjours franciliens, Eve PELLARD m'accueillait généreusement dans le Val-d'Oise. J'y plantais mon quartier général.

<sup>202</sup> Anne Hélène HOOG.

<sup>203</sup> Sept. 2012, Paris : musée d'Art & d'Histoire du judaïsme. *Juifs d'Algérie*. Anne Hélène HOOG, Virginie MICHEL, Sophie RODRIGUES et René-Samuel SIRAT, eds.

<sup>204</sup> Cf. Entretien avec Anne Hélène HOOG, ANNEXE A.22, page 665.

<sup>205</sup> Libéral BRUANT et Jules HARDOUIN-MANSART. *hôtel des Invalides*. Paris, 1679.

<sup>206</sup> David GUILLET.

<sup>207</sup> BERTRAND-LORLÉAC et MUNK, *L'art en guerre, France 1938-1947. De Picasso à Dubuffet*, op. cit.

<sup>208</sup> Cf. Entretien avec David GUILLET, ANNEXE A.23, page 686.

24. je patrouillais quelques heures les salles rénovées du musée de l'Armée, sans manquer de visiter le temple des napoléonomanes, puis celui des militaires. Enfin, je folâtrais vers la cour d'honneur pour trouver, au musée d'Histoire contemporaine, Caroline FIESCHI (CF<sup>209</sup>). Un rendez-vous dans ce bureau lumineux encombré d'œuvres, d'archives, de documents en tous genres promettait encore des surprises. Au bon accueil succédait une riche & longue conversation sur un univers assez particulier. Le musée dépend d'une bibliothèque universitaire dans un lieu concédé par l'armée, avec une collection originale dont vous trouverez la passionnante histoire en abrégée retranscrite à l'annexe A.24. Les manières d'aborder l'histoire sont très proches de la culture documentaire & de la culture des sciences humaines universitaires, ce qui en fait un cas d'étude remarquable pour notre investigation. Nous profitons de l'acuité de ce moment privilégié de l'enquête pour approfondir encore des sujets que les deux douzaines d'entretiens n'avaient pas encore épuisés. Pour conclure cette journée féconde, nous visitons ensemble l'exposition du moment, *Affiche-Action ! Quand la politique s'écrit dans la rue*<sup>210</sup>, avant la fermeture<sup>211</sup>.

Cette journée constituait le point d'orgue de la semaine. Les rendez-vous postérieurs devaient nous écarter de Paris vers des villes franciliennes internationalement reconnues pour leur histoire & leur musée<sup>212</sup>.

25. avec Christophe BEYELER (CB), nous convenions en amont que nous déjeunerions ensemble à Fontainebleau pour discuter du musée NAPOLEON I<sup>er</sup>. Arrivé à la gare d'Avon, je redescends à pied vers le parc & la cour du Cheval Blanc. Le nom de ce lieu de rendez-vous me mettait la puce à l'oreille sur le caractère spirituelle de cette journée. Nous nous y retrouvions pour décider dans quelle brasserie nous commencerions l'entretien. Je me trouve en effet surpris du caractère gai & malicieux de mon commensal, usant de ficelles pour dévoiler dans les détails l'histoire des collections du musée. Qu'il s'agisse de napoléoneries & son œil s'émérillonne, sa langue se galvanise. Subitement une anecdote donne le ton à commentaire, & une étape de l'histoire du musée s'éclaire. Après une halte au comptoir, nous continuons par la visite des salles de l'aile LOUIS XV autour de problématiques de conservation & de fonds avec une approche communicationnelle particulière. Quand nous nous séparons après avoir déchiffré la galerie des portraits, je profite du temps restant avant la fermeture pour refaire un tour complet dans le château<sup>213</sup> ;

26. emmitoufflé sous ma *chapka*, je m'apprêtais à affronter la journée la plus froide de l'hiver en arpentant la banlieue sous le blizzard. J'appréhendais cette journée de deux *entretiens successifs* avec de grandes distances à parcourir en peu de temps. Je me rendais au musée de l'Air & de l'Espace, avec toutes les complications d'accès à ce musée. Une fois sur place, je traversais les salles du hangar d'exposition pour atteindre le bureau avec vue sur les pistes légendaires du Bourget où Christian TILATTI (CT<sup>214</sup>) m'attendait. On me réservait un

<sup>209</sup> Caroline FIESCHI.

<sup>210</sup> Nov. 2012, Paris : musée d'Histoire contemporaine. *Affiche-Action ! Quand la politique s'écrit dans la rue*. Béatrice FRAENKEL, Magali GOUIRAN, Nathalie JAKOBOWICZ et Valérie TESNIÈRE, eds.

<sup>211</sup> Cf. Entretien avec Caroline FIESCHI, ANNEXE A.24, page 698.

<sup>212</sup> La figure 1.9, page 74, situe géographiquement les musées visités aux alentours de Paris. À présent, suivez les repères noirs. Cf. BOURNON, *Environs de Paris*, op. cit. ; Vous trouverez cette carte dans idem, *Paris-Atlas*, op. cit., p. 22.

<sup>213</sup> Cf. Entretien avec Christophe BEYELER, ANNEXE A.25, page 720.

<sup>214</sup> Christian TILATTI.

accueil jovial. Nous amorcions rapidement des débats sur l'histoire du site, les expositions, les approches notamment scientifiques du site, les publics, etc. Les particularités d'un musée technique avec un parcours historique sous la tutelle de la Défense offrait des éclairages nouveaux aux questions de muséographie. Je repartais dans le froid, si enivré par ce passionnant face-à-face que, par inadvertance, j'en abandonnais mon couvre-chef dans les bureaux de l'aérodrome <sup>215</sup> ;

27. traversant la capitale de part en part pour me rendre au musée de l'Histoire de France du château de Versailles, j'enfourmais rapidement un *frustulum* sous la neige battante de la place d'Armes. Je m'avançais alors jusqu'au pavillon DUFOUR où, après force détours dans les bureaux en plein déménagement, je dénichais Frédéric LACAÏLLE (FLA <sup>216</sup>). Cependant que le remue-ménage, la tempête & les coupures d'électricité répandent sur le château colossal une atmosphère dantesque, nous fraternisons immédiatement. Son approche amusée des différentes politiques appliquées au musée de LOUIS-PHILIPPE s'accompagnait d'un détachement qui l'autorisait à philosopher sur la situation des musées d'histoire. Nous trouvions là un terrain d'entente sur lequel je l'encourageais à s'épancher. Nous conversâmes si longuement de sujets profitables à notre étude, nous entr'accordant sur de nombreux points, qu'il dut me chasser afin que je prisse encore un train qui me ramenât *in extremis* vers mon quartier général. Je rangeais encore cet entretien parmi les plus fructueux <sup>217</sup>.

Si cette dernière rencontre durait plus de deux heures trente, la suivante battait tous les records. Sur le départ pour partir préparer mes visites à Lyon, je reçois une ultime réponse qui m'invite à passer rencontrer un conservateur à Paris, la veille de mon départ. J'accepte bien volontiers, malgré le climat qui tendait à me chasser de ces fraîches régions :

28. je m'acheminai donc vers le musée des Arts & Métiers au cœur du 3<sup>e</sup> arrondissement, pour moi de plus en plus familier <sup>218</sup>. Alain MERCIER (AM <sup>219</sup>) écoutait mes questions avec grand intérêt pour y répondre sans dissimulation, développer son point de vue, celui qu'il développait dans ses activités, ses publications d'histoire ou d'histoire de l'art. Après avoir essayé le guide d'entretien & tant d'autres sujets auxiliaires, il me conduisit dans l'ensemble des salles pour me les commenter superficiellement. Pour finir, de nouveau dans son bureau, nous échangeâmes cordialement sur quelques thèmes qui restaient en suspens. Nous nous prîmes enfin à parler de sa thèse de doctorat, des pratiques précédant l'arrivée de l'informatique. Je prenais note de ces bienveillants conseils. Cet échange fécond terminait en beauté mon dernier séjour parisien <sup>220</sup>.

---

<sup>215</sup> Cf. Entretien avec Christian TILATTI, ANNEXE A.26, page 735.

<sup>216</sup> Frédéric LACAÏLLE.

<sup>217</sup> Cf. Entretien avec Frédéric LACAÏLLE, ANNEXE A.27, page 747.

<sup>218</sup> En effet, j'y visitais également le musée Carnavalet puis le MAHJ.

<sup>219</sup> Alain MERCIER.

<sup>220</sup> Cf. Entretien avec Alain MERCIER, ANNEXE A.28, page 781.



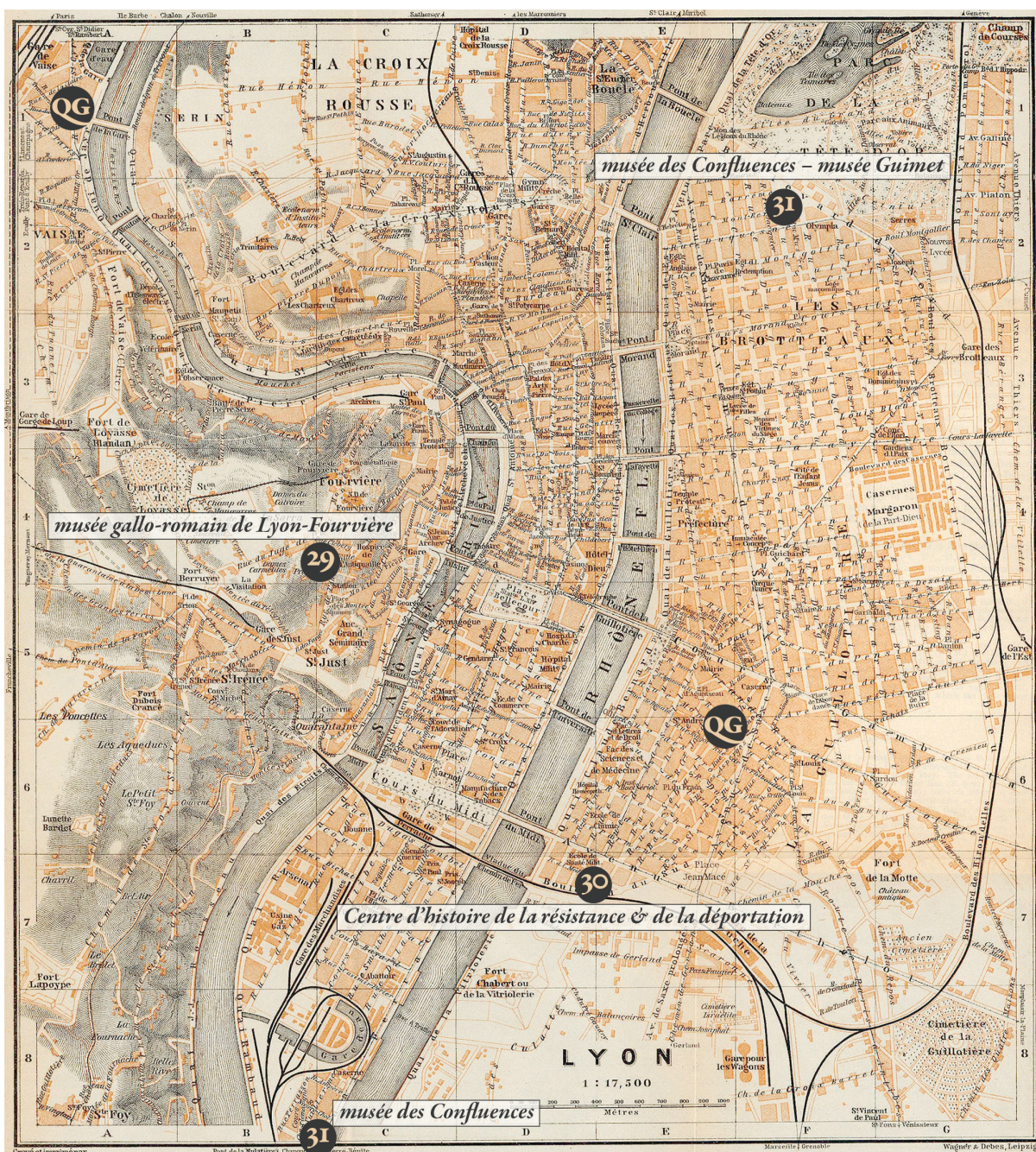


FIGURE 1.11. – Carte de Lyon pour les entretiens 29, 30 & 31.  
 Carte © 1906 Heinrich WAGNER & Ernst DEBES – BÄDEKER, Leipzig.



## N<sup>os</sup> 29-31, Lyon

L'emploi du temps intercalait la journée du mercredi 23 janvier entre le dernier rendez-vous sur les bords de Seine & le premier sur le rives de la Saône puis du Rhône <sup>221</sup>. Je redescendais donc tranquillement en auto-stop vers Lyon. Trois entretiens prometteurs m'attendaient, assez différents les uns des autres : le premier en archéologie, le second concernant la résistance, le troisième sur un musée en chantier. Je connaissais les deux premiers de longue date, mais le souvenir des *Tables claudiennes* <sup>222</sup> ou des salles sombres de mise en situation du CHRD devaient m'apparaître sous un autre jour aux lumières de mes interlocuteurs <sup>223</sup> :

29. je retrouvais Hugues SAVAY-GUERRAZ (HSG <sup>224</sup>), conservateur du musée gallo-romain de Lyon-Fourvière, pour un entretien très profitable. Nous discutions dans son bureau du rapport de l'archéologie à l'histoire, des difficiles modifications de muséographie quand les pièces d'épigraphie pèsent en moyenne vingt tonnes, du bâtiment classé, de son rôle face au site archéologique, de l'intérêt du public, des moyens de faire des médiations, de l'exposition temporaire... Ressortait encore clairement cette particularité liée aux musées d'archéologie. Enfin, après un *entretien-visite* à la fois pragmatique & agréable où je bombardais mon hôte de questions, nous nous séparions gentiment pour que j'aie observer plus en détail les théâtres antiques à découvert <sup>225</sup> ;
30. l'*entretien successif* qui m'attendait dans l'après-midi concernait un site qui venait de subir une rénovation profonde. Le Centre d'histoire de la résistance & de la déportation rouvrait ses portes en novembre 2012. Je pénétrais donc une toute nouvelle muséographie dont Isabelle DORÉ-RIVÉ (IDR <sup>226</sup>) comptait parmi les actrices principales. Les scénographies parfaitement dans l'air du temps adoptaient des configurations très intéressantes quant au développement historique. Nous rassemblions nos conversations autour de ces orientations éducatives & documentaires qui tranchaient avec l'exposition permanente, telle qu'elle apparaissait jadis. Le bouillonnement des mois précédents duquel sortait mon interlocutrice agissait sur son propos de deux manières : d'abord par une vivacité d'esprit issue d'un entraînement créatif à long terme, mais aussi par la répétition des idées maîtresses du nouveau parcours qui prenait parfois le pas sur son discours. Nous descendions ensuite dans les salles pour un *entretien-visite* qui me fascinait, car au milieu de la foule de visiteurs nous observions les artefacts assez réussis, nous commentions les dispositifs, les mises en scène ou les correspondances entre les expôts qui se prêtaient judicieusement au dialogue, nous épiions les remarques du public pour finir sous le charme du travail accompli. Malgré l'histoire terrible retracée par le centre, je repartais de cette rencontre avec un souvenir ravi <sup>227</sup> ;

---

<sup>221</sup> La figure 1.111, page 83, permet de situer les rendez-vous sur la carte de Lyon. Cf. WAGNER et DEBES, *Lyon*, op. cit. ; Retrouvez cette carte dans BÆDEKER, *Le Sud-Est de la France du Jura à la Méditerranée y compris la Corse. Manuel du voyageur*, op. cit., pl.13, p. 7.

<sup>222</sup> CLAUDE. *Table claudienne*. Latin. Lyon : musée gallo-romain de Lyon-Fourvière, jan. 48.

<sup>223</sup> Lors de mon séjour à Lyon, James PINOT & Myriam AYACHI m'accueillaient pour dormir ainsi que Claire DUGARD chez qui j'installais mon quartier général, je les remercie pour leur aimable hospitalité.

<sup>224</sup> Hugues SAVAY-GUERRAZ.

<sup>225</sup> Cf. Entretien avec Hugues SAVAY-GUERRAZ, ANNEXE A.29, page 805.

<sup>226</sup> Isabelle DORÉ-RIVÉ.

<sup>227</sup> Cf. Entretien avec Isabelle DORÉ-RIVÉ, ANNEXE A.30, page 825.

31. le lendemain, je cherchais dans les beaux quartiers du 6<sup>e</sup> arrondissement les locaux où se pensait le musée des Confluences. Hervé GROSCARRET (HG<sup>228</sup>) m'attendait dans les locaux de l'ancien musée GUIMET. Avenant, il m'expliquait alors l'histoire, puis les projets encore flottants du chantier en gestation sur la presqu'île de Lyon. Cet échange prenait une tournure spéciale par rapport à ceux vécus précédemment. En effet, il s'orientait rapidement sur des questions structurelles ou organisationnelles, problématiques qui prenaient le dessus malgré les stratégies auxquelles je m'appliquais pour retomber sur des sujets plus proches de nos préoccupations. Cependant, peu à peu, cette approche m'interpella. Je prenais alors la décision de creuser avec mon interlocuteur ce pan du décor qui, jusqu'ici, ne se manifestait qu'en tonalités mineures. La situation s'y prêtait puisque l'établissement venait de changer de direction laissant l'orientation générale à la discrétion de ses successeurs pour un projet très en retard. Voilà donc la nouveauté principale de cet entretien<sup>229</sup>.

Ainsi se terminait la seconde grande tournée d'exploration des musées d'histoire... De nouveau, le devoir pédagogique me rappelait à Nice pour les enseignements du second semestre. Restait à clore l'enquête par quelques entretiens probatoires dont les préparatifs se mettaient déjà en place.

### 1.2.3. Tournées probatoires & synthèse

Les deux campagnes d'entretiens proprement dites correspondent à celle du mois d'octobre 2012 avec onze rendez-vous signalés en rouge sur les plans, puis à celle du mois de janvier 2013 de dix-sept entretiens signalés en gris. Enfin, nous appelons tournée probatoire une excursion qui, en dehors de ces deux campagnes d'entretiens, prévoit une à deux rencontres dans le but d'étreindre ou de clore l'enquête. Les deux premières sorties de ce genre ont déjà été présentées à l'occasion des visites préparatoires<sup>230</sup>, la première au musée MASSÉNA, la seconde dans la Nièvre pour les rencontres autour de la réhabilitation du patrimoine industriel où je recensais deux musées, le musée de la Mine puis le musée de la Meunerie. Ces visites servaient notamment à éprouver le guide d'entretien & les modes d'accès aux responsables de musées.

À la fin de la session de janvier 2013, les réponses que je récoltais commençaient à se recouper de manière suffisante pour considérer que l'enquête touchât sa fin. Seulement, il restait deux rencontres prévues qui tardaient à s'organiser, la première au musée d'archéologie de Nice, la seconde au musée des Civilisations de l'Europe & de la Méditerranée. Nous reportions plusieurs fois parce que mes interlocuteurs croulaient sous le poids de leur emploi du temps trop plein.

#### N<sup>os</sup> 32-34, trois entretiens de clôture

Finalement, au printemps 2013, les rencontres espérées plus avant finissaient par voir le jour. Nous commençons à élaborer des visions sur les musées archéologiques. Pour approfondir ces

<sup>228</sup> Hervé GROSCARRET.

<sup>229</sup> Cf. Entretien avec Hervé GROSCARRET, ANNEXE A.31, page 834.

<sup>230</sup> Cf. N<sup>os</sup> 1-3, une réserve de trois entretiens tests, SECTION 1.2, page 67.







intuitions, je contactais à Nice un autre musée d'histoire que celui de mon premier entretien, traitant de périodes antérieures <sup>231</sup> :

32. je me rendais directement à bicyclette dans l'un des deux sites du musée d'archéologie de Nice qui rassemblait le site antique de Cimiez & le site préhistorique de Terra Amata où l'on me convoquait pour un *entretien double*. Olivier GHIRINGHELLI (OG <sup>232</sup>) guettait mon arrivée pour me parler du site antique quand, alternativement, Bertrand ROUSSEL (BR <sup>233</sup>) prenait la parole pour le site préhistorique. Nous discutons devant un auditoire de stagiaires présents pour l'occasion de notre rencontre. Je connaissais ce type d'entretien public devant stagiaire expérimenté dans le bureau d'Isabelle DORÉ-RIVÉ. Cette fois, installés dans la salle principale d'exposition, nos auditeurs, dont une de mes étudiantes, écoutaient sagement nos impétueux échanges. Sur chaque sujet, nous évoquions la vision de chacun des deux musées rassemblés dans cette entité archéologique. Dans cette configuration, le fil des discussions suivait un développement comparatif synchrone attribuant, originalité à cette rencontre. Au sortir de la salle du moulage, bien content de la variété des informations moissonnées auprès de cet environnement familier, je commençais à sentir la validité de l'enquête toucher son terme <sup>234</sup>.

À Marseille, je souhaitais obtenir un entretien avec Laurent VÉDRINE dont je connaissais le musée avant sa fermeture. Je suivais la programmation de sa rénovation, j'écoutais à l'INP sa conférence <sup>235</sup>. Cependant, trop occupé à la rénovation du musée d'histoire de Marseille, nous ne réussissions pas à nous rencontrer <sup>236</sup>. Dans la cité phocéenne, nous souhaitions également rencontrer un responsable du tout nouveau musée dont le succès dépassait les attentes : le MUCEM <sup>237</sup>. Je tenais cette idée des débuts de mes investigations, mais la mise en place du rendez-vous durait depuis plusieurs mois. Quand le fruit de ce long travail d'accès se présentait, je volais à la rencontre de mon destinataire <sup>238</sup> :

33. le chantier du bâtiment principal du musée des Civilisations de l'Europe & de la Méditerranée se terminait quelques semaines après. En attendant, l'équipe se logeait dans une aile de la caserne du Muy, dans le 3<sup>e</sup> arrondissement. J'y trouvais Denis CHEVALLIER (DC <sup>239</sup>) qui m'attirait dans une cantine du quartier, en passant par le bâtiment tout neuf du CCR <sup>240</sup>. Au milieu d'une ambiance détendue, le conservateur commençait à répondre aux différents problèmes qui jonchaient encore mon guide d'entretien. Nous évoquions naturellement la politique scientifique du MUCEM dont on lui confiait en partie

<sup>231</sup> La figure 1.12, page 86, permet de situer ce musée sur la carte de Nice. Cf. WAGNER et DEBES, *Nice*, op. cit. ; Carte issue de BÆDEKER, *Le Sud-Est de la France du Jura à la Méditerranée y compris la Corse. Manuel du voyageur*, op. cit., pl. 22, p. 447.

<sup>232</sup> Olivier GHIRINGHELLI.

<sup>233</sup> Bertrand ROUSSEL.

<sup>234</sup> Cf. Entretien avec Olivier GHIRINGHELLI & Bertrand ROUSSEL, ANNEXE A.32, page 849.

<sup>235</sup> Laurent VÉDRINE. « Marseille, ville-monde, entre représentations et réalités ». In : *Exposer l'histoire des villes et des territoires*. Paris, 2012.

<sup>236</sup> En 2014, je retrouvais la collection dans sa nouvelle muséographie.

<sup>237</sup> Musée des civilisations de l'Europe & de la Méditerranée.

<sup>238</sup> La figure 1.13, page 88, montre la ville de Marseille avec l'emplacement des sites du musée des Civilisations de l'Europe & de la Méditerranée. Cf. WAGNER et DEBES, *Marseille*, op. cit. ; Carte issue de BÆDEKER, *Le Sud-Est de la France du Jura à la Méditerranée y compris la Corse. Manuel du voyageur*, op. cit., pl. 15, p. 393.

<sup>239</sup> Denis CHEVALLIER.

<sup>240</sup> Centre de conservation & de ressources.





FIGURE 1.1.3. — Carte de Marseille pour l'entretien 33. Carte © 1906 Heinrich WAGNER & Ernst DEBES — BÆDEKER, Leipzig.

les rênes, avec les inspirations historiques, ethnologiques & anthropologiques du musée. L'incertitude & l'excitation de l'échéance de l'inauguration prochaine suscitait de vives conversations. À la fin de cet édifiant repas, nous retournions dans les locaux où il me montrait les plans de l'exposition qu'il bâtissait en commissaire consciencieux, *Au bazar du genre, féminin – masculin en Méditerranée*<sup>241</sup>. Quelques mois plus tard, après l'avoir visité, je m'essayais à l'exercice de la critique argumentée d'exposition<sup>242</sup>. Enfin, nous nous séparions bien contents d'avoir pu nous entretenir si largement sur ces questions qui nous captivent<sup>243</sup>.

Enfin, pour vérifier que nous atteignons le plafond critique de l'enquête, nous visitons un dernier musée d'art & d'histoire locale en Bourgogne<sup>244</sup>. Un grand nombre de questions se recoupaient entre la trentaine d'entretiens recueillis les derniers mois. Pour preuve, cette dernière étude devait confirmer que notre observation générale contenait un nombre suffisant de témoignages. Non, nous ne rêvions pas d'une tournée exhaustive, la nature de notre démarche qualitative sous-tendait une vendange limitée. Nous concluons donc sur cette ultime tournée probatoire à Mâcon<sup>245</sup> :

34. des bords de Saône, je grimpais jusqu'à la cour fleurie du musée des Ursulines où la conservatrice Marie LAPALUS (ML<sup>246</sup>) me saisit pour m'entraîner dans un *entretien-visite* énergique à travers le niveau archéologique & historique, le premier étage ethnographique puis vers le second dédié aux beaux-arts. Les commentaires des salles entrecoupés des réponses à mes inductions intéressées nous entraînaient dans la logique de ce qu'elle appela alors – nom que je reprendrais par la suite – un *musée de province*. Obligée par d'autres occupations mais aussi pour me laisser la contradiction d'une seconde vision du musée, elle me laissait entre les mains de Maxime BOUCHOT (MB<sup>247</sup>), médiateur & assurément le plus jeune des interlocuteurs de notre enquête. Nous reprenions l'ordre des salles ensemble & comblions les passages trop hâtifs de la première visite. Cette méthode de double *entretien-visite* m'apparaissait particulièrement efficace pour bien s'imprégner des collections, des scénographies. Sur cette note de jouvence, nous achevions cette longue & heureuse période de recueil de témoignages de responsables de musées d'histoire<sup>248</sup>.

Au crépuscule de cette odyssée, je ne me privais pas de dresser un récapitulatif des établissements visités. En premier lieu, en bon iconodoule, je souhaitais dresser une carte des parcours accomplis pour y voir plus clair dans ces tournées, vous pouvez la consulter à la figure 1.15, page 92. Ensuite, pour pouvoir fournir une base pertinente, représentative pour notre étude, je

<sup>241</sup> Juin 2013, Marseille : musée des Civilisations européennes & méditerranéennes. *Au bazar du genre. Féminin - Masculin en Méditerranée*. Denis CHEVALLIER, éd.

<sup>242</sup> Vincent LAMBERT. « Note de visite et analyse de l'exposition *Au bazar du genre* ». In : *Quand la médiatisation fait genre médias, transgressions et négociations de genre*. Paris : l'Harmattan, 2014.

<sup>243</sup> Cf. Entretien avec Denis CHEVALLIER, ANNEXE A.33, page 866.

<sup>244</sup> La figure 1.14, page 90, situe le musée des Ursulines sur le plan de Mâcon. Cf. WAGNER et DEBES, *Mâcon*, op. cit. ; Retrouvez cette carte dans le BÆDEKER, *Le Nord-Est de la France de Paris aux Ardennes, aux Vosges et au Rhône. Manuel du voyageur*, op. cit., pl. 18, p. 239.

<sup>245</sup> J'établissais mon quartier général dans la campagne mâconnaise chez Katia JULIEN & Samuel LAMBERT dont je remercie la généreuse hospitalité.

<sup>246</sup> Marie LAPALUS.

<sup>247</sup> Maxime BOUCHOT.

<sup>248</sup> Cf. Entretien avec Marie LAPALUS & Maxime BOUCHOT, ANNEXE A.34, page 877.



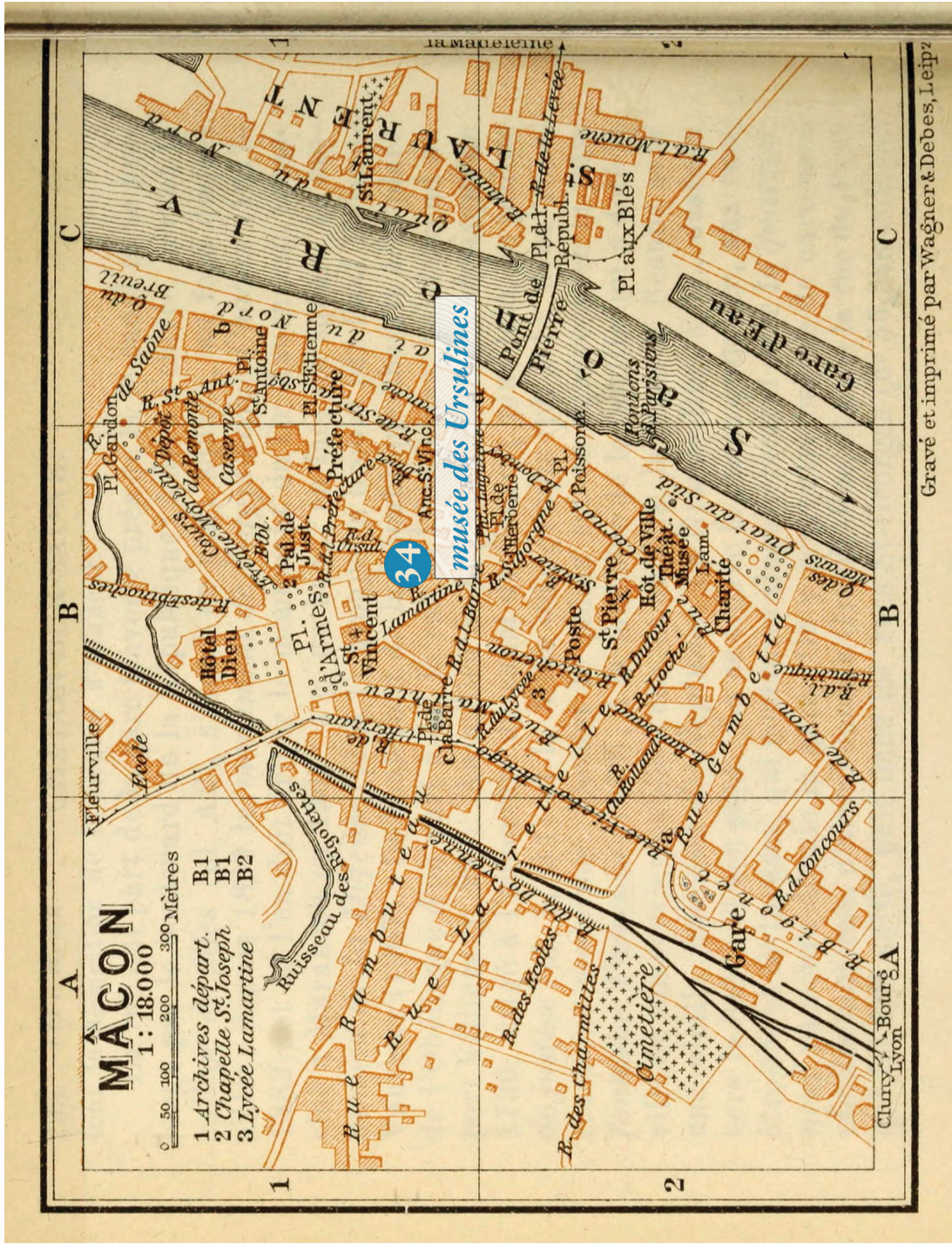


FIGURE I.14. – Carte de Mâcon pour l'entretien 34. Carte © 1908 Heinrich WAGNER & Ernst DEBES – BÆDEKER, Leipzig.

me fixais un minimum de six musées par catégories, ce que nous développons dans les quelques lignes intitulées Cladistique des musées d'histoire étudiés <sup>249</sup>. Nous remplissions donc ce petit cotât pour les catégories de musées :

- d'histoire nationale ;
- d'histoire des luttes ;
- d'histoire thématique ;
- d'histoire des techniques ;
- d'histoire de la ville, ou d'art & d'histoire ;
- d'archéologie ou de civilisation.

## 🔥 Synthèse de l'enquête

Nous avons vu comment, peu à peu lors de la campagne de 2012, à partir d'un premier entretien en terrain conquis, en étreignant notre guide d'entretien, nous sommes allé à la rencontre de responsables de moins en moins familiers pour mettre nos problématiques à l'épreuve de musées d'ampleur plus large : musées de bourgs dans la Nièvre, musées de villes d'envergure départementale du Pas-de-Calais, musées à rayonnement régional en Somme, musées de référence nationale en région parisienne. Ainsi, en vingt jours, nous interrogeons douze personnes dans treize musées d'histoire assez variés dans les différentes typologies déjà établies, nous donnant déjà une esquisse des tendances qui se dégagent. Cependant, une touche d'insatisfaction, de silences, de reports, voire de réponses négatives présageaient des perfectionnements sur la précision & l'anticipation lors d'une seconde tournée. L'organisation maintenant rodée de l'enquêteur abordait un nouveau tournant pour atteindre certaines franges de notre échantillon encore trop peu représentatif, mais aussi un nombre supérieur de témoignages autorisant à tirer des résultats probants, à la fois chamarrés & entrecoupés.

Dans un second temps, nous revenions sur les manques pour les combler & ajouter les musées que nous prévoyions d'intégrer dans notre corpus. La majorité de ces musées se situaient en Île-de-France, dix sur seize, douze si vous comptez l'Île-de-France historique, dont huit dans Paris *intra muros*. On nous accueillait dans de grands châteaux-musées, dans les principaux musées dépendant du ministère de la Défense, dans des expositions ou des musées innovants en terme de muséographie de l'histoire, avec des tendances soit didactiques, soit esthétiques, soit communicationnelles... Nous trouvions aussi des impasses, non pas pour notre étude, mais pour certains musées à la modernisation problématique, aux accès difficiles, aux collections complexes. Nous prenions un détour du côté du Nord puis un autre vers Lyon où nous trouvions de nouveaux musées comme ensuite à Nice ou à Marseille, même si certains rassemblent des collections anciennes rénovées. L'aperçu nécessaire se clôturait par un dernier supplément en Bourgogne, clôture de notre périple <sup>250</sup>.

<sup>249</sup> Cf. Cladistique des musées d'histoire étudiés, SECTION 2.1.2, page 105.

<sup>250</sup> La récapitulation des parcours & des étapes de l'enquête se trouve cartographié sur la figure 1.15, page 92 : FOREST, *France muette par départements*, op. cit.



# I. Entrer au musée : immersion, enquêtes

En aval, d'autres rencontres se sont accumulées ici ou là, avec conservateurs, universitaires ou scénographes, mais notre corpus d'analyse se constitue de cet ensemble de 34 entretiens, 40 répondants, répartis essentiellement dans les deux tournées principales décrites ici.

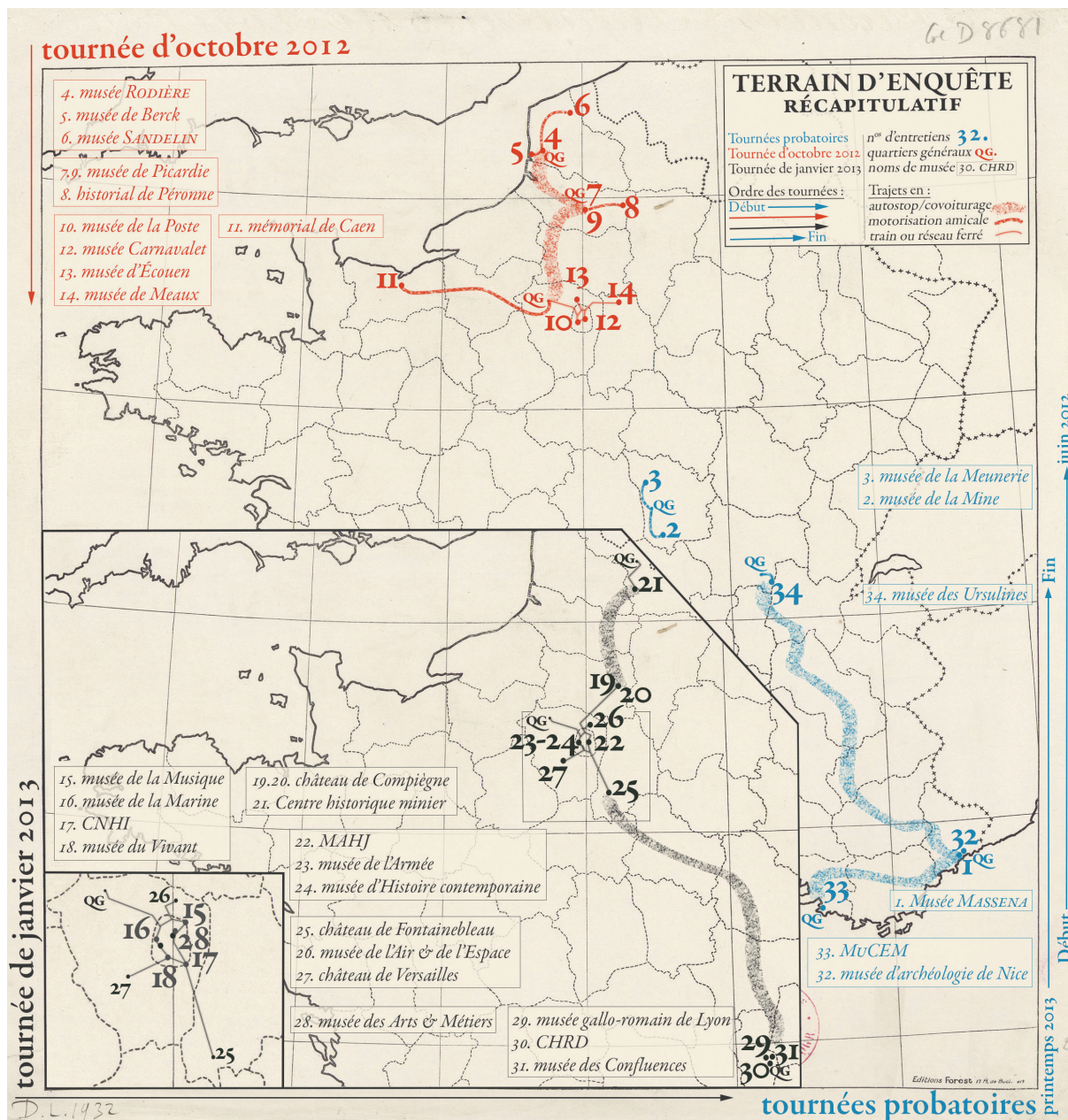


FIGURE I.15. – Carte récapitulative des tournées de prospection en France.  
Carte © 1932 éditions FOREST – BNF, Paris.

n°	entretien avec	musée	ville	date
1	LM	musée MASSÉNA	Nice	9 décembre 2009
2	FD	musée de la Mine de La Machine	La Machine	1 <sup>er</sup> juin 2012
3	MTM-GN	écomusée de la Meunerie	Donzy	3 juin 2012
4	JFG	musée RODIÈRE	Montreuil-sur-mer	10 octobre 2012
5	ALH	musée France Opale Sud	Berck	12 octobre 2012
6	CS-LP	musée de l'hôtel SANDELIN	Saint-Omer	15 octobre 2012
7	FLE	musée de Picardie – <i>Moyen Âge</i>	Amiens	17 octobre 2012
8	MPPB	historial de la Grande Guerre	Péronne	18 octobre 2012
9	NM	musée de Picardie – <i>Antiquité</i>	Amiens	18 octobre 2012
10	PR	musée de la Poste	Paris	19 octobre 2012
11	FM	mémorial de Caen	Caen	24 octobre 2012
12	JMB	musée Carnavalet	Paris	25 octobre 2012
13	TCL	musée national de la Renaissance	Écouen	30 octobre 2012
14	MRO	musée de la Grande Guerre	Meaux	30 octobre 2012
15	EDV	musée de la Musique	Paris	4 janvier 2013
16	AMP-HTDS	musée national de la Marine	Paris	7 janvier 2013
17	APL	CNHI	Paris	9 janvier 2013
18	LG	musée du Vivant	Paris	10 janvier 2013
19	LC	musées du Second Empire	Compiègne	10 janvier 2013
20	HM	musées de Compiègne	Compiègne	10 janvier 2013
21	AD-VDM	Centre historique minier	Lewarde	11 janvier 2013
22	AHH	MAHJ	Paris	15 janvier 2013
23	DG	musée de l'Armée	Paris	16 janvier 2013
24	CF	musée d'Histoire contemporaine	Paris	16 janvier 2013
25	CB	musée NAPOLÉON I <sup>er</sup>	Fontainebleau	17 janvier 2013
26	CT	musée de l'Air & de l'Espace	Le Bourget	21 janvier 2013
27	FLA	musée de Versailles	Versailles	21 janvier 2013
28	AM	musée des Arts & Métiers	Paris	22 janvier 2013
29	HSG	musée gallo-romain	Lyon	24 janvier 2013
30	IDR	CHRD	Lyon	24 janvier 2013
31	HG	musée des Confluences	Lyon	25 janvier 2013
32	OG-BR	musée d'archéologie de Nice	Nice	9 avril 2013
33	DC	MuCEM	Marseille	11 avril 2013
34	ML-MB	musée des Ursulines	Mâcon	24 mai 2013

TABLEAU 1.10. – Liste chronologique des entretiens



## 2. Autour de l'écritoire : récit d'une analyse

On ne peut penser & écrire  
qu'assis (Gustave FLAUBERT).  
*Damit habe ich dich, Nihilist! Das  
Sitzfleisch ist gerade die Sünde  
wider den heiligen Geist. Nur die  
ergangenen Gedanken haben  
Werth?*<sup>1</sup>

— NIETZSCHE

Sous les portiques, les sophistes de l'Antiquité s'adonnaient volontiers à la déambulation. Le hodja parmi les forêts de colonnes de la médressé ou le cénobite le long des galeries cloîtrées ne s'y trompaient pas. Enfin, les philosophes modernes n'en pensent pas moins en déclarant péripatéticiennement que la pensée vient en marchant<sup>2</sup>. Or, après avoir suivi leurs pas sur les routes & derrière les portes des musées, je m'adonnais au second exercice auquel on allouait le *περιπατος*<sup>3</sup> du *mousetion* hellénistique : déambulatoire & bibliothèque<sup>4</sup>. En effet, le cheminement de recherche comporte une phase de déambulation, une sorte de ronde sur le terrain, visite de musées, voyages sur les routes, rencontres marquantes ; mais il implique également une longue période de maturation, où, assis sur les bancs de la bibliothèque la plus proche, les enseignements que fournit le corpus d'entretiens prennent forme & se confrontent aux innombrables pages de discussions que les auteur-e-s offrent à la postérité.

Les premières impressions méritent toujours d'être notées. Par une sorte de retour sur les entretiens, nous développons les lignes de cette rétrospection en détaillant les traits les plus marquant, ceux qui permettent de comprendre tel ou tel type d'expérience, ceux qui présentent un intérêt méthodologique particulier... Ce commencement nous emmène à une description un peu plus thématique des entretiens. Nous abordons donc les thèmes de la condition de ces entretiens, leur temporalité, une description *a posteriori* de l'échantillon final de musées & d'allocutaires, leur métiers, leurs profils... Nous souhaitons poser ces questions en amont, tout d'abord parce

---

<sup>1</sup> « Je te tiens nihiliste. Être cul de plomb, voilà par excellence le péché contre l'esprit ! Seules les pensées qu'on a en marchant valent quelque chose. » Friedrich NIETZSCHE. *Le crépuscule des idoles* (1888). Sous la dir. de Christian JAMBET, suivi de Le Cas Wagner. Paris : Flammarion, 1985, chap. I, v. 34.

<sup>2</sup> Ibid., chap. I, v. 34.

<sup>3</sup> C'est-à-dire « galerie couverte, portique où l'on se promène » issu de *περι-πατέω* « marcher autour, aller & venir ». Pierre CHANTRAINE. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque histoire des mots*. Sous la dir. d'Alain BLANC, Charles de LAMBERTERIE et Jean-Louis PERPILLOU. Paris : Klincksieck, 1999, p. 863.

<sup>4</sup> Cf. Bibliothèques & musées hellénistiques, SECTION 3.1.3, page 190.



qu'elles surgissent avant la saillie des analyses, mais également pour donner quelques vues d'ensemble de l'échantillon.

Le récit d'une analyse, non seulement nécessaire à la transparence de la démarche de recherche, mais également pour dévoiler ses originalités démontre comment, au fil de ces années de thèse, les difficultés du sacerdoce doctoral transforment des idées intuitives, des données entassées, des lectures hétéroclites. Quand la place abandonnée à de telles obsessions érige en monument la rédaction de cet opuscule, la rigueur scientifique mêlé au goût de la langue frayent un chemin que nous espérons neuf à la croisée de plusieurs champs de recherche. Leurs résultats se rangent sur des plans d'ordres variés qui méritent d'être au moins cités ici :

- l'acquisition & la construction de nombreux savoirs & de savoir-faire par l'aspirant, considérant son parcours non seulement comme un exercice universitaire, comme une initiation au métier de la recherche, mais encore comme un rude expérience de vie foisonnant d'enseignements prêts à être partagés ;
- les conclusions pratiques & fondamentales de la recherche en soi, suivant les qualités de discernement, de complexité, de nuance & d'humilité défendues par les sciences humaines & sociales ;
- enfin, les propositions méthodologiques avancées pour parvenir à la fois à la rigueur des analyses, à une qualité du document, à une force de proposition conceptuelle.

Sur ces deux derniers points, la pratique de l'analyse, les dispositifs développés pour y parvenir, les efforts déployés dans les élans centrifuges de la technicité me mènent à raconter ce revers de la médaille, là où l'enquête s'alourdit pour devenir un corpus d'analyse. Dans le même soucis de transparence que d'exposition de la méthodologie, la section descriptive de ce chapitre venant en seconde position raconte les détails de ce parcours de l'ombre.

La particularité principale de cette description consiste en la mise en place d'un dispositif original de ventilation manuelle du corpus pour un moissonnage thématique, le tout sous L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X, un langage d'écriture scientifique élégant & modulable. Le souci de la transparence du procédé, lors de la lecture du document, permet une navigation aisée entre le corps du texte, le corpus & la partie thématique. Nous vous invitons donc à découvrir les retours sur entretiens & les rouages de cette analyse.

## 2.1. Retours sur entretiens

Lors de notre enquête, nous notions sur notre carnet de bord un nombre d'éléments assez épars que nous rassemblions par la suite pour mettre en commun les informations griffées sur ces quelques pages. Une fois l'enquête terminée, ne croyez pas que cette œuvre m'apparaissait comme un ensemble cohérent, il n'en est rien : cahier prévu à cet effet, notes prises en marge ou au revers du guide d'entretien, parfois sur des documents délivrés lors de nos rendez-vous... Tant de supports à dépouiller. Lors des rendez-vous, la qualité d'écoute de l'enquêteur & le masque qui l'accompagne occulte d'autres capacités d'intelligence : alors que la veille au soir, vous mettiez soigneusement à portée de main votre cahier de suivi, le lendemain, soudainement, sans raison valable, la moindre facture, le plus banal ticket de métro supplantait votre astucieuse préparation pour se métamorphoser en réceptacle idéal de vos apostilles. Le tri méthodique de ce matériau ressemble d'abord au dépouillement d'un carton de vieux souvenirs de voyage que vous étalez sur une grande table avec au centre le cahier d'enquête. Le but de les remettre dans l'ordre permet d'en extraire des souvenirs dans leur chronologie, puis de rassembler les notes par thématiques. Vous retrouvez la double méthode de proposer une vision par entretien & une vision par thématique. Nous abordons donc dans cette section les développements méthodologiques issues de ces notes.

### 2.1.1. Conditions des entretiens

Dans un premier temps, nous souhaitons entretenir nos lecteurs & lectrices des modalités dans lesquelles les entretiens se déroulaient. Ces informations offrent une dimension supplémentaire au récit des tournées conté plus haut. Elles apportent un éclairage sur certaines modalités propres à ce type d'enquête, sur le contexte méthodologique de la constitution du corpus & une compréhension de notre démarche méthodologique au contact du terrain.

#### *L'entretien double*

*L'entretien double* correspond pour notre enquête à un entretien autour d'un même musée où vous rencontrez deux intervenants. Quand les rencontres d'un *entretien double* s'organisent séparément, les apports se complètent sans contrainte & la seconde intervention vient en supplément à la première, que le médiateur vienne avant le directeur comme au musée de la Meunerie, ou après comme au musée des Ursulines. Au musée de Picardie, les deux rencontres concernaient deux services distincts du musée : le Moyen Âge & l'Antiquité. Dans ce cas, les entretiens ne se recoupent que sur les questions générales, contrairement aux détails des deux départements, très éloignés. Pour cette raison, nous dissociions ces deux témoignages. Dans les *entretiens doubles* simultanés comme au musée de la Marine ou au musée d'archéologie de Nice, les interlocuteurs se corrigent, se soutiennent, apportent dans une cohésion des avis complémentaires, même si l'on rencontre parfois des comportements prudents de réserve, comme si la situation de duo impliquait une surveillance réciproque.

Au Centre historique minier ou au musée SANDELIN, l'*entretien double* se divisait en deux temps distincts : celui de la discussion à trois dans les bureaux & celui de la visite dans les salles sans conservateur ni directeur. Dans cette situation, la hiérarchisation des rôles distribue presque automatiquement une parole stéréotypée à l'un & à l'autre : l'employé subordonné s'inscrit dans des discours techniques, ajoute quelques minces éléments ou nuances, se positionne derrière la direction qui tient un langage intellectuel, dispense des visions d'ensemble. En revanche, lorsque nous déambulons dans les salles à deux, la parole des premiers se délie & court plus librement. Ne nous contentons pas d'explications simplistes : heureusement, en dehors des considérations de rangs, les métiers, les formations ou encore l'ancienneté structurent le discours que l'on porte sur l'établissement qui nous emploie. Par exemple au musée SANDELIN, la médiatrice Carole SAMEZ connaît depuis toujours la région, la culture & le patrimoine audomarois, elle travaille dans les services du musée depuis un certain temps, elle maîtrise le discours contextualisé sur des collections qu'elle pratique. Son conservateur d'alors, Luc PIRALLA, venait d'arriver d'une autre région puis s'en est allé depuis diriger le musée du Louvre-Lens. Son discours offre une vision plus proche de celles du réseau des musées ou des formations de conservation avec des points de vue finalement assez distincts de ceux de Carole, pactisant l'un & l'autre dans deux approches parfaitement complémentaires.

Le tableau 2.1 montre que l'occasion s'est présentée sept fois pendant notre enquête. Que ces *entretiens doubles* se déroulent simultanément ou non, s'ils impliquent une ou deux visites des expositions permanentes ou temporaires, ou encore selon les responsabilités & métiers des allocutaires, l'expérience s'avérait assez différente.

N°	Musée	Rencontre 1	Rencontre 2	Simultanées	Visites
3	musée de la Meunerie	médiatrice	directeur	non	une
6	musée SANDELIN	médiatrice	conservateur	en partie	une
7-9	musée de Picardie	conservatrice	conservateur	non	deux
16	musée de la Marine	conservatrice	conservatrice	en partie	une
21	Centre historique minier	directeur	archiviste	en partie	deux
32	musée d'archéologie de Nice	médiateur	dir. adjoint	oui	deux
34	musée des Ursulines	conservatrice	médiateur	non	deux

TABLEAU 2.1. – *Entretiens doubles*

Concernant le nombre de participants à un entretien, je vous invite en quelques mots à pousser un peu plus loin. Sans parler des moments de débat dans des lieux publics comme une exposition ou un restaurant, il arrivait que les rencontres se déroulassent avec un auditoire. Voyons donc de plus près ces situations :

- à quatre reprises, à La Machine, à Saint-Omer, au Bourget & au musée des Confluences, nous nous installions dans des bureaux ouverts où des collègues travaillaient autour de nous. Ils glissaient ici ou là une oreille, un mot au passage, voire intervenaient quand mon interlocuteur leur demandait un avis ou une précision ;
- autre cas de figure, à Versailles ou au musée des Arts & Métiers, on me présentait à la directrice de l'établissement à qui on avait parlé de ma présence. Nous continuions alors

quelques minutes nos discussions en présence de Béatrix SAULE ou de Juliette RAOUL-DUVAL ;

- enfin, au CHRD ou au musée d'archéologie de Nice, des stagiaires assistaient sagement à l'entretien en audition, comme les élèves d'un exercice de rhétorique.

Sinon, la plupart du temps, la rencontre se déroulait en tête-à-tête, au calme ou en mouvement.

### *L'entretien-visite*

Pour le genre d'entretien que nous menons, le lieu de prédilection se situe dans un bureau de l'administration du musée ou des services de conservation. À Amiens, Caen, Fontainebleau ou Marseille, que ça soit pour des préoccupations d'emploi du temps ou de convivialité, la rencontre s'organisait à la cafétéria du musée ou dans un restaurant attenant. Mais la particularité d'une enquête auprès de musées réside dans ces entretiens déambulatoires. L'*entretien-visite* consiste en un rassemblement dans un même temps de la rencontre avec l'allocutaire, prévue autour de la grille d'entretien, avec la visite qui d'ordinaire suit la rencontre. Le tableau 2.2 montre que six des quarante rencontres suivent cette forme au sens strict, tandis que quinze cumulent l'entretien avec un *entretien-visite*.

L'*entretien-visite* au sens strict reste donc minoritaire, appliqué souvent par des responsables pressés par le temps ou par des professionnels de la médiation plus à l'aise dans les salles, pratiquant les parcours & les points d'arrêts devant les muséologies\*. Le questionnaire en main, voire en tête, nous cheminons à travers les galeries & les escaliers, rebondissant sur tel dispositif, raccrochant telle question, telle idée à tel événement de la visite. L'exercice requiert malgré tout de l'habileté car l'ordre de la grille d'entretien ne saurait être suivi rigoureusement. L'art de l'enquêteur se concentre autour de la maîtrise de ses axes directeurs ainsi que dans les adaptations qui lui assureront un recueil complet des informations désirées : « il doit soutenir cette position car il est garant du cadre <sup>5</sup>. » Parlons encore un peu des enregistrements qui, pour être utiles, doivent rendre une qualité sonore au-dessus du seuil de compréhension. À cet effet, lors de l'*entretien-visite*, pour ne pas talonner votre guide le magnétophone tendu à bout de bras, je conseillerais de laisser dépasser l'enregistreur de votre poche extérieur de chemise ou de manteau, à découvert, le microphone vers le haut en veillant au maximum à faire face à votre interlocuteur ; de cette manière votre complice aura tendance à se faire oublier sans rien manquer à la conversation. Dès lors, évitez les discussions quand on vous traîne en file indienne dans les couloirs confinés ou par les escaliers de service. Enfin, sans jouer au professeur Tournesol, n'hésitez jamais à faire répéter quand vous savez que la position du microphone ne se prêtait pas à une bonne écoute. Bref, mémoire, vivacité d'esprit & bons positionnements garantiront ces moments féconds d'une enquête de terrain dans les musées.

L'entretien complété par un *entretien-visite* représente le cas le plus courant de notre enquête. Trois fois, comme à Saint-Omer, l'*entretien-visite* se poursuivait par une discussion en bureau. Ce type de déroulé commence par une visite où l'on épuise un certain nombre de questions, puis

<sup>5</sup> BLANCHET et GOTMAN, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, op. cit., p. 77.

nous continuons en face-à-face à approfondir les thèmes & les idées, profitant des attraits de la discussion assise. Originellement, pour chaque rencontre, je souhaitais procéder dans l'ordre suivant : commencer par l'entretien dans un lieu calme, puis circuler ensemble dans les salles d'expositions. Une telle procédure présente le triple intérêt de commencer par un temps de prise de contact, d'aborder ensuite les questions personnelles, structurelles & théoriques pour enfin les confronter à la réalité concrète : la mise en scène de la collection dans les espaces du musée. De fait, les douze cas de figures où les événements suivaient ce sens correspondent à deux types de rencontres : celles où dès le début, le temps s'organisait autour de ce plan d'action & celles où, au fil d'une conversation qu'on m'avait promise brève, la sympathie, l'intérêt, l'emportement grandissaient peu à peu rendant indispensable une visite de manière à ce que les objets soumis à ma vue appuient les arguments dont on assénait mes oreilles. Il arrivait que, sans en avoir l'air, j'insistasse pour entraîner mon hôte dans les méandres de son exposition. Bref, cette méthode s'avérait la plus complète car, sans appauvrir ni la faconde ni l'autocritique, elle confondait dans le discours la distance entre les idées & les difficultés de leur mise en pratique.

Visite par rapport à la rencontre		Nb.	av.	pd	ap.
ensemble	entretien & <i>entretien-visite</i>	15	3		12
	<i>entretien-visite</i>	6		6	
séparée	le jour même	11	2		9
	un autre jour	7	5		2
jamais		1			
<i>total des rencontres</i>		40			

TABLEAU 2.2. – Visites des musées relativement aux rencontres

Parmi les autres cas de figures, quand le musée est ouvert le jour de l'entretien & si celui-ci ne se termine pas trop tard, on vous propose d'arpenter seul les salles du musée. Ce genre de promenade n'admet pas pour autant l'oisiveté, l'enquêteur note, croque, photographie, filme... À deux reprises, alors qu'un contretemps empêchait de me recevoir à l'heure dite, je profitais du moment de l'attente pour découvrir le parcours. La démarche d'enquête vous donne de temps à autres l'impression de forcer des portes, de déranger, & s'il vous semble convenu que l'invitation va de soi, vous trouverez parfois des surprises. Presque toujours, nous voyions les portes s'ouvrir grâce à la gentillesse & la prévenance des responsables qui nous accueillaient. De mémoire, il n'a fallu insister qu'une fois auprès des agents d'accueil d'un grand musée pour faire valoir l'invitation de mon hôte à visiter les salles.

Voici enfin les autres situations correspondant aux neuf entretiens dont la visite le jour même s'avérait impossible. Sur les neuf, j'avais visité six musées en amont, quelques temps voire plusieurs années auparavant, ce qui me permettait d'avoir un point d'ancrage dans mes notes ou dans ma mémoire. En construction au moment de mon passage, je visitais *a posteriori* le musée des Confluences & le MUCEM. Enfin, bien que Laurent GERVEREAU m'y invitât, je ne pus me rendre à Grignon au musée du Vivant : primo je n'en ai pas eu l'occasion, secundo notre rendez-vous se situait à l'Institut des sciences et industries du vivant et de l'environnement à Paris, tertio le château n'abritait alors aucune salle d'exposition.

En résumé, sur quarante entretiens, un seul musée échappe à notre œil. Parmi trente-deux visites le jour même de l'entretien, nos interlocuteurs & interlocutrices en mènent vingt-&-une sous forme d'*entretien-visite*. Concluons donc sur un constat positif : la majorité des rencontres correspondent à la méthode d'enquête souhaitée.

## Temporalités de l'entretien : les courts & les longs

Les conditions des entretiens jouent énormément sur leur qualité & la question de leur longueur, inscrite dans son contexte, passe pour un indicateur pertinent. Partons du postulat que la mesure du temps de l'entretien s'inscrit sur une échelle très relative en fonction du récit dans lequel il se trouve. D'abord, l'entretien se fantasmait dans une projection qui permet de pronostiquer une temporalité acceptable dans les lettres de demande d'entretien<sup>6</sup> : « une heure, une heure & demie<sup>7</sup>. » Le temps de l'entretien initial entre la première & la dernière poignée de main, puis la durée du second modifient peu à peu ces préjugés. À cette vue de l'esprit, s'opposent le temps de l'enregistrement de l'entretien, le temps quintuplé par la retranscription, triplé par la correction & le référencement, décuplé, morcelé par l'analyse... Parlons encore de la perception du temps de l'entretien par l'allocutaire, par le témoin invité pour écouter ou enregistrer, par l'ami-e qui visite le musée & qui vous attend pendant que vous brandissez votre enregistreur dans un lointain bureau, la mémoire de ce temps inscrit sur une feuille, dans un souvenir ravivé par une antépénultième relecture. Enfin, ces entretiens défilent sous vos yeux quand vous vous prenez à en lire des extraits & trouvent en écho les temporalités de chaque lecteur ou lectrice, s'il en est.

Nous gardons pour trace intangible de l'entretien son enregistrement puis sa retranscription écrite, ainsi que la trace des mails échangés alors. Le facteur *entretien-visite* entre en compte, parce que dans les cas où il augmente un entretien, il redouble le discours comme nous l'avons vu plus haut<sup>8</sup>. Nous ajoutons à ces données vérifiables le souvenir de la rencontre & des conditions de cette rencontre avec quelques impressions griffonnées sur le revers du questionnaire. Selon le contenu de l'entretien, la discussion penche vers une forte concentration autour des problématiques soulevées par la grille d'entretien, sinon, elle emprunte plus de digressions ; nous appelons cette variable, vérifiable dans la relecture des entretiens, la *densité du discours*.

« La question de la durée de l'entretien est la plus importante. Vous devez disposer *a priori* d'une plage horaire suffisamment longue<sup>9</sup>. » Les durées d'entretien se limitent à quelques indices variables mais certains. Le premier se rapporte au capital sympathie qui s'installe dans la conversation. Chaque interlocuteur tient son rôle dans l'ambiance agréable de la discussion, les alchimies prennent ou ne prennent pas, mais la position particulière de l'enquêteur lui intime une conduite vive, engageante, afin de tenir en haleine les personnes qu'il vient interroger. Le second indice ressort de l'intérêt que suscitent l'enquête & les échanges pour faire avancer une cause, en l'occurrence, une réflexion particulière dans le monde des musées. Si vous réussissez

<sup>6</sup>Voir l'exemple de lettre page 61.

<sup>7</sup>BEAUD et WEBER, *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, op. cit., p. 169.

<sup>8</sup>Cf. *L'entretien-visite*, SECTION 2.1.1, page 99.

<sup>9</sup>BEAUD et WEBER, *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, op. cit., p. 169.

à transmettre la portée de votre intention, vous partez sur une relation solide, en réussissant à parler d'égal à égal, ce qui pourrait sembler complexe auprès de responsables : « ces personnes vont vous réserver une petite place dans leur emploi du temps chargé si bien que vous allez devoir réaliser un entretien entre deux rendez-vous, en peu de temps <sup>10</sup>. » Par suite viennent les impératifs horaires qui, en fonction de la réussite des deux premiers points, finissent par s'avérer élastiques, laissant la priorité au débat engagé : « l'enquêté se prête au jeu & prolonge naturellement l'entretien <sup>11</sup>. » De fait, le caractère hâbleur des personnes rencontrées reste un critère décisif sur la durée de l'entrevue. Sans sourciller, attribuons les plus longues à ce motif.

Échelle	Durée	Nb.
courts	inférieurs à 1 h	3
standards	1 h – 1 h 30	10
	1 h 30 – 2 h	10
longs	2 h – 2 h 30	8
	2 h 30 – 3 h	2
très long	supérieur à 3 h 30	1
<i>total des entretiens</i>		34

TABLEAU 2.3. – Échelle de durées des entretiens

Selon la durée des enregistrements, les entretiens varient entre un minimum de 46 min & un maximum de 3 h 36, avec une moyenne de 1 h 45. Sur le tableau 2.3, on observe la répartition des entretiens par durée d'enregistrement sur une échelle allant des entretiens courts aux très longs. La grande majorité s'inscrit parmi les durées standards situées entre 1 & 2 h : vingt entretiens. La tranche contenant les 28 entretiens au centre du tableau gravite autour de la moyenne, entre 1 h 30 & 2 h, avec la particularité de rassembler le plus d'*entretiens doubles* & d'*entretiens-visite*. Parmi les entretiens longs, on recense également six *entretiens-visite* & deux rencontres de plus de 2 h 30. Le plus long des rendez-vous dépasse de loin les autres & évoque des sujets parfois diffus. Enfin, un mot concernant les trois courtes audiences : la visite éclair auprès de Marie-Pascale PRÉVOST-BAULT que nous évoquions plus haut <sup>12</sup> correspond à une opportunité *in extremis* de rencontre ; quant aux deux autres, il s'agit de deux des trois entretiens de notre enquête sur le patrimoine industriel avec un questionnaire réduit par rapport à celui conservé par la suite <sup>13</sup>.

Avec un total de plus de 59 h d'enregistrements, soit précisément 2 jours 11 h 20 min, nous commençons dès le milieu de l'enquête à nous inquiéter quant à la charge de travail le moment venu des retranscriptions puis des analyses. Selon LAO TSEU, un long voyage commence par un premier pas <sup>14</sup>. Nous remettons donc à plus tard ces inquiétudes en poursuivant dans l'ordre nos tâches.

<sup>10</sup>Ibid., p. 170.

<sup>11</sup>Ibid., p. 171.

<sup>12</sup>Cf. N<sup>os</sup> 7-9, trois musées d'ampleur régionale dans la Somme, SECTION 1.2.1, page 69.

<sup>13</sup>Cf. Expérience d'enquête n<sup>o</sup> 2 : réappropriation du patrimoine industriel, SECTION 1.1.3, page 48.

<sup>14</sup>Ces deux versets bien connus, 千里之行始於足下, se retrouvent au chapitre LXIV du livre II du texte sacré taoïste dont vous trouverez une traduction dans LAO TSEU et Stanislas JULIEN. *Tao Te King. Le livre de la voie et de la vertu* (≈ -200). Bilingue. Paris : Imprimerie royale, 1842, p. 237-240.

## Temporalités de l'enquête : les *entretiens successifs*

Nous nommons *entretiens successifs* les rencontres rapprochées dans le temps mais en des lieux différents. La course entre le dernier entretien à Amiens & le premier à Paris, ou celle du musée d'Écouen le matin au musée de Meaux l'après-midi nous donnent l'occasion de parler de ce point technique de méthodologie d'enquête. Bien entendu, les bons conseils des manuels enjoignent à ne pas prendre « deux rendez-vous de suite dans la matinée ou l'après-midi. Prévoyez toujours une plage horaire libre après l'entretien <sup>15</sup>. » Sages conseils ! Malheureusement, certains horaires fixés laissaient trop peu de temps aux voyages. Sur un territoire tel que le nôtre, avec une administration d'enquête réactive auprès de personnalités responsables, des moyens de transports ou de logement aléatoires, le passage d'un rendez-vous à un autre ressortait parfois du miracle. Dans une description de l'histoire de notre enquête, ce qui relie les entretiens entre eux mérite une évocation détaillée.

L'enquêteur étudiant, du fait de ses ressources ou de sa situation, doit considérer son expédition comme une aventure dont les contraintes financières doivent être détournées. Nous avons parlé plus haut du choix des régions d'exploration en fonction des centres où des proches pouvaient nous recevoir <sup>16</sup>. Quand une possibilité de rencontre voit le jour, il s'agit de ne pas trop hésiter à accepter en déclassant les questions d'intendance sur des plans secondaires. Ainsi, les trois contraintes de l'enquêteur conditionne l'occasion de rencontre :

- la première, prioritaire, correspond à la période de présence dans la région ; elle s'aménage plus ou moins en fonction d'impératifs extérieurs, en l'occurrence pour nos deux tournées, la nécessité de reprendre un contrat d'enseignement à Nice. Il semble plus facilement envisageable d'aménager à l'intérieur même du temps effectif de l'enquête les temps de présence dans telle ou telle région, par exemple entre la Picardie & l'Île-de-France. Cette flexibilité s'aligne sur la flexibilité des deux autres contraintes ;
- la seconde s'aligne en fonction des ami-e-s qui nous reçoivent. Nous avons eu la chance d'être accueilli par des proches qui s'adaptaient parfaitement aux périodes de nos passages ;
- enfin, la troisième contrainte, celle des transports, passait pour ma part derrière les deux premières, postulant que, toujours, des solutions résolvent les délais raisonnables entre deux entretiens.

Habitué lors de l'enquête sur le patrimoine industriel <sup>17</sup> à effectuer en peu de temps un certain nombre d'entretiens avec une administration bien ficelée, nous recensons tout de même plusieurs cas de délais très courts entre deux entretiens successifs. Nous rencontrions parfois une urgence à changer de région d'un jour à l'autre, comme le départ de Picardie pour aller au musée de la Poste à Paris le lendemain ou en sens inverse, courir entre le rendez-vous le matin avec Laurent GERVEREAU dans le 14<sup>e</sup> arrondissement & ceux aux musées de Compiègne l'après-midi, pour aller le lendemain matin au CHM dans le Nord. En revanche, des entretiens successifs durant la même journée ne posent aucun problème d'urgence si vous devez rencontrer deux personnes dans la même ville comme à Lyon, ou dans les mêmes bâtiments comme pour le musée de l'Armée & le musée d'Histoire contemporaine, tous deux au 129, rue de Grenelle.

<sup>15</sup> BEAUD et WEBER, *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, op. cit., p. 171.

<sup>16</sup> Cf. Guides & classement des musées, SECTION 1.1.4, page 51.

<sup>17</sup> Cf. Expérience d'enquête n° 2 : réappropriation du patrimoine industriel, SECTION 1.1.3, page 48.



En aménageant les horaires pour éviter que ne se chevauchent les discussions, ces enchaînements présentent plus d'avantages, car ils réduisent les déplacements en gagnant du temps. En revanche, quand les distances mal évaluées vous précipitent dans des courses contre la montre entre la matinée & l'après-midi, la journée se transforme d'un seul coup en épreuve athlétique. Nous avons connu trois exemples de ce genre. Pour la première course entre l'historial de Péronne & le musée de Picardie, nous voyagions en voiture pour arriver presque à l'heure au musée à Amiens. Les deux autres cas se soldaient par des trajets dans les transports franciliens prolongés par des marches dues aux problèmes d'accessibilité des musées. Entre Écouen & Meaux, il faut compter les traversées de la ville ou de la forêt entre la gare & le rendez-vous plus un changement au plein centre de Paris. Enfin, entre Le Bourget & Versailles, la neige & les bus se liguèrent pour retarder les correspondances de RER <sup>18</sup>.

Ces aléas nous embarquaient à bord de moyens de transport variés, soit amicalement accompagné en voiture, comme dans le Pas-de-Calais, la Somme ou le Calvados, soit qu'on nous prête un véhicule comme dans la Nièvre. Sinon nous utilisons les réseaux urbains à travers les grandes agglomérations, ou encore faisons appel au covoiturage ou à la pratique de l'auto-stop pour faire des distances plus grandes, redoublant le travail d'investigation par une touche d'aventure. Vous trouverez indiqués sur les cartes illustrées de la section 1.2 les moyens employés pour circuler d'un endroit à un autre avec les différents lieux où l'on m'accueillait.

Abordons un dernier point pour conclure ces discussions sur les temporalités de l'enquête. Mon goût pour la cartographie aurait dû m'aider à trouver plus rapidement mes interlocuteurs ce qui ne s'est pas toujours vérifié. Une fois arrivé dans la ville en question avec un peu d'avance, la course d'orientation commençait :

- premièrement, trouver précisément le site du rendez-vous ! Certains musées se trouvent particulièrement excentrés par rapport aux gares ou aux centres-villes. Aucun problème à Caen où l'on m'accompagnait en voiture, ni à Fontainebleau où je connaissais bien la distance depuis Avon. En revanche, à Meaux, le musée se situe de l'autre côté de la ville par rapport à la gare, presque à la campagne, il faut alors longuement attendre le bus ; c'est le cas également à Lewarde d'où l'éloignement de la gare de Douai & de l'arrêt de bus du village handicapent l'accès ; au Bourget, il faut marcher longtemps depuis la gare de Drancy ou même depuis la gare du Bourget ;
- deuxièmement, une fois devant le bâtiment, il s'agit de trouver le bon endroit. Quelques sites ressemblent, comme le *château de Versailles* <sup>19</sup> ou l'*hôtel des Invalides* <sup>20</sup>, à de vrais labyrinthes avec des nombreuses entrées, des couloirs démesurés, des étages identiques. Bien content quand on trouve une âme compréhensible pour vous guider.

Ces exemples apportent des nuances qui ramifient la compréhension de ces temporalités de l'enquête. À certains moments, la course contre la montre donne des ailes, d'autres fois, la latence des éléments vous éloigne de votre but. Avances, attentes, détours, retards, trains, métros, covoiturage, automobile, auto-stop, autobus... Nous vous épargnions les intempéries de la campagne d'enquête hivernale, ces notions de temps outrepassent nos cadres d'interprétation.

---

<sup>18</sup>Réseau express régional.

<sup>19</sup>Louis LE VAU, Jules HARDOUIN-MANSART, Robert DE COTTE, Jacques V GABRIEL et Ange-Jacques GABRIEL. *château de Versailles*. Versailles, jan. 1710.

<sup>20</sup>BRUANT et HARDOUIN-MANSART, *hôtel des Invalides*, op. cit.

## 2.1.2. Description de l'échantillon

À partir de ces mises en perspective des conditions d'entretiens, nous souhaitons approfondir certains points méthodologiques concernant cette fois-ci notre échantillon avec une description de l'ensemble des musées abordés, ainsi que des personnes entendues. Sur le premier aspect, nous cherchons à présenter le corpus dans son étendue & dans des découpages cohérents, mais également les cœurs de métier touchés par cette enquête. Pour le second aspect, nous observons les critères préalables à notre analyse des discours en nous penchant sur leurs locuteurs & locutrices. Ainsi, navigant entre les trois éléments constitutifs de notre échantillon – les musées, les discours & les répondants – nous encadrons notre enquête par une connaissance avisée de ses piliers fondamentaux.

### Cladistique des musées d'histoire étudiés

L'insolvable utopie d'une taxinomie des musées ne se résout que sur un échantillon concret, fermé par l'arbitraire de l'analyste. Le travail du *JOLY & GERVEREAU* s'octroie ce droit dans la légitimité du large terrain parcouru à l'échelle de la France <sup>21</sup>. Notre démarche ne cadre pas avec cette ambition. Cependant, notre enquête suivait un questionnement sur cette notion de musée d'histoire selon quatre aspects de discernement :

- l'orientation du discours des acteurs professionnels sur leur structure d'accueil ;
- la thématique générale du musée ;
- le rapport à l'histoire ;
- les appellations générales que l'on retrouve dans la littérature sur les musées.

Sur cette base, petit à petit, nous percevons des catégories qui prennent sens par rapport à notre ensemble. Seuls le concret de l'enquête, la valeur des discours & les mots prononcés par nos allocutaires donnent une légitimité à cette proposition de classement en évitant de tomber dans les néologismes ou les généralités. Pour valider ces catégories, nous souhaitions qu'elles continssent chacune plus de cinq entretiens. Ainsi, vous observerez dans le tableau 2.4 que chacune renferme six entretiens. Nous précisons que certains témoignages difficiles à classer s'inscrivent dans deux catégories comme celui d'Aude PESSEY-LUX dans les catégories d'histoire nationale & d'histoire thématique ou celui de David GUILLET dans celle d'histoire des luttes comme dans celle d'histoire thématique.

Sur le tableau 2.4, les catégories suivent d'abord l'ordre des disciplines :

1. l'histoire ;
2. deux sciences dites auxiliaires – histoire de l'art & archéologie – ;
3. l'anthropologie regroupant également des problématiques socio-ethnologiques.

Ainsi, on remarque que la grande majorité des discours se rapportent à la discipline historique, ce qui suit la logique de nos objectifs. Nous pourrions la subdiviser en sous-disciplines correspondantes qui fournissent une catégorisation des musées d'histoire, soit :

- l'histoire de France que d'aucun appellerait la grande histoire ou la macro-histoire ;
- l'histoire militaire que nous élargissons à l'histoire des luttes ;

<sup>21</sup>JOLY et GERVEREAU, *Musées et collections d'histoire en France*, op. cit.

- les histoires thématiques qui englobent des ensembles bien définis;
- l'histoire des techniques, notamment agricoles, artisanales & industrielles;
- l'histoire locale, l'histoire de la ville, voire la micro-histoire...

L'ordre avec lequel nous positionnons ces genres correspond peu ou prou à leur apparition dans l'historiographie, avec les plus anciennes formes d'histoire, l'histoire générale & l'histoire militaire, puis des créations plus tardives au contact des sciences humaines autour de la technique, des thèmes & de l'histoire locale. Ces regroupements constitués *a posteriori* ne concentrent pas tous les genres historiques pour plusieurs raisons : primo, l'enquête ne présente pas un caractère exhaustif; secundo, certains genres se transposent difficilement au musée; tertio, les catégories se cristallisent autour d'ensembles de l'échantillon ce qui nous force à simplifier les complexités des discours autour d'une appellation. Ainsi, manquent à l'appel certains genres comme la biographie avec lequel nous pourrions faire correspondre un type de musée d'histoire biographique comme l'historial Charles DE GAULLE sur lequel nous aurions pu porter nos discussions avec David GUILLET. Les musées napoléoniens visités comptent parmi ceux-là. Aussi bien, les expositions temporaires ou documentaires se consacrent souvent à ce genre de rétrospectives biographiques. Plusieurs musées étudiés consacrent des lieux biographiques à leur donateur principal comme Jean-Pierre VERNEY au musée de la Grande Guerre, aux figures fondatrices telles que la famille MASSÉNA, ou finalement à un personnage historique comme au musée NAPOLÉON I<sup>er</sup>. Finalement, les musées d'art rassemblant les collections d'un artiste en particulier se prêtent bien plus souvent que les musées d'histoire à ce genre de projets biographiques. Nous revenons par ailleurs aux procédés communs de mise en histoire des mouvements d'arts & des vies d'artistes.

Disciplines	Catégories	Nb.	Exemples
histoire	musées d'histoire nationale	6	<i>musée du Second Empire</i>
	musées d'histoire des luttes	6	<i>mémorial de Caen</i>
	musées d'histoire thématique	6	<i>musée de la Marine</i>
	musées d'histoire des techniques	6	<i>musée de la Musique</i>
	musées d'histoire de la ville ou	6	<i>musée Carnavalet</i>
musées d'art & d'histoire			
histoire de l'art	musées d'archéologie ou	6	<i>musée de Fourvière</i>
anthropologie	musées de civilisation		<i>MUCEM</i>

TABLEAU 2.4. – Catégorisation de musées d'histoire de l'échantillon

Ainsi, le rêve de retracer une histoire de France par période par de grands musées nationaux manque pour l'instant de consistance. Toutefois, de manière parcellaire, comme des émanations des collections en présence, la quête de LOUIS-PHILIPPE prend peu à peu forme, à condition de s'en tenir « À toutes les gloires de la France », l'État laissant aux petits musées le soin de recouvrir les périodes sombres ou oubliées, comme justement le musée LOUIS-PHILIPPE à Eu. Notre enquête rassemble dans cette catégorie le musée de la Renaissance, pour l'Ancien Régime, le musée de Versailles, la Révolution au musée Carnavalet, l'Empire dans les musées napoléoniens comme au musée de Fontainebleau, le Second Empire aux musées de Compiègne, auxquels nous pourrions ajouter la CNHI pour la période contemporaine, malgré les difficultés que rencontre l'histoire de l'immigration à s'immiscer dans l'histoire dominante.

L'histoire & la mémoire militaire ou celles de luttes moins officielles se rangent assez clairement dans une catégorie à part. D'un point de vue général, le musée de l'Armée brosse un ensemble assez large. Puis viennent les lieux de guerre comme l'historial de la Grande Guerre, le musée de la Grande Guerre ou le musée d'Histoire contemporaine qui retracent l'histoire des luttes ou des révoltes depuis le XX<sup>e</sup> siècle. Viennent également les musées de résistances comme le CHRD, ou encore depuis la seconde guerre mondiale le mémorial de Caen, aussi nommé mémorial pour la paix. Leurs approches, toutes originales, se complètent pour donner un bel aperçu du genre.

L'histoire par thématique s'écarte des catégories précédentes en resserrant son étude non pas autour de périodes, mais autour de thèmes précis, souvent des sous-cultures rassemblées autour d'un corps formel ou informel, qu'il soit militaire, religieux, civil ou social. L'armée dispose de trois types de musée qui projettent ce type d'histoire : le musée de l'Armée avec les dispositifs institutionnels culturels qui le constituent, le musée de la Marine dont les sujets dépassent l'histoire militaire & le musée de l'Air & de l'Espace avec une exploration de l'aéronautique dans ses temporalités. Nous retiendrons également le MAHJ dont les expositions tentent de cerner la culture juive en France, la CNHI qui regarde les mouvements migratoires & les interactions culturelles qu'ils génèrent. En terme de musée thématique, nous comptons également le musée du Vivant dont les collections permettent de mettre en valeur à travers l'histoire une culture scientifique originale ainsi que ses applications.

Les musées d'histoire des techniques échappent également à la logique d'histoire officielle. Elle s'approche plus des histoires thématiques, mais avec une caractéristique qui nous permet d'en ériger une catégorie : la technique. Elle donne une valeur particulière à l'objet, une profondeur historique & sociale au geste à travers le métier ou la profession. Les approches d'histoire sociale se ressentent tant dans les milieux agricoles comme au musée de la Meunerie ou au musée de Normandie visité à Caen, que dans les milieux ouvriers comme au musée de la Mine de La Machine ou au CHM. En revanche, les approches techniciennes ressortent pour l'histoire des techniques de communication au musée de la Poste, pour l'artisanat avec la lutherie au musée de la Musique ou autour du grand projet universaliste du musée des Arts & Métiers. En dehors du musée de Normandie, qui ne fait pas partie de l'échantillon, chaque musée étudié dans sa dernière mouture développe une tournure plus ou moins diachronique déployée dans les salles d'expositions. Cette catégorie ressort donc également assez clairement, & s'ancre ouvertement dans des techniques historiennes pour décrire l'histoire des techniques.

La catégorie regroupant les musées de la ville avec les musées d'art & d'histoire se retrouve à califourchon sur l'histoire & l'histoire de l'art puisqu'il s'agit essentiellement de musées présentant des éléments d'histoire locale ainsi qu'une collection d'art, les deux se succédant, voire se chevauchant, dans les salles d'exposition. D'ailleurs l'appellation « musée d'art & d'histoire » mute depuis quelques décennies vers de nouvelles classifications avec une préférence pour la terminologie « musée d'histoire de la ville ». Dans le même temps les restructurations semblent aller dans ce sens, avec une épuration des discours autour de collections qu'on ordonne différemment, parfois dans plusieurs musées clairement identifiés en fonction du type d'objets qu'ils renferment. Notons qu'en dehors du musée de Picardie bâti dès le XIX<sup>e</sup> siècle spécifiquement pour l'activité muséale, tous les établissements territoriaux de l'enquête portent le nom du bâtiment qui les accueille : le musée MASSÉNA, le musée RODIÈRE, le musée de l'hôtel SANDELIN,

le musée Carnavalet, le musée des Ursulines. En dépit de son nom, nous ne souhaitons pas classer le musée d'Art & d'Histoire du judaïsme dans cette catégorie. Tant pour notre étude que par rapport à ses collections & au paysage historique dans lequel nous l'inscrivons, il apparaît clairement que le MAHJ se rattache aux musées d'histoire thématique.

La dernière catégorie ne sort pas du champ des musées d'histoire, bien qu'elle en effleure les limites. Caricaturons un peu les rapports entre les disciplines. Du haut de sa montagne de papiers, l'historien regarde encore l'histoire de l'art & l'archéologie comme des sciences auxiliaires, chthoniennes, qui, cachées dans leurs ateliers ou leurs chantiers de fouille, manipulent la matière & la boue pour déposer en offrande leurs résultats à l'histoire. De leur côté, anthropologues, sociologues, ethnologues doivent à l'histoire les repères du temps. Quand ils s'en écartent, ils flirtent dangereusement avec les péchés de l'intemporel, de l'universel... Nous rassemblons ici musées d'archéologie & musées à tendance anthropologique, voire ethnographique, pour leur rapport à l'objet. En effet, le fait que l'objet soit au centre des analyses dans ces disciplines confère aux chercheurs & chercheuses qui s'y appliquent une aisance à entourer de discours ces objets, facilitant ainsi la médiation des résultats scientifiques mais également leur lien à l'exposition de ces objets. Cette tendance, nous la retrouvons assez clairement dans les discours autour de l'archéologie au musée de Berck-sur-mer, au musée de Picardie, au musée de Fourvière & au musée d'archéologie de Nice. Que dire des musées de civilisations par rapport à un échantillon de musées d'histoire ? Rarement les approches recouvrent un angle diachronique, mais est-ce à dire que nous nous écartons des démarches historiennes ? La rencontre au musée des Civilisations de l'Europe & de la Méditerranée sous l'étoile de Fernand BRAUDEL nous prouve l'inverse. Quant au passage au musée des Confluences, le témoignage reçu nous laisse sans conclusion à ce sujet. Enfin, cette exploration périphérique n'a rien de regrettable, pour les regards édifiants sur les limites du musée d'histoire, mais également la tendance grandissante de l'approche dans des musées dont le genre mixte joue de plus en plus la carte historique.

### Cœurs de métier des répondants

La rencontre de quarante personnes sur le discours desquelles nous basons nos résultats mérite que nous interroguions cet ensemble d'individus, non pas sur leur identité précise qui ne concerne pas notre thèse, mais sur leur situation dans le monde des musées, ou du moins, de leur musée, sur leur parcours dans les institutions formatrices, dans leur carrière ou les projets qui les entraînaient jusqu'au musée où je les rencontrais, puis sur les ressentis qu'il me laissaient sur le coup & après relecture de leur témoignage... Ces éléments en soi ne constituent pas des critères discriminants qui expliqueraient leur manière de parler ni leur point de vue, mais ils restent des paramètres dont le témoignage éclaire les retranscriptions, aiguise la compréhension générale de l'enquête, ou encore révèle des rapprochements instructifs.

Commençons par la répartition de nos allocutaires par cœur de métier. Elle pose un paramètre fort de compréhension de l'échantillon. Nous cherchions toujours à savoir, soit en amont, soit par une question directe, le métier, le poste ou la fonction précise de notre hôte, ce qui rendait notre recensement plus facile. Notre étude ne s'intéresse pas à savoir le métier, la formation ou le genre de ses témoins pour établir un simulacre d'étude socio-professionnelle dans les musées

comme pour une étude quantitative. Elle ne sert qu'à éclairer notre travail d'enquête & l'ampleur de son message. Il arrive que des croisements de ces paramètres avec le discours entendu fournissent des renseignements utiles pour nos résultats, mais pas pour tirer des généralités sur les musées d'histoire. Nous donnons un exemple de ces croisements tout de suite après cet argument.

Plus que de métier, de formation ou de poste, nous parlons de *cœur de métier* qui rassemble ces notions. En effet, lors des rencontres, nous ne fichions pas nos hôtes, au contraire, les questions préliminaires, parmi lesquelles celles de leur situation, servaient à gagner en confiance pour aborder le vif du sujet. Donc, nous écoutions attentivement les réponses ici très précises, là plus évasives. Dans ce dernier cas, d'autres indices émanaient du discours & du contexte sur leur fonction précise, sur leurs qualifications... Nous dressions donc aisément le tableau 2.5.

Cœur de métier	Entretiens simples	Entretiens doubles	Total
Conservation ou direction	20	8 dont 4 mixtes	28
Médiation ou autres <sup>22</sup>	6	6 dont 4 mixtes	12
Total	26	14 <sup>23</sup>	40

TABLEAU 2.5. – Répartition de l'échantillon par cœur de métier

Nous intégrons volontairement une variable à ce tableau, celle des *entretiens doubles*. De cette manière, nous montrons que sur les quatorze personnes des sept *entretiens doubles*, les rendez-vous correspondent :

- dans quatre cas à une rencontre mixte avec à la fois le ou la responsable du musée & une autre personne du musée;
- deux fois à un doublet de conservatrices ou de conservateurs;
- à une seule occasion entre un directeur adjoint & un médiateur.

Pour l'essentiel, nous choisissons de distinguer deux catégories parmi les quarante rencontres. La première rassemble les conservateurs ou les responsables de direction, la seconde d'autres métiers ou d'autres fonctions subordonnées, majoritairement dans la médiation, mais aussi des historiens, des documentalistes, des archivistes, voire des administrateurs ou des techniciens. Il apparaît en premier lieu que 70 % s'affilient à la première catégorie pour 30 % à la seconde. Notons que près de la moitié de la seconde catégorie cumule avec une charge de sous-direction & que presque tou-te-s tiennent une équipe sous leur responsabilité. Fort de cette observation, affirmons ici que notre terrain se compose majoritairement de réponses de conservateurs & quasi unanimement de responsables dans les musées d'histoire. Cette définition par métier correspond donc ce que nous souhaitions dès le début de notre enquête. A posteriori, nous remarquons que notre étude sur la fabrique de l'histoire au musée appelle également d'autres types d'acteurs qui n'entre pas dans notre corpus, comme les universitaires & les scénographes. Nous

<sup>22</sup> Sont représentés dans cette catégorie les métiers de médiateur &, à raison de un ou deux cas, d'archiviste, de documentaliste, d'historien, de technicien ou d'administrateur, avec plus d'un tiers qui cumulent avec une fonction de sous-direction.

<sup>23</sup> Les *Entretiens doubles* mixtes correspondent à ceux organisés avec un membre de la direction ou de la conservation & un autre membre de l'équipe. Cf. TABLEAU 2.1, page 98.

en discussions avec la conservatrice Marie LAVANDIER après l'enquête, mais nous réservons cette analyse à des entretiens futurs.

### Minorités parmi les répondants : genre, nom, langage

Jusqu'assez tardivement dans mon analyse, je ne me souciais pas du ratio entre le nombre d'entretiens masculins ou féminins recueillis. Tout en restant sensible aux problématiques sexuées du milieu professionnel muséal, je ne m'attardais pas sur ces informations qui semblaient peu pertinentes, pour trois raisons :

- primo, comme mentionné plus haut, notre étude ne porte pas sur des critères quantitatifs. De plus, je me méfie de l'usage genré des items « H/F » ou « Monsieur », « Madame » voire « Mademoiselle » des enquêtes qualitatives ;
- secundo, notre échantillon se construisait en fonction des disponibilités des membres d'un musée, c'est-à-dire que je choisissais le musée qui entrait dans les priorités de l'enquête, parfois on me recommandait auprès d'untel ou d'untelle, à l'occasion j'insistais auprès d'un correspondant téléphonique pour m'orienter vers tel service ou telle personne... finalement, je choisissais très rarement mon interlocuteur ou mon interlocutrice ;
- tertio, la parole des unes ou des autres, pour moi parfaitement équivalente, ne pouvait supposer une différence quant aux types de questions posées, ni en terme politique, idéologique, esthétique, communicationnelle... position sur laquelle j'essaie de me maintenir.

À cause de cette neutralité d'esprit, je ne prêtais pas attention à ma répartition. J'imaginai même détenir un nombre comparable d'entretiens de part & d'autre de ladite frontière. Par ailleurs, je maintenais ma vigie sur les chiffres<sup>24</sup> ou dans la littérature, découvrant ça & là de riches références qui s'installaient à des places de choix dans ma bibliographie<sup>26</sup>. Un événement me mis la puce à l'oreille. J'assistais à une remise de médaille de chevalier de l'Ordre des arts & des lettres à la conservatrice du musée Alberto MAGNELLI, musée de la Céramique<sup>27</sup>. Le discours de l'officier civil vantait adéquatement le mérite, la carrière, la valeur d'une femme déterminée, consciencieuse... Alors que sous l'arbre de la cour du musée, ému, je prêtais attentivement l'oreille, refluit ce souci jusqu'alors refoulé : que dire de l'équipollence entre nos interlocutrices & nos interlocuteurs ? Troublé par ce penser, intérieurement, j'égrainais un à un mes rendez-vous.

	Interlocutrices	Interlocuteurs
Conservation ou direction	9	19
Médiation ou autres	4	8
<i>Totaux</i>	13	27

TABLEAU 2.6. – Répartition entre interlocutrices & interlocuteurs

<sup>24</sup>Cf. notamment les chiffres sur l'égalité hommes/femmes dans les services publics fournis régulièrement par la DGAFP<sup>25</sup>.

<sup>26</sup>Je pense particulièrement à l'article fondamental Aurélie PEYRIN. « Démocratiser les musées : une profession intellectuelle au féminin ». In : *Travail, genre et sociétés* N° 19.1 (avr. 2008), p. 65-85.

<sup>27</sup>En effet, Sandra BENADRETTI-PELLARD la recevait des mains de Marie LAVANDIER, alors directrice des musées de Nice.

À ma grande surprise, vous constaterez comme moi sur le tableau 2.6 que, contrairement à ce que je conjecturais, le rapport ne dépassait pas  $\frac{1}{3}$  pour  $\frac{2}{3}$ , peu importe le cœur de métier<sup>28</sup> : 13 interlocutrices contre 27 interlocuteurs. Je ressentais une sorte d'indignité : laissons-nous moins la parole aux femmes dans cette thèse ? Des études encore trop peu nombreuses démontrent que de manière générale, nous nous laissons porter vers ce travers<sup>29</sup>.

Toutefois, selon le mode d'accès décrit plus haut & la non-incidence de ce critère sur le contenu de notre étude, ce rapport peu représentatif ne devait pas laisser place au silence. L'un de nos témoignages ouvre le champ à une discussion sur ce thème. Au milieu d'une conversation sur les difficiles perspectives de carrière des conservateurs de musée, voici que le thème éclate :

— C'est-à-dire que c'est une profession qui est quand même déjà... Comme elle était très féminisée, c'est une profession qui est déjà sous-payée, très mal payée par rapport à l'université française, conservateur c'est quand même... on demande... L'exigence est énorme, parce que l'École du patrimoine, c'est extrêmement difficile, & la sélection est extrême, il faut x stages, x machins, x trucs, tout ça pour sous-payer les gens. (*Extrait 18.12*).<sup>a</sup>

18.LG

À mentionner la féminisation du métier de conservateur & la diminution corrélative de cette fonction dans l'échelle des rémunérations de la fonction publique, ces quelques remarques convoquaient d'autres réflexions sur les questions de genre dans l'institution muséale, en particulier dans les musées d'histoire : les effectifs, l'attribution des emplois de direction, des postes de conservateur, la précarité de la médiation, la politique des rémunérations, l'égalité professionnelle dans les métiers de la conservation ou de la science, notamment en histoire, mais également en histoire de l'art, en archéologie...

Pour aller plus loin, en dépassant les problématiques professionnelles ou organisationnelles, se pose la question du poids des femmes dans la construction & la représentation de l'histoire, notamment au musée d'histoire, dans les collections ou les expositions, tant du côté des auteurs que des contenus. Sans aller vers le « biais idéologique de l'apologie de la différence<sup>30</sup> », cette perspective renferme de nombreuses thématiques autour des intellectuelles, des femmes de sciences, des historiennes, des figures féminines de l'histoire, femmes & hommes dans les collections, les expositions<sup>31</sup>... que nous ne pourrions traiter ici dans les détails nécessaires. Toutefois, en entrecroisant ces données, nous tirerions les plans d'une étude de genre sur le musée d'histoire qui dépasserait l'angle purement professionnel en nous appuyant sur la littérature sur le sujet, les

<sup>28</sup> Cf. Répartition de l'échantillon par cœur de métier, TABLEAU 2.5, page 109.

<sup>29</sup> Voir par exemple Maud NAVARRE. « Prendre la parole en séance plénière ». In : *Travail, genre et sociétés* n° 33.1 (avr. 2015), p. 87-104.

<sup>30</sup> Christine BARD. « Les musées des femmes à l'étranger ». In : *Archives du féminisme* 3 (jan. 2002).

<sup>31</sup> Françoise THÉBAUD. « Propos d'une historienne des femmes et du genre ». In : *Questions de Communication* 15 (juil. 2009), p. 221-245 ; Marie-Agnès BERNARDIS. « La culture scientifique, une culture au masculin ? » In : *La Lettre de l'OCIM* 149 (sept. 2015), p. 16-24 ; Christine BARD. « Une histoire féministe est-elle possible ? La transmission universitaire, entre libertés et contraintes ». In : *Les cahiers du CEDREF* 13 (2005), p. 73-86.

<sup>a</sup> Extrait « Profession féminisée » page 622, ventilé page 904.



initiatives existantes notamment à la BDIC <sup>32</sup> qui fait partie de notre terrain ou à l'étranger sur les musées d'art ou d'histoire des femmes <sup>33</sup>, & sur des études de terrain.

De nouveau, je remettais en question mes propres sources pour vérifier les références invoquées dans mes témoignages ou mes index. Pour en avoir le cœur net, je prenais un indicateur & comptais dans l'Index des noms, page 1005, le rapport femmes/hommes. J'arrivais de manière très nette à chaque page à 20 % contre 80 % ! Ces déséquilibres nous exposent à nos responsabilités pour un équilibre des genres. Ils m'exposent, mais vous aussi, lecteurs ou lectrices issu-e-s du monde de la recherche, de l'histoire ou du monde des musées, au courage d'œuvrer à rétablir un équilibre dans les postes à responsabilité, dans les rémunérations, dans les paroles accordées, mais aussi dans les références maîtresses, dans les invocations de personnages de l'histoire qui taisent encore trop les oubliées de la science & de l'histoire.

D'un point de vue général dans les études sur les chef-e-s d'entreprises ou de services en France, « les femmes indépendantes travaillent beaucoup plus fréquemment que les hommes dans les services : 61 % des femmes indépendantes sont dans le secteur des services [...] Cette part est allée croissante depuis dix ans <sup>34</sup>. ». En particulier, le service public reste plus équitable que le secteur privé : il « se distingue en effet par un recrutement par concours qui minimise, au moins pour les épreuves écrites anonymes, le risque de comportement discriminatoire à l'entrée, [...] la grille de salaires est moins dispersée que dans le secteur privé <sup>35</sup> », cependant, « les femmes gagnent moins que les hommes dans le secteur public (faut de présence suffisante dans les postes à responsabilité) <sup>36</sup>. » Sur ce point, les chiffres de la DGAFP confirment ces dires concernant les emplois de direction, sachant que les conservateurs du patrimoine forment un corps de la fonction publique d'État & un cadre d'emploi de la fonction publique territoriale : si « les emplois de direction sont occupés à 26 % par des femmes dans la FPE, 35 % dans la FTP <sup>37</sup> », si les « agents titulaires A+ des ministères en fonction en France & à l'étranger, 40 % sont des femmes [...] 26 % des titulaires des corps d'encadrement & de direction [...] 37 % des titulaires de l'enseignement supérieur, recherche & assimilé <sup>38</sup> », notons bien que « la part des femmes est systématiquement supérieure chez moins de 30 ans & inférieure chez les plus de 50 ans [...], ce qui semble démontrer une féminisation récente des emplois de direction <sup>39</sup> » & que le secteur culturel arrive dans le top 5 des « filières les plus féminisées <sup>40</sup> » avec 63 %. Concernant les rémunérations, « le salaire net mensuel est, dans la FPE, de 2270 € pour les femmes & 2670 € pour les hommes ; dans la FTP de 1734 € pour les femmes & 1944 € pour les

---

<sup>32</sup>Bibliothèque de Documentation internationale contemporaine.

<sup>33</sup>BARD, « Les musées des femmes à l'étranger », op. cit.

<sup>34</sup>Annie FOUQUET. « Les femmes chefs d'entreprise : le cas français ». In : *Travail, genre et sociétés* N° 13.1 (avr. 2005), p. 31-50, p. 34.

<sup>35</sup>Dominique MEURS et Sophie PONTHEUX. « Quand la variable « femme » ne sera plus significative dans les équations de gains... » In : *Travail, genre et sociétés* N° 15.1 (avr. 2006), p. 51-67, p. 62.

<sup>36</sup>Ibid., p. 62.

<sup>37</sup>Marie-Anne LÉVÊQUE, Maïa ROHNER, Valérie PLOMB et Diane LAROCHE-JOUBERT. *L'égalité professionnelle entre les femmes et les hommes dans la fonction publique. Chiffres-clés 2014*. Rapp. tech. Paris : ministère de la Décentralisation & de la Fonction publique, juil. 2014, p. 2.

<sup>38</sup>Ibid., p. 2.

<sup>39</sup>Ibid., p. 2.

<sup>40</sup>Ibid., p. 2.

hommes <sup>41</sup> », écarts généraux qui se retrouvent à environ 5 50 € de différence entre hommes & femmes pour les cadres de la FPE & de la FTP <sup>42</sup>.

Dans la même ligne de mire, d'autres oubliés peuplent le blanc des marges de notre échantillon & de nos références. En effet, ces mêmes remarques s'appliquent à d'autres inégalités sociales & culturelles. Nous manquons de matière première pour l'étudier ici, là n'est pas notre objectif ici, mais d'autres types de discriminations crèvent les yeux. Pour les mêmes raisons que pour le genre, nous ne nous penchions absolument pas sur les origines sociales ou migratoires des personnes interrogées, leurs particularités physiques ou autres caractéristiques de ce type aux métiers que nous rencontrons le long de notre parcours. Ce type d'études relève plutôt de la sociologie des organisations, mais un bref aperçu aide le lecteur ou la lectrice à appréhender le milieu dans lequel nous évoluions. Il donne aux recherches quantitatives quelques pistes à approfondir. Sans vouloir stigmatiser cette niche, au sein de laquelle je n'ai pas manqué de m'épanouir, constatons qu'elle présente des particularités. Le peu d'indicateurs tangibles se réfèrent à la simple observation que nous redoublons d'études & de documentations par ailleurs.

Origine linguistique	Spécificité	Nombre	
française	courante	18	30
	régionale	2	
	nobiliaire	10	
latine autres langues indo-européennes	italienne	4	10
	espagnole	3	
	germanique	2	
	polonaise	1	
<i>total des répondants</i>		40	40

TABLEAU 2.7. – Origine linguistique des noms de famille

Premier indice que vous voyez développé dans le tableau 2.7, l'onomastique. Prenez toutes les réserves nécessaires sur ces observations, car la valeur d'un nom reste un marqueur léger concernant l'origine d'un individu, puisqu'il peut être celui d'un conjoint, d'un parent adoptif, & de manière générale, celui d'un seul des parents, des grands-parents, etc. Mais observons-les malgré tout. Les noms issus d'une langue allochtone se comptent à  $\frac{1}{4}$  du total, avec une dominante latine, c'est-à-dire italienne, puis espagnole, & ensuite d'autres langues indo-européennes proches, germaniques ou slaves. Sans les ériger en témoin d'une faible mixité migratoire dans le postes du domaine public & culturel, nous remarquons une orientation européenne. Ce même critère du nom de famille pourrait questionner les origines territoriales avec des noms bretons, flamands, où encore les origines sociales proche de l'ancienne classe nobiliaire française qui représenteraient, si l'on s'en tient à ces indicateurs onomastiques, environ  $\frac{1}{4}$  de l'échantillon. Oserons-nous l'interpréter comme une marque d'un système de valeurs des anciennes familles aristocratiques qui placent la culture au rang des valeurs nobles, & qui s'y engagent plus facilement que dans d'autres secteurs ? Les prénoms, pour leur toute aussi faible valeur sociologique, s'inscrivent tous dans les classiques français des générations représentés.

<sup>41</sup> Ibid., p. 3.

<sup>42</sup> Cf. *ibid.*, p. 10.

Les niveaux de langage employés constituent autant d'indices sur un semblant d'identification sociale. Nous dissociions deux registres de langage – le courant, le soutenu – avec deux types de nuances, la première concernant les accents, les intonations ou les expressions locales, la seconde sur une expression littéraire plus poussée. Vous retrouvez sur le tableau 2.8 la répartition des répondants par registre & spécificité de langage. Le langage soutenu pourrait témoigner de l'appartenance à une *intelligentsia* cultivée, ce qui peut sembler logique dans la direction d'établissements culturels. Le croisement des données précédentes ouvrent à d'intéressantes remarques. Par exemple, on observe que les interlocuteurs & interlocutrices dont le nom témoigne d'une origine supposée nobiliaire emploient sans exception un registre de langage soutenu. Les interlocuteurs que nous avons classé dans la catégorie professionnelle des médiateurs & autres emploient sans exception un registre courant avec parfois une spécificité locale <sup>43</sup>.

Registre	Spécificité	Nb.
Courant	locale	9
	simple	12
Soutenu	relevée	15
	littéraire	4
<i>total des répondants</i>		40

TABLEAU 2.8. – Registres de langage des répondants

Nous insistons sur la fait que nous redoublons nos précautions quant à ces observations dont la valeur, ni quantitatives, ni centrales pour notre étude, restent indicatives. Ces quelques remarques ne visent qu'à donner un aperçu de la diversité de notre échantillon & à orienter la lecture ou les études vers plus d'attention sur ces milieux spécifiques. Si telle couleur, telle sonorité saute aux yeux, telle autre disproportion n'apparaît qu'après un décompte ou selon un développement du négatif, ce qui révèle avant tout du conditionnement de nos esprits.

## Vers une typologie des tempéraments

De la première impression à l'impression écrite, que de changements. Les ressentis d'une relation interpersonnelle avec les personnes rencontrées changent avec le temps. La première & souvent seule rencontre avec les individus interrogés semble constituer le cœur d'une relation. Elle commence par la prise de rendez-vous par les moyens évoqués plus haut, parfois arrondie par une à deux discussions téléphoniques qui donnent un aperçu du personnage. Le jour de la visite, l'environnement de travail permet de détailler un peu l'image qu'on s'en faisait. Puis à partir des salutations, de l'accueil, de la découverte du visage, du son de la voix, de la stature, du style de personne que l'on rencontre, un univers se construit malgré les vigilances auxquelles la recherche nous astreint. Puis, lors des prises de parole, le degré de sympathie qui s'instaure, les connivences d'idées ou d'opinions qui surgissent, les surprises imprévues ou les contrariétés modèlent ce souvenir qui hante pour des mois l'esprit de l'enquêteur. Ainsi, dans une grande majorité de contacts très satisfaisants & agréables, nous sautions parfois de la fascination à la

<sup>43</sup>Cf. Répartition de l'échantillon par cœur de métier, TABLEAU 2.5, page 109.

déception que les circonstances d'une rencontre fournissent à la sensibilité humaine, renforcée ou affaiblie par les humeurs passagères.

Le retour sur entretien permet de revenir sur ces impressions à chaud, notamment avec la rumination de ce souvenir par l'écoute des enregistrements, la retranscription, les corrections, les relectures, les analyses. Souvent, l'image sensible que nous laissait l'échange en tête-à-tête s'altère. L'enthousiasme se maintient ou s'essouffle en fonction du contenu, dernier substrat qui juge encore la rencontre. Dans notre parcours, des exemples de chaud-froid composent les traces anonymes de ces observations. D'un côté, les frustrations d'une mauvaise lune, un rapport qui s'établit mal, une appréhension qui se confirme, donnent une terrible vision de la journée passé... mais à la relecture du texte, la rencontre difficile offre des perles de matière à interpréter. De l'autre côté, une disposition favorable, des idées concordantes, une jovialité débordante lors des discussions s'avère à l'impression un bavardage, parfois autolâtre ou amer. Nous appuyons peut-être le trait, mais cette observation ne manquera pas de trouver un écho chez qui cherche à nuancer le propos de son analyse.

Lors de ces derniers paragraphes, nous présentons une dernière observation sur les individus rencontrés, lors de cette transition entre le contact physique & la thésaurisation de leur parole dans le travail de retranscription, prélude au filtres de l'analyse qui impliquent un plus grand détachement vis-à-vis de nos allocutaires. Ainsi, avant cela, nous proposons l'exercice délicat de décrire les types de personnes rencontrées, en prenant bien garde de nous attacher à des grilles employées dans différents domaines. Sans trop s'extasier à reconnaître dans tel ou tel poncif le caractère d'untel ou d'untelle, nous souhaitons toucher du doigt certaines logiques collectives & individuelles qui régissent les rapports au musée. À travers l'optique de l'investigateur, de telles informations nourrissent le discernement & renforcent la perspicacité.

Au fur & à mesure des rencontres avec les responsables de musées qui nous accueillaient, apparaissaient effectivement des tendances dans les manières d'aborder les réponses, indices de ce que la psycho-sociologie des organisations nommeraient des « modèles psychologiques d'identité salariale <sup>44</sup>. » Ces modèles s'inscrivent dans la tradition initiée par Carl Gustav JUNG dans sa théorie des types psychologiques <sup>45</sup>, retravaillée par Isabel Briggs MEYER pour l'indicateur de type psychologique <sup>46</sup>, lui-même simplifié par David KEIRSEY autour de quatre tempéraments psychologiques <sup>47</sup>. KEIRSEY reprend à son compte la terminologie attribuée à PLATON : les artisans, les gardiens, les idéalistes & les rationnels. Nous verrons les détails de cette classification plus loin, notons seulement ici que les ressources humaines de nombreuses entreprises basent leurs études sur la psycho-sociologie des organisations en reprenant largement cette typologie & que nous utilisons également comme référence.

<sup>44</sup>Bernard FLORIS. « L'identité du salarié moderne et l'acculturation à l'entreprise globalisée ». In : *Communication et organisation* 24 (mai 2004), § 27.

<sup>45</sup>Carl Gustav JUNG. *Psychologische Typen*. Allemand. Zurich (Suisse) : Rascher, 1921.

<sup>46</sup>Isabel Briggs MYERS et Peter B. MYERS. *Gifts differing*. Anglais. Palo Alto (Californie) : Consulting psychologists press, 1990.

<sup>47</sup>David KEIRSEY. *Please understand me. Character & temperament types*. Anglais. Del Mar (Californie) : Prometheus Nemesis Book Company, 1984.

Selon l'analyse des mutations de l'épistémè\* de la communication des organisations depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle par Bernard FLORIS, on observe que ces dernières décennies, « parallèlement au déplacement de l'appartenance de classe à l'appartenance institutionnelle, les conflits entre capital et travail se déplacent du niveau collectif au niveau psychologique <sup>48</sup> », & que par conséquent, « à l'attachement au métier se substitue l'adaptabilité aux changements et la mobilité correspondante <sup>49</sup> ». Ainsi, il décrit deux systèmes d'appartenance & les mutations structurelles qui expliquent le passage de l'un à l'autre. Comme toujours, les anciennes modalités persistent & cohabitent avec les nouvelles, ouvrant la voie aux critiques réciproques. FLORIS de conclure que « la psychologisation individuelle du comportement salarial a succédé à son intégration collective <sup>50</sup>. » À partir de ces observations scientifiques, l'analyse du milieu professionnel tel que nous le mettons en place à travers les entretiens se doit de prendre en considération les modèles psycho-sociaux des individus rencontrés. En effet, ils donnent des indications précieuses pour la compréhension de notre échantillon.

Ainsi, le rapport d'intégration & d'appartenance au musée contrebalance avec la logique de métier, notamment dans l'ordre des conservateurs dont les carrières se modèlent au sein du monde restreint des musées. Sans aller vers des considérations de rapports de subordination que nous verrons plus loin, se confrontent des logiques collectives & individuelles. Toutefois, les théories actuelles des organisations entraînent ces deux logiques vers une intersection nommée « la figure du collaborateur <sup>51</sup> » qui met « à disposition de l'organisation l'ensemble de ses capacités personnelles [...] ce qui constituera pour lui l'occasion d'un véritable épanouissement personnel <sup>52</sup>. » Ainsi, le développement de cette figure par les entreprises tend à encourager l'individualisation des agents autour de leur carrière & de leur épanouissement, provoquant une mutation des valeurs telles que nous l'avons décrite plus haut : « l'organisation ne s'intéresse plus uniquement aux savoir-faire des salariés, mais également à leur personnalité, dans le cadre de l'investissement global requis de leur part <sup>53</sup>. » Ces théories rassemblent également sous cette figure des valeurs collectives quand « le collaborateur apparaît aussi comme une production symbolique managériale à vocation intégratrice <sup>54</sup> », avec les risques que cela comporte dans la contamination du managérial par le communicationnel au musée où les agents s'effacent derrière la fonction principale de l'institution, soit l'exposition de la collection. Ils rejoignent sur ce point les bibliothécaires toujours dans « cette tension entre ce qui reste dans l'ombre et ce qui est mis en lumière, autour d'une activité qui est le plus souvent ressentie dans la profession comme invisible de l'extérieur <sup>55</sup>. » Toutefois, si ces tendances nous donnent une grille d'observation, Jean-Luc BOUILLON & Élise MAAS concluent en dissociant « les deux conceptions

---

<sup>48</sup> FLORIS, « L'identité du salarié moderne et l'acculturation à l'entreprise globalisée », op. cit., § 28.

<sup>49</sup> Ibid., § 28.

<sup>50</sup> Ibid., § 29.

<sup>51</sup> Jean-Luc BOUILLON et Élise MAAS. « Figures de l'individu au travail, figures du « collaborateur » ». In : *Communication et organisation* 2.36 (2009), p. 56-68, p. 61.

<sup>52</sup> Ibid., p. 62.

<sup>53</sup> Ibid., p. 62.

<sup>54</sup> Ibid., p. 66.

<sup>55</sup> Marie-France PEYRELONG. « L'activité du bibliothécaire entre ombre et lumière. Les formes plurielles de la reconnaissance ». In : *Communication et organisation* 36 (déc. 2009), p. 82-94, p. 85.

[qui] nous semblent appelées à fonctionner en parallèle, l'une idéalisée, celle de l'*homo collaboratorius*, l'autre liée à l'expérience sociale, celle de l'individu au travail <sup>56</sup>. »

tempérament & discussions orientés vers	pourcentage
la technique	10 %
l'organisation	24 %
la médiation & l'histoire	28 %
l'intellect	38 %

TABLEAU 2.9. – Tempéraments, orientation des discours

Cette tendance double se retrouve dans le domaine privé comme dans le domaine public. Dans notre cas, afin de déterminer selon toute vraisemblance ces modèles, il nous faut prendre en compte en priorité le discours recueilli, notamment autour des questions plus personnelles de l'entretien, ce à quoi nous ajoutons le rapport humain établi peu à peu lors de la discussion, voire avant, par téléphone. Nous n'irons pas jusqu'à analyser le lexique, les émotions ou le langage non-verbal de l'entretien, car l'orientation de l'enquête s'applique à d'autres pratiques. En revanche, dans l'attention portée à nos allocutaires, notre discernement se fonde sur ce qui constitue & nourrit les modèles, c'est-à-dire des logiques de personnalité, de culture, de formation, de métier, de poste, de discipline, d'appartenance, d'action & d'organisation... Les quatre types principaux rencontrés dans cette enquête sur les musées pourraient être renommés ainsi : les technicistes, les organisationnel-le-s, les médiateurs/trices, les intellectuel-le-s, avec une moindre proportion pour le premier item & une plus importante pour le dernier. Évidemment, la teneur même du guide d'entretiens & de l'orientation des discussions influe sur ces remarques, mais comme nous l'avons vu, les logiques de formation, de métier & de typologie donnent le ton sur la matière à orienter ses réponses lors de l'entretien. Aussi, plusieurs informations me mènent à penser qu'au moment où je prenais contact avec le musée pour chercher la personne à même à m'accueillir pour répondre aux questions que je présentais, on m'orientait vers les profils recherchés : soit les profils accueillants, soit les employés particulièrement portés sur les questions reflexives, soit des personnes prêts à raconter l'histoire du musée, soit la direction.

Ces orientations du discours liés aux logiques présentées plus haut mènent à ce que l'on nomme l'émergence <sup>57</sup>. Lors de l'entretien, l'expertise de l'allocutaire confrontée à l'intervention externe de l'enquêteur entraîne un processus composé :

- d'une coupure de leur course quotidienne ;
- de l'occasion de prendre du recul sur les pratiques & le cœur de leurs missions ;
- d'une sollicitation extérieure qui les entraîne sur des problématiques décalées ;
- d'un rapport toujours un peu particulier à l'opération communicationnelle que représente une enquête qualitative.

Ainsi, nous utilisons ce dispositif d'enquête & l'observation des tempéraments pour solliciter, dans chacune des directions que prennent les discussions, l'émergence d'idées nouvelles qui, au-

<sup>56</sup>BOUILLON et MAAS, « Figures de l'individu au travail, figures du « collaborateur » », op. cit., p. 62.

<sup>57</sup>Sylvie PARRINI-ALEMANNO. « Histoire et évolution des phénomènes émergents dans les approches interactionnelles ». In : *Revue internationale de psychosociologie* Vol. XIII.29 (2007), p. 11-33.

delà du simple témoignage, transforme l'enquête. Du recueil de descriptifs, la génération collective d'idées représente le plus de ce genre de sollicitation. Ainsi, l'exploration des questions de notre guide par les différentes rainures de la typologie des tempéraments offre une vision plus réticulaire de la réalité observée, par des prismes à tendance variées, mais déterminés. Elle permet aussi une adaptation des discussions, à travers le discernement de ces types par l'enquêteur, ce qui rend féconds les différents témoignages tout en acceptant les différents approches dans une accueillante écoute positive. Enfin, elle permet l'émergence d'idées, souvent inédites tant dans les ouvrages que dans les usages, par des praticiens qui, encore une fois, développent leurs compétences collectives & intellectuelles, tout en enrichissant les apports scientifiques sur des questions nouvelles.

### ❁ Bilan : spécificités de l'enquête au musée

Intercalés entre le récit des étapes de notre parcours, nous avons choisi de présenter des commentaires méthodologiques sur les conditions des entretiens. En effet, nous avons développé quatre critères qui se détachaient singulièrement au sortir de ces rencontres :

1. nous observons les *entretiens doubles* avec ce que la configuration en trio, simultané ou décalé, implique sur la discussion : ici on recoupe des informations, là on surabonde dans le sens de son confrère ou en revanche, on modère son langage. Les relations interpersonnelles jouent sur le cours des discussions ;
2. nous argumentons en faveur de l'*entretien-visite*, particulièrement adapté à notre recherche, non seulement parce qu'il donne lieu à une médiation du site sur plusieurs niveaux – le discours sur les collections, sur le site, sur la muséographie, les réponses à nos questions structurelles, scientifiques, esthétiques ou communicationnelles – mais aussi parce qu'il offre la plupart du temps un second degré de discours, plus critique, plus pragmatique, un retour nuancé par rapport à une première conversation autour d'une table, plus théorique. La fécondité de ce type d'entretien ressort comme une riche singularité de notre enquête ;
3. en effet de miroir entre le propos de notre étude & le regard méthodologique sur l'enquête, nous soulevons la question de la temporalité des entretiens. Tant du point de vue des 59 h d'enregistrement, de la distinction des durées de rencontres courtes, standards ou longues, que de la mise en profondeur des perceptions de ces temporalités par l'enquêteur, ce rapport donne un indicateur pour les effets de ces temporalités sur le travail d'analyse & la qualité des entretiens. De plus, l'utilité de ces remarques ne manquera pas de passionner les novices des entretiens qualitatifs ;
4. nous portons la focale sur les *entretiens successifs*, enchaînement de rendez-vous sur des temps courts, entraînant une certaine vivacité d'esprit de l'enquêteur dans les relations avec ses allocutaires, mais encore dans sa réactivité dans les transports. Ils posent la question de la dynamique d'enquête, accessoirement, des moyens de locomotion, mais surtout celle d'une acuité portée par l'excitation de l'enquête & nourrit par les enrichissements accélérés par ces rencontres consécutives. Ainsi, ils donnent une couleur chaleureuse à l'enquête que perçoivent assurément les personnes interrogées.

Ces menues rétrospections sur les modalités des entretiens acquièrent une véritable valeur d'utilité tant pour servir à la compréhension de l'ensemble de notre démarche que dans l'analyse des discours à venir : elles en deviennent des indicateurs de base. La forme de l'*entretien double* ou de l'*entretien-visite* se transforme en critères sur des échelles de qualité de la rencontre. Quand les problématiques fondamentales de temporalités s'étalent jusque dans le déroulé de l'enquête sur les entretiens eux-mêmes ou sur les interstices qui les éloignent ou les rapprochent les uns des autres, nous jouons de réverbérations entre théorie fondamentale & méthodologie, mais surtout, nous examinons une partie des valeurs propices au recueil des informations utiles à l'édification de nos résultats.

Avec un peu de recul, notre retour sur les sites visités & les acteurs professionnels de nos entretiens nous fournissent quelques renseignements qui permettent de faire ressortir quelques lignes descriptives du cadre de cet enquête. Elles permettent de réfléchir un peu plus en profondeur quelques contours de l'échantillon :

- la distinction & l'ordonnement des musées visités par thèmes généraux en fonction de leur rapport à l'histoire donne une grille pertinente de rapprochement entre différentes thématiques de musées. Nous l'utilisons régulièrement pour des traitements analogiques des résultats ;
- un bref retour sur les métiers des répondant-e-s donne une vision claire sur le segment professionnel en présence. Avec peu de catégories, le cœur de métier qui domine, celui de la conservation, s'entour d'autres catégories, proche ou complémentaires comme la direction ou la médiation... Nous observons également comment cette division structure la forme des rendez-vous ;
- des recensements *a posteriori* nous donnent les moyens de discerner des éléments socio-professionnels assez intéressants, comme la manifestation de minorités. Bien que l'étude ne soit pas quantitative, la question du genre se pose de manière assez frappante dans le milieu muséal, car la parole des femmes, pourtant réputées plus nombreuses dans le milieu de la culture, reste encore minoritaire dans les positions de dirigeantes, cette enquête en donne un exemple de plus. Nous présentons aussi d'autres petites observations sur la couleur de la catégorie interrogée ;
- enfin, un petit tour de la manière dont le contact a passé lors des rencontres nous accorde quelques remarques sur l'impression que donnent ces rencontres, sur la manière dont ces impressions tournent, & un dernier regard sur les tempéraments nous donne encore à discuter de l'émergence d'idées nouvelles dans ce brainstorming collectif.

L'ensemble de ces observations pourraient se multiplier, comme autant d'angles à arrondir sur une pièce de bois polyédrique. Nous n'en débitons que ces quelques nœuds qui donnent un contour saillant à notre corpus, tout en remettant en questions plusieurs points méthodologiques & contextuels forts. D'autres veines restent à discuter, mais le temps vient d'évoquer les problématiques de recherche & d'analyse, autre parcours, plus long, plus dur.



## 2.2. Rouages d'une analyse

En tant que créateurs, on est devenus des SDF<sup>58</sup>. Longtemps je disais que j'étais dans la marge, mais que la marge, c'est ce qui permet aux pages de tenir ensemble. Aujourd'hui je suis tombé de la marge, je me sens entre les pages.<sup>59</sup>

— Jean-Luc GODARD

Avant d'entrer dans le vif du sujet, une lourde étape manquait encore à notre parcours méthodologique : les rouages de notre analyse. Les années de licence & de master fourmillent d'apprentissages techniques dont certains trouvent un écho dans le cheminement postérieur des élèves. Concernant le mien, de nombreux détails techniques méritent d'être exposés ici, car ils entourent les origines & les aboutissements des dispositifs mis en place ici. Quant à l'utilité de leur description, elle intéressera les doctorant-e-s & les enquêteurs/trices en sciences humaines qui, potentiellement, rencontrent d'analogues obstacles. Ce bref traité apporte une pierre aux débats concernant les stratégies & techniques d'analyses. Elles dépassent les modes & s'enrichissent avec les nouvelles pratiques seulement si leurs expérimentateurs/trices s'aventurent à les soumettre à la communauté. Cette section s'articule en trois temps, chaque titre abordant un thème assez différent. Le développement sur *La boîte à outils de recherche*<sup>60</sup> intéressera les amateurs/trices de carnets de thèses sur des questions purement pratiques comme l'apprentissage du monde de la recherche, les pratiques documentaires ou les embuches de la technophilie. Les *Plongée entre les lignes : retranscrire en L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X*<sup>61</sup> témoignent du choix de pouvoir manipuler du texte pour mettre en place les analyses. Elles impliquent également des considérations stylistiques & typographiques qui intéresseront les passionné-e-s. Enfin, vous trouverez le point le plus novateur de notre méthodologie dans la lecture des paragraphes qui dépeignent la mise en place d'*Un prototype communicationnel d'analyse du corpus*<sup>62</sup>, dont la transparence pourrait plaire aux virtuoses de l'enquête qualitative.

### 2.2.1. La boîte à outils de recherche

Les *médiamorphoses* de ce début de siècle assument une position hybride dans les techniques d'écriture développées sous les noms de *translittératie*, *multi-littératie* ou *pluri-littératie*, ce qui

---

<sup>58</sup>Sans domicile fixe.

<sup>59</sup>La découverte des réflexions de Jean-Luc GODARD sur les marges, je la dois à la rencontre avec Frédéric-Jacques OSSANG, chanteur punk-industriel. Jean-Luc GODARD et Serge KAGANSKI. « Entretien avec Jean-Luc GODARD : C'est notre musique, c'est notre ADN, c'est nous. » In : *Les Inrockuptibles* (mai 2004).

<sup>60</sup>Cf. SECTION 2.2.1, page 120.

<sup>61</sup>Cf. SECTION 2.2.2, page 132.

<sup>62</sup>Cf. SECTION 2.2.3, page 151.

« renvoie à la diversité & à la richesse des formes sociales d'usage de l'écrit <sup>63</sup>. » La recherche documentaire, l'enquête ou la rédaction impliquent au XXI<sup>e</sup> siècle des outils évidents de pratiques scripturales répartis sur les supports papier & numérique. En sciences humaines, le livre représente encore une force majeure dans l'univers documentaire, mais bien entendu la documentation électronique s'impose aujourd'hui comme un support indispensable. En miroir à l'activité de lecture, l'écriture – prises de notes, retranscriptions, rédaction – se pratique autant avec le cahier/crayon qu'avec le clavier/écran, voire le micro/transcripteur. Le temps d'un doctorat voit s'accumuler les carnets de thèses mais aussi les appareils informatiques successifs. L'organisation & la pérennité des informations constituent les difficultés principales de ces pratiques composites. Pour ma part, je commençais mon travail de recherche en passant d'un ordinateur portable au clavier espagnol à un nouveau clavier français que changeais rapidement, suite à une grande insatisfaction technique, contre un *MacBook* <sup>64</sup>. J'opérais alors une transition de système d'exploitation de *Windows* <sup>65</sup> à *Unix* <sup>66</sup>. Fin 2014, après avoir épuisé l'ancien appareil à un service quotidien, je me procurais un *MacBook Air* qui succédait au précédent sans apprentissage particulier <sup>67</sup>. Vous pardonneriez ce préambule technicien, mais puisque nous ouvrons le capot de cette thèse, le pilote se doit de préciser le modèle & le pedigree de sa monture. De fait, parler ici du type de machine ou de système d'exploitation éclaire les hypothétiques spécialistes qui s'intéressent à nos bricolages, mais il participe aussi au récit des types d'ennuis informatiques qui jalonnent le parcours du thésard : dans un premier temps, un changement de machine & de système vers un nouvel équipement qui m'a semblé bien plus satisfaisant ; dans un second temps, la mise en place d'une politique documentaire ; dans un troisième temps, une exploration des logiciels de gestion bibliographiques.

## Des lieux de travail

Les débats courant entre collègues sur les sites propices à l'avancement d'un travail de recherche mettent principalement en discussion les expériences propres à chacun-e : à domicile, au laboratoire, en bibliothèque, au café, à la montagne... Un climat de sérénité s'élève au premier rang des critères essentiels à l'avancement des travaux documentaires & rédactionnels : « La bibliothèque représente un lieu unique de calme, même relatif, éloigné des pressions & de l'agitation familiale, un lieu où on respecte les efforts faits par l'étudiant pour travailler. [...] l'ambiance de la bibliothèque reste perçue comme propice au travail intellectuel <sup>68</sup>. » Pour avoir vécu en famille ou en collocation, j'applique cette observation à mon cas. Pour cette raison, « le besoin de changer d'environnement & de différencier le lieu de la vie familiale de celui de la vie

<sup>63</sup>Frédérique BROS. « Devenir e-lettré : quels leviers et voies d'accès à l'écrit à l'heure de la littératie numérique ? » In : *Savoirs* N° 38.2 (2015), p. 73-90, § 9-10, p. 76.

<sup>64</sup>APPLE. *MacBook*. Cupertino (Californie), 2008.

<sup>65</sup>MICROSOFT. « Windows ». C++. In : (1985), Microsoft EULA.

<sup>66</sup>Kenneth THOMPSON. « Unix ». C. In : (1969), Depuis la version du système *Mac OS X* 10.5 en passant par les différentes mises à jour félines (*Leopard*, *Snow Leopard*, *Lion*, *Mountain Lion*) ou californiennes (*Mavericks*, *Yosemite*, *El Capitan*, *Sierra*).

<sup>67</sup>APPLE. *MacBook Air*. Cupertino (Californie), 2014.

<sup>68</sup>Danièle BRETTELE-DESMAZIÈRES, Véronique MESGUICH, Hervé LE MEN et al. « Évolutions de la relation avec les usagers ». In : *Documentaliste-Sciences de l'Information* 46.3 (2009), p. 32-44, p. 40.

« publique » semble être une motivation majeure<sup>69</sup>. » L'expérience de mes années de thèse se confond avec celles des usagers/usagères modernes des bibliothèques tel-le-s que les décrit Caroline WIEGANDT dans son article sur les nouvelles pratiques des salles de lecture :

Les acquéreurs de collections se désespèrent de voir un public de « séjourners » investir les lieux avec leurs propres documents, utiliser l'espace de lecture comme une salle de travail et sous-utiliser les collections physiques ou électroniques mises à leur disposition. Ces bibliothèques ne désemplissent pas.<sup>70</sup>

Observateur privilégié de ce phénomène, plutôt rat de bibliothèque que rat de laboratoire, j'occupais à outrance les salles de lecture universitaires ou municipales de Nice, me plongeant dans les ambiances studieuses & silencieuses des salles tamisées dont l'aura érudite des lourds rayonnages tapisse encore mon esprit. Pour ma part, j'empruntais la plupart du temps dans mon campus pour m'évader vers d'autres sites de lecture : le lieu d'emprunt ou de consultation de la documentation diffère du lieu d'étude. Quelle que soit leur situation sociale, les anonymes qui m'entourent dans ces espaces publics partagent mes goûts en investissant ces lieux où se retrouve tout un creuset de mixité sociale, d'autant plus large dans les médiathèques territoriales : « qu'il s'agisse d'usagers palliant dans ces établissements l'absence à leur domicile d'un lieu où travailler ou d'usagers de milieux plus favorisés, les pratiques se rapprochent<sup>71</sup>. » Sortir de chez soi, trouver un lieu calme, une ambiance de travail collective, la bibliothèque répond à ce besoin ! Mais face aux opportunités variées dont disposent les citoyen-ne-s & universitaires d'une grande ville, selon quels facteurs choisir son quartier général d'étude ?

L'accès détermine l'attractivité d'une bibliothèque. Bien sûr, l'accès aux ressources documentaires & au réseau wi-fi, aujourd'hui quasi systématique moyennant une inscription, constitue le noyau de la consultation des collections & des pages accessibles en ligne. La richesse des collections, l'accueil du public ou l'ambiance des salles de lecture varient d'un lieu à un autre : grande médiathèque, bibliothèque de quartier, bibliothèque patrimoniale, bibliothèque universitaire, bibliothèque de recherche... Mais au XXI<sup>e</sup> siècle, les politiques d'accès recouvrent d'autres réalités auxquelles les bibliothèques s'adaptent avec une réactivité notable, c'est-à-dire l'accès aux lieux. Celles & ceux qui doivent travailler longtemps cherchent les salles au large intervalle d'ouverture. Ayant connu des aménagements extraordinaires à Grenade où l'université recevait du monde dans les salles d'étude jusqu'à 5 h du matin, mon attention se portait sur les mesures de cet ordre au tournant des années 2010, notamment quand la bibliothèque patrimoniale Romain GARY annonçait son ouverture jusqu'à 21 h, que la bibliothèque Louis NUCÉRA commençait à ouvrir le dimanche & que l'université inaugurait la bibliothèque Saint-Jean-d'Angély ouverte tous les jours, été compris, jusqu'à 20 h. Ces mesures déclenchent des affluences insoupçonnables. Mieux vaut se lever tôt pour bénéficier d'une place assise. Au contact d'une équipe de documentalistes, je discernais aussi le coût de ces politiques d'ouverture, participant en conscience à l'économie de la connaissance, comme l'explique Marie-Françoise BIS-BROUCK :

---

<sup>69</sup>Ibid., p. 40.

<sup>70</sup>Ibid., p. 40.

<sup>71</sup>Ibid., p. 40.

Le tout ouvert, ou partiellement ouvert, 7 jours sur 7, 24 heures sur 24, nécessite une organisation rigoureuse de l'accès physique au bâtiment, de celui aux collections, des dispositifs de sécurité des collections comme des personnes, de la présence physique d'un nombre plus ou moins important de personnels.<sup>72</sup>

Outre les jours & horaires d'ouverture que nous venons d'évoquer, la proximité d'une salle de travail constitue un second facteur d'accès. Quand aucune autre obligation que celle de la recherche n'impose de déplacements, j'établissais mon campement dans la salle d'étude répondant au ratio parfait entre fermeture tardive & proximité : pour mon cas, la bibliothèque patrimoniale Romain GARY. Dans le cas contraire, la contiguïté du lieu de travail avec les salles de lecture facilite le passage d'une activité à une autre : quand j'officialisais au service du musée MAS-SÉNA, la bibliothèque de CESSOLE établie sous les combes du musée devenait mon lieu d'étude. Sur les différents campus où j'enseignais, je m'installais systématiquement dans la bibliothèque du site avant, entre ou après mes cours. D'acquérir cette bonne connaissance de lieux de documentation de l'université de Nice Sophia Antipolis facilitait plus tard mon intégration dans l'équipe du SCD. Les missions mobiles qu'elle me confiait m'ouvraient les yeux sur l'importance de la facilité d'accès aux sites, soit par leur intégration au cœur des campus, des quartiers ou des villes, soit par l'aménagement des dispositifs de mobilité comme les parkings auto & cycle ou la proximité de stations de transports en commun... Enfin, la notion d'accessibilité, tant aux lieux qu'aux collections, recouvre la perfectible adaptabilité des bibliothèques aux handicaps.

Ainsi, le nomadisme dans sa propre ville se résout assez simplement pour obtenir les accès universitaires ou municipaux. Lors des déplacements, l'accès aux bibliothèques constitue également une priorité pour le doctorant voyageur, notamment pour consulter des ouvrages absents à Nice, mettre à profit des séjours dans d'autres villes & assouvir cette étrange boulimie compulsive documentaire ou rédactionnelle propre aux études doctorales. Par l'intermédiaire de connaissance ou sur recommandation de mon directeur de thèse, j'obtenais des accès à ces bibliothèques passagères. Je m'asseyais volontiers à la riche Bibliothèque nationale de France, dans les grands espaces de la médiathèque Émile ZOLA à Montpellier, de la bibliothèque de la Part-Dieu à Lyon, de la bibliothèque de l'Alcazar à Marseille, ou de la Bibliothèque publique d'information à Paris, ou encore dans les bibliothèques universitaires à Toulon, Metz, Montpellier ou Villeurbanne. Lors de mon enquête, on m'invitait parfois à patienter ou à rester dans le centre de documentation du musée ; j'y consultais des documents intéressants, parfois disponibles seulement dans ces lieux retirés.

Soit, de nombreux doctorants travaillent dans leur laboratoire ou dans une salle de doctorants, dissociant ainsi leur vie privée de leur vie professionnelle. Sans jamais m'en satisfaire vraiment, je hasardais les accommodations que voici. Premièrement, en tant que membre élu représentant des doctorants au conseil de gestion de l'UFR<sup>73</sup>, l'une de nos revendications impliquait la négociation d'une salle d'étude pour les thésards. Les années d'attente avant que cette mesure fût mise en place ne laissèrent qu'un maigre résultat : une petite salle aveugle, certainement la plus sinistre du campus, avec une seule clef... Deuxièmement, notre laboratoire nous cède des

<sup>72</sup>Ibid., p. 43.

<sup>73</sup>Unité de formation & de recherche.

espaces partagés dans ses quelques bureaux pour travailler & plusieurs d'entre nous s'y installent de manière durable. J'occupe ces espaces, soit en tant qu'enseignant, soit en tant que chef de projets culturels universitaires, soit, bien sûr, en tant que doctorant. Or, la grande activité qui s'y déploie ne laisse guère de place à la quiétude nécessaire qu'à partir d'horaires tardifs, rapidement sapé par la clôture du campus, d'année en année plus tôt. Les salles du laboratoire s'entendent comme un lieu de vie, partagé entre convivialité, accueil, séminaires & réunions, plus difficilement comme un lieu de recherche individuelle. Pour fuir les longues discussions entre collègues, l'option bibliothèque s'avérait plus sage, mais pour finalement éviter celle du campus en invoquant les mêmes raisons. Troisièmement, à cause des fermetures nocturnes ou estivales, des solutions universitaires alternatives se mettaient en place pour éviter les trop longues errances. Comme ultime solution de travail en paix, je convoitais alors d'autres campus ouverts au personnel 24 heures sur 24. L'été 2014, on me trouvait au service de communication de l'université & les mois d'août 2015 & 2016, les doctorants de la MSH <sup>74</sup>, particulièrement du GREDEG <sup>75</sup> & du LAPCOS <sup>76</sup>, m'accueillaient discrètement dans un bureau de leur salle de travail <sup>77</sup>. Si ce genre d'occupation donne l'impression de venir écrire dans un cadre illégitime, de se sentir soumis à la bienveillance des camarades, de perdre l'anonymat & l'indépendance des grandes salles de lecture, le temps passé dans ces bureaux en amicale compagnie engendrait de féconds paragraphes. Voici en quelques mots les environnements ombragés de cette rédaction.

### Une gestion documentaire

Consulter, référencer, classer & citer une source prend une tournure particulière dans le contexte d'une thèse dont la documentation convoque des temporalités particulièrement étalées sur de longues périodes historiques & une typologie fort hétéroclite relevant de la conservation muséale & patrimoniale. S'improviser orfèvre pour enchâsser une foule de matériaux dont les formes ainsi que les datations divergent tant dans un texte scientifique & que ces incrustations donnent un juste rendu qui accompagne efficacement les lecteurs/trices dans un doux repérage des sources, cette délicate opération nécessite une gestion documentaire adaptée. Comme tout travail de recherche, nous invoquons des auteur-e-s dont les écrits se trouvent dans des ouvrages ou dans des périodiques, consultables sur des supports papier ou en ligne. Nous mobilisons aussi des dictionnaires ou des encyclopédies, des mémoires ou des thèses, des journaux, des textes de loi ou d'autres types de rapports écrits, des émissions télévisuelles ou des documentaires radiodiffusés. Jusqu'ici, la typologie reste assez classique, mais exposons les trois difficultés principales rencontrées dans notre parcours.

Premièrement, étudier l'histoire ou les collections patrimoniales demande de bien renseigner les références d'une archive, d'un livre ancien, d'un incunable, d'un manuscrit ou d'un original perdu dont il ne reste que des copies tardives. La philologie vole alors au secours du bibliophile

---

<sup>74</sup>Maison des sciences de l'homme.

<sup>75</sup>Groupe de recherche en droit, économie & gestion.

<sup>76</sup>Laboratoire d'Anthropologie & de Psychologie cognitives & sociales.

<sup>77</sup>ARLEQUIN remercie particulièrement Vanessa LANDAVERDE, Diouma DIALLO, Alexandre COUTTE, Élise MILANO-MAYAN, Dorian JULLIEN, Magali GUARESI de lui avoir ouvert leur porte, pour écrire un mot.

en l'orientant vers un *stemma codicum*\* retraçant l'histoire auctoriale & éditoriale, nous permettant de renseigner correctement ces références anciennes. Bien sûr, des questions se posent quant aux datations d'un texte qui a connu de nombreuses éditions. Prenons l'œuvre historique d'HÉRODOTE d'Halicarnasse. Comment s'y prendre pour bien documenter de telles antiquités ? Il convient de noter une double datation, la date précise ou approximative de l'écriture ou de la première publication & la date du document moderne consulté. À quelles traces originales ou anciennes se fier sur le *stemma codicum* ? Peut-on les consulter sur place ou en ligne ? Quelles éditions privilégier ? Une tension existe entre choisir les plus récentes scrupuleusement annotées par des érudits contemporains ou préférer les copies anciennes les plus proches du texte originel mais dont la rigueur de la reproduction laisse à désirer. Ici, le philologue répond : *lectio difficilior potior*<sup>78</sup>. Deuxièmement, les travaux en muséologie appellent à une exploration des frontières poreuses superposées entre l'œuvre, l'objet & le document. Comment référencer les œuvres d'art, les monuments, les objets d'art ou d'archéologie... ? Comment réagir face à l'anonymat médiéval ou antique, face à la non-œuvre, à l'œuvre bâtie pendant un millénaire ou restaurée ? Dans quelle mesure entrer les détails descriptifs pour ne pas être trop lourd mais suffisamment précis ? Enfin, troisièmement, notre champ d'étude s'étend sur des disciplines hétéroclites : communication, muséologie, histoire, historiographie, esthétique... le périmètre d'étude assez large imposait des lectures variées qui questionnaient le rapprochement thématique des ressources mobilisées. Toutes ces questions cherchent des solutions auxquelles les différents sites de renseignement de collection ou de fonds proposent, depuis des décennies, des solutions. Bref, par rapport à des travaux courants dont l'usage bibliographique se réduit à des documents écrits aux formats classiques & contemporains dans un champ resserré, notre réflexion documentaire devait pousser plus loin l'exercice du référencement.

Le master d'histoire de la Méditerranée moderne & contemporaine dispensait des cours de normes typographiques fort utiles. Puis, en début de doctorat, les formateurs de l'URFIST<sup>79</sup> nous prodiguaient des enseignements sur les plateformes de gestion bibliographique. Je comprenais la variété des normes éditoriales au sein desquelles je repérais celles dont l'élégance littéraire se rapprochait des styles appris en histoire. Je découvrais avec un grand intérêt *Zotero*<sup>80</sup>, logiciel gratuit, libre & *open source*\*. Je suivais assidûment les évolutions de ce logiciel libre en apprenant peu à peu à renseigner les fiches automatiquement depuis les métadonnées de catalogues en ligne, mais aussi manuellement. J'intégrais alors facilement les références dans un document destiné à la publication. Puis, je me lançais à la recherche de solutions intégrées rassemblant la gestion des données bibliographiques, la consultation de documents numériques & leur annotation. Jusque-là, je prenais mes notes de lecture sur des fiches numériques simples où je reportais mes citations. Entre collègues technophiles, nous échangeons régulièrement les fruits de nos veilles numériques. Nous testions différents gestionnaires de références ou de partage de signets avant d'opter finalement pour *Papers*<sup>81</sup>. Les avantages de cette solution nous plaisaient : une interface ergonomique, un mode lecture & annotation, des propositions de référencement variées, un moteur de recherche spécialisé, une centralisation des données d'auteurs,

<sup>78</sup> « La plus difficile des leçons est la meilleure ».

<sup>79</sup> Unité régionale de formation à l'information scientifique & technologique.

<sup>80</sup> Dan COHEN et Sean TAKATS. « Zotero ». Multilingue. In : (2005), AGPL v3.

<sup>81</sup> Alexander GRIEKSPoor et Tom GROOTHUIS. « Papers ». Anglais. In : (2007).



de périodiques, de conférences... Seulement, des problèmes techniques d'encodage dans les exportations ou de synchronisation avec les appareils mobiles persistent. Enfin, après des mois de double utilisation avec *Zotero*<sup>82</sup>, le confort l'emportait sur l'esprit du libre, nous finissions par nous laisser emporter par les charmes de *Papers*<sup>83</sup>.

De manière caricaturale, un outil de gestion bibliographique interagit en amont avec des sites fournisseurs desquels il extrait des notices bibliographiques &/ou des documents numériques, en aval avec un logiciel de traitement de texte ou de publication dans lequel il intègre les notices sous forme de citations & de bibliographie. Entre temps, l'interface permet de préciser le renseignement & le classement de la notice, de consulter le document, de les annoter. À chacune de ces trois étapes, l'alternance des ressources matérielles ou numériques & des détails informatiques pose question. Nous développons donc en premier lieu la diversité des outils fournisseurs de ressources, puis les questions d'annotations & enfin les choix de rendu bibliographique.

Les sites ressources se partagent entre les catalogues de notices & une collection numérisée. Nous présentons ici les outils les plus utilisés durant notre recherche. Les études littéraires ou culturelles accordent une place majeure à la consommation des livres. Une recherche dans le catalogue précède quasiment toujours la consultation sur place ou l'emprunt d'ouvrages ou de revues papier. J'affectionne particulièrement la recherche par voisinage, occasion de repérer dans les rayonnages des ouvrages ou des pistes qui échappent à l'habitude maintenant établie de la recherche lexicale ou par mots-clefs<sup>84</sup>. Lors des périodes sédentaires de ma thèse, je réclamais parfois les services du PEB<sup>85</sup>, très efficace pour recevoir en quelques jours des ouvrages absents des fonds niçois & introuvables en librairie. Dans chacun de ces cas, le catalogue permet de référencer le document, même s'il arrive de noter manuellement la notice dans le logiciel. Pour point de comparaison, le témoignage d'Alain MERCIER concernant ses recherches littéraires mérite d'être mentionné ici<sup>86</sup> :

28. AM 

— Parce que maintenant on peut repérer où se trouvent des textes ! Tout a été catalogué. À l'époque c'était des fichiers manuels pour trouver les textes ! Donc, c'est pas grave, mais entre le moment où j'ai soutenu, & le moment où j'ai publié la thèse, Internet commençait à arriver & j'ai pu repérer des choses par rapport au catalogue mis en ligne que je n'avais pas... qui n'existait pas, de livres ou d'éditions qui étaient réputés perdus. (*Extrait 28.3.a*).<sup>a</sup>

Quels progrès depuis la fin des années quatre-vingts ! Enfin, il m'arrivait encore de profiter d'un déplacement pour parcourir des livres plus rares, mais en 25 ans, les avancées accomplies par les renseignements en bibliothèque méritent d'être acclamées :

---

<sup>82</sup> COHEN et TAKATS, « Zotero », op. cit.

<sup>83</sup> GRIEKSPoor et GROOTHUIS, « Papers », op. cit.

<sup>84</sup> Pratique documentaire que Thomas VANDER WAL'S a nommé la *folksonomie*\* Thomas VANDER WAL'S. *Folksonomy Coinage and Definition*. Anglais. Jan. 2012.

<sup>85</sup> Prêt entre bibliothèques.

<sup>86</sup> Alain MERCIER. *La Littérature facétieuse sous Louis XIII, 1610-1643 : une bibliographie critique*. Genève (Suisse) : Droz, 1991.

---

<sup>a</sup>Extrait « Consultation bibliographique itinérante, § A » page 801, ventilé page 904.

— Maintenant, la plupart des ouvrages des bibliothèques ont mis des choses. Je me souviens un ouvrage que j'avais trouvé à Nîmes ! Bon le seul exemplaire était à Nîmes. Une autre fois, dans la même région, dans un bourg, il y avait l'exemplaire dont je ne connaissais que le fac-similé, à part que le fac-similé dans un catalogue du XIX<sup>e</sup>, on ne voyait pas que le 1 de la date avait été rajouté à la main, mais si je n'avais pas consulté l'exemplaire, je le datais d'une année de plus. C'est bête, mais ça aide vraiment. (*Extrait 28.3.c*).<sup>a</sup>

Ainsi, les bibliothèques disposent de systèmes de renseignements de plus en plus performants & centralisés. Ils permettent le repérage, les référencements, les emprunts & les redirections. La pratique privilégie l'interface de mon université, celle du SUDOC<sup>87</sup>, celle de la BNF<sup>88</sup>. Les métadonnées n'étant pas gérées de la même manière en fonction des sites, il est parfois préférable de les importer via l'un ou l'autre. Quant aux revues, les métadonnées des portails s'exportent aujourd'hui avec une grande qualité.

*Gallica* bénéficie bien sûr d'une très riche plate-forme de consultation en ligne des documents<sup>89</sup>. Nous utilisons aussi à l'occasion d'autres plates-formes de consultation de livres issues des législations américaines telles que *Google Livres* où les ouvrages de droits réservés se lisent partiellement<sup>90</sup>, ou *Scribd* en libre consultation pour certains types de documents<sup>91</sup>. Citons encore le recel par des camarades expérimentés au chapeau gris de quelques fichiers recueillis dans des bibliothèques pirates dont l'unique tour de bras consiste à distribuer frauduleusement les ouvrages vendus par les bibliothèques cités précédemment<sup>92</sup>. Le document consultable sur le site ressource renseigne automatiquement la fiche bibliographique d'un lien qui permet de consulter la page en ligne ou hors ligne. S'il existe un fichier PDF<sup>93</sup> disponible, l'importer permet de tranquillement l'annoter & le surligner directement sur le logiciel, d'importer directement des citations dans le texte. Ces manipulations simplifient l'effort de retranscrire les notes & citations sur un fichier texte qu'il faut ensuite attacher à la notice bibliographique. La critique, minime, à porter sur ce point concerne la qualité de ces documents dont les *océrisations*\* manquent encore de soin. Ce travail d'annotation numérique sur le texte se double de celui des documents papier. Une fois les annotations papier retranscrites ou numérisées, toutes les informations peut être rangé ensemble. Ce type de notes, d'autant plus courantes pour le traitement des lectures d'articles, bénéficie d'un rangement & d'une portabilité qui concurrencent le papier dans son efficacité.

Il en va de même pour les articles scientifiques, à un degré supérieur d'efficacité. L'accès à la documentation en ligne change les pratiques de recherche documentaire d'articles scientifiques. Les politiques d'accès nécessitent encore parfois un coup de fil au SCD, voire à des collègues d'une autre université abonnée à un bouquet manquant ici. Les compagnons numériques de la

<sup>87</sup> Système universitaire de documentation.

<sup>88</sup> *Sudoc*. 2000. URL : <http://www.sudoc.abes.fr>.

<sup>89</sup> *Gallica*. 1997. URL : <http://gallica.bnf.fr>.

<sup>90</sup> *Google Livres*. 2004. URL : <https://books.google.fr>.

<sup>91</sup> *Scribd*. 2007. URL : <https://fr.scribd.com>.

<sup>92</sup> Voyez par exemple *BookZZ*. 2009. URL : <http://bookzz.org>.

<sup>93</sup> *Portable Document Format*, format de document portable.

<sup>a</sup> Extrait « Consultation bibliographique itinérante, § C » page 801, ventilé page 905.

recherche en sciences humaines & sociales se retrouvent souvent dans des portails de revues comme *Cairn.info* qui a connu un fort développement depuis le début de nos travaux. Les affiliations de nombreuses revues francophones au portail & son accessibilité permise par les universités françaises le rendent incontournable<sup>94</sup>. Le portail *Persée* très précieux pour les articles anciens numérisés<sup>95</sup>, le portail *Revue.org* qui rassemble de nombreuses revues en ligne<sup>96</sup>, ou l'archive ouverte HAL<sup>97</sup> pour ne citer que les plus courantes<sup>98</sup>. Nous utilisons également des réseaux de publication de papiers académiques comme *Academia.edu* sur lesquels chacun-e partage ses pré-papiers, ses anciennes publications, son activité scientifique<sup>99</sup>. Ce réseau fonctionne sur des principes de connaissance ou d'intérêt qui incitent les membres à se suivre. Ces pratiques courantes parmi les activités des chercheurs & chercheuses en sciences humaines s'accompagnent d'un besoin de recherches iconographiques. *Joconde* & l'*Agence photographique de la RMN*, accompagnées des sites des musées ou des encyclopédies, suffisent à documenter les œuvres principales des musées évoqués lors des entretiens<sup>100</sup>. Si leurs notices iconographiques ne fournissent pas de métadonnées, leur référencement manuel permet de les faire apparaître dans le logiciel de gestion des données. L'importation de la photo reproduisant l'œuvre permet de l'étudier, mais son usage dans les publications pose d'autres questions de droit d'auteur que les citations de texte, que nous n'aborderons pas ici.

Puisque nous parlons des plates-formes de documentation en ligne, citons-en encore trois un peu particuliers dont l'usage quotidien mérite une mention dans cette brève liste des puits de connaissance qui abreuvant nos esprits encore verts. Pour les recherches de vocabulaire, en plus des dictionnaires ou encyclopédies qui traînent sous la main, les outils les plus satisfaisants pour les premiers besoins d'orthographe, de définitions, de synonymie ou d'étymologie se combinent sous le portail lexical du CNRTL<sup>101</sup>. Très bien référencé, il fournit des outils intégrés recommandables aux navigateurs web, en application mobile ou en *widget*\* interactif<sup>102</sup>. Je passe sur les usuels d'étymologie ou d'encyclopédies spécialisées que vous retrouverez en bibliographie. Un dernier mot sur les encyclopédies en ligne goulûment consultées : l'*Encyclopædia Universalis* & *Wikipédia* constituent des pistes parfaites pour des définitions & des recherches plus approfondies<sup>103</sup>. Lecteur du premier depuis mon adolescence, je m'habille en correcteur & contributeur régulier du second.

---

<sup>94</sup> *Cairn.info*. 2005. URL : <http://www.cairn.info>.

<sup>95</sup> *Persée*. 2005. URL : <http://www.persee.fr>.

<sup>96</sup> *Revue.org*. 1999. URL : <http://www.revue.org>.

<sup>97</sup> Hyper articles en ligne.

<sup>98</sup> *HAL*. 2000. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr>.

<sup>99</sup> *Academia.edu*. 2008. URL : <https://www.academia.edu>.

<sup>100</sup> *Joconde*. 1992. URL : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>; *L'Agence Photo RMN Grand Palais*. 2003. URL : <http://www.photo.rmn.fr/>.

<sup>101</sup> Centre national de ressources textuelles & lexicales.

<sup>102</sup> *cnrtl*. 2005. URL : <http://www.cnrtl.fr>.

<sup>103</sup> *Encyclopædia Universalis*. 1999. URL : <http://www.universalis.fr>; *Wikipédia*. 2001. URL : <http://www.wikipedia.org>.

## Des outils bibliographiques & éditoriaux limités

Tout le dispositif mène à une pharmacopée raisonnée des lectures pour une meilleure architecture des connaissances mais encore pour un référencement systématique respectant les logiques de style de citations & de bibliographie : intertextualiser, « c'est référer explicitement, dans un document, les énoncés textuels produits par l'auteur à d'autres énoncés cités <sup>104</sup>. » La question se pose en trois temps à chaque auteur-e quand la liberté de composer lui incombe : citer, référencer, organiser les sources. Ainsi, « le système bibliographique caractérisant l'espace livresque & organisé par la mise en interaction des deux dispositifs d'intertextualisation, l'intra-documentaire & l'extra-documentaire, est construit sur la notion d'assignation <sup>105</sup>. » Employé par la MSH pour de l'édition scientifique, la norme à respecter en terme de renseignement bibliographique se trouvait dans un ouvrage à recommander aux jeunes chercheur-e-s : le *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale* <sup>106</sup>. Ainsi, l'article « Bibliographie <sup>107</sup> » indique à la fois les normes AFNOR <sup>108</sup>, ISO <sup>109</sup> & traite les recommandations d'usage « où c'est le respect de l'exactitude documentaire des titres & des adresses qui continue de prévaloir & dont l'économie rédactionnelle & la clarté restent un atout déterminant <sup>110</sup>. » En cela, nous respectons un système « lisible directement par ses producteurs & ses utilisateurs. Sa fonction est de rendre visibles auteurs, éditeurs & textes en les situant dans un espace de production & de circulation des documents & des savoirs <sup>111</sup>. »

L'acquisition de nouveaux outils techniques modifiait les possibilités de se rapprocher des normes appris en histoire par rapport à l'ordre ou à la typographie des champs, c'est-à-dire les auteur-e-s avec le nom de famille en petites capitales, les prénoms, le titre de l'ouvrage en italique ou de celui de l'article entre guillemets, puis le lieu, le nom & la date de l'édition auxquels s'ajoutent d'autres type de précisions. Les logiciels bibliographiques proposent une grande variété de type de documents que nous appellerons « entrées », de valeurs aux notices que nous appellerons « champs » & de styles. Les logiciels proposent de nombreux choix d'entrées que *Papers* divise sous cinq formes principales & trois supérieures résumées dans le tableau présentant <sup>112</sup>. L'hétérogénéité des sources évoquée plus haut exploite pleinement ces options, presque restreintes pour référencer des éléments comme les objets, les monuments ou les expositions. Nous les classons alors respectivement sous les entrées « œuvre » ou « conférence ». De plus, l'exportation des références depuis le logiciel bibliographique vers le traitement de texte sous le format inter-

<sup>104</sup>Huguette RIGOT. « Ordre/désordre de l'écrit ». In : *Indice, index, indexation*. Sous la dir. de Susan KOVACS et Ismaïl TIMIMI. Paris : ADBS, 2006, p. 277–290, p. 280.

<sup>105</sup>Ibid., p. 281.

<sup>106</sup>IMPRIMERIE NATIONALE DE FRANCE. *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale*. Paris : Imprimerie nationale, 2002.

<sup>107</sup>Ibid., p. 31.

<sup>108</sup>Association française de normalisation.

<sup>109</sup>*International Organization for Standardization*, Organisation internationale de normalisation.

<sup>110</sup>IMPRIMERIE NATIONALE DE FRANCE, *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale*, op. cit., p. 36.

<sup>111</sup>RIGOT, « Ordre/désordre de l'écrit », op. cit., p. 282.

<sup>112</sup>Cf. Typologie des documents, TABLEAU 2.10, page 130.

médiaire BIBTEX réduit certaines de ces options vers une entrée nommée « divers <sup>113</sup>. » Enfin, pour les styles, les recommandations ISO 690 s'affrontent à une multitude de styles utilisés par chaque maison d'édition ou revue, dont plus de 8000 disponibles dans le catalogue mis à disposition par la communauté des utilisateurs de Zotero <sup>114</sup>. Finalement, le choix de BIBTEX comme éditeur bibliographique permet un réglage assez précis des choix de note bibliographique & de listes signalétiques <sup>115</sup>.

Type	Sous-type	documents
1) Livres		ouvrage, livret, thèse, chapitre de livre...
2) Articles		de revue, de journal, de blog...
3) Textes de loi		constitution, code, traité, contrat...
4) Rapports		catalogue, résumé, manuel, protocole...
5) Médias	<i>Séminaires</i>	note, poster, présentation...
	<i>Numériques</i>	base de données, logiciel, fichier...
	<i>Illustrations</i>	tableau, diagramme, équation, figure...
	<i>Audiovisuels</i>	discours, entretien, chant, partition morceau musical, enregistrement, émission, film, vidéo, performance, spectacle...
	<i>Œuvres</i>	peinture, sculpture, plan, gravure, autre...
Mélanges	<i>Périodiques</i>	
	<i>Conférences</i>	
	<i>Sites web</i>	

TABLEAU 2.10. – Typologie des documents

La gestion des listes bibliographiques pose trois questions principales : choisir entre rassembler les listes en fin de document ou proposer une bibliographie à chaque fin de chapitre ? diviser l'ensemble des références & selon quels critères ? enfin, classer les références selon quel ordre ? Pour répondre à la première question, l'hésitation vient du fait que chaque chapitre se distingue des autres par une thématique spécifique & donc que la littérature suit plus ou moins cette spécification. Or dans la pratique, les mêmes références apparaissent dans différents chapitres, ce qui dicte finalement le choix économe de tout rassembler à la fin du document. Ainsi, l'origine disparate des documents, tant par leur forme que par leur identification disciplinaire, nous inspirait l'idée de diviser en plusieurs listes le récapitulatif des ressources utilisées. En premier lieu, les sources de notre étude, c'est-à-dire les entretiens, les expositions vues ou citées mais encore les autres documents utilisés pour établir nos résultats <sup>116</sup>. En second lieu, pour faciliter le lecteur à parcourir les ressources théoriques invoquées, nous définissions plusieurs listes spécialisées parmi lesquelles ne figurent que les éléments forts, notamment autour des questions d'histoire, de muséologie, de communication ou d'esthétique <sup>117</sup>. Les items inclassables posent

<sup>113</sup> Par exemple, le format @artwork se transforme en @misc. Philipp LEHMAN, Philip KIME, Audrey BORUVKA et Joseph WRIGHT. « The biblatex Package ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* 3.4 (mai 2016), p. 278, § 2.1.3 *Unsupported Types*.

<sup>114</sup> *Styles Zotero*. 2010. URL : <https://www.zotero.org/styles>.

<sup>115</sup> Pour plus de renseignements, cf. LEHMAN, KIME, BORUVKA et WRIGHT, « The biblatex Package », op. cit.

<sup>116</sup> Cf. Sources, ?? 35, page 945.

<sup>117</sup> Cf. Bulletins spécialisés, ?? 35, page 990.

problème dans les bibliographies spécialisées, tout comme les citations d'exemple ou de fantaisie employées notamment lors de nos rencontres. Finalement, en troisième lieu, la classification par type de document s'avérait nécessaire au moins pour ne pas perdre les textes au milieu des œuvres & réciproquement. Notre politique suivait cette précaution : d'abord recenser toutes les sources écrites & orales à classer, puis rassembler les œuvres, objets & monuments, enfin identifier les périodiques ou les sites web consultés<sup>118</sup>. Pour répondre à la dernière question, classer par ordre alphabétique des noms d'auteur-e-s, des dates, des ouvrages puis des titres & volumes revient à conforter les lecteurs/trices dans leurs habitudes de recherche de titres au sein des bulletins signalétiques ; mais pour certaines listes particulières, comme celles des expositions ou des entretiens, nous lui préférons le classement par date qui donne un aperçu chronologique plus pertinent. Pour parvenir à de tels résultats, tant dans les notes que dans les listes bibliographiques, il manque un chaînon dans la succession des outils de gestion qui séparent le document consulté des lecteurs ou lectrices qui lisent cette thèse. Ce chaînon s'appelle la publication assistée par ordinateur.

À qui l'art de la calligraphie fait défaut, l'instituteur prophétise une grande carrière d'égyptologue. À partir d'une écriture de docteur dont il ne me manquait que le titre, je trouvais dans la dactylographie le meilleur moyen de communiquer un texte. Voilà certainement la raison pour laquelle je me familiarisais très tôt aux logiciels de traitement de texte, dans les années quatre-vingt-dix. À cette époque où ils se développaient pour le grand public, je tapotais les textes de mes chansons de collégien sur le clavier d'un des tout premiers *ThinkPad* qui trainait chez nous<sup>119</sup>. Les évolutions de ce type de logiciel ne m'échappaient pas : je suivais les innovations & les changements fonctionnels. En classe informatique au lycée, j'apprenais à éditer des textes en langage HTML<sup>120</sup>, puis à l'université, j'apprenais à maîtriser différents logiciels libres ou commerciaux, éditeurs de texte comme *TextEdit*, de traitement de texte comme *Apache OpenOffice* & de publication assistée par ordinateur comme *Adobe InDesign*<sup>121</sup>. Le travail de thèse & les lubies éditoriales dénoncent peu à peu les limites de ces systèmes.

Les éditeurs de texte gèrent des formats simples parfaits pour les prises de note ou l'écriture au kilomètre sans soucis d'édition : je retranscrivais mes entretiens sur ce type de support. L'expérience d'écriture d'un mémoire d'histoire avec *Microsoft Word*, traitement texte assez performant, m'ouvrait les yeux sur ses limites, surtout en terme de qualité d'édition, d'indexation & de gestion des données. Plus le document prenait de l'importance, plus le logiciel se fragilisait & la multiplication des chapitres saturait le document. Lors de l'écriture de cette thèse, la tentative d'entrer de plus en plus de retranscriptions a excédé les capacités raisonnables de *Word*, j'abandonnais alors l'idée de poursuivre avec ce type d'outil<sup>122</sup>. Voilà comment un doctorant se trouve au chômage technique. Quant à la PAO<sup>123</sup> à laquelle je me familiarisais en études de communi-

<sup>118</sup> Cf. Listes signalétiques, ?? 35, page 953.

<sup>119</sup> IBM. *ThinkPad*. Armonk (New York), 1992.

<sup>120</sup> *Hypertext Markup Language*, langage de balisage d'hypertexte.

<sup>121</sup> NEXTSTEP et OPENSTEP. « TextEdit ». In : *OS X* (1995) ; FONDATION APACHE. « Apache OpenOffice ». C++, Java. In : *OS X* (mai 2012) ; ADOBE SYSTEM. « Adobe InDesign ». C++. In : *OS X* (août 1999).

<sup>122</sup> Charles SIMONYI, Richard BRODIE et MICROSOFT. « Word ». Visual Basic. In : *OS X* (1983), Contrat de licence utilisateur final.

<sup>123</sup> Publication assistée par ordinateur.



cation, notamment en rédigeant mémoire & rapports, je considérais que les outils d'intégration bibliographique manquaient, ou nécessitaient un lourd apprentissage des langages spécifiques. Le peu de témoignages positifs dans ce sens me décourageait, malgré mon goût pour les qualités graphiques de ces outils de communication. Mais à mon sens, au XXI<sup>e</sup> siècle, une thèse en sciences humaines & sociales ne pouvait faire l'économie de cette gestion documentaire.

Pendant longtemps, je regardais comme une chaîne logique de l'écriture numérique l'usage consécutif de ces trois outils : 1) rédiger sur un éditeur de texte, 2) mettre en page & enrichir à travers le traitement de texte, 3) publier avec les logiciels de PAO. Au cours d'une expérience professionnelle d'édition scientifique pour la revue des *Cahiers de la Méditerranée*<sup>124</sup>, je perfectionnais la pratique de cette succession combinatoire : les auteur-e-s des chapitres fournissaient à la rédaction leur papier normé & corrigé sous *Microsoft Word*, le secrétariat d'édition se chargeait alors de les intégrer sous *Adobe InDesign*. L'écriture suivie par les premières corrections sur le traitement de texte, puis l'intégration de ces données sur le logiciel de PAO se doublait par un regard de l'équipe d'édition scientifique. Ainsi, le fastidieux ouvrage se partageait entre les différentes compétences numériques dans une suite logique de professions appliquées à la recherche, la sélection, l'écriture, la correction, la mise aux normes, l'édition, la publication papier, la publication numérique en ligne. Je persistais à regarder cette succession d'outils numériques comme trop peu intégrés les uns les autres & soumis à des contraintes de gestion ou d'esthétique décevantes.

Pour résumer, d'un côté le traitement de texte offrait des avantages de gestion de la bibliographie avec un rendu éditorial médiocre, de l'autre la PAO permettait une qualité graphique supérieure sans faciliter la gestion interne des données. Je découvrais en 2013 l'univers de  $\text{\LaTeX}$  dans lequel je trouvais les réponses non seulement aux impasses d'écriture ou d'usage des références bibliographiques ou indiciaires, mais encore aux questions d'intégration des outils éditoriaux & des outils d'analyses.

### 2.2.2. Plongée entre les lignes : retranscrire en $\text{\LaTeX}$

La période qui suivait le cœur de l'enquête s'annonçait rude. L'idée même de retranscription fait débat. On me conseillait d'être plus simple : « Ne retranscris pas ! Moi, quand je fais une enquête, en sortant de l'entretien, je rentre dans ma voiture, je me remémore les points forts & je les ajoute à mes notes... ensuite, si j'ai enregistré l'interview, je me la repasse dans la voiture puis je note les éléments principaux & voilà. » Quand de si sages perspectives m'eussent économisé des mois de claustration, mon goût plus alambiqué prévoyait d'autres plans. Je planifiais la mise en place d'un projet transtextuel d'une toute autre ampleur qui, au regard de ces raisonnables recommandations, parût pure folie. Le déroulement de cette logique tient en quelques points simples que nous développons ici.





---

<sup>124</sup> *Cahiers de la Méditerranée* (1970).

## Vers un nouvel équipement

Au-delà des impasses rédactionnelles liées aux outils cités plus haut s'ajoutaient des difficultés à trouver un outil adapté d'analyse des entretiens de l'enquête. L'expérience des premières retranscriptions accentuait les nécessités d'un équipement fonctionnel. Dès le mois de janvier 2013, au moment où l'organisation de mes entretiens commençait à s'alléger, je disposais d'un week-end libre avant ma dernière semaine de rencontres en Île-de-France : libéré de mes obligations administratives, profitons de ce précieux temps pour s'essayer à la retranscription. Je choisissais les discussions enregistrées au Centre historique minier. J'ouvrais mon traitement de texte, je branchais mes écouteurs & j'entamais la première retranscription. Je prenais alors conscience du temps que prenait cet exercice. Une fois rentré à Nice, je continuais cet ouvrage en salle de travail avec trois nouvelles tentatives.

Avec le souci d'aboutir à une présentation homogène, j'adoptais des habitudes. J'apprenais à me munir de mes notes, des photos ou vidéos prises sur place, ainsi que des documents acquis dans les institutions visitées. Je répondais à des difficultés d'ordre commun :

- Comment noter les parties de discussion inaudibles ou les coupures micro ? Je commençais par un simple [...], puis je trouvais plus tard une formule plus précise encadrée de vignettes :  *interruption*  .
- À quel niveau noter les intonations ou le langage non-verbal ? Je le fixais à une importance mineure pour le type d'analyse souhaité. Les intonations marquées par la ponctuation interrogatives ou exclamatives s'accompagnent en de rares cas d'un trait d'humeur fort que j'encadrerais encore une fois de vignettes :  *rires*  .
- Comment traiter des hésitations, des répétitions, des phrases à rallonge ou des petites fautes structurelles caractéristiques de l'oral ? Je m'appliquais à quelques corrections dans le seul but de clarifier le sens du discours à la lecture ou d'éviter de rendre un texte trop impropre. Cette pratique controversée au passage de l'oral à l'écrit admet ces rares tailles dans la matière brute du discours.
- Que faire des quelques mots compromettants entendus ici ou là ? Sans toujours les dénicher à l'oral, quelques expressions sujettes à interprétations douteuses – des traits d'humeur ou d'humour, des commentaires sur une personne absente, ou encore l'oubli que la discussion se grave dans l'enregistreur – entraînent des phrases dans les retranscriptions qui, si elles tombent sous des yeux mal intentionnés, risquent de nuire à mes hôtes. Pour éviter la trahison de les exposer à ce péril, au cas par cas, la déontologie de l'enquêteur applique parfois une légère censure. Sur notre thématique, jamais l'élément biffé n'importe à la compréhension de l'ensemble.
- Que faire des longues digressions satellites ou éloignées de notre sujet qui surgissent inmanquablement dans les discussions ? Je décidais de les conserver, de les faire apparaître dans le flux des échanges. Elles laissent toujours une couleur à la lecture de l'entretien, mais il arrive que l'analyse trouve un emploi à certaines de ces diffluences. L'expérience donnait raison à ce choix.

Ce point renforce la difficulté principale des retranscriptions d'une étude qualitative : gérer l'univers charivarique des thèmes abordés dans les réponses. Malgré le guide d'entretien auquel j'essayais toujours de ramener les répondants, la suite des sujets dans la discussion ne suivait

jamais strictement cette direction insufflée par mon plan. L'hétérogénéité des sujets développés en lien direct avec nos problématiques méritait un ordonnancement qui le permettrait. Ici commence le besoin d'une méthode d'analyse. Au bout de ces quatre premières retranscriptions, mon esprit commençait à ne plus suffire pour rassembler les nombreux sujets abordés. Les comparaisons encombraient ma mémoire. Je décidais de commencer à rassembler les discours non seulement par retranscription, mais aussi par thèmes. Hélas, le traitement de texte souffrait des mêmes limitations que mon cerveau. Quel mauvais traitement recevait-il de son maître ? À chaque retranscription, soit au fur & à mesure, soit par une relecture de la retranscription, je prenais chaque tronçon de texte abordant un sujet précis, je le copiais pour le coller plus loin dans un chapitre qui regroupe par thématiques & sous-thématiques l'ensemble des points abordés dans les retranscriptions.

Ce modèle simple offre un double avantage analytique. D'une part, il conserve en premier lieu chaque retranscription dans son unicité contextuelle & l'ordre du discours tel qu'il se déroulait lors de l'échange, ce qui permet d'envisager au cas par cas les réponses pour les institutions & surtout les expériences précises recueillies. D'autre part, il distribue dans une arborescence thématique tous les éléments évoqués, ce qui simplifie les recherches pour l'analyse point par point : en un coup d'œil ou sur quelques pages se rassemblent les différents témoignages autour d'une même question, ce qui facilite la discussion des différents avis. Or, dans la situation des moyens à disposition, de nombreux obstacles s'accumulaient, menaçant mes projets d'analyse :

1. suivant un esprit purement mathématique, de recopier chaque tronçon de retranscription à la fin du document, fût-ce dans un ordre différent, multiplie la taille du document par deux, sans parler des titres supplémentaires ou des recopies multiples, sources d'un surpoids certain. Que l'imprimeur s'en frotte les mains, j'assumais l'idée de cette dépense. Mais ici, malheureusement, sans sursaut, le traitement de texte succombe. Puisqu'il m'abandonnait à ce premier stade, je l'envoyais au diable. Pendant des mois, je restais sans autre outil que l'éditeur de texte sur lequel j'entrais mes retranscriptions au kilomètre dans l'attente d'un outil plus performant.
2. le copier/coller d'un texte vers un autre endroit pose un grave problème. Si le paragraphe princeps appelle à une correction, comment ne pas l'appliquer également à son double ? Sans parler des autres clones qui se retrouvent par exemple dans le corps du texte, servant d'exemple ou d'illustration. Rien que d'imaginer une telle usine à gaz m'hérissait le poil. J'espérais dans les miracles de l'informatique pour résoudre ce besoin d'intertextualité.
3. l'accumulation des tronçonnages réclame une double ingéniosité, celle de dénommer chaque extrait par un titre original, clair, démonstratif & celle de l'inclure à l'endroit le plus pertinent de l'arborescence. D'incalculables hésitations assaillent le recenseur le long des dépouillements méthodiques du corpus. La ferrade des extraits se résout par une courte accroche de type résumé, citation ou paraphrase, mais l'idéal serait de les numéroter. Quant à l'exercice obstinément chronophage de la répartition, suivre un plan d'étude anticipé, clair, souple & bien structuré, constitue le meilleur remède à cette complication.
4. techniquement, plusieurs questions connectiques ou logiques demandent à être solutionnées, comme celle de renvoyer un même extrait vers plusieurs destinations thématiques, ou comme les découpages de tronçons inclus dans d'autres ou des intersections de tronçons... Bien entendu, ces options dépendraient des outils choisis ou développés.

Depuis l'avènement de l'informatique, les chercheurs & chercheuses dont les sources se constituent de discours ou de textes développent des outils d'analyse qui répondent à leurs besoins. Le désarroi face aux outils généralistes me contraignait à passer en revue les offres de logiciels spécialisés dans la gestion de données textuelles. Les logiciels proposés lors du début de ma thèse se divisent en trois catégories : 1) « les descendants des méthodes mécanographiques & informatiques permettant d'analyser le style d'un texte par des statistiques sur les mots & leurs séquences » 2) ceux « qui permettent au chercheur d'inventorier des marqueurs à chercher automatiquement du texte » 3) ceux « qui permettent au chercheur de coder des segments de texte <sup>125</sup>. » En voici quelques exemples marquants que j'essayais lors de mes recherches :

- Familier des tableurs comme *Microsoft Excel*, l'idée d'utiliser des bases de données m'effleurerait l'esprit, ce que beaucoup pratiquent pour les retranscriptions de vidéos <sup>126</sup>. Disposer chaque extrait à la suite sur une colonne, puis vis-à-vis, renseigner les colonnes suivantes de titres classants pour enfin trier par catégories. Cette idée semblait la plus simple, bien qu'il faille tout numéroter à la main pour remettre dans l'ordre. J'essayais, mais la gestion du texte dans ces cellules numériques empêchait l'extraction enrichie de texte. De la même manière que *Word*, l'accumulation de données rendait l'application trop fragile. J'utilisais toutefois ces tableurs pour organiser mes sélections, mon organisation d'enquête. Lors des analyses, je m'en servais comme une étape pour classer les musées, les expositions ou les rencontres en fonction de critères rencontrés dans les recherches documentaires, les visites ou les réponses à certaines questions fermées.
- Le premier programme d'analyse de discours auquel je me familiarisais lors de mes études d'histoire sous les enseignements de Damon MAYAFFRE s'appelle *Hyperbase* <sup>127</sup>. D'excellente qualité pour les statistiques de texte, il propose aussi des graphiques lexicométriques ou des outils de calcul de réseaux thématiques. De nombreux avantages nous plongeaient dans l'hésitation : fonctions de grande qualité, gratuité, développement local à Nice... Mais d'autres points nous décidaient finalement à laisser cette opportunité de côté : son orientation clairement lexicale, son interface & son rendu graphique austère, son développement sous *Windows* <sup>128</sup>...
- Mon *Expérience d'enquête n° 1 : usages de documentation électronique* <sup>129</sup> m'initiait à l'un des logiciels français les plus connus pour les analyses d'enquête : *Le Sphinx* <sup>130</sup>. Les fonctionnalités évoluées ouvrent de grands champs de types d'analyse, mais des problèmes similaires à ceux d'*Hyperbase* me laissaient des souvenirs mitigés : interface surannée, des rendus de faible qualité graphique, un fonctionnement prévu pour *Windows*, un prix d'acquisition important. Mes objectifs ne correspondaient pas aux propositions de cette solution informatique.
- Je côtoyais des camarades qui utilisaient pour traiter leur corpus des logiciels d'analyse sémantique tels que *Tropes*, créé dans le milieu universitaire français par Pierre MOLETTE

<sup>125</sup> Aurélien BÉNEL, Christophe LEJEUNE et Chao ZHOU. « Éloge de l'hétérogénéité des structures d'analyse de textes ». In : *Document numérique* 13.2 (2010), p. 41–56, p. 42-43.

<sup>126</sup> Charles SIMONYI et MICROSOFT. « Excel ». Visual Basic. In : *OS X* (1985), propriétaire EULA.

<sup>127</sup> Étienne BRUNET et Laurent VANNI. « Hyperbase ». In : (1989).

<sup>128</sup> MICROSOFT, « Windows », op. cit.

<sup>129</sup> Cf. SECTION 1.1.3, page 47.

<sup>130</sup> BAULAC et MOSCAROLA, « Le Sphinx », op. cit.

& Agnès LANDRÉ, avec des automatisations de relevés sentenciel, des fonctions de résumé ou d'analyse chronologique. Bien que très accessible, ses fonctions divergeaient de nos besoins, & il fallait encore tourner sous *Windows*<sup>131</sup>. D'autres camarades utilisent des interfaces multiplates-formes d'analyse de données qualitatives comme *NVivo*, développé en Australie, qui propose des fonctions alléchantes, notamment une navigation aisée au cœur d'une grande variété de données<sup>132</sup>. Le moissonnage des données ressemblait le plus à ce que je cherchais, c'est-à-dire une solution intégrée. J'affinais mes recherches pour trouver des propositions plus proches de mon but.

- Enfin, je dénichais *Glozz*, un programme français qui se rapproche le plus des fonctions souhaitées d'exploration & d'annotation du corpus<sup>133</sup>. Initié par Yann MATHET & Antoine WIDLÖCHER, sa spécificité de surlignages multiples du texte avec plusieurs couleurs superposables se double d'une possibilité de visualisation thématique dans une fenêtre de navigation. Mais – il y en a toujours un –, le marquage des extraits présente des limites de présentation sur la longueur, l'extraction manque, quant au texte rentré sous un format pauvre, il ressort sous une forme enrichie difficilement réutilisable dans un projet intégré comme celui que je projetais de mettre en place. Je conseille la découverte de cet outil simple, artisanal, aux fonctionnalités d'analyse linguistique efficaces<sup>134</sup>.

Je finissais par croire mon caractère capricieux & têtu. Je souhaitais un outil intégré, qui réponde tant à un cahier des charges éditorial d'un niveau élevé qu'à des besoins d'analyse très stricts. Or, nul outil de ma connaissance n'assouvissait ces hautes exigences. Enfin, je ne me sentais pas de programmer moi-même dans un langage informatique l'objet souhaité, car au-delà d'un caractère obsessionnel & pugnace, je reconnaissais mes compétences insuffisantes dans ce domaine. Au début de l'été 2013, deux circonstances me redonnaient espoir. Premièrement, en cherchant éperdument des outils, je me ressouvrais d'une anecdote encourageante que racontait Damon MAYAFFRE quand il présentait à ses étudiants le programme *Hyperbase*<sup>135</sup> : « Quand j'écrivais ma thèse, j'ai entrepris de programmer ce logiciel sans en parler à mon directeur. » Deuxièmement, les échanges de veille technologique entre doctorant-e-s battaient leur plein : une camarade à qui j'exposais régulièrement mes problèmes tendait l'oreille à mes plaintes. Elle fréquentait des physiciens & des biologistes qui lui parlaient alors du langage d'écriture scientifique L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X. Elle me le présentait alors comme une éventuelle solution à mes problèmes. Je regardais d'abord cette nouvelle d'un œil sceptique, mais pourquoi pas. Un nouvel univers s'ouvrait à moi où j'entra percevais la possibilité de développer une solution intégrée d'analyse & de rédaction.

---

<sup>131</sup> Pierre MOLETTE et Agnès LANDRÉ. « Tropes ». In : (1994), licence Apache.

<sup>132</sup> Tom RICHARDS. « NVivo ». In : (1999).

<sup>133</sup> Yann MATHET et Antoine WIDLÖCHER. « Glozz ». XML. In : (2008).

<sup>134</sup> Antoine WIDLÖCHER et Yann MATHET. « La plate-forme Glozz : environnement d'annotation & d'exploration de corpus ». In : *HAL - Inria* Actes de la 16e conférence Traitement automatique des langues naturelles (juin 2009).

<sup>135</sup> BRUNET et VANNI, « Hyperbase », op. cit.

## Éditer à l'ancienne avec L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X & les Garaldes

Notre première idée pour imprégner la publication de notre thèse de l'esthétique de l'histoire projetait de rendre une thèse–exposition. Serge TISSERON soutenait bien une thèse–bande-dessinée en 1976 <sup>136</sup>. Contre toute attente, depuis quarante ans, cette expérience n'a guère été déclinée. Mais finalement, il en fut autrement pour la fabrication de cette thèse. Après tant de réflexions sur l'objet & l'image, après tant d'affrontement contre l'idolâtrie historienne des textes, je pénétrais si profondément dans les obsessions textuelles que d'assumer un tel contraste m'effraie encore. Au fond, les caractères typographiques forment des images exquises, le livre constitue un objet extraordinairement riche... Fi donc de ces palabres schizophrènes ! Notre décision de rendre un manuscrit dactylographié devait nous ouvrir un monde à magnifier. Jouer l'esthétique de l'histoire dans son propre document nous donne l'occasion d'afficher plusieurs terrains d'exploration : bien entendu le contenu même des résultats de recherche dans les musées ; mais aussi des ensembles de recherches documentaires disséminés dans cette longue démonstration entre histoire & communication ; enfin, tracer sur la forme même du texte une recherche esthétique particulière. À travers l'investigation de l'écriture par les outils informatiques, la manipulation discrète des signes de la typographie immerge le lecteur dans un parcours polysémantique qui plaît tant aux scénographes. Voilà pourquoi nous nous attardons au détour des prochains paragraphes aux choix esthétiques en rapport avec l'histoire qui interrogent la typographie. Les thèmes creusés concernent d'abord les secrets de L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X ou les choix de polices, pour plonger ensuite dans l'absurde microméga des ligatures, de l'esperluette, ou de l'emploi des chiffres...

Excédé par la qualité typographique des documents informatiques de son époque, le mathématicien américain Donald KNUTH met en place un langage & un système de composition de documents libres en 1977 : T<sub>E</sub>X, nom inspiré du grec *τέχνη* « science, art ». De fait, la qualité éditoriale relève d'un haut degré d'excellence. En 1983, Leslie LAMPORT en rend l'utilisation plus accessible en proposant une suite de macro-commandes nommée LAMPORT T<sub>E</sub>X, ou L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X, adopté depuis par une grande partie de la communauté scientifique & maintenue par un réseau actif : le *T<sub>E</sub>X Users Group*. Il présente deux avantages principaux : d'abord celui de dissocier la forme – ajustée en préambule mais abandonnée au logiciel qui compile vers un rendu PDF de grande qualité – du fond, texte écrit simplement au kilomètre, seulement altéré par des fonctions basiques de structuration ou de références ajoutées par l'auteur-e dans un éditeur de texte spécialisé comme *TeXShop* <sup>137</sup> ; ensuite celui de présenter une infinité d'extensions, soit maintenues par la communauté à un haut niveau de fonctionnalité, soit bricolées par les amateurs/trices en fonction de leurs besoins. Les inconvénients principaux de ce système tournent autour de son apprentissage. La prise en main demande un certain temps, notamment pour transiter vers un fonctionnement WYSIWYM <sup>138</sup> ou pour comprendre les subtilités, les rouages de cet univers : interfaces, documentations, compositions, différents niveaux de langages informatiques, fonctions, extensions... La formation continue demande aussi

<sup>136</sup>Serge TISSERON. « Contribution à l'utilisation de la bande dessinée comme instrument pédagogique : une tentative graphique sur l'histoire de la psychiatrie ». Thèse de doct. Paris : université Claude Bernard - Lyon I, 1975.

<sup>137</sup>Richard KOCH, Max HORN et Dirk OLMES. « TeXShop ». Objective-C. In : *OS X* (2001), GNU GPL.

<sup>138</sup>*What you see is what you mean*, ce que vous voyez est ce que vous voulez dire.



des efforts. Non seulement, chaque pan de cet univers demande à être exploré un peu plus – typographie, illustration, édition, linguistique, indexation, bibliographie, programmation – mais la communauté montre aussi une volonté progressiste difficile à suivre qui entraîne une forte activité de mises à jour & de création de nouvelles applications. Certains trouveront fatigant que la plupart des auteur-e-s rédigent en anglais les manuels d'extension disponibles sur le *Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network*<sup>139</sup>. Toute le monde communique également dans la langue de SHAKESPEARE sur le forum *T<sub>E</sub>X – L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X Stack Exchange*, le plus actif dans le domaine<sup>140</sup>.

Un horizon diaphane se dessinait sous une nouvelle aurore. Pour l'atteindre, le doctorant devait encore gravir des montagnes, aidé par les spécialistes du forum *T<sub>E</sub>X – L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X Stack Exchange*<sup>141</sup>, mais encore par quelques camarades plus expérimentés<sup>142</sup>. Je récupérais un préambule basique fourni par un réseau d'aficionados biologistes. Je commençais à me documenter pour comprendre le fonctionnement, c'est-à-dire comment tirer les avantages de cette découverte. Je souhaite en faire ici un exposé simple & structuré<sup>143</sup>.

La cohérence de réflexion sur l'esthétique de l'histoire inspirait un jeu d'orgue de choix éditoriaux qui jongle entre clarté de lecture & ancienneté du style. En tant que moderniste, le style d'ensemble de mon document s'inspire en général de ceux utilisés à l'époque moderne. Les caractères d'imprimerie d'alors trouvent à l'époque contemporaine un statut particulier, celui de grands classiques. Le choix d'une police typographique, riche en signification, affilie le document à un ensemble sémantique : « Chacune de ces familles correspond à la fois à un style graphique, à un moment de l'histoire, à un fait intellectuel<sup>145</sup>. » L'Imprimerie nationale, haute cour du classicisme, privilégie les polices de la famille des Garaldes. Héritières, d'une part, des travaux de l'imprimeur renaissant Alde MANUCE qui demandait à Francesco GRIFFO de fonder le type italique en 1499, d'autre part de l'inénarrable imprimeur de FRANÇOIS I<sup>er</sup>, Robert ESTIENNE, chez qui les caractères *Grecs du roi* du fondeur Claude GARAMONT furent gravés en 1540. Ce dernier se rendait célèbre pour assembler ses trois types : le grec, l'italique aldin & le romain particulièrement aéré, rythmé, plaisant & régulier, caractère livresque par excellence<sup>146</sup>. Ces types – dont la conjugaison du romain & de l'italique donnent « l'un des couples les plus signifiants de l'expression typographique [dans laquelle] je vois l'équivalent du mythe néo-platonicien de l'androgyné, alors à la mode<sup>147</sup> » – s'opposent alors au gothique :

---

<sup>139</sup> *Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network*. SCHROD Joachim, RATZ Sebastian, SCHÖPF, RAINER et GREENWADE George. 1992. URL : <http://www.ctan.org>.

<sup>140</sup> *T<sub>E</sub>X – L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X Stack Exchange*. SPOLSKY Joel, ATWOOD Jeff et Stack Exchange Inc. 2008. URL : <http://tex.stackexchange.com>.

<sup>141</sup> Les animateurs de ce forum, pour leur temps perdu à comprendre mes questions ou à y répondre, méritent plus que ces remerciements, je cite Enrico GREGORIO, Pavel STRÍŽ, Nicola TALBOT, Petr OLŠÁK, Gonzalo MEDINA, Christian FEUERSÄNGER, Christian HUPFER, Alan MUNN, Charles STAATS, Herbert VOSS.

<sup>142</sup> Je remercie ici Vanessa LANDAVERDE, Benedikt AHRENS & Anders KASTBERG pour leur soutien dans cette quête.

<sup>143</sup> Après un mois d'apprentissage du langage en août 2013, je trouvais un emploi pour l'automne dans l'édition scientifique où, au-delà de manipuler *Word & InDesign*, je complétais mes connaissances éditoriales. Je reprenais également un activité pédagogique importante dans le département SIC<sup>144</sup>.

<sup>145</sup> Maximilien VOX. « Biologie des caractères d'imprimerie ». In : *Cahiers Vox* (1975).

<sup>146</sup> MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *Les types romains*. Paris, 2011.

<sup>147</sup> Gérard BLANCHARD. « Garamond, mythe et patrimoine ». In : *Communication et langages* 98.1 (1993), p. 93–105, p. 104.

Il faut comprendre cette sorte de révolution culturelle qui [...] amène à l'abandon progressive de l'écriture gothique & de la pensée scolastique. RABELAIS, en 1532, à Lyon, publie chez François JUST son *Pantagruel* à l'usage des marchands de grandes foires en bâtarde de gothique &, chez Sébastien GRYPHE, sa thèse de doctorat de médecine sur *Les aphorisme d'HIPPOCRATE* en lettre rondes, à l'usage des intellectuels savants. [...] Dans cette querelle qui oppose l'ancien (gothique) & le nouveau (romain), le roi FRANÇOIS I<sup>er</sup> tranche en faveur de l'humanisme.<sup>148</sup>

Quand RICHELIEU<sup>149</sup> instaure la Manufacture royale d'imprimerie, il s'empare des caractères de Jean JANNON, typographe élève de Robert ESTIENNE & imprimeur de l'académie de Sedan dès 1610. Il élève alors ce style typographique en référence suprême des caractères français : « La lettre typographique Garamond représente la France dans sa tradition de la dialectique, exprimée dans le dialogue parfait entre les pleins & les vides, les galbes & la géométrie<sup>150</sup>. » Caractère de texte par essence, la fascination qu'exercent les Garaldes sur le monde du graphisme reste intacte : « il fait figure de monument, incarnant l'intemporalité des textes qu'il véhicule, dans le cadre de la *Bibliothèque de la Pléiade*, publiée par Gallimard<sup>151</sup>. »

Comparativement aux autres familles historiques établies par Maximilien VOX<sup>152</sup> dans la classification VOX-ATYPI<sup>153</sup>, les Garaldes affinent les proportions & assouplissent les déliés des Humanes desquelles elles dérivent. Elles évitent également l'austérité géométrique des Réales apparues au XVII<sup>e</sup> siècle, parmi lesquelles figurent le *Romain du roi* gravé par Philippe GRANDJEAN sous le règne de LOUIS XIV, utilisé dès 1702, ou les caractères de John BASKERVILLE dessinés en 1725 rachetés par Pierre-Augustin CARON DE BEAUMARCHAIS pour composer sa belle édition de VOLTAIRE<sup>154</sup> ou encore de la *Gazette nationale*<sup>155</sup>. Enfin, les Didones accentuent les lignes verticales, les empattements horizontaux, les contrastes entre les pleins & les déliés. Apparues à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour s'adapter aux nouvelles qualités de papiers & d'encre, elles s'épanouissent dans un style néo-classique avec le graveur Firmin DIDOT & son frère imprimeur Pierre, ou encore le graveur & imprimeur Giambattista BODONI à Parme. Caractéristiques de rationalité, on les associe à NAPOLÉON, au style français du XIX<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle, aux imprimés, manuels scolaires ou textes scientifiques de cette période. N'évoquons ici que les polices à empattements directement inspirées des caractères mobiles. De la même manière, nous ne passons en revue que les formes Antiqua, c'est-à-dire la typographie inspirée de l'écriture latine antique. La Fraktur, sa concurrente germanique, tire plutôt du type gothique, héritier de l'écriture latine médiévale manuscrite. Enfin, nous laissons de côté les Mécanes issues de l'industrialisation de l'imprimerie & les Linéales sans empattement, plus contemporaines.

<sup>148</sup> Ibid., p. 101-103.

<sup>149</sup> Armand Jean DU PLESSIS DE RICHELIEU.

<sup>150</sup> Le site documentaire proposé par le service interministériel des Commémorations nationales au moment des 400 ans de la mort de Claude GARAMONT s'étend sur le sujet. Citation de l'artiste Françoise STEIN, 1561-2011 *Garamond*. ministère de la Culture & de la Communication. 2011. URL : <http://www.garamond.culture.fr>, p. Le Garamond dans l'espace public.

<sup>151</sup> Ibid., p. Le Garamond dans l'édition contemporaine.

<sup>152</sup> Samuel MONOD.

<sup>153</sup> Association typographique internationale.

<sup>154</sup> François-Marie AROUET.

<sup>155</sup> *La Gazette nationale. Le Moniteur universel Daily* (1789).

Les catalogues de polices numériques dispensent peu d'Humaines, mais elles abondent en Garaldes, en Réales, en Didones<sup>156</sup>. Parmi les Réales, évitons le *Times New Roman*, dessiné en 1931 par Victor LARDENT sous la direction de Stanley MORISON pour *The Times*, quotidien anglais<sup>157</sup>. Parce que *Microsoft Word* l'a intronisé caractère par défaut, les graphistes la déconseillent : elle représente aujourd'hui le tout venant, « son omniprésence lui ôte toute personnalité<sup>158</sup>. » Ajoutons que les lois du design graphique proscrivent l'utilisation « de police système pour l'imprimé [...] ces polices sont lisibles, claires & élégantes, malheureusement on les voit partout<sup>159</sup>. » Classées parmi les Didones, L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X propose le gracieux groupe de polices *Computer Modern* conçu par Donald KNUTH dans le langage informatique *Metafont* en 1992.

Enfin, pour les raisons stylistiques & référentielles évoquées plus haut, nous choisissons finalement une Garalde du groupe de police Garamond : « Le nom de Garamond – peu connu mais quelquefois cité au siècle dernier – sert aujourd'hui de « label de qualité » à des fontes, même informatiques, qui sont parfois très différentes les unes des autres<sup>160</sup>. ». Les reprises modernes s'inspirent :

- soit des caractères de Claude GARAMONT comme la police *Adobe Garamond* créée par Robert SLIMBACH en 1989 ou son dérivé *Garamond Premier* développé par *Adobe* qui en fait « une des Garamond les plus lisibles<sup>161</sup> » ;
- soit des spécimens précis de Christian EGENOLFF & Conrad BERNER datant de 1592 pour *Garamond EB*<sup>162</sup> publié par Georg DUFFNER en *open source* ;
- soit de Jean JANNON pour les Garamond plus classiques ;
- soit en s'écartant tout bonnement des dessins historiques, comme *Garamond ITC*<sup>163</sup> utilisé par Actes Sud ou *Apple Garamond* utilisé dans la communication d'*Apple* dès 1984.

Notre goût typographique proviendrait-il d'une inconsciente prise de partie dans la guerre économique que livre *Apple*, avec son cheval de bataille Garamond, contre *Microsoft* & son héros *Times New Roman* ? En tout cas, les Garaldes, particulièrement économes en encre, défient toute concurrence concernant l'efficacité de lecture de texte : « La catégorie des Garaldes regroupe certaines des polices de texte les plus belles & les mieux dessinées. Elles sont à la fois très lisibles & visuellement très dynamiques<sup>164</sup>. » Sur les pages qui suivent, nous présentons, dans des paragraphes à part, les descriptions des outils techniques avec, en note marginale, le nom des extensions principales :

fontspec

L'intégration de polices implémentées dans L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X s'opère très simplement par l'intégration des extensions correspondantes, par exemple *ebgaramond*. Sinon, l'exten-

---

<sup>156</sup> « Les vrais classiques sont les polices qui ont le mieux réussi la transition de l'ère du plomb à l'ère numérique » Sean ADAMS, Peter DAWSON, John FOSTER et Tony SEDDON. *Tu n'utiliseras point le Comic sans*. Les 365 lois du design graphique. Paris : Dunod, 2013, p. 17.

<sup>157</sup> *The Times Daily* (1785). Anglais.

<sup>158</sup> ADAMS, DAWSON, FOSTER et SEDDON, *Tu n'utiliseras point le Comic sans*, op. cit., p. 15.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>160</sup> BLANCHARD, « Garamond, mythe et patrimoine », op. cit., p. 96.

<sup>161</sup> Will HILL. *Le langage de la typographie*. Connaître & choisir ses polices de caractère. Paris : Eyrolles, 2006.

<sup>162</sup> EGENOLFF-BERNER pour Christian EGENOLFF & Conrad BERNER.

<sup>163</sup> International Typeface Corporation.

<sup>164</sup> HILL, *Le langage de la typographie*, op. cit., p. 72.

sion `fontspec` facilite l'utilisation d'autres polices disponibles sur le terminal de travail.<sup>165</sup>

## Pour des caractères léchés : langues, ligatures, nœuds & jambages

Parlons un peu de langues. L'écriture d'un texte scientifique qui aborde l'Antiquité ou qui creuse l'étymologie doit faire appel à des systèmes d'écriture orientaux, ou pour le moins différents des systèmes dérivés du latin. Sur ce point, un grand nombre de polices de caractères accusent des manques. Un bon environnement typographique se note par la richesse des fontes tant par les corps, les casses, les types, les graisses, les diacritiques ou particularités locales, les ligatures ou autres variantes, la ponctuation, les chiffres, les ornements & les alphabets proposés. Rédiger avec une police qui propose les divers alphabets utilisés présente l'avantage de conserver à la fois la ligne de base, les hauteurs d'x, de capitale ou de pied & une cohérence de style en passant de l'un à l'autre. Le jour où j'écrivais mes premières lettres grecques dans mon document, je comprenais que ma police d'usage, *Adobe Garamond Pro*, ne disposait que de quelques caractères grecs pour les symboles mathématiques. Claude GARAMONT, créateur des meilleurs caractères grecs de son époque, rirait de voir ses héritiers proposer des gammes si légères. Je découvrais alors *Garamond Premier Pro*, également fournie par *Adobe Systems*, mais aussi *EB Garamond* qui présentent une gamme de plus en plus complète de glyphes des alphabets latin, grec & cyrillique. Cette dernière étant encore en développement, notamment pour les graisses, je me fixais sur *Garamond Premier Pro*.

Les questions linguistiques se compliquent quand il s'agit de puiser dans d'autres systèmes d'écritures que ceux apparentés à l'alphabet grec, comme pour l'arabe, l'hébreu ou les systèmes chinois : la cohérence des alignements de caractères, le sens d'écriture, l'impossible uniformité stylistique exigent une adaptation particulière. La curiosité me poussait à chercher dans l'histoire de l'imprimerie comment s'agençaient la notation des langues orientales avec le système d'écriture latin. Je trouvais au musée de l'Imprimerie des exemples commentés édifiants. Pour l'impression numérique, je me renseignais plutôt sur les pratiques de mes proches & collègues graphistes<sup>166</sup>. Le principe le plus courant consiste à trouver ce qui entre le plus en cohérence avec la police générale, ce qui incite généralement à se rapprocher d'un même fournisseur typographique pour les différents systèmes d'écriture. Je choisissais donc des polices qui correspondaient à ces critères comme *Adobe Arabic* ou *Adobe Hebrew*. Voici l'outil technique que nous utilisons :

LaTeX ayant été écrit pour l'anglais, une extension comme `babel` est indispensable pour appliquer les adaptations, corrections ou normes typographiques au français, comme les espaces, les ponctuations. L'usage demande d'écrire en romain le texte en langue principale & en italique les termes ou expressions en langue étrangère. Pour cela, nous utilisons une fonctionnalité de `babel` nommée `\foreignlanguage` pour y appliquer automatiquement les règles adaptées, augmentée d'une emphase

`babel`

<sup>165</sup>Nous mettons en exergue les commentaires sur les différentes extensions proposées par la communauté d'utilisateurs de LaTeX. En marge apparaissent les extensions principales décrites dans le paragraphe détaillé.

<sup>166</sup>Samuel LAMBERT & Claire GAUGAIN m'orientaient judicieusement, je les en remercie.

& d'un changement de police pour les systèmes d'écriture orientaux, plus une indexation optionnelle. La version étoilée ne traite que des questions linguistiques `\gre*{Μουσομήτορ}`, quand la version simple renvoie en plus à l'index linguistique : `\gre{μούσα}`.<sup>167</sup>

Quelques points typographiques qui façonnent cette thèse réclament ici une incise. La tradition calligraphique de l'arabe lègue une infinité de ligatures esthétiques encore trop faiblement développée par la typographie. Dans les écritures latines, elles corrigent les approximations visuelles par un assemblage de deux à trois graphèmes qui améliore la lisibilité typographique de certaines parties des lettres qui « risqueraient, sans elles, d'entrer en contact ou de se chevaucher »<sup>168</sup>. Si les traitements de texte commerciaux en facilitent l'incorporation depuis la fin des années deux-mille seulement, la ligne graphique de L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X les promeut depuis les années quatre-vingt-dix. Les Garaldes présentent une gamme assez riche de ligatures. En romain, elles sculptent le risque de collusion au niveau de la ligne de capitale. Ainsi, elles ajustent la goutte de l'« f » à la rencontre d'un point ou d'un jambage supérieur de fût, comme le caractère double « fi » de fin ou le graphème triple « ffl » de affliction. Elles adjoignent la traverse du « T » majuscule au fût qui suit, comme ici le « Th » de Théâtre. En italique, elles se multiplient pour emmancher à l'oreille, au sommet ou à la traverse des consonnes les plus courantes « s, t » les sorties de voyelles : *as, is, us, at, et, ta*. « Faisant revivre une tradition typographique datant de l'époque des caractères de plomb<sup>169</sup> », les ligatures dites historiques ou archaïques qui amarrent l'oreille du « c » ou du « s » au sommet d'un « t » ou d'un « p » – le « ct » d'acte, le « sp » de spartiate, le « st » d'esthétique – renforcent le style ancien. Elles rappellent les époques où l'économie de matière première des imprimeurs, qui facturaient moins cher le caractère double que le simple, se mariait à la grâce de la courbe baroque. Voilà pourquoi nous prenons un soin particulier à les arborer comme un jeu de style à l'ancienne. Les ligatures linguistiques se reconnaissent par des graphèmes courants : les lettres double v « w » ou i grec « y » descendent de couples homomorphes « vv, ii, ij ». En allemand, le s long « f » s'emboîte avec le « s » final dans l'eszett « ß ». « Que » ne pointons-nous encore le « Q » dont la queue s'allonge pour soutenir un « u », quand dans toutes les casses, on surprend l'e dans l'a de Læticia éprise de l'e dans l'o du nœud, diphtongues latines qui s'acoignent à la plus grande joie ornementale des typographes.

fontspec

L'extension `fontspec` facilite l'utilisation d'autres polices disponibles sur le terminal de travail & permet d'intégrer facilement leurs variations typographiques, comme les ligatures ou les chiffres elzéviens.<sup>170</sup>

Un nœud bien particulier revendique encore quelques explications : l'esperluette, « en typographie, la ligature par excellence<sup>171</sup>. » Plus qu'un hommage, l'article historique fort documenté

<sup>167</sup>Johannes L. BRAAMS et Javier BEZOS. « Babel ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (2016), p. 125.

<sup>168</sup>HILL, *Le langage de la typographie*, op. cit., p. 29.

<sup>169</sup>Ibid., p. 29.

<sup>170</sup>Will ROBERTSON et Khaled HOSNY. « The fontspec package ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (2016), p. 142.

<sup>171</sup>Gérard BLANCHARD. « Nœuds & esperluettes ». In : *Communication et langages* 92.1 (1992), p. 85–101, p. 86.

de Gérard BLANCHARD l'approuve & l'acclame. Parmi les conclusions variées qu'il en dégage, notons que « l'esperluette marque le degré de cursivité <sup>172</sup> » de l'esprit calligraphique dans la typographie. Mais bien plus que cela, elle symbolise une lutte : « au moment où la typo-plomb s'arrête, supplantée par la photocomposition » en 1959, l'un de ses défenseurs les plus hardis, Maximilien VOX, « tente de faire de l'esperluette le symbole poétique pour la survie du Garamond <sup>173</sup>. » Les moteurs de cette lutte ne se trouvent pas dans un sombre traditionalisme, une réaction étroite, ni de bas chauvinismes <sup>174</sup>, mais plutôt dans la richesse des courbes, l'élégance des déliés, la vénération du style. L'exposé de l'auteur se distingue par l'excellence de sa démonstration. Par-delà son appellation commerciale qui « représente le lien économique des partenaires privilégiés (les « DUPOND & DUPONT » des sociétés de production) <sup>175</sup> », la symbolique de l'esperluette se situe « comme l'une des grandes figures du nœud dont elle assume, peu ou prou, toute la symbolique <sup>176</sup>. » Maximilien VOX y voyait un « point d'impact visuel [...] un appel à l'attention », Gérard BLANCHARD parle de labyrinthe comme « ultime figure du nœud » ou encore « ce nœud simple à double boucle : le lac d'amour, la cordelette emblématique, celle par exemple de LOUISE de SAVOIE [...], union symbole au n<sup>e</sup> degré de l'union mystique après avoir été l'union physique <sup>177</sup>. »

À travers ses parcours médiévaux, le graphème liant le « e » au « t » du « et » connaît une origine latine double. « L'affranchi de CICÉRON <sup>178</sup>, Tullius TIRON <sup>179</sup>, mit au point ces notes qui portent son nom <sup>180</sup> » ; la note tironienne provient donc des annotations sénatoriales romaines. Elle passe par les manuscrits médiévaux dans l'héritage gothique avec des formes particulières ressemblant plus au soupir « ʒ » ou au demi-soupir « ʒ̣ » des notations musicales qu'à l'esperluette <sup>181</sup>. On la retrouve dans la *Bible de GUTENBERG*, document princeps de l'histoire de l'imprimerie <sup>182</sup>. Mais son apprenti français, Nicolas JENSON, après avoir quitté Mayence pour Venise, utilise plutôt l'« & » des humanistes. D'où vient-elle ?

Gérard BLANCHARD développe son histoire en une dizaine de pages. Le « contact ligature primaire n'a lieu que dans la capitale romaine cursive & dans l'onciale des premiers siècles <sup>183</sup> » du christianisme occidental, perpétré par les moines irlandais. La boucle mérovingienne se distinguant nettement de la note tironienne. Le nœud carolingien se perpétue par l'écriture bénéventaine des moines de l'abbaye du Mont-Cassin, « recopié par les humanistes à leur façon qui lui donnera l'aspect que nous lui connaissons <sup>184</sup>. » Puis, « la ligature en boucle croisée re-

<sup>172</sup> Ibid., p. 87.

<sup>173</sup> Ibid., p. 87.

<sup>174</sup> Note 5 : « C'est le caractère emblématique de la culture française », ibid., p. 87.

<sup>175</sup> Ibid., p. 87.

<sup>176</sup> Ibid., p. 86.

<sup>177</sup> Ibid., p. 86.

<sup>178</sup> Marcus Tullius CICERO.

<sup>179</sup> Marcus Tullius TIRO.

<sup>180</sup> BLANCHARD, « Nœuds & esperluettes », op. cit., p. 88.

<sup>181</sup> Cf. la place sur les variations formelles consacrées au formes tironiennes, ibid., p. 89.

<sup>182</sup> Johannes GUTENBERG, Peter SCHOEFFER et Johannes FUST, eds. *Biblia latina*. Latin. Bible latine à 42 lignes. Saint-Omer : Offizin Gutenberg, 1455.

<sup>183</sup> BLANCHARD, « Nœuds & esperluettes », op. cit., p. 92.

<sup>184</sup> Ibid., p. 96.



produite par les proto-typographes <sup>185</sup> » évolue lors du premier siècle de l'imprimerie vers celle du romain de Claude GARAMONT « & » stylisée à partir de l'écriture bénéventaine, puis les formes italiques, comme celles-ci « & », plus cursives, empruntées aux ligatures majuscules des onciales carolingiennes. Enfin, à l'époque contemporaine, le déclin de l'esperluette atteint un point où elle « ne sert pratiquement plus que pour typographier « & C<sup>ic</sup> » <sup>186</sup> », c'est-à-dire « le « et » commercial aux XIX<sup>e</sup> & XX<sup>e</sup> siècles <sup>187</sup>. » Alors, pourquoi choisir d'utiliser l'esperluette dans une thèse au XXI<sup>e</sup> siècle ? Vous l'aurez compris, dans le même souci stylistique que pour les ligatures : travailler l'esthétique de l'histoire. Quand Ladislas MANDEL répond en « gastronome graphique » qu'il définirait « l'esperluette dans la page comme le trou normand d'un repas de noce <sup>188</sup> », qui dénoncerait alors l'ivresse & son lot de fatigues ? Si vous en êtes, sachez pardonner les peines encourues par un choix typographique plombant.

Pour finir ce manifeste stylistique, que notre dernier mot soit numérique. Si la norme impose un bon usage des chiffres romains ou arabes, le regard historien suggère de porter plus d'attention à la casse employée. Les chiffres romains de « PTOLÉMÉE II » n'emploient pas la même casse que le « III<sup>e</sup> siècle avant notre ère <sup>189</sup>. » Dans un texte en bas de casse, la règle classique voudrait qu'on composât les chiffres arabes sous la forme elzévirienne. Appelés chiffres français ou chiffres minuscules, ils se caractérisent par leur hauteur d'x comme 0, 1 & 2, avec queues, obliques ou jambages inférieurs vers la gauche pour 3, 4, 5, 7, 9, queues ou boucles supérieures vers la droite pour 6 & 8. Le sens même de leurs élongations témoigne d'une fixation des mouvements calligraphiques & donc d'une proximité avec les débuts de l'imprimerie. Ils marquent encore un style ancien consacré par l'imprimeur Louis ELZEVIER au XVI<sup>e</sup> siècle, en usage durant toute l'époque moderne, par opposition aux chiffres anglais ou chiffres majuscules, répandus par les frères Firmin & Pierre DIDOT à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle qui finalement s'imposent partout à notre époque.

siunitx

Techniquement, pour les chiffres, nous utilisons l'extension `siunitx` qui permet tout simplement d'adopter les règles typographiques en vigueur ainsi que les unités : `\num{<nombre>}` norme un nombre seul, `\SI{<nombre>}{<unité>}` règle les nombre avec unités <sup>190</sup>. Aux nombreuses unités (`\hour`, `\meter`, `\kilogram`, `\percent...`) & préfixes (`\kilo`, `\centi`, `\milli...`) s'ajoute toutes celles que l'auteur souhaite mettre. <sup>191</sup>

datetime

Concernant l'écriture de l'heure, nous utilisons `\SI{<nombre>}{\hour}`, mais mieux vaut utiliser l'extension `datetime` pour afficher également les minutes. La fonction adaptée `\formattime{h}{min}{sec}` donne 3 h 04. <sup>192</sup>

<sup>185</sup> Ibid., p. 96.

<sup>186</sup> Ibid., p. 101.

<sup>187</sup> Ibid., p. 100.

<sup>188</sup> Ibid., p. 98.

<sup>189</sup> Pour plus de détails, je renvoie au IMPRIMERIE NATIONALE DE FRANCE, *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale*, op. cit.

<sup>190</sup> Cf. ??, ??, ??.

<sup>191</sup> Joseph WRIGHT. « `siunitx` ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (2016), p. 102.

<sup>192</sup> Nous conseillons d'utiliser à présent Nicola TALBOT. « `datetime2` ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (2016), p. 177.

Laissons là les expertises typographiques que l'œil suffit maintenant à comprendre, taisons les intarissables dissertations en faveur des manicules, des feuilles aldines, des notations musicales, apostrophes, belles espaces ou autres points sur le *i*<sup>193</sup>. Pour être un peu de notre siècle, il faudrait que nous stipulassions le retour de l'accent circonflexe. Abandonnons-le aux défenseurs de l'imparfait du subjonctif & du point-virgule<sup>194</sup>. À ce stade, nous vous invitons à entrer plus avant dans la compréhension des derniers contreforts du document qui structurent notre chemin vers le dispositif d'analyse annoncé.

## Campagnes de retranscriptions & indexations

Suite aux périodes employées à l'édition scientifique fin 2013 & à l'enseignement sur l'année universitaire 2013-2014, j'entamais une véritable campagne de retranscriptions sur la saison printemps-été 2014. Je ne finissais qu'en novembre, car mon admission au poste complet d'ATER<sup>195</sup> pour l'année suivante mobilisait subitement une grande partie de mon temps. Dès que j'en avais la liberté, armé de mes écouteurs, je me rendais dans la mondaine salle d'étude de la bibliothèque patrimoniale Romain GARY, maintenue dans un calme austère par une sentinelle juchée sur une sorte de bretèche. Je tapais frénétiquement sur mon clavier pour transcrire les 30 entretiens restants. Le temps d'une retranscription variait d'une journée à quatre. Je progressais simultanément dans l'apprentissage de L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X, ses fonctions de typographie, de mise en page.

L'extension de mise en page européenne s'appelle KOMA-Script. Elle constitue une grande base de notre travail.<sup>196</sup>

KOMA-Script

Nous voyions dans l'indexation & la programmation une étape vers la réalisation de nos projets éditoriaux. Comme, pour des raisons techniques, je ne parvenais pas encore à mettre au point mon projet méthodologique de moissonnage, je m'attardais par ailleurs auprès d'un autre dispositif déictique du texte en développant une batterie d'index : « Face au problème de la surcharge d'informations qui hante les esprits depuis l'âge de la première bibliothèque d'Alexandrie, l'indexation a été conçue comme un dispositif d'aide et de mise en ordre<sup>197</sup>. » Lors de la consultation d'un lourd ouvrage, « un outil « pour le soulagement du lecteur », selon la formule employée pour vanter l'index du livre imprimé au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>198</sup> », facilite la recherche, notamment des noms propres. De plus, l'indexation ajoute au jeu d'esthétique auquel nous nous

<sup>193</sup> Pierre-Michel BERTRAND. *Le point du i*. Précis d'érudition pointilleuse. Paris : Imago, 2013.

<sup>194</sup> Pour ce questions, lire Alain BOUSSIÈRE. *Le bar du subjonctif*. Paris : Hatier, 1999.

<sup>195</sup> Attaché temporaire d'enseignement & de recherche.

<sup>196</sup> Markus KOHM. « The Guide KOMA-Script ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (2016), p. 480.

<sup>197</sup> Susan KOVACS et Ismaïl TIMIMI. « Bonnes feuilles. Indice, index, indexation ». In : *Documentaliste-Sciences de l'Information* Vol. 43.3 (2006), p. 210-215, p. 210.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 210.

prêtons pour cet ouvrage, rappelant que « l'index est comparé & comparable au dictionnaire, instrument de transmission de connaissances par excellence au XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>199</sup>. »

Outre les débats de l'époque sur le rôle social de l'index – « détachée de l'érudition scolastique & humaniste à l'origine même de l'index, la table, allégée, deviendra un instrument non pas d'érudition mais de sagesse mondaine <sup>200</sup> » – depuis deux décennies, avec la généralisation des usages numériques, une culture de l'indexation « semble en effet émerger du transfert et de la réorientation des contextes de production et d'utilisation des signes indiciels <sup>201</sup>. » Ainsi, nous procédions à la mise en place d'un dispositif assez complet d'intertextualité interne du document, avec index, glossaires ou tables témoignant des subdivisions du document : « organiser l'ordre de l'espace livresque : c'est intertextualiser <sup>202</sup> ». L'ossature de cet ouvrage se charpente en trois volumes contenant la thèse, les annexes & les références. À partir de ces ruptures physiques, nous hiérarchisons en parties composées de plusieurs chapitres numérotés référencés dans le sommaire. Viennent ensuite les trois rangs de sections qui répartissent le propos par idées, toutes indexées dans la table des matières auxquelles, parfois, nous ajoutons une mini-section qui aide le lecteur à identifier les thèmes de quelques paragraphes. Enfin, ajoutons les recours aux intertextualités externes avec les bibliographies, déjà évoquées plus haut <sup>203</sup>. En dépit d'un débat déjà ancien <sup>204</sup>, nous prétendons, par ces outils, répondre à cet aspect encore très contemporain où « les nouvelles formes « décomposables » du document participent [...] à la reconnaissance & à la légitimation des modes de lecture & de réception « granulaires » & fragmentaires <sup>205</sup>. »

glossaries

Pour les référencements, je découvrais assez facilement le moyen de construire la structure principale & les tables sous KOMA-Script, les glossaires avec l'extension

biblatex

glossaries, la bibliographie avec l'extension biblatex. <sup>206</sup>

L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X fournit des outils d'indexation fort accessibles, avec un court temps d'apprentissage : « il faut noter que l'aspect spartiate de la saisie d'un grand nombre de commandes ne semble absolument pas gêner les utilisateurs de L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X <sup>207</sup>. » En effet, je résolus de développer quelques programmes pour renseigner cinq index. J'échafaudais donc ce cinq arcs-boutants qui – avec les autres tables, listes & lexiques – fortifient l'assise du corps du texte. L'index constitue alors une signalétique pour les « navigations du lecteur dans l'espace matériel du livre [...] qui, en

---

<sup>199</sup>Susan KOVACS et Ghislain DIBIE. « L'index du texte littéraire aux XVII<sup>e</sup> & XVIII<sup>e</sup> siècles ». In : *Indice, index, indexation*. Sous la dir. de Susan KOVACS et Ismaïl TIMIMI. Paris : ADBS, 2006, p. 63–79, p. 66.

<sup>200</sup>Ibid., p. 68.

<sup>201</sup>KOVACS et TIMIMI, « Bonnes feuilles. Indice, index, indexation », op. cit., p. 214.

<sup>202</sup>RIGOT, « Ordre/désordre de l'écrit », op. cit., p. 280.

<sup>203</sup>Cf. Des outils bibliographiques & éditoriaux limités, SECTION 2.2.1, page 129.

<sup>204</sup>Notamment par ses détracteurs du XVII<sup>e</sup> siècle, comme Claude FAVRE DE VAUGELAS ou Jean-Pierre CAMUS qui critique cet aspect à Michel de MONTAIGNE. Cf. KOVACS et DIBIE, « L'index du texte littéraire aux XVII<sup>e</sup> & XVIII<sup>e</sup> siècles », op. cit., p. 67-70.

<sup>205</sup>KOVACS et TIMIMI, « Bonnes feuilles. Indice, index, indexation », op. cit., p. 215.

<sup>206</sup>Nicola TALBOT. « User Manual for glossaries.sty ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (2016), p. 248; LEHMAN, KIME, BORUVKA et WRIGHT, « The biblatex Package », op. cit.

<sup>207</sup>Jacques MANIEZ et Dominique MANIEZ. *Concevoir l'index d'un livre*. Histoire, actualité, perspectives. Paris : ADBS éd., 2009, p. 149.

ciblant l'attention & l'activité perceptive du lecteur, participe à la configuration & à la réception des savoirs <sup>208</sup>. » Ces repères paratextuels « orientent le balisage visuel du volume, de la page, anticipent les gestes de feuilletage & de la manipulation du support <sup>209</sup>. » Ils dépassent leur fonction technique en associant « l'organisation physique du support à une hiérarchisation critique des textes & du discours <sup>210</sup>. » Ainsi, nous espérons que le lecteur & la lectrice utiliseront cet outil : « reflet & véhicule des espaces discursifs & des dispositifs communicationnels, le signe indiciel ne trouve pourtant toute sa signification que dans & par un processus d'appropriation <sup>211</sup>. »

Évoquons les choix retenus pour le contenu des index & les modalités de présentation. Pour les questions techniques de localisateur, de niveaux d'entrées, de style des sous-entrées, de classement alphabétique ou de nombre de colonnes des index, nous vous renvoyons au bon sens, à vos observations & aux introductions de chaque index. Arrêtons-nous un instant sur nos déclinaisons en de multiples index. Quelles cibles privilégier ? Pour bien encadrer un ouvrage mathématique, les auteurs indexent les formules, pour la physique ou la chimie, on référence les chiffres, les unités ou les molécules, les philosophes recensent les notions... pour une thèse traitant de musées d'histoire, les fondamentaux s'articulent d'une part sur la cartographie de l'espace & du temps comme perspectives référentielles d'étude ; d'autre part, évoluant dans les sciences humaines & sociales, nous accordons une grande importance à l'identification des individus & des sociétés. De cette manière, notre projet automatise un aide-mémoire indiciel en cinq volets, polyptyque à l'usage de qui parcourt ce document :

- un index des noms ;
- un index des institutions couplé avec un index des lieux ;
- un index des périodes & événements lié avec un index des dates.

L'index des noms, particulièrement courant, recense par ordre alphabétique les individus cités dans le corps du texte. Notre ratissage s'attarde donc sur les anthroponymes, soit toutes les personnes évoquées, auteur-e-s ou non, contemporaines ou non, réelles, fictives, mythiques ou spirituelles. Leur repérage dans le texte se manifeste par une casse particulière appliquée essentiellement au nom de famille : les petites capitales, avec des règles particulières pour les cas moins courants, comme appellations mononymiques, pseudonymiques, hagnonymiques, princières, antiques... Dans l'index, nous les enchaînons par ordre alphabétique. Pour certaines catégories facilement homonymiques, comme les noms princiers, le classement par le prénom nécessite que nous augmentions leur signalement, en ajoutant le numéro de règne plus une petite description comprenant leur maison ou famille & leurs fonctions principales. En général, nous appliquons des règles courantes inspirées des avant-propos de dictionnaires ou d'encyclopédies en langue française.

Une adaptation de l'extension `nameauth` facilite le repérage des noms, prénoms & alias dans le texte puis les rassemble en index. Je triturai l'implémentation pour pouvoir sortir tous les noms en petites capitales dans le texte. Cette extension nécessite

`nameauth`

<sup>208</sup>Elles citent Daniel JACOBI. KOVACS et TIMIMI, « Bonnes feuilles. Indice, index, indexation », op. cit., p. 212.

<sup>209</sup>Ibid., p. 212.

<sup>210</sup>Ibid., p. 212.

<sup>211</sup>Ibid., p. 213.

peu d'apprentissage car elle propose une fonction simple `\Name* [<Prénom>] {<Nom >, <suffixe>}` à adapter pour les mononymes, plus quelques autres similaires pour les prénoms, les alias, les noms complexes & autres comportements spécifiques.<sup>212</sup>

Pour les sociétés, les organisations, les institutions, notre politique visait à les référencer, encore une fois dans l'ordre alphabétique, sans repère particulier sur les cibles dans le texte. C'est-à-dire que par principe, sans signe apparent, chaque organisation évoquée dans le texte se retrouve en index. À travers le recensement des adresses de ces sociétés, nous affilions cet indexage à celui des lieux dans une logique hiérarchique de telle sorte que l'index des institutions fasse ressortir quatre informations :

- les institutions classées par ordre alphabétique ;
- leur adresse en sous-entrée, précédée d'une manicule ;
- les alias en sous-entrée en italique ;
- les localisateurs de page.

De cette manière, l'adresse constitue le lien avec l'index des lieux, un peu plus complexe. En effet, si elle n'apparaît pas dans le texte, l'indexation spatiale référence tous les lieux cités. Elle se base sur les divisions territoriales actuelles, mais aussi sur des appellations géographiques ou historiques. Le classement suit l'ordre alphabétique puis hiérarchique. À ce stade, l'index des lieux fait apparaître quatre niveaux hiérarchiques de localisation, mais aussi l'adresse, l'institution, son alias & les localisateurs de page. Le niveau hiérarchique supérieur, la plupart du temps un État imprimé en petites majuscules dans l'index, s'enrichit d'une courte description en italique, comme un aparté, qui indique un caractère particulier, soit géographique, hydrographique, géopolitique ou historique. Le quatrième niveau, en gras dans l'index, représente l'élément local, comme une commune par exemple.

ou Les deux fonctions permettent les référencements des lieux avec plus ou moins d'options. La plus simple, `\ou* [<opt.>] {<rang 1>}{<rang 2>}{<rang 3>}{<rang 4>}` permet seulement de référencer des lieux sur quatre niveaux territoriaux. Si l'on utilise l'option entre crochets, on bascule dans la description de lieux géographiques ou historiques.

rue Sur la même base, la fonction plus complexe `\rue* [<opt.>] {<rang 1>}{<rang 2>}{<rang 3>}{<rang 4>}{<n°>}{<rue>}{<alias>}` ajoute deux possibilités : 1) renseigner l'adresse classée dans l'index par l'ordre alphabétique de son nom & entiché d'une manicule, 2) ajouter un nom alternatif utilisé dans le texte & marqué dans l'index entre guillemets. L'argument optionnel s'utilise ici pour la dénomination de l'institution. La version étoilée de ces deux fonctions joue le rôle de fantôme : elle référence le lieu sans l'imprimer dans le corps du texte.

---

<sup>212</sup> Charles P. SCHAUM. « nameauth ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (2016), p. 101.







sous le titre de « Lexiques ». Dans le texte, la première occurrence affiche simplement en note de bas de page la signification. Enfin, le glossaire renseigne deux répertoires qui reprennent des mots ou locutions du texte qui nécessitent un éclaircissement. L'astérisque, marque classique de ces renvois, orne la première occurrence. Le glossaire se répartit entre un répertoire conceptuel classé par thématiques, & un linguistique, classé par idiome.

Finalement, suite à la période d'ATER & au coup de barre dû à cette thèse – syndrome classique de saturation extrême du doctorant intervenu en septembre 2015 – j'achevais peu à peu la campagne de retranscriptions, de relecture & d'indexation du corpus pendant la saison automne-hiver 2015-2016<sup>213</sup>. L'indexation, outre l'aspect technique, nécessite une forte documentation, pour renseigner correctement les champs des fonctions décrites ci-dessus. Bien sûr, l'adaptation & la mise à jour des rouages nécessitaient toujours des retouches, d'autant que la construction du dispositif d'analyse traînait plus que de raison à voir le jour. Voici ce que nous vous proposons d'observer dans un dernier élan de description méthodologique.

### 2.2.3. Un prototype communicationnel d'analyse du corpus

Ce dernier point méthodologique décrit le processus qui aboutit à la programmation d'un prototype de dispositif de moissonnage thématique d'un corpus. L'objectif précis, à partir d'un ensemble d'entretiens retranscrits, vise à conserver chaque entretien de ce corpus dans son déroulé chronologique, de le marquer par des repères thématiques discrets, de copier les extraits thématiques pour les ventiler dans un chapitre où ils s'impriment classés & utilisables pour un commentaire analogique. Enfin, ces extraits, disponibles pour une citation dans le corps du texte, s'affichent au cœur d'un système hypertextuel simple d'utilisation.

Pourquoi cette manie de développer un programme d'analyse ? Le temps passé dans cette entreprise, utilisé à d'autres fins, se serait traduit en de plus épanouissantes activités. Poursuivre des causes engagées, des stratégies carriéristes, des orientations artistiques ou simplement des distractions épicuriennes offre plus de satisfactions au piètre programmeur qui se cache derrière ces lignes, plutôt que de s'abimer les yeux en s'arrachant les cheveux derrière un écran. Défendons donc cette folie qui répond aux exhortations méthodologiques d'Hervé DUMEZ : « la démarche scientifique est un mélange de bricolage & de rigueur, elle ne peut être que cela<sup>214</sup>. ». Les bonnes raisons se multiplient. Les psychologues les dénonceront toutes comme des reports d'un caractère têtu & inflexible, comme des remparts pour éviter d'affronter le cœur du sujet. Plusieurs raisons, déjà évoquées en amont, se rassemblent ici :


- obtenir un moissonnage du texte enrichi intégré au document ;
- garder une intertextualité entre l'entretien, l'extraction & la citation ;
- conserver une qualité typographique dans le jeu esthétique voulu ;
- réduire au maximum les infra-langages algorithmiques.

<sup>213</sup> Soutenu par la précieuse aide de Céline CABON qui doublait mon travail en corrigeant ces quelques centaines de page en identifiant à l'aide de feutres de couleur les éléments à référencer.

<sup>214</sup> Hervé DUMEZ. « De la normalisation de la recherche en général, et de la normalisation de la recherche qualitative en particulier ». In : *Le Libellio d'Aegis* 9.3 - Automne (2013), p. 23–26, p. 24.

Ce dernier alinéa mérite une attention particulière. Il invoque un schéma communicationnel des plus transparents que l'analyste soumet aux lectrices/teurs. Il les met donc en situation de discuter sur le champ les interprétations fournies, car l'essentiel des sources du corpus se trouve sous ses yeux : « L'approche GIOIA insiste sur la rigueur d'analyse & donne à voir les données pour que le lecteur puisse s'en imprégner <sup>215</sup>. » Mais avec d'autres logiciels plus simples d'utilisation, on externalise l'analyse, on gagne du temps & l'on rédige une note qui explique les algorithmes ; qui cherche à aller plus loin suit cette piste & creuse par lui/elle-même. Bref, si la méthode vous semble assez claire, suffisamment compréhensible, sans pour autant perdre la précision nécessaire, & donc valider la démarche, vous excuserez cet acharnement, au prix de la limpidité communicationnelle de l'approche.

Au jour où nous rendons cette thèse, la fonction mise en place ne touche pas encore le seuil de acceptabilité fixé par son auteur. De nombreux points manquent à l'appel, l'usage des accolades plus complexe à mettre en place que le simple repère, les chevauchements de marques du texte d'origine, l'ordonnancement final du moissonnage... Mais, l'avenir nous appartient. En soumettant dès aujourd'hui ce dispositif à la communauté des sciences humaines & sociales d'une part, à celle des spécialistes de L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X de l'autre, si d'autres daignent se l'approprier, il se perfectionnera. En attendant, pour nous consacrer au sujet de cette thèse, nous donnons du lest en nous contentant de ce dispositif de moissonnage, fonctionnel & efficace. En conséquence, pour finir cette introduction, citons le bon conseil de Pascal ROMAN :

10. PR  — C'est le rêve de tout individu qui croit de façon quasi mystique en l'informatique, il pense qu'il va avoir 100 % de résultats. Quand vous en demandez 100 %, vous en obtenez 0 %. Il faut se contenter de 80 % pour les avoir vraiment. (*Extrait 10.3*). <sup>a</sup>

## L'entretien marqué & enrichi

Au moment de décider des manières de marquer le texte des retranscriptions, de nombreux choix techniques s'imposaient face à nos volontés précises de rendu. Pour chacune des solutions, nous invoquions certaines extensions, disponibles dans la bibliothèque mise à disposition par la communauté d'auteur-e-s de L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X. Toutefois, chaque tentative de mise en place requerrait un appareillage logiciel différent avec son lot d'inconvénients. Un texte de retranscription présente plusieurs caractéristiques incompressibles. Il commence par une nouvelle page, titrée du nom de l'entretien qui précède un court élément de présentation. S'ensuit, sur une à plusieurs dizaines de pages, une succession de paragraphes, parfois longs, correspondant aux prises de parole dans la discussion. Notre choix de mise en page implique également toute une série de référencement lexicaux, indiciels ou bibliographiques qui appellent une fonction complexe, invisible à l'impression du texte, mais dont le résultat apparaît bien sûr en référence de fin de document, ainsi que dans le corps de la retranscription avec une mise en forme particulière : italique, petites capitales, guillemets, astérisque ou appel de note qui renvoie à une annotation

---

<sup>215</sup> Raymond-Alain THIÉTARD. *Méthodes de recherche en management*. Paris : Dunod, 2014, p. 349.

<sup>a</sup>Extrait « Mystique informatique » page 488, ventilé page 909.

située en bas de page. Le travail supplémentaire de marquage analytique des entretiens ne devait en aucun cas anéantir l'ensemble de ces éléments inhérent à la qualité textuelle & contextuelle de la retranscription, précieuse pour la lecture & la consultation hypertextuelle. En outre, nous cherchions à nous rapprocher au plus près d'un équilibre entre la clarté de lecture des repères en question & la discrétion de ces marques, afin de ne pas gêner le parcours du texte de l'entretien <sup>216</sup>. Enfin, nous nous efforcions de conserver une certaine élégance dans la mise en page & le rendu typographique. Voici donc le résumé des exigences à respecter par nos nouvelles fonctions :

- le passage du texte d'une page à une autre ;
- la mise en page générale ;
- l'intégration des fonctions de référencement ;
- l'impression des notes en bas de page (ou en bas de bloc de texte) ;
- l'équilibre entre la discrétion & la clarté des marques ;
- l'élégance du texte enrichi.

Nous proposons ici une illustration des voies explorées pour montrer le chemin que nous menions vers un appareillage au plus proche des souhaits exprimés.

Quels types de marquages appliquer ? Nous en imaginions trois : l'aplat, le trait, le signe. Ces types de repères s'appliquent sur divers éléments (le caractère, la ligne, le texte, le corps, la marge) en les altérant en différents lieux logiques : dans, avant ou après, au bord ou autour, dessous ou dessus, derrière. En croisant l'ensemble de ces éventualités, un grand choix s'offre au typographe moderne. De ce quadrillage pléthorique, nous écartions les solutions qui manquent aux préceptes de clarté, de lisibilité ou de raffinement. Le *Types de marquages du texte par aplats, traits ou signes typographiques* <sup>217</sup> montre une simplification de ces potentialités.

	caractère	ligne	texte ou corps	marge
<b>dans</b>	tinte, biffure, fonte, corps, casse, graisse...			—
<b>avant, après</b>	forme, tiret, tube, ponctuation simple ou double			ligne, forme, ponctuation verticales
<b>au bord, autour</b>	contour, ombrage	cadres		
<b>dessous, dessus</b>	soulignage, suscrit, diacritique	ligne, forme, ponctuation horizontales		—
<b>derrière</b>	surlignement		aplat de fond	

TABLEAU 2.14. – Types de marquages du texte par aplats, traits ou signes typographiques

En dehors des objets trop fins, les éléments révélés par aplats de gris, de motifs, mais surtout de couleurs ressortent nettement. En revanche, l'utilisation généralisée de teintes fatigue la lecture &, au mépris du bon goût, les techniques d'impression réservent toujours des surprises colorimétriques. Ainsi, le surlignage coloré ressort comme une perspective envisageable pour des textes courts, disons de quelques mots à quelques lignes. L'économie des effets de traits, de règles chez les éditeurs depuis l'avènement de l'édition numérique, cantonne le trait de soulignement à de rares exceptions pour signaler une correction, finalement proche du trait de biffure

<sup>216</sup> Les corrections de mon directeur Paul RASSE confirmaient cette orientation.

<sup>217</sup> Cf. TABLEAU 2.14, page 153.

qui annule le mot raturé <sup>218</sup>. Le contour, l'ombrage se disqualifient sans autre forme de procès stylistique. Le choix du cadre, réservé d'ordinaire aux thématiques annexes intégrées dans un texte plus général, s'envisage pour une question originale. Enfin, l'usage de caractères typographiques se prête fortement à ce jeu de repérage.

Passons ici les changements de fonte, de corps, de casse ou de graisse réservés à des usages trop spécifiques. Les appels de note ou astérisques déjà mobilisés par ailleurs pour les renvois, ouvrons la porte à d'autres éléments ponctuels moins courants comme la manicule ; juste derrière attendent les barres de mesure, codas musicales ou autres intégrales mathématiques. Plus simples, plus complets, puisqu'ils ouvrent & ferment un environnement, les signes de ponctuation mélodiques – surtout les délimiteurs – embrassent à merveille un texte : entre parenthèses, entre crochets, entre guillemets, entre tirets... Bien que leur usage dans le plain texte nous mette en garde contre les dangers d'un double emploi, reste le choix d'utiliser des couples moins courants tels que les accolades ou les chevrons ou encore de les envisager en marge du texte, comme les jeux de glose qui, dit-on, émouvaient tant les moines d'autrefois. Admettons finalement que le choix d'annotations marginales rencontre notre préférence, tant du point de vue du raffinement éditorial que de la distinction pratique des espaces de lecture du texte & des renvois <sup>219</sup>.

La multiplicité des sujets traités lors des entretiens impose une variété des marquages. Quelle politique appliquer alors ? La première solution vise à choisir des oscillations au sein d'un même type, comme par exemple changer de couleur de surlignage ou de signe typographique à chaque changement. Le second moyen consiste à changer de type en fonction des thèmes abordés : ici un cadre, là une accolade marginale... Enfin, la résultante couple les deux propositions : adopter dans la mesure du possible un repérage bien différencié pour chaque type de marque, puis pour les différents thèmes généraux, un code simple d'identification. Ainsi, pour quelques éléments bien spécifiques, nous pensions au surlignage de différentes couleurs ou à l'encadré, mais pour l'ensemble de l'analyse, le code de repérage s'articulerait autour d'un signal marginal visualisé à partir de délimiteurs typographiques identifiés à chaque thème. Seulement, d'un point de vue technique, cette idée se révèle trop complexe à réaliser à l'heure actuelle <sup>220</sup>. Enfin, les réflexions sur les politiques d'intersections & d'inclusions des marquages par le dispositif restent pour l'instant embryonnaires. Mais l'idée même d'un partage des corpus numériques & d'une mise en commun ne s'adapte pas à notre étude où les personnes rencontrées nous accordent leur témoignage dans le cadre restreint de l'étude de cette thèse. Pour l'encadrement marginal du texte par des délimiteurs, nous avons expérimenté plusieurs extensions :

savebox

L'utilisation de la fonction interne de L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X appelée `savebox` permet d'utiliser de manière assez intéressante des environnements, & de contextualiser avec des délimi-

---

<sup>218</sup>En français & dans la plupart des systèmes d'écriture, le trait suscrit ne concerne que les langages scientifiques.

<sup>219</sup>Sans parler de notre affection pour la fameuse réflexion de Jean-Luc GODARD sur la marginalité : « La marge, c'est ce qui permet aux pages de tenir ensemble. » Le doctorant en détresse rédactionnelle & sociale vit chaque jour de labeur la suite de cette citation : « Aujourd'hui je suis tombé de la marge, je me sens entre les pages. » GODARD et KAGANSKI, « Entretien avec Jean-Luc GODARD : C'est notre musique, c'est notre ADN, c'est nous. », op. cit.

<sup>220</sup>Pour s'enquérir d'une discussion technique sur ce sujet, cf. Vincent LAMBERT. *Automatic mark my text with margin braces without using box*. Anglais. Juil. 2016.

teurs. Mais l'usage des « boîtes » présente deux inconvénients qui rompent nos exigences. Elles forcent à couper le corps d'un paragraphe au début & la fin de la boîte pour faire un bloc de texte indépendant ; en revanche, pour les textes trop longs, elles sont incapables de passer d'une page à l'autre. Nous explorions donc d'autres pistes.

L'extension `schemata`, explicitement inspirée du graphisme d'arbres conceptuels de la fin du Moyen Âge à l'époque moderne, semblait être particulièrement adaptée à nos attentes. La prise en main simple présente trois styles de délimiteurs de bloc de texte : accolades, crochets & parenthèses. L'impossibilité de continuation de cette contextualisation à travers les sauts de page & l'impossibilité d'utiliser les notes de bas de page nous a fait abandonner cette option. <sup>221</sup>

schemata

L'extension `musixtex`, adaptée à l'écriture musicale, attirait particulièrement notre attention pour la qualité des accolades & crochets proposés pour assembler les portées de chœurs ou d'instruments. Mais trop formatée pour la musique, la complexité d'extraire ces éléments nous forçait à baisser les bras. Même remarque pour `lilypond` qui sort un peu plus du cadre de  $\LaTeX$ . <sup>222</sup>

musixtex

L'insertion d'un autre type de langage appelé `TikZ` permet la création de graphiques vectoriels dans  $\LaTeX$ , ce qui ouvre en grand les possibilités de contextualisations précises & détaillées. Cependant, son langage appelle un apprentissage important & des notions mathématiques, les fonctions simples offrent un résultat de qualité typographique contestable, & le changement de page implique une programmation trop complexe. À explorer pour la suite. <sup>223</sup>

TikZ

Enfin, pour ne citer que les orientations les plus pertinentes, l'extension `mdframed` se présente comme la plus adaptée à notre projet. Elle encadre le texte sur plusieurs pages sans trop se préoccuper des fonctions intérieures, mais elle présente encore une fois les inconvénients des boîtes, coupure des phrases en début & fin d'environnement, sans permettre de contextualisation très élégante. <sup>224</sup>

mdframed

Finalement, l'état actuel de notre dispositif concentre la question du marquage des retranscriptions en trois positions, sans l'usage de boîte. En réduisant nos ambitions, nous constituons une contextualisation triple & discrète, qui signale surtout le début, mais également la fin des extraits. Un repérage marginal, un appel de note & une double barre de mesure d'ouverture signalent le début d'un segment ; la fin n'est signalée que par une double barre de mesure de fin.

<sup>221</sup> Charles P. SCHAUM. « `schemata` – Generic package to aid construction of topical categories ». Anglais. In : *The Comprehensive  $\TeX$  Archive Network* 0.8 (jan. 2016), p. 27.

<sup>222</sup> Oliver VOGEL, Don SIMONS, Andre van RYCKEGHEM, Andre NOACK et Hiroaki MORIMOTO. « `MusiX $\TeX$`  Using  $\TeX$  to write polyphonic or instrumental music ». Anglais. In : *The Comprehensive  $\TeX$  Archive Network* VI.23 (juin 2016), p. 148.

<sup>223</sup> Till TANTAU. « `TikZ & PGF` ». Anglais. In : *The Comprehensive  $\TeX$  Archive Network* (août 2015).

<sup>224</sup> Marco DANIEL et Elke SCHUBERT. « The `mdframed` package ». Anglais. In : *The Comprehensive  $\TeX$  Archive Network* (juil. 2013), p. 46.

Des barres de mesure pointillées saucissonnent les extraits en plusieurs parties. Le choix de la notation musicale donne à la fois une marque discrète & originale, distincte des pictogrammes textuels ordinaires ; elle se réfère à un type de notation datant de l'époque moderne ; elle s'inscrit sans problème dans les lignes du texte tout en inspirant une idée de rythme. De plus, les doubles barres de mesure peuvent être considérées comme des délimiteurs étant donné qu'elles ouvrent & ferment un morceau. Pour la note marginale, nous notons en taille réduite, les éléments principaux de l'identification de l'extrait, accompagnés d'une manicule qui indique le début de ce que le texte indique. Ce repère, facilement visible ne gêne en rien la lecture du texte, mais invite à trouver rapidement l'élément cherché. Enfin, une note de bas de page précise dans plus de détails la classification dans laquelle l'extrait se trouve & un lien vers la page où le dispositif le ventile. Nous précisons que cette note, signifiée par un appel numéroté en lettres, se différencie d'avec les notes ordinaires, de numérotation en chiffres arabes, en apparaissant sous celles-ci, séparée par une ligne.

Ce marquage triple, nous le retenons également pour un usage postérieur, lors d'une citation de ces extraits. En effet, quand il nous arrive de citer quelques lignes issues des retranscriptions dans le corps du texte, notre dispositif nous permet de le faire très simplement, puisque le repérage, automatisé, s'articule autour de cette référence :

- une note de bas de page avec un appel alphabétique renseignant la position initiale dans la retranscription mais aussi la page dans le catalogue thématique ;
- l'abréviation de l'interlocuteur ou de l'interlocutrice en note marginale avec une manicule qui présente le début de l'extrait ;
- non plus des doubles barres de mesure, mais un bloc de citation commençant par un tiret cadratin, signe de ponctuation donnant la parole.

Enfin, dans la liste des moissonnages, le marquage diffère un peu, puisque le premier renseignement réside tout simplement dans l'agencement structurel des titres hiérarchiques. Les marquages se réduisent donc à l'abréviation de l'interviewé-e en marge &, entre parenthèse à la fin du paragraphe, la référence de l'extrait suivie du localisateur de page.

marginnote

Techniquement, ces types de marques ne nécessitent presque aucune extension, mises à part une police *Musical* & l'extension *marginnote* qui modifie le rendu des notes de marge. Le reste du dispositif engage une autre extension que je vous invite à découvrir sur le champ. <sup>225</sup>

### Moissonnage thématique hypertexte

Ces marques, en tant que code visuel, ne suffisent pas à signifier suffisamment l'information. Elles s'accompagnent de plusieurs niveaux d'informations textuelles, soit des niveaux de titre & de renvois. Le concept d'intertextualité, « proposé par Julia KRISTEVA & pouvant être entendu de façon générique comme « une relation de co-présence entre deux & plusieurs textes » <sup>226</sup> »

---

<sup>225</sup>Markus KOHM. « Non-Floating Margin Notes with *marginnote* Package ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (juin 2016), p. 15.

<sup>226</sup>Huguette RIGOT cite ici Gérard GENETTE. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

nous intéresse ici « pour son possible transfert dans une théorie de l'action située dans l'espace du livre <sup>227</sup>. » En effet, l'intérêt même de ce moissonnage consiste à copier des extraits de chacun des entretiens pour les rassembler par thématique dans le but final de commenter le corpus tant d'un point de vue contextuel, en prenant chaque retranscription dans son ensemble, que d'une approche analogique par thématique. L'intertextualité soulève donc ici l'action de l'enquêteur. Saura-t-elle attiser l'action dans l'esprit des lecteurs & des lectrices, tant parmi les esprits du monde de la recherche que dans celui des musées ? Nous l'espérons. De cette manière, la discussion entre nos répondants, sous-tendue par cette thèse, entretenue par notre dispositif de redistribution thématique, donne à la lecture matière à réfléchir : « Michel de MONTAIGNE fonde dans l'acte de lecture le creuset d'une rhétorique de la conversation galante. La matière livresque doit s'y trouver comme moissonnée par l'esprit <sup>228</sup>. » De ce fait, il s'inscrit entre l'érudition & la vie quotidienne dans le monde, dans une intersectionnalité des savoirs & des savoir-faire, trésor de la construction d'un savoir partagé : « Il s'agit non plus de mémoriser à perte [...] mais bien de croiser la science & l'expérience, afin qu'elles concourent toutes deux à la fabrique d'un grand recueil de lieux communs éprouvés par l'esprit humain <sup>229</sup>. »

Venons en au fait : « une fois les unités d'analyse repérées dans le discours ou le texte, il s'agit de les placer dans des catégories <sup>230</sup>. » La division par thématique d'un corpus de trente-quatre entretiens implique une hiérarchisation particulièrement élaborée. L'objectif étant de reporter ces extraits en une hiérarchisation par concepts & thématiques, la question de savoir à quel moment intervient la catégorisation semble essentielle. Habitué à la classification décimale de Melvin DEWEY... en admettant que notre champ analysé n'embrasse pas des domaines aussi encyclopédiques, nous nous restreignons aux domaines précis de notre étude & à bâtir nous-même notre propre classement. Toujours tenté d'anticiper une arborescence de catégories, force est de constater que « l'interprétation se construit au travers d'allers & retours entre le matériau empirique et les concepts de la discipline <sup>231</sup>. » Ainsi, notre système devait permettre de s'adapter à chaque saisie des rubriques émergentes. Donc, concernant les niveaux de catégorisation des unités d'analyse, de longues hésitations aboutissaient à un résultat de trois degrés subordonnés, plus un titre, comme vous pouvez l'observer dans le tableau sur la *Modélisation simplifiée du dispositif de moissonnage* <sup>232</sup>.

Le niveau supérieur, établi *a priori*, forme une matrice dans laquelle se loge les items inférieurs. Il représente un des quatre domaines étudiés dans lesquels les sujets du second palier se rangent, parfois arbitrairement : histoire, musée, communication, esthétique. Ils correspondent plus ou moins aux chapitres d'analyse. Le second étage constitue un intermédiaire conceptuel, tantôt défini *a priori* quand il provient d'une question anticipée, tantôt surgissant *a posteriori* quand la récurrence d'un sujet s'en fait ressentir. Pour le troisième stade de ventilation, stade thématique le plus proche du texte, « la définition des catégories s'effectue durant le processus de codage. Les différentes unités repérées sont comparées, puis regroupées en catégories en fonction de

<sup>227</sup> RIGOT, « Ordre/désordre de l'écrit », op. cit., p. 279.

<sup>228</sup> KOVACS et DIBIE, « L'index du texte littéraire aux XVII<sup>e</sup> & XVIII<sup>e</sup> siècles », op. cit., p. 69.

<sup>229</sup> Ibid., p. 69.

<sup>230</sup> THIÉTARD, *Méthodes de recherche en management*, op. cit., p. 556.

<sup>231</sup> BÉNEL, LEJEUNE et ZHOU, « Éloge de l'hétérogénéité des structures d'analyse de textes », op. cit., p. 44.

<sup>232</sup> Cf. TABLEAU 2.15, page 158.



A. Entretiens		distribution	B. Moissonnage					
n°	texte		réf.	titre	thème	concept	domaine	
1.LM	1.1		extrait 1.3	aaa	aaa	B.1.1	B.1. Histoire	
	1.2		extrait 34.2	bbb				
	1.3		extrait 2.1	ccc				
2.FD	2.1		extrait 2.3	ddd	βββ			
	2.2		extrait 1.2	eee	γγγ	B.1.2		
	2.3		extrait 1.1	fff	δδδ	B.1.3		
...				extrait 34.1	ggg	εεε	B.2.1	B.2 Communication
34.ML-MB	34.1		extrait 2.2	hhh	ζζζ	B.2.2		
	34.2		extrait 34.3	iii				
	34.3							

B.3, B.4...

TABLEAU 2.15. – Modélisation simplifiée du dispositif de moissonnage

leur similarité<sup>233</sup>. » Cette méthode *a posteriori* renvoie à la théorie ancrée proposée par Barney G. GLASSER & Anselm Leonar STRAUSS qui comparent de manière systématique leur codage de données<sup>234</sup>. En revanche, la méthode *a priori* renverrai plutôt aux propositions de Dennis A. GIOIA & Henry P. SIMS lors de leur étude sur la catégorisation du comportement verbal organisationnel<sup>235</sup>. Enfin, comme quatrième élément d'identification, nous titrons chaque unité d'analyse & la compilation leur administre un numéro d'extrait, constitué du numéro d'entretien, suivi de son numéro dans l'ordre des extraits de l'entretien, puis en cas d'extrait divisé en plusieurs parties, l'indication de la partie<sup>236</sup> : par exemple, 33.12 renvoie au douzième extrait de l'entretien avec Denis CHEVALLIER, si l'extrait précédent se divise en trois parties, la dernière de ces parties se note 33.11.c.

La méthode GIOIA<sup>237</sup>, issue d'une réflexion plus aboutie sur ces deux investigations du siècle dernier, propose « de générer une data structure présentant les concepts qui seront mis en perspectives par la suite<sup>238</sup>. » Pour notre cas, il ne s'agit pas toujours de structure conceptuelle, mais ici de considérations historiennes, là de problématiques pragmatiques. De même, l'ordonnement des concepts & de leur mise en perspective ne se suit pas toujours strictement, en ce sens où parfois ils apparaissent ensemble, ou dans un ordre inversé; mais la structure GIOIA correspond malgré tout à notre démarche de « modèle enraciné dynamique<sup>239</sup>. » La division entre concepts de premier & de second ordre peut s'apparenter à nos articulations thématiques & conceptuelles. L'intérêt consiste justement dans le croisement autour des thèmes évoqués. Dans une vision interprétative, « ce sont les propos des individus interviewés qui permettent

<sup>233</sup> THIÉTARD, *Méthodes de recherche en management*, op. cit., p. 557.

<sup>234</sup> Barney G. GLASER et Anselm Leonard STRAUSS. *La découverte de la théorie ancrée stratégies pour la recherche qualitative (1967)*. Sous la dir. de Marc-Henry SOULET et Pierre PAILLÉ. Stratégies pour la recherche qualitative. Paris : Armand Colin, 2010.

<sup>235</sup> Henry P. SIMS et Dennis A. GIOIA. *The Thinking organization*. Anglais. Dynamics of Organizational Social Cognition. San Francisco (Californie), Londres (Angleterre) : Jossey-Bass, 1986.

<sup>236</sup> Cf. Modélisation simplifiée du dispositif de moissonnage, TABLEAU 2.15, page 158.

<sup>237</sup> GIOIA, CORLEY et HAMILTON, « Seeking Qualitative Rigor in Inductive Research », op. cit.

<sup>238</sup> THIÉTARD, *Méthodes de recherche en management*, op. cit., p. 348.

<sup>239</sup> Ibid., p. 348.

de générer ces relations <sup>240</sup>. » Reste à l'enquêteur, avec l'aide de ses dispositifs, à mettre en avant ces liens : « les logiciels tels que *NVivo* permettent de coder les relations entre les concepts (ces codes sont appelés des nœuds-relations) <sup>241</sup>. »

Les rassemblements opérés par le renseignement de notre dispositif correspondent justement à ces « nœuds-relations », c'est-à-dire un faisceau d'indices qui permet d'interpréter les données. Ainsi, à partir du texte, on définit par des premiers rassemblements les concepts de premier ordre, puis par nos concaténations supérieures, des « concepts de second ordre, qui représentent une réelle conceptualisation <sup>242</sup> » dont la vision du chercheur permet d'envisager des « dimensions agrégées qui représentent le niveau le plus élevé en terme d'abstraction <sup>243</sup>. » Raymond-Alain THIÉTARD précise les défauts de cette méthode : elle requiert un grand nombre de données « qui doivent pouvoir être systématiquement opposées au lecteur <sup>244</sup> », & l'enquête doit être poursuivie « tant qu'un faisceau de preuves suffisant n'a pas été atteint pour pouvoir justifier de la relation <sup>245</sup>. » En cela, notre corpus correspond aux exigences de cette méthode, par une récolte assez conséquente & un soin dans la validation des questions à travers une redondance des réponses atteignant le seuil nécessaire.

Le problème technique réside dans le moyen précis de moissonner les informations, c'est-à-dire, dans un premier temps copier le texte enrichi, le disposer dans des documents hiérarchisé à part, accumuler l'écriture dans l'ordre d'apparition au fil de la compilation, puis dans un second temps intégrer ces documents à la suite des entretiens. Après de longues tentatives sollicitant les services de plusieurs extensions comme celles suggérées par Pavel STRÍŽ quand je demandais de l'aide sur un forum <sup>246</sup>. Citons en particulier `collect` capable d'extraire pour ensuite le restituer. Malheureusement, il crée à chaque extrait un nouveau fichier, ce qui sature rapidement le système de `LATEX`. <sup>247</sup>

collect

D'un point de vue purement technique, l'accumulation de commandes nécessitant une externalisation de données textuelles connaît une limite de 18 fichiers supplémentaires dans les prises en charge des compilations `LATEX`. Surpasser cette limite ouvrait la possibilité de mettre en place le moissonnage escompté. L'extension `morewrite`, malgré le ralentissement des compilations qu'elle engendre, offre la possibilité de surpasser cette limite jusqu'à un certain point. En effet, le document étant trop long, la capacité de mémoire générale s'amenuise rapidement. Une autre extension spécifique aux documents `KOMA-script` permet de réduire intelligemment ces

morewrite

<sup>240</sup> Ibid., p. 348.

<sup>241</sup> Ibid., p. 348.

<sup>242</sup> Ibid., p. 348.

<sup>243</sup> Ibid., p. 349.

<sup>244</sup> Ibid., p. 349.

<sup>245</sup> Ibid., p. 349.

<sup>246</sup> Vincent LAMBERT et Pavel STRÍŽ. *Make a command to mark a text and class them for text analyze*. Anglais. Août 2013.

<sup>247</sup> Jonathan SAUER. « The collect package ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (sept. 2004), p. 11.

`scrfile` limitations. Fort utile au moment où les catalogues de tables, d'index, de bibliographiques & autres glossaires débordent. Il s'agit de `scrfile` dont la fonction principale consiste à rassembler en un seul fichier les différentes fonctions liées à la structuration & aux tables.

Ce problème persistait pendant plusieurs saisons sans que nous n'y trouvassions de solution satisfaisante. Au début de l'été 2015, à force de persévérance, nous parvenions à mettre en place une fonction bricolée qui semblait très proche de ce que nous cherchions. Malheureusement, elle ne tint pas la longueur, à l'usage, il fallut peu de temps pour admettre qu'elle consommait trop d'espace & d'énergie. Encore raté ! Sur le point d'abandonner, nous vaquions à d'autres occupations jusqu'au jour où, à la fin du printemps 2016, à la faveur d'une semaine de lucidité, une autre idée survint. Cette idée passait de temps à autres en arrière-plan, mais elle restait toujours dans un coin, comme une roue de secours ou un vieux vilebrequin dont on ne sait que faire. Sans trop y croire ni s'en soucier, elle restait là comme une sous-idée, trop simple pour fonctionner ! Pourtant, derrière les usines à gaz déployées avec force & fracas, cette petite piste, au prix de quelques verrous à crocheter, débloquent tout le système de distribution des extraits. Tout le reste – mises en page contextuelles, notes, référencements... – ne m'inquiétait plus vraiment, je fonçais dans cette direction. L'habitude de manipuler  $\LaTeX$ , notamment ses outils d'indexation, me donnait des facilités pour les bidouillages : « Dans l'analyse qualitative de documents, [...] sur des retranscriptions d'entretiens, une tâche domine : la catégorisation. Il existe donc une certaine analogie entre cette activité & celle des documentalistes <sup>248</sup>. » Je retrouvais mes airs de bibliothécaires, je pensais à la facilité avec laquelle les glossaires se remplissaient, même ceux dont les formes de classement se divisaient en sous-index. Pourquoi ne pas utiliser la fonction du glossaire pour construire mon dispositif de moissonnage ? Je partais alors en guerre contre les difficultés qui s'opposaient à cette idée.

`glossaries` La construction de la fonction s'articule autour d'options liées à l'extension `glossaries` notamment à travers les définitions de nouveaux styles `\newglossarystyle` avec les `\glossentry` & les `\subglossentry` qui définissent l'organisation des éléments principaux de la hiérarchisation des entrées. Le système de trois niveaux de titres plus l'entrée demeure assez rigide. Nous le soumettons à des développements ultérieurs. La question principale pointait la capacité de l'extension de glossaire à prendre en charge un texte enrichi, à le déposer à la fois dans le texte & dans un glossaire sans problème. Le succès de ce test rassura le reste des opérations. Tout semblait fonctionner. Comme bonus, la fonction `\glsentrydesc` offrait la possibilité de citer le contenu d'un extrait n'importe où dans le texte par un simple appel du mot-clef. <sup>249</sup>

Tout semblait coller, en deux semaines, en resserrant les index préexistants pour éviter les surcharges, le système de distribution ainsi que le design de l'ensemble donnait un résultat assez satisfaisant. Après des tests de longueur, quelques fragilités révélaient la dimension de bricolage

---

<sup>248</sup>BÉNEL, LEJEUNE et ZHOU, « Éloge de l'hétérogénéité des structures d'analyse de textes », op. cit., p. 42.

<sup>249</sup>TALBOT, « User Manual for `glossaries.sty` », op. cit.

de la fonction, mais le moissonnage pouvait commencer, enfin ! Notre résultat consiste en deux fonctions. La première encode l'unité d'analyse au niveau des entretiens, en cinq arguments : les titres de domaine, concept, thème & extrait suivi du texte même sélectionné. La seconde, à utiliser dans le texte, appelle par un seul argument la citation complète & mise en forme. Vous remarquerez que, dans cette configuration, aucune opération n'agit directement sur la partie moissonnage qui s'organise de manière absolument automatisée. Voici donc la simple fonction qui permet ce miracle.

La difficulté principale de la fonction `\tri{<domaine>}{<concept>}{<thème>}{<titre>}{<extrait>}` consiste à nommer les thèmes & les titres. Vous pouvez observer que les quatre premiers arguments se résument à nommer pour classer – le domaine, le concept, le thème & le titre –, tandis que le dernier argument ne contient que de l'existant. La fonction de récupération `\tir{<titre>}` ne fait que reprendre à la lettre l'argument quatrième de la fonction première pour introduire dans le corps du texte une citation traitée dans les entretiens. Sa simplicité ne cache que quelques éléments de mise en page.

## De la lecture aux résultats

Finalement, cet arsenal technique répond à des raisonnements méthodologiques plus fondamentaux qui, nous l'espérons, approuvent notre démarche. Qu'est-ce qu'une recherche qualitative ? La démonstration d'Hervé DUMEZ dans ce sens nous convainc assez. Après quelques arguments sur l'histoire de l'étude qualitative, il prétend qu'elle « se caractérise par une visée compréhensive qui se donne pour objectif de comprendre l'action dans un contexte ou en situation. Son objectivité repose sur des « *multiple sources of evidence* ». On en compte traditionnellement six <sup>250</sup>. » Il cite alors Robert K. YIN que nous traduisons ici :

- les observations directes ;
- les entretiens ;
- les notes de recherche ;
- les documents ;
- l'observation participante ;
- les réalisations physiques <sup>251</sup>.

Selon cette liste, nous convergions honnêtement vers une magnitude objective : les observations *in situ*, la série d'entretiens reportée en annexes, les notes personnelles & la recherche documentaire parallèle, l'observation participante du début de thèse. Cette hétérogénéité des sources présente l'intérêt de « garantir », ou du moins de tendre vers l'objectivité : « elle permet en effet la triangulation, c'est-à-dire le fait que des analyses fondées sur un type de données peuvent être confirmées par l'analyse de données obtenues de manière indépendante <sup>252</sup>. » Pour revenir à notre dispositif, il aspire à « mettre en série » les données textuelles, pour les confronter aux

<sup>250</sup>Hervé DUMEZ. « Qu'est-ce que la recherche qualitative ? » French. In : *Le Libellio d'Aegis* 7.4 - Hiver (2011), p. 47-58-58, p. 50.

<sup>251</sup>Robert K. YIN. *Applications of case study research*. Anglais. Thousand Oaks (Californie) : Sage Pub., 2003, p. 10.

<sup>252</sup>DUMEZ, « Qu'est-ce que la recherche qualitative ? », op. cit., p. 50.

autres « différents types de données (on ne peut rien faire de quelques données hétéroclites et trop disjointes) <sup>253</sup>. » Pour arriver à cet objectif d'étudier cette « réalité feuilletée <sup>254</sup> », l'auteur conseille de « développer des outils pour rapprocher les données entre elles <sup>255</sup>. »

Ainsi, notre dispositif de moissonnage s'impose comme un chaînon central dans cette opération de mise en série. Sans une logique de confrontation permanente avec les autres sources, le lourd traitement du corpus risquerait de tomber dans une sèche opération mécanique. Comment, donc, procéder à ce traitement ? Entre brosser un entretien complet en le renseignant strictement tronçon par tronçon, de A à Z, & s'attaquer à un sujet en ratissant l'ensemble du corpus, notre préférence penche vers la seconde option, sans doute parce que l'esprit reste concentré sur une perspective précise. Mais, bien entendu, les manières de récolter ces informations fluctuent : la moissonneuse batteuse qui ratisse entretien par entretien toutes les discussions abordées, les faucheurs & les faucheuses qui prennent une ligne chacun en séparant le bon grain de l'ivraie, les pies ou les rats qui viennent glaner de-ci, de-là, les graines qui leur semblent bonnes ou l'épi lorgné jusqu'à sa maturation. Pas de remède miracle, nous pratiquions ces trois types de vendange. De plus, on opte parfois pour une option, & on change en cours de route, quitte à tout reprendre depuis le début.

Pour parler franchement, le recensement des informations selon cette méthode se transforme malgré tout en un fastidieux labour, malgré la clarté des résultats obtenus. En effet, de parcourir un corpus complet avec une idée, une recherche lexicale, commencer à nommer & à ordonner les extraits selon des identifications, des affiliations qui pourraient très bien entrer sous d'autres chefs, se rendre compte que finalement une autre distribution aurait permis une autre politique d'analyse parfois plus pertinente, ou plus intéressante... opter pour refaire ou pour abandonner l'idée... Ces opérations torturent l'esprit face au travail à accomplir. Mais, l'action seule permet d'arriver à ses fins. Encore un conseil de documentaliste : un catalogage n'aboutit qu'à force de travail, systématique, la monumentalité ne s'acquiert que par les petits travaux quotidiens. Nous nous tenions donc à nos choix & notre dispositif.

Bien entendu, malgré tous les efforts de transparence, la position du chercheur reste centrale. Pour reprendre la comparaison documentaliste, « l'indexation documentaire, la représentation est dans une certaine mesure subjective & dépend du documentaliste <sup>256</sup>. » Comment décrire « le cheminement qui de lectures & relectures à la mise en forme d'un exposé démonstratif présentent des résultats <sup>257</sup> » ? En effet, une fois rassemblés, les passages se confrontent, s'entrecroisent, dialoguent sous l'œil de qui cherche à les interpréter : « Au moment où il entreprend la phase de lectures répétées et d'interprétation, il a encore en mémoire des moments d'écoute, des émotions, parfois des surprises <sup>258</sup>. » Les retranscriptions, les rapprochements appliqués par le moissonnage incitent la chercheuse ou le chercheur à la lecture, aux relectures de centaines de

---

<sup>253</sup> Ibid., p. 50.

<sup>254</sup> Delon l'expression exceptionnelle Gaston BACHELARD reprise par GUIGUE, « L'émergence des interprétations : une épistémologie des traces », op. cit., p. 64.

<sup>255</sup> DUMEZ, « Qu'est-ce que la recherche qualitative ? », op. cit., p. 50.

<sup>256</sup> Élie FRANCIS et Odile QUESNEL. « Indexation collaborative et folksonomies ». In : *Documentaliste-Sciences de l'Information* Vol. 44.1 (2007), p. 58-63, p. 59.

<sup>257</sup> GUIGUE, « L'émergence des interprétations : une épistémologie des traces », op. cit., p. 60.

<sup>258</sup> Ibid., p. 61.

pages, qui y apporte une vision riche de toute sa personne, des lectures, des schémas théoriques, des formations, « des expériences de terrain démultipliées par un itinéraire sinueux », bref un passif mobilisant « une expérience globale qui associe formation intellectuelle & vécu des situations diverses <sup>259</sup> » qui donneront ses couleurs aux orientations interprétatives. Michèle GUIGUE prend alors comme référence l'appel au détail tel que le notent Gaston BACHELARD ou Jean PIAGET avec leurs *perturbations*, mis en relation avec les *bizarrieries* de Léo STRAUSS ou encore les *écarts* des analyses pictographiques de Daniel ARASSE, détails qui deviennent des traces pour la recherche indiciariaire qui nous caractérise. Ainsi, au-delà du contenu manifeste des ensembles mis en relation, l'étonnement, les contrastes explorent « les liens entre ces détails & la totalité dans laquelle ils se trouvent <sup>260</sup>. » En partant d'intuitions ou d'associations d'idées, la « démarche d'étayage prenant en compte la totalité des énoncés », cette circulation récurrente « permet d'attester ou d'infirmer la pertinence des impressions & des idées premières par l'organisation du discours, l'usage de la langue, le repérage d'indices, éventuellement leur comptage <sup>261</sup>. »

Voilà l'aventure de cette thèse. Le chapitre méthodologique, un peu long, décrit tant dans un récit chrono-thématique les difficultés qui jalonnaient cette histoire. Si le moment consacré au terrain & aux rencontres abouti à un corpus généreux, celui de l'agence du dispositif d'écriture & d'analyse mobilise un outil précis qui ne laissera que peu de temps aux recensements des entretiens. Mais, dit-on, une thèse donne du travail de recherche pour les dix ans à venir. Parmi les conseils pour, les avis contre, la tendance centrifuge de cette opération aura permis d'assouvir un esprit pugnace, & peut-être, d'ouvrir une nouvelle étape dans un champ méthodologique. Nous déposons en annexe une partie des lignes de code des différentes fonctions bidouillées pour partager ces maigres avancées, obtenir des retours & permettre de poursuivre à celles & ceux qui le souhaitent. Cessons de parler bricolage & passons désormais au cœur du sujet, les musées d'histoire.

## Abrégé d'un dispositif

Dans ces quelques pages autour de la méthodologie de recherche, d'écriture, d'analyse, nous décrivons comment les dispositions universitaires, urbaines, mais surtout informatique du début des années 2010 se combinent pour redéfinir le travail du doctorant en sciences humaines & sociales. Les lieux de travail changent avec l'évolution des bibliothèques, le rapport à la littérature scientifique aussi : documentation électronique, logiciels de banque de données bibliographiques, interfaces d'écriture ou d'édition... Cependant, confrontés à des blocages tant dans l'écriture que dans l'analyse du corpus, la prise en main du langage L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X nous a permis une plus grande liberté ainsi qu'une meilleure qualité d'écriture, de référencement, d'indexation mais surtout de ventilation des données recueillies dans les entretiens.

L'apprentissage de ce nouvel outil se répand peu à peu dans les milieux des sciences humaines & sociales, mais il reste encore assez long à maîtriser, surtout quand il s'agit de coder pour aboutir

<sup>259</sup>Ibid., p. 61.

<sup>260</sup>Ibid., p. 61.

<sup>261</sup>Ibid., p. 61.

à ses fins. Toutefois, le premier charme de cet éditeur de textes se trouve dans la haute qualité du rendu du texte, ce qui nous emmène, dans la logique des recherches esthétiques sur les représentations du passé, à entrer dans un jeu de caractères : choisir un style pour communiquer, tel a encore été notre travail d'écriture, jusque dans les détails de la typographie, aux détours entre l'élégance & l'antiquité de manières d'imprimer datant du XVIII<sup>e</sup> siècle : Garaldes, ligatures, es-perluètes, feuilles aldines & chiffres elzéviens racontent les longs mois de retranscription & d'indexation d'un lourd corpus. Vous trouverez en fin de document les cinq index reliés entre eux par des algorithmes qui permettent d'approfondir des recherches dans le document entier. L'une des particularités de ce montage éditorial se trouve dans l'index des dates, fort utile aux études d'histoire, interdépendant avec l'index des périodes & événements. De la même manière, l'index des lieux répond à celui des institutions. Enfin, nous choisissons de déposer en annexe les 34 entretiens disponibles à la lecture, tant pour leur valeur heuristique que pour montrer les étapes des travaux trantextuels accomplis entre les lignes.

Enfin, la particularité technique de cette thèse consiste en la mise en place d'une programmation sous L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X d'un dispositif de ventilation & de moissonnage des données qui permet de :

1. marquer le texte des retranscriptions. En le segmentant par des signes dans le texte documentés en marge & en bas de page, l'intégralité du texte reste aisément lisible dans sa propre entité, comme un tout indivisible. De fait la lecture d'un entretien en soi reste l'une des lectures les plus constructives. Mais en se concentrant sur ces marques marginales, nous remarquons qu'elles permettent une relecture plus rapide, morceaux par morceaux ;
2. dupliquer les segments identifiés pour les redistribuer dans une partie thématique ou s'accumulent, selon quatre niveaux hiérarchiques, les extraits. Ainsi, en relisant l'ensemble des extraits rassemblés sous une thématique, les discussions croisées invitent à réfléchir les sujets étudiés sous plusieurs angles parmi les réponses données par nos allocutaires. Quand, sur une à trois pages, se rassemble la crème des remarques autour d'un point précis, l'esprit de l'analyste se concentre à tirer des conclusions de ces extraits choisis parmi les 500 pages du corpus ;
3. citer facilement un extrait des entretiens dans le corps du texte. Pour la commodité de la rédaction, mais également de la lecture de nos argumentaires, l'aisance avec laquelle il est possible d'intégrer un segment sélectionné du corpus donne à l'ensemble du dispositif une transparence particulière. L'automatisation des références donne au lecteur la possibilité de remettre en contexte le morceau qui en a été retiré.

Le dispositif se veut transparent, élégant, hypertexte, facile d'utilisation dans un style certes très textuel, mais sans algorithme obscur ou inaccessible. Nous espérons pouvoir le faire évoluer à l'avenir pour faciliter son usage dans les sciences humaines & sociales, notamment pour les enquêtes qualitatives ou les analyses de discours. Nous exposons enfin les dernières surprises que cet arsenal méthodologique nous réservait : prise en main du programme, premiers tests, ajustements, écriture. Force est de constater qu'à l'usage, la pratique de ce dispositif donne une réelle satisfaction dans l'éclaircissement des données & dans l'écriture des raisonnements issus du corpus.



Représenter le passé



## 3. Rameaux de généalogie

### 3.1. Aux sources du musée

Et bienheureux celui que  
chérissent les Muses : de ses lèvres  
coulent des accents suaves.<sup>1</sup>

— HÉSIODE

Après un point étymologique, nous proposons de découvrir à travers les textes & l'archéologie plusieurs aspects de l'origine antique du musée : les fonctions rituelles des Muses, l'histoire de leur influence, la géographie antique de leur culte, l'accueil qu'elles trouvent auprès des écoles philosophiques & leur rayonnement sur les mondes hellénistiques puis romain.

En français moderne, le rapport entre musée, mosaïque ou musique « n'est plus senti<sup>2</sup>. » Or, étymologiquement, les trois mots se rapportent aux Muses, déesses de la Grèce antique : *μουσα*<sup>3</sup>. Le musée en est un dérivé substantif locatif : *μούσειον*<sup>4</sup>. Dans l'Antiquité, il s'agit plus

<sup>1</sup>Dans le texte : ὁ δ' ὄλβιος, ὃν τινα Μοῦσαι φιλονταί· γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος βέει αὐδὴ. HÉSIODE. *Théogonie*. Bilingue. Paris : Les Belles Lettres, 2008, § 96-97.

<sup>2</sup>Toute une famille lexicale s'y rapporte, avec par exemple « musette »... Cf. « μουσα » dans CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque histoire des mots*, op. cit., p. 716.

<sup>3</sup>Cet article présente d'autres dérivés, particulièrement l'adjectif *μουσικός* « qui concerne les Muses, qui est doué pour les œuvres des Muses, cultivé, raffiné, élégant » ou *μουσική* « art des Muses, musique & poésie, culture, philosophie » dont découle notre mot « musique ». Notons encore que cet article détaillé précise les occurrences de nombreux composés du mot, comme l'antonyme *ἀμουσία* « inculture, ignorance ». Il présente d'autres dérivés substantifs comme les *Μουσαῖσται*, « adorateurs des Muses », dont le lecteur fait sans doute partie. On trouve aussi des verbes dérivés comme *μουσίζω* « être formé, inspiré par les Muses » qui donne, avec des préverbes, *εχμουσίζω* « inspirer », *καταμουσίζω* « embellir », ou encore *μουσίζομαι* « chanter, jouer »... Enfin, on trouve encore en onomastique quelques noms féminins qu'on oserait presque remettre à la mode : *Μούσα*, *Μουσαρίον*, *Μουσίς* (nous verrons plus loin un autre anthroponyme tout à fait étonnant). Cf. « μουσα » dans idem, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque histoire des mots*, op. cit., p. 716 ; Pour les inscriptions contenant *Μουσαῖσται*, cf. Ulrich von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF. *Inscriptiones Graecae*. Bilingue. Berlin (Allemagne) : Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 1902, XII, 1. § 680 ; Léon BIZARD. « Inscriptions de Béotie ». In : *Bulletin de correspondance hellénique* 29.1 (1905), p. 99-104, p. 103.

<sup>4</sup>*Μούσειον* prend en grec byzantin le sens de mosaïque, du fait que « ce mode de décoration fut d'abord utilisé dans les grottes dédiées aux Muses » (à ne pas confondre avec un autre sens du mot mosaïque, dérivé adjectif du latin *MOSES*, « MOÏSE »). Cf. « mosaïque » dans CNRS et Paul IMBS. *Trésor de la langue française informatisé*. Paris : Éditions du CNRS, 2004 ; Plusieurs mots grec en sont issus, comme le verbe *μουσίζω* « orner d'une mosaïque » ou *μουσοτες* « artisan qui fait des mosaïques ». Cf. « μουσα » dans CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque histoire des mots*, op. cit., p. 716.

précisément de sanctuaires ou d'écoles littéraires. L'article de Pierre CHANTRAINE référence différentes pistes à l'origine du mot « Muse » dont les sens rejoignent les explications mythologiques ou géographiques : « l'emploi du mot permet d'orienter l'étymologie dans des directions diverses <sup>5</sup>. » Parmi ces hypothèses, l'affiliation à la racine indo-européenne *men-* « relatif à la mémoire » intéresse notre analyse. En effet, la *Théogonie* d'HÉSIODE situe MNÉMOSYNE, déesse de la mémoire, comme « mère des Muses », *Μουσομήτωρ* <sup>6</sup>. Une autre hypothèse voudrait les rapprocher de *μόντγα*, « nymphe de la montagne ».

#### 3.1.1. Au commencement, chantons les Muses

Encore un titre blasphématoire, direz-vous, qui parodie les premiers mots de la *Genèse*, récit judéo-chrétien des origines <sup>7</sup> ! Et bien non. Cet en-tête cite seulement les premiers mots de l'autre récit des origines méditerranéen aux bases des civilisations orientales & occidentales, la *Théogonie* <sup>8</sup>. Son auteur HÉSIODE, berger du mont Hélicon, entame son récit par une adresse & un hommage aux Muses, interlocutrices privilégiées des pasteurs poètes. Depuis la Renaissance, les littérateurs & peintres modernes, comme ici Gustave MOREAU, s'inspire de cette rencontre fondamentale <sup>9</sup> : « Ce sont elles qui, à HÉSIODE un jour, apprirent un beau chant, alors qu'il paissait ses agneaux au pied de l'Hélicon divin <sup>10</sup>. » Un parallèle entre ces deux berceaux dévoile quelques enseignements rudimentaires : tout le monde connaît le début de la *Bible* contrairement à celui de la *Théogonie* ; l'une & l'autre commencent par une adresse divine, accordée au masculin singulier selon la tradition mosaïque, au féminin (ici pluriel) selon l'héritage hellénique ; mais surtout, avec les Muses démarre la littérature européenne.

#### La littérature rituelle de l'aède

Par définition, le poète grec est « inspiré par les Muses », *μουσόληπτος*. En témoigne HÉSIODE, grand rhapsode du VIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, qui « vouait un culte aux Muses, comme tous les poètes [...], elles qui donnent la mémoire & garantissent la vérité des récits que chantent les poètes <sup>11</sup>. » Jacques DESAUTELS nous met sur une première piste. Les conteurs grecs invoquent les Muses pour s'assurer une bonne mémoire, essentielle à leur fonction dans la société. Qu'elles garantissent la vérité aux récits semble un élément également crucial. Cependant, elles « préviennent qu'elles savent aussi bien dire des mensonges que la vérité <sup>12</sup>. » Dans son célèbre

---

<sup>5</sup> Idem, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque histoire des mots*, op. cit., p. 716.

<sup>6</sup> HÉSIODE, *Théogonie*, op. cit., § 53-55.

<sup>7</sup> Anonymous : 1994wh.

<sup>8</sup> Dans le texte : *Μουσάων Ελικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰδεῖν* ibid., § 1.

<sup>9</sup> Gustave MOREAU. *Hésiode et la muse*. Rome (Italie), 1857, Cf. figure 3.1, page 169.

<sup>10</sup> HÉSIODE témoigne de sa révélation :

*αἶ νύ ποθ' ΗΣΙΟΔΟΝ καλήν ἐδίδαξαν αἰοιδήν,*

*ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικῶνος ὕπο ζαθέοιο.* HÉSIODE, *Théogonie*, op. cit., § 22-23.

<sup>11</sup> Jacques DESAUTELS. *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*. Québec (Québec) : Presses de l'Université Laval, 1988, p. 73.

<sup>12</sup> Ibid., p. 72.



FIGURE 3.1. – Dessin de Gustave MOREAU, *Hésiode et la muse*.  
Dessin & photo © Fogg Museum, Cambridge.



poème du cycle troyen, autre texte originel d'Europe, *Exode* de la civilisation grecque, HOMÈRE invoque également la Muse des chanteurs d'épos dès le tout premier vers de l'*Odyssée*<sup>13</sup>.

Une lecture anachronique de ce rapport à la vérité pourrait nous renvoyer à la déontologie historique. En effet, au-delà de l'inspiration créatrice du récit, les Muses confèrent la mémoire utile à l'orateur, mais encore nous concernant à l'historien dans son travail sur la compréhension du passé. Elles disent la vérité mais aussi des erreurs. Y voyez-vous un écho antique de la mise en garde des historiens face aux écueils de l'interprétation ? Soit, la précaution & la prévention des erreurs conditionnent la recherche : « l'homme grec cherche la vérité, y compris la vérité religieuse. Il la cherche dans des histoires qui sont inspirées par les Muses, personnalités divines s'il en est. On peut même dire qu'il a conscience de participer à une sorte de jeu sacré<sup>14</sup>. » De fait, remonter à l'époque archaïque incorpore le mythe à l'histoire. Mais continuons notre chemin de découverte.

En poussant plus en avant, nous lisons que les Muses naissent au creux d'un paradoxe entre mémoire & oubli : « C'est en Piérie que MNÉMOSYNE, reine des coteaux d'Éleuthère, unie au CRONIDE, leur père, les enfanta pour qu'elles soient l'oubli des malheurs, la trêve des soucis<sup>15</sup>. » Cette fonction d'« oubli des malheurs », de « trêve des soucis » s'avère intéressante pour nous qui étudions la relation du musée à l'histoire. Musée & histoire apparaissent l'un comme l'autre lieux de mémoire, de savoir, mais aussi lieux d'oubli du quotidien du lecteur ou du visiteur dans la délectation immersive d'un récit ou d'une visite. Ce second rôle, nous le retrouvons plus loin dans la *Théogonie* : « Un homme porte-t-il le deuil dans son cœur novice au souci & son âme se sèche-t-elle dans le chagrin ? qu'un chanteur, servant des Muses, célèbre les hauts faits des hommes d'autrefois [...], de ses chagrins il ne se souvient plus ; le présent des déesses l'en a tôt détourné<sup>16</sup>. » À chacun ses exutoires, rétorquez-vous encore ! hier comme aujourd'hui, les

<sup>13</sup> Ainsi commence l'*Odyssée* :

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ  
πλάγχθη ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν  
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω·  
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄντα κατὰ θυμόν  
ἀρνύμενος ἣν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.

« Ô Muse, conte-moi l'aventure de l'Inventif, celui qui pilla Troie, qui pendant des années erra, voyant beaucoup de villes, découvrant beaucoup d'usages, souffrant beaucoup d'angoisses dans son âme sur la mer pour défendre sa vie et le retour de ses marins. » HOMÈRE. *Odyssée*. Bilingue. Paris : le Club français du livre, 1959, I, § 1.

<sup>14</sup> DESAUTELS, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, op. cit., p. 24.

<sup>15</sup> La descendance de MNÉMOSYNE se décline autour de ces rimes traduites dans le corps de notre texte :

τὰς ἐν Πιερίῃ ΚΡΟΝΙΔΗΙ τέκε πατρὶ μιγείζα  
ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ, γουνοῖσιν Ἐλευθῆρος μεδέουσα,  
ληγμοσύνην τε κακῶν ἄμπαυμά τε μερμηράων. HÉSIODE, *Théogonie*, op. cit., § 53-55.

<sup>16</sup> Voici comment, en grec ancien, le poète décrit ainsi la fonction des Muses :

εἰ γὰρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδεὶ θυμῷ  
ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ αἰδοῖς  
Μουσῶν θειῶν κλέα προτέρων ἀνθρώπων  
ὑμνήσει μάκαράς τε θεούς, οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν,  
αἰψ' ὃ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων  
μέμνηται: ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεῶν. *ibid.*, § 98-103.

musées ou l'histoire ne viennent certainement pas en premier dans l'ordre courant des distractions. Certes, mais vous comprenez le sens de nos parallèles, ne poussons donc pas plus loin ces analogies pour l'instant.

Pour conclure cette première réflexion sur les origines, effleurons encore une de leurs fonctions. Les Muses accompagnent les rites de décès, de noces ou les banquets. Le dernier chant de l'*Odyssée* en est une illustration. L'ombre d'AGAMEMNON arrivant aux Enfers dans le pré de l'asphodèle rencontre l'âme d'ACHILLE. Il remémore alors au PÉLÉIDE les honneurs que celui-ci recevait pour sa mort héroïque. Il évoque notamment les Muses venues se lamenter autour de son corps. L'aède mentionne neuf Muses à cette occasion : « Les neuf Muses déploraient ton trépas en faisant entendre tour à tour leurs voix mélodieuses <sup>17</sup>. » Certainement, la fonction cathartique des Muses dans les rites de passage voient ici une application dans les funérailles. Ainsi, elles interviennent à l'occasion d'un honneur particulier à la mémoire & pour que l'assemblée passe le deuil à travers une émotion commune. L'avènement de certains musées ne se pense-t-il pas comme un rite de passage, par exemple au moment de la Révolution française, pour les mémoriaux, les musées de lutte ou de mémoire de place ?

### CLIO, inspiratrice ou allégorie de l'histoire ?

Les Muses, de leurs pas légers, varient leur nombre, leur nom, leurs messages & leurs incarnations, fidèles en cela à leur rôle de figures tutélaires du musée. HOMÈRE, donc, en mentionne neuf dans l'*Odyssée* <sup>18</sup>. À la même époque, HÉSIODE commence sa *Théogonie*, épilogant sur la céleste enneade <sup>19</sup>. Il lui consacre un long préambule qui fixe leur nombre & leurs noms classiques <sup>20</sup>. Ces noms tirés de mots en grec ancien correspondent à la variété de leurs chants. Demandez aux Muses ce qu'entonnent les voix alternées, elles répondront chacune par leur nom :

- CLIO, de κλειώ, « gloire, réputation, renom, présage, rumeur <sup>21</sup> » ;
- EUTERPE, de εὐς & τέρπω, « bon <sup>22</sup> » « plaisir <sup>23</sup> » ;

<sup>17</sup>Voici trois vers tirés du tendre éloge funèbre d'AGAMEMNON à ACHILLE :

Μοῦσαι δ' ἐννέα πάσαι ἀμειβόμεναι ὅπι καλῆι  
 θρήνεον· ἔνθα κεν οὐ τιν' ἀδάκρυτόν γ' ἐνόησας  
 Ἀργείων· τοῖον γὰρ ὑπώρορε Μοῦσα λίγεια.

« Les neuf Muses déplorèrent ton trépas en faisant entendre tour à tour leurs voix mélodieuses ; et l'on ne voyait aucun Argien qui ne répandît des pleurs : ils étaient tous émus par les chants plaintifs des Muses divines. »  
 HOMÈRE, *Odyssée*, op. cit., XXIV, § 60.

<sup>18</sup>Ibid., XXIV, § 60.

<sup>19</sup>HÉSIODE, *Théogonie*, op. cit., § 1-115.

<sup>20</sup>Dans ces quelques hexamètres, l'aède dévoile la tradition des neuf Muses :

Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλεια τε Μελπομένη τε  
 Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνια τ' Οὐρανίη τε

Καλλιόπη θ' ἢ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων. « CLIO, EUTERPE, THALIE & MELPOMÈNE, – TERPSICHORE, ÉRATÔ, POLYMNIE, URANIE – enfin CALLIOPE, la première de toutes » *ibid.*, § 77-79.

<sup>21</sup>κλειώ, CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque histoire des mots*, op. cit., p. 540.

<sup>22</sup>εὐς, *ibid.*, p. 388.

<sup>23</sup>τέρπω, *ibid.*, p. 1108.



- THALIE, de θάλλω, « abondance, joie, fête fleurissante <sup>24</sup> » ;
- MELPOMÈNE, de μέλο, « chant mêlé de danse <sup>25</sup> » ;
- TERPSICHORE, de τέρπω & χορός, « plaisir <sup>26</sup> » & « danse, danseurs, chœur <sup>27</sup> » ;
- ÉRATÔ, de ἔραμαι, « aimer d'amour, désirer, aimable, aimé <sup>28</sup> » ;
- POLYMNIE, de πολὺς & ὕμνος, « abondant, vaste, long <sup>29</sup> » « hymne, poème <sup>30</sup> » ;
- URANIE, de οὐρανός « voûte du ciel, séjour des dieux <sup>31</sup> » ;
- CALLIOPE, de καλός & ὄψ, « beauté, beau, belle <sup>32</sup> » « voix <sup>33</sup> ».

Ce cénacle hésiodien demeure le plus connu, mais il existe au moins trois autres traditions qui décrivent plutôt des triades. Selon PAUSANIAS le Périégète, deux fils de POSÉIDON, « EPHIALTE & OTTIS furent, à ce qu'on prétend, les premiers qui sacrifièrent aux Muses sur l'Hélicon, & qui leur consacrèrent cette montagne <sup>34</sup>. » Ils ne reconnaissaient « que trois Muses qu'ils nommaient MÉLÉTÉ, MNÉMÉ & AÉDÉ <sup>35</sup>. » Les noms de ces trois Muses primitives, dites titanides pour descendre, selon MIMNERME, de l'union d'OURANOS avec GAÏA <sup>36</sup>, signifient « soin, réflexion, contemplation <sup>37</sup> », « penser, mémoire <sup>38</sup> » & « chant <sup>39</sup> », ce qui synthétise en quelque sorte l'ennéade hésodienne, ainsi que les qualités de l'aède <sup>40</sup>. Voici encore des fonctions qui coïncident avec les missions muséales actuelles « en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public <sup>41</sup>. ».

La compréhension métaphysique des Muses leur confère le rôle métempirique & primordial d'insuffler aux poètes leurs chants. SOCRATE précise cette fonction littéraire en interpellant le rhapsode ION dans l'un des dialogues de PLATON :

Ce n'est point l'art, mais une inspiration divine qui dicte au poète ses vers & lui fait dire sur tous les sujets toutes sortes de belles choses, [...] chacun d'eux ne peut réussir que dans le genre vers lequel la Muse le pousse. L'un excelle dans le *dithyrambe*, l'autre

<sup>24</sup>θάλλω, *ibid.*, p. 420.

<sup>25</sup>μέλο, *ibid.*, p. 683.

<sup>26</sup>τέρπω, *ibid.*, p. 1108.

<sup>27</sup>χορός, *ibid.*, p. 1269.

<sup>28</sup>ἔραμαι, *ibid.*, p. 363.

<sup>29</sup>πολὺς, *ibid.*, p. 927.

<sup>30</sup>ὕμνος, *ibid.*, p. 1156.

<sup>31</sup>οὐρανός, *ibid.*, p. 838.

<sup>32</sup>καλός, *ibid.*, p. 486.

<sup>33</sup>ὄψ, *ibid.*, p. 845.

<sup>34</sup>Soit, dans le texte : ταῦτα μὲν δὴ ἔχοντά ἐστιν οὕτω, θύσαι δὲ ἐν Ἐλικῶνι Μούσαις πρώτους καὶ ἐπονομάσαι τὸ ὄρος ἱερὸν εἶναι Μουσῶν ΕΦΙΑΛΤΗΝ καὶ ΩΤΟΝ λέγουσιν. PAUSANIAS. *Pausanias ou voyage historique de la Grèce*. Bilingue. Paris : J.F. Bastien, 1793, liv. IX, chap. XXIX, § 1.

<sup>35</sup>Voici où sont citées ces trois Muses : οἱ δὲ τοῦ Ἀλωέως παῖδες ἀριθμόν τε Μούσας ἐνόμισαν εἶναι τρεῖς καὶ ὀνόματα αὐταῖς ἔθεντο ΜΕΛΕΤΗΝ καὶ ΜΝΗΜΗΝ καὶ ΑΟΙΔΗΝ. *ibid.*, liv. IX, chap. XXIX, § 2.

<sup>36</sup>*Ibid.*, liv. IX, chap. XXIX, § 4.

<sup>37</sup>μέλω CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque histoire des mots*, op. cit., p. 684.

<sup>38</sup>μνησικω *ibid.*, p. 702-703.

<sup>39</sup>αείδω *ibid.*, p. 21-22.

<sup>40</sup>Moins connue, faisons l'impasse sur la triade de Muses apollonides ou encore les Muses ilissides évoquées par PAUSANIAS. Nous parlerons plus loin des Muses delphiques.

<sup>41</sup>GOVERNEMENT FRANÇAIS, « loi relative aux musées de France », op. cit., art. 1.

dans l'éloge; celui-ci dans les *chansons à danser*, celui-là dans le *vers épique*; un autre dans l'*iambe*.<sup>42</sup>

Dans le même argumentaire, SOCRATE prétend qu'il s'agit bien d'enthousiasme & non d'art, il affirme qu'« un poète tient à une Muse, un autre poète à une autre Muse; nous appelons cela être possédé : car le poète ne s'appartient plus à lui-même, il appartient à la Muse<sup>43</sup>. » Ces vocations purement transcendantales appuient la première fonction de la Muse, inspiration & possession d'un auteur, poète, conteur, historien...

PLUTARQUE de Chéronée, Béotien du I<sup>er</sup> siècle de notre ère, disserte longuement dans ses *Propos de table* sur les Muses, avec des variations étonnantes pour qui connaît les neuf Muses classiques : « Mais pourquoi ne sont-elles ni plus ni moins que neuf? C'est sûrement ce que vous allez nous apprendre. Disciple des Muses comme vous l'êtes, vous devez avoir fait une étude particulière de ce qui les regarde<sup>44</sup>. » Ainsi, après quelques plaisanteries, notamment d'invoquer les neuf lettres de MNÉMOSYNE, il prétend que « les anciens ne connaissaient que trois Muses<sup>45</sup> » que les Delphiens nommaient NÈTE, MÈSE & HYPATE, c'est-à-dire, « la dernière, la plus basse<sup>46</sup> », « la médiane<sup>47</sup> » & la « la plus élevée, la plus haute<sup>48</sup> », souvent associées aux cordes de la lyre. Et de poursuivre dans un mouvement inverse à celui de SOCRATE : « Les anciens, qui réduisaient toutes les sciences & tous les arts qui sont du ressort de la raison à trois genres principaux, la philosophie, la rhétorique & les mathématiques, les regardaient comme des dons de trois divinités, qu'ils désignèrent par le nom de Muses<sup>49</sup>. » La conception divine des Muses devient ascendante, non plus descendante comme dans *ION* de PLATON, impliquant par conséquent une appréhension inversée de l'histoire de ces déesses.

Concluons sur ce point. Les épithètes limpides des Muses chantés par les aèdes s'appliquent, comme nous l'avons vu, aux styles littéraires qu'elles inspirent. Puis, à l'épreuve du temps, elles

<sup>42</sup> Ce dialogue mérite d'être lu dans son ensemble : ἄτε οὖν οὐ τέχνη ποιούντες καὶ πολλὰ λέγοντες καὶ καλὰ περὶ τῶν πραγμάτων, ὥσπερ εὖ περὶ Ὀμήρου, ἀλλὰ θεία μοῖρα, τοῦτο μόνον οἷός τε ἕκαστος ποιεῖν καλῶς ἐφ' ὃ ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὤρμησεν, ὃ μὲν διδυράμβους, ὃ δὲ ἐγκώμια, ὃ δὲ ὑπορχήματα, ὃ δ' ἔπη, ὃ δ' ἰάμβους: PLATON. *Œuvres*. Tome IV. *Lysis, Hippias, Ménexène, Ion, Le second Hippias, Euthydème*. Bilingue. Paris : P.J. Rey, 1826, § 534b-534c.

<sup>43</sup> L'enthousiasme signifie littéralement « possédé ou inspiré par un dieu ou une déesse » : καὶ ὁ μὲν τῶν ποιητῶν ἐξ ἄλλης Μούσης, ὃ δὲ ἐξ ἄλλης ἐξήρηται ὀνομάζομεν δὲ αὐτὸ κατέχεται, τὸ δὲ ἐστὶ παραπλήσιον: ἔχεται γὰρ-ἐκ δὲ τούτων τῶν πρώτων δακτυλίων *ibid.*, § 536a-536b.

<sup>44</sup> Après avoir lu les présents chapitres & s'en être référé aux auteurs cités, le lecteur pourra aisément répondre à cette interpellation ! ὅ τι δ' ἐννεά καὶ οὐκ ἐλάττους οὐδὲ πλείους, ἄρ' ἂν ἡμῖν φράσεις; οἶμαι δὲ σε πεφροντικένοι φιλόμουσον οὕτω καὶ πολύμουσον ὄντα PLUTARQUE. *Œuvres morales*. Tome IX. *Troisième partie*. [Traité 46] *Propos de table*. Livres VII-IX. Bilingue. Paris : Les Belles Lettres, 1996, liv. IX, chap. XIV, § 1, v. 744a.

<sup>45</sup> Les propos d'HÉRODE dans le texte : Εἶπεν οὖν ὁ ἀελοφός, ὅτι τρεῖς ἔδεσαν οἱ παλαιοὶ Μούσας. *ibid.*, liv. IX, chap. XIV, § 2, v. 744c.

<sup>46</sup> νήτη, νειός CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque histoire des mots*, op. cit., p. 740.

<sup>47</sup> μέσος, μέση *ibid.*, p. 688.

<sup>48</sup> μέσος, ὕπατος *ibid.*, p. 1157.

<sup>49</sup> L'argument se poursuit dans des considérations qui rendent le chiffre neuf comme un développement du chiffre trois. ἀπάσας δ' ὡς ἐγὼ νομίζω τὰς διὰ λόγου περαιομένης ἐπιστήμας καὶ τέχνας οἱ παλαιοὶ καταμαδόντες ἐν τρισὶ γένεσιν οὖσας, τῷ φιλοσόφῳ καὶ τῷ ῥητορικῷ καὶ τῷ μαθηματικῷ, τριῶν ἐποιοῦντο δῶρα καὶ χάριτας θεῶν ἅς 2 Μούσας ὠνόμαζον. PLUTARQUE, *Œuvres morales*. Tome IX. *Troisième partie*. [Traité 46] *Propos de table*. Livres VII-IX, op. cit., liv. IX, chap. XIV, § 3, v. 744d.

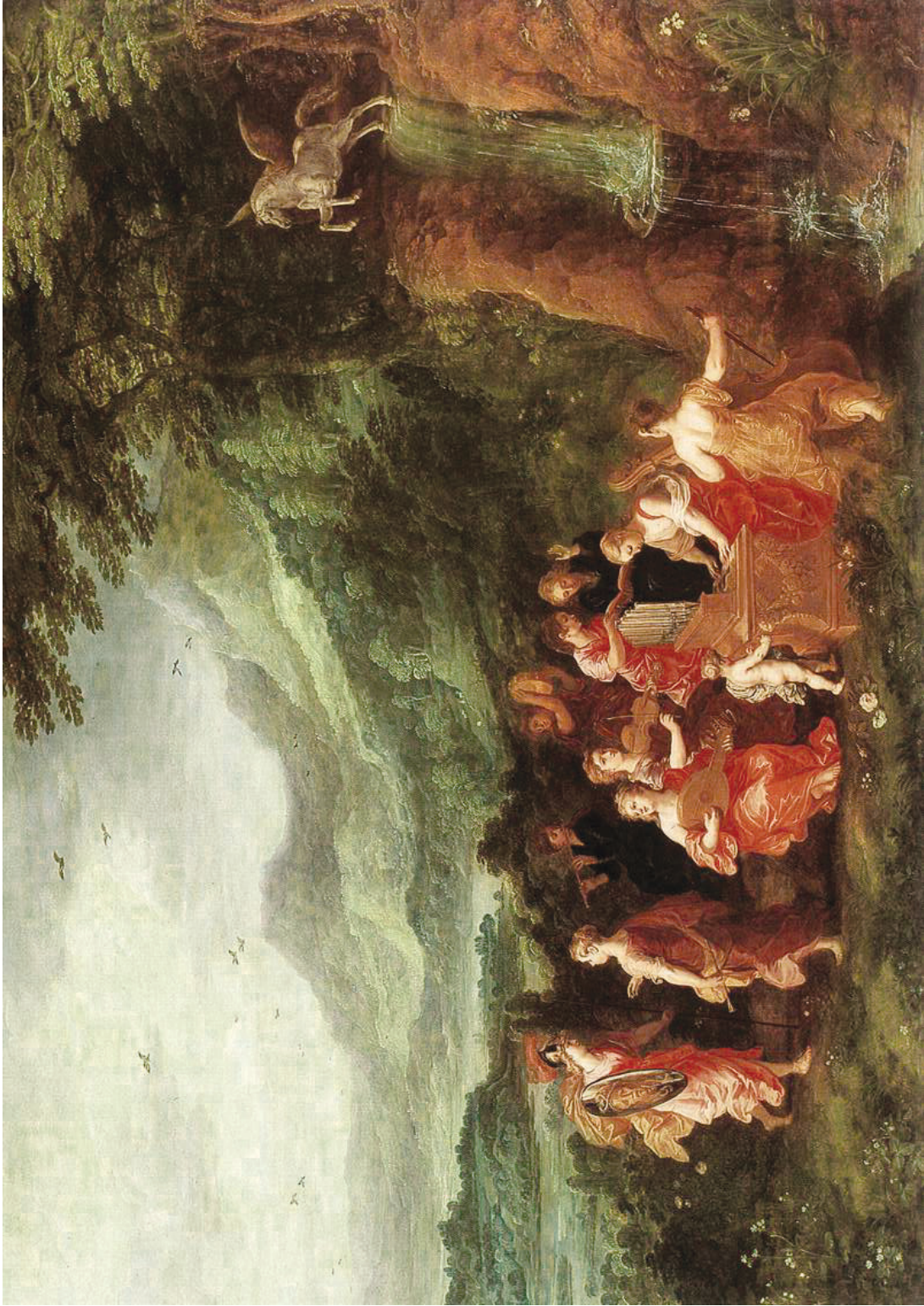


FIGURE 3.2. – Peinture de JOOS DE MOMPÉR, *Visite de Minerve aux Muses de l'Hélicon*.  
Peinture © musée royal des beaux-arts d'Anvers. Photo © SABAM<sup>52</sup>, Bruxelles.

se voient attribuer les allégories que nous leur connaissons. Si l'on s'en tient à CLIO, son chant de gloire la rend instigatrice des épopées, puis elle devient protectrice de l'histoire<sup>50</sup>. Deux conceptions coexistent alors dans une relative opposition : ici, elles chantent & inspirent les auteurs<sup>51</sup> ; là, elles représentent & protègent les arts.

Voici le constat de Jacques DESAUTELS, « les arts & les sciences de MNÉMOSYNE & de ses filles, les Muses, représentent toute la connaissance artistique & scientifique des époques anciennes<sup>53</sup>. » Nous retrouvons ici encore la juste tutelle de ces déesses sur les musées de nos jours. Or, direz-vous, après un tel examen de l'histoire des Muses, quel intérêt avons-nous à connaître les différents chants agrestes des bergers grecs ? Et quel rapport avec les musées d'histoire, en dehors de lointaines étymologies qui ne stimulent que quelques exégètes sous leur vieille lampe de bibliothèque ? Rappelons que toute analogie anachronique esquissée le long de ces quelques paragraphes ne valent ni pour prédestinations, ni pour rapprochements historiques, mais bien, entendez-le sous ce sens, pour pistes de réflexion sur les origines du musée. Elles nous permettent de les mettre en relation avec les idées de la Renaissance qui s'en inspiraient directement dans la couvaison du musée moderne.

### 3.1.2. Archéologie du musée archaïque & classique

Partons sur les traces des Muses. Les extraits de littérature antique évoqués citent des lieux mythiques, mais dont la géographie se situe bel & bien au cœur des régions habités par les anciens. La visite de ces sites a permis aux archéologues de tirer des conclusions à partir des traces sur les images que nous laissent les descriptions littéraires. Grâce à ces recherches, notre vision sur les musées grecs archaïques s'affine. Si nous poussons plus loin l'observation, la tutelle qu'exercent les muses sur les poètes s'applique également sur les philosophes. Les témoignages que nous en gardons affirment qu'ils leur prodiguaient une affection particulière, ce qui nous entraînera sur la piste des musées philosophiques de la Grèce classique.

<sup>50</sup> Les épopées de CLIO lui confèrent l'*histoire* ; les chants joyeux d'EUTERPE lui donnent la protection sur la *musique* ; aux poèmes pastoraux de la florissante THALIE s'associent la régence des *comédies* ; aux chants & danses de MELPOMÈNE s'associe les graves *tragédies* ; à TERPSICHORE revient bien logiquement la *danse* ; la poésie amoureuse, érotique ou élégiaque d'ÉRATÔ lui soumettent les *arts lyriques & choraux* ; quand POLYMNIE entonnait les hymnes nuptiaux ou funèbres, on lui confiait la *rhétorique* ; URANIE qui louait les dieux & les astres protège alors les *astronomes* ; enfin, l'éloquente CALLIOPE conservait son ascendant sur la *poésie épique*.

<sup>51</sup> L'orphisme en témoigne encore au III<sup>e</sup> siècle de notre ère, notamment dans l'hymne intitulé *L'encens – parfum des Muses* dédié aux « Muses piérides, aux noms illustres, très glorieuses, très désirables, aux mille formes, qui êtes présentes aux mortels, génératrices de l'irréprochable vertu de la jeunesse, nourrices de l'esprit, qui inspirez de droites pensées. » Notons que la paternité hésiodienne de ces hymnes est fortement remise en cause depuis cette édition ancienne : HÉSIODE. *La Théogonie, le Bouclier de Héraklès, Les Travaux et les jours. Hymnes orphiques, Théocrite, Bion, Moskhos, Tyrtée, Odes anacréontiques*. Paris : A. Lemerre, 1869, § LXIII.

<sup>53</sup> DESAUTELS, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, op. cit., p. 155.





FIGURE 3.3. – Carte de la Grèce antique présentant encadrés les lieux mentionnés. Carte © 1928 – Éditions LAROUSSE, Paris.

## Géographie des *Museia* antiques

Lors de cette promenade en Grèce antique <sup>54</sup> ou dans la région historique de Béotie <sup>55</sup> repérez-vous grâce aux cartes à l'échelle de plus en plus grande. Selon la *Théogonie*, les Muses naissent en Piérie, près de l'Olympe <sup>56</sup>, mais leur culte, si répandu dans l'Antiquité, se concentre en Béotie. Les deux premiers vers d'HÉSIODE indiquent le lieu de ce que nous sommes en mesure d'appeler le tout premier musée : « Au commencement, chantons les Muses héliconiennes, reines de l'Hélicon, la grande et divine montagne <sup>57</sup>. » Il situe les danses « de leurs pieds délicats <sup>58</sup> » sur plusieurs montagnes sacrées : comme nous venons de le voir en Béotie, à la source de l'Hippocrène sur le mont Hélicon, comme l'illustre le tableau de Joos de MOMPER <sup>59</sup>. Il les cite aussi arpentant le divin Olympe <sup>60</sup> ; il en parle encore dans les eaux du mont Parnasse en Phocide <sup>61</sup>. Ajoutons à cela que leur caractère céleste, non chthonien, mis en lumière par Pierre BOYANCÉ appuie ce rapport aérien des Muses aux saintes altitudes, aux sommets divins <sup>62</sup>. Par conséquent, les montagnes sacrées de la Grèce antique & leurs sources constituent les théâtres de leurs activités premières, leur *Μουσεῖον* originel.

Cette géographie mène à supposer que les premiers lieux <sup>63</sup> dédiés aux Muses dussent se trouver sur les flans de l'Hélicon, de l'Olympe comme « les grandes fêtes célébrées durant neuf jours

<sup>54</sup>La figure 3.3, page 176, permet de situer les différents sites grecs. Pour les références de la carte, cf. Paul AUGÉ. « Grèce ancienne ». In : Paris : Larousse, 1928.

<sup>55</sup>La figure 3.4, page 180, permet de situer les différents sites béotiens dont nous parlerons le long de ces quelques paragraphes. Pour les références de la carte, cf. Ambroise TARDIEU. « La Béotie ». In : *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*. Paris : E. A. Lequien, 1824, pl. 24.

<sup>56</sup>HÉSIODE, *Théogonie*, op. cit., § 53-55.

<sup>57</sup>Par cette incantation commence la *Théogonie* :

*Μουσῶν Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰδεῖν  
αἰ δ' Ἑλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζαθέον τε* ibid., § 1-2.

<sup>58</sup>Dans le texte : *πόςς' ἀπαλοῖσιν ὀρχεῦνται* ibid., § 3-4.

<sup>59</sup>Cf. Peinture de Joos de MOMPER, *Visite de Minerve aux Muses de l'Hélicon*, FIGURE 3.2, page 174.

<sup>60</sup>Le berger du mont Hélicon, HÉSIODE, se pose en témoin de cette révélation :

*αἰ νύ ποθ' ἩΣΙΟΔΟΝ καλήν ἐδίδαξαν αἰοιδήν,  
ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.  
τόνδε δέ με πρῶτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,  
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι ΔΙΟΣ αἰγιόχοιο:*

« Ce sont elles qui, à HÉSIODE un jour, apprirent un beau chant, alors qu'il paissait ses agneaux au pied de l'Hélicon divin. Et voici les premiers mots qu'elles m'adressaient, les déesses, Muses de l'Olympe, filles de ZEUS qui tient l'égide » ibid., § 22-25.

<sup>61</sup>Concernant la géographie théogonique des Muses :

*καὶ τε λοεσσάμεναι τέρενα χροῖα Περμηγυσοῖο  
ἢ Ἴππου κρήνης ἢ Ὀλμειοῦ ζαθέοιο  
ἀκροτάτῳ Ἑλικῶνι χοροὺς ἐνεποιήσαντο  
καλοῦς, ἱμερόεντας: ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν.*

« Souvent aussi, après avoir lavé leur tendre corps à l'eau du Parnasse ou de l'Hippocrène ou de l'Olmée divin, elles ont, au sommet de l'Hélicon, formé des chœurs, beaux et charmants, où ont voltigé leurs pas » ibid., § 5-8.

<sup>62</sup>Pierre BOYANCÉ. *Le culte des muses chez les philosophes grecs études d'histoire et de psychologie religieuses par*. Paris : de Boccard, 1993.

<sup>63</sup>Le mot lieu n'est pas choisi au hasard : « Non loin de Métaponte [...] lorsque CICÉRON, quelques siècles plus tard, visite le site en touriste pieux, c'est toujours un simple *locus*. » & plus loin « À Tarente, non loin de l'agora, se voyait un « musée » [...]; le *Μουσεῖον* est un « lieu-dit » consacré aux Muses ». Georges ROUX.



par ALEXANDRE, après sa victoire de Chéronée, dans le *mouseion* de Dion <sup>64</sup>, » ville sacrée dédiée au ZEUS olympien, ou du mont Parnasse comme cette fontaine aux Muses attestée par les archéologues au cœur même du sanctuaire oraculaire & panhellénique de Delphes <sup>65</sup>. Différents récits nous confirment ces suppositions, notamment le fameux guide de la Grèce de PAUSANIAS. Ce bouleversant tour du monde hellène au II<sup>e</sup> siècle de notre ère place à Thespiens, entre Thèbes & le mont Hélicon, « un temple (*ναός*) des Muses qui n'est pas grand, & qui renferme de petites statues en marbre <sup>66</sup>. » Toutefois, en Grèce, en dehors de cette exception du temple thespien, « les Muses ont seulement des autels ou, doivent demander l'hospitalité à d'autre divinités <sup>67</sup> » comme DIONYSOS ou ZEUS : « À Delphes ou à Olympie, PAUSANIAS mentionne un *téménos* & un autel; elles possèdent un *ιερὸν* à Sparte & à Trézène <sup>68</sup>. »

PAUSANIAS raconte aussi qu'il existait non loin de Thespiens, sur le mont Hélicon, un « bois aux Muses <sup>69</sup> » où l'on sacrifiait aux pieds de chefs-d'œuvre marmoréens : « en entrant dans le bois, vous voyez d'abord des statues des Muses qui sont toutes de CEPHISODOTOS <sup>70</sup>. » Il décrit en outre plusieurs proches des Muses également sculptés là : leur nourrice, la nymphe EUPHÉMÉ ; le jeune & talentueux chanteur LINOS, fils d'URANIE ; leur élève DIONYSOS, dieu de la vigne, du vin & de la folie ; ou encore APOLLON, qu'elles aiment accompagner. Après la description détaillée de ces paysages arcadiens, PAUSANIAS évoque la fête des Muses :

Les environs du bois sacré sont habités, les Thespiens y célèbrent une fête & des jeux en l'honneur des Muses : ils en célèbrent aussi en l'honneur de l'Amour, où ils distribuent des prix non seulement pour la musique, mais encore pour les exercices d'athlètes. En montant environ vingt stades au-dessus du bois, vous trouvez la source de l'Hippocrène. <sup>71</sup>

Le scrupuleux guide de PAUSANIAS coïncide avec les chants d'HÉSIODE alors vieux de mille ans. Les deux situent les chorégraphies des Muses au pied de cette même source sacrée. La minutie

« Le Val des Muses, et les Muses chez les auteurs anciens ». In : *Bulletin de correspondance hellénique* 78.1 (1954), p. 22-48, p. 39-40.

<sup>64</sup>Ibid., p. 40.

<sup>65</sup>« Le bois sacré de l'Hélicon est situé dans un vallon encaissé, à l'écart des villes, sur les rives d'un cours d'eau & en bordure d'une voie de passage. Telle était aussi la situation des *Museia* les plus anciens, ceux de Thessalie & de Béotie : sur les pentes orientales de l'Olympe, dans une gorge étroite & sauvage arrosée de ruisseaux, se trouvait le Libéthron, berceau du culte des Muses. » *ibid.*, p. 38.

<sup>66</sup>L'évocation en grec : *τε χαλκοῦ καὶ ναός Μουσῶν ἐστὶν οὐ μέγας: ἀγάλματα δὲ ἐν αὐτῷ μικρὰ λίθου πεποιημένα*. PAUSANIAS, *Pausanias ou voyage historique de la Grèce*, op. cit., liv. IX, chap. xxvii, § 5.

<sup>67</sup>PAUSANIAS mentionne ces cohabitations, cf. liv. I, chap. II, § 5 & chap. XIX, § 6. ROUX, « Le Val des Muses, et les Muses chez les auteurs anciens », op. cit., p. 40.

<sup>68</sup>Ibid., PAUSANIAS mentionne ces éléments au liv. II, chap. xxxi, § 3 pour Trézène en Argolide; au liv. III, chap. xvii, § 15 pour Sparte; au liv. V, chap. xiv, § 10 pour Olympie.

<sup>69</sup>En grec : *τὸ ἄλσος ἰόντι τῶν Μουσῶν* PAUSANIAS, *Pausanias ou voyage historique de la Grèce*, op. cit., liv. IX, chap. xxvii, § 5.

<sup>70</sup>Il s'agit d'un sculpteur grec de l'époque classique. Ainsi commence le chapitre xxx : *ταῖς Μούσαις δὲ ἀγάλματα τὰ μὲν πρῶτά ἐστι ΚΗΦΙΣΟΔΟΤΟΥ τέχνη πάσαις*, *ibid.*, liv. IX, chap. xxx, § 1.

<sup>71</sup>Cette description en grec : *καὶ ἑορτὴν τε ἐνταῦθα οἱ Θεσπιεῖς καὶ ἀγῶνα ἄγουσι Μουσεῖα: ἄγουσι δὲ καὶ τῷ Ἑρωτι, ἅθλα οὐ μουσικῆς μόνον ἀλλὰ καὶ ἀθληταῖς τιθέντες. ἐπαναβάντι δὲ σταδία ἀπὸ τοῦ ἄλσους τούτου ὡς εἰκοσὶν ἐστὶν ἢ τοῦ Ἴππου καλουμένη κρήνη*: *ibid.*, liv. IX, chap. xxxi, § 3.



de ces descriptions bucoliques nous donne à comprendre les lieux sacrés des Muses sur le mont Hélicon – sources, fontaines, bois sacré, statues, petit temple – ainsi que le type de culte qu'on leur portait <sup>72</sup>. Selon cette définition, le musée héliconien dépasse la simple montagne sacrée. Dans le bois, les Muses représentées par de beaux marbres s'entourent d'un culte vivant alternant entre des sacrifices sur l'autel, des offrandes dans le portique & des jeux au théâtre. Quelles traces l'expression de ce culte laissent à nos archéologues ?

À l'époque hellénistique, « le sanctuaire comprenait essentiellement un autel monumental, un ou plusieurs portiques, un théâtre rustique, & répartie sous les ombrages du bois, de part & d'autre du Permessos, une foule d'ex-voto <sup>73</sup>. » Georges ROUX précise que « de tous les sanctuaires des Muses mentionnés dans les textes, [le *Mouseion* de l'Hélicon] est le seul qui ait été fouillé, le seul qui nous donne une image concrète de ces « musées » <sup>74</sup>, » idée renforcée aujourd'hui par les prospections plus récentes publiées dans *La montagne des Muses* <sup>75</sup>. À partir des textes, de l'épigraphie & de l'archéologie, l'auteur tire l'hypothèse suivante : en dehors de « l'anomalie [de] l'existence d'un temple des Muses dans la ville de Thespias, seul *ναός* des Muses expressément désigné comme tel par les textes <sup>76</sup> », « on risque un faux-sens à traduire – comme on le fait souvent – *μουσεῖον* ou *ἱερόν Μουσῶν* par les termes trop précis de « temples des Muses » <sup>77</sup>. » Tout au long de nombreux paragraphes énumérant les différents sanctuaires des Muses dans l'Antiquité <sup>78</sup>, il argumente cette supposition que les Muses « n'avaient donc point de logis <sup>79</sup>. » Ainsi, l'archéologue détermine que les sanctuaires des Muses présentent deux caractères. Le premier, conformément à ce que nous venons de démontrer, les situe dans des lieux reculés, nous citons les montagnes, les ruisseaux, nous verrons plus loin « dans des faubourgs déserts <sup>80</sup>. » Le second, que :

dans le sanctuaire de l'Hélicon, il n'y a point de temple. Sur ce point, le témoignage de PAUSANIAS – *tacitus loquitur* – est confirmé par la fouille [...] si les Muses avaient eu un temple dans le plus fameux de leur sanctuaire, serait-il croyable qu'il ne l'eût point cité ? <sup>81</sup>

Georges ROUX, dans son analyse du site du sanctuaire des Muses héliconiades, atteste l'ancienneté du culte datant de l'époque archaïque en notant que : « Nous devons nous représenter le

<sup>72</sup> Sur le mont Hélicon & les Muses, un ouvrage collectif de la fin du XX<sup>e</sup> siècle donne de nombreuses informations & interprétations modernes : André HURST et Albert SCHACHTER. *La montagne des Muses*. Multilingue. Genève (Suisse) : Droz, 1996.

<sup>73</sup> Pour plus de détails, notamment archéologiques, sur ce val des Muses, cf. ROUX, « Le Val des Muses, et les Muses chez les auteurs anciens », op. cit., p. 38.

<sup>74</sup> Ibid., p. 38.

<sup>75</sup> HURST et SCHACHTER, *La montagne des Muses*, op. cit.

<sup>76</sup> Il cite alors *La Théogonie* de PAUSANIAS, liv. IX, chap. XXVII, § 4 ; ainsi que les dimensions du temple, 35,60 m par 16,80 m relevées par Paul JAMOT dans les années 1890 ROUX, « Le Val des Muses, et les Muses chez les auteurs anciens », op. cit., p. 38.

<sup>77</sup> Ibid., p. 38.

<sup>78</sup> Lire le chapitre intitulé « Le *Mouseion* de l'Hélicon & les *Museia* antiques ». ibid., p. 38-45.

<sup>79</sup> Ibid., p. 38.

<sup>80</sup> Ibid., p. 39.

<sup>81</sup> Ibid., p. 39.



sanctuaire, avant le III<sup>e</sup> siècle, comme plus simple encore que nous ne l'imaginons : ni portique, ni théâtre, un simple autel sans doute <sup>82</sup>. » Puis, dans la seconde moitié du III<sup>e</sup> siècle avant notre ère, suite à « la réorganisation des concours, [...] il devient indispensable d'adapter le sanctuaire aux besoins de sa nouvelle célébrité <sup>83</sup>. » Hormis quelques exceptions, les vestiges décrits par PAUSANIAS, puis par les archéologues modernes & contemporains datent de l'époque hellénistique plus avancée. Seulement, cette image de la géographie du culte des Muses dans l'Antiquité semble incomplète, car les éléments les plus ancrés dans l'imaginaire populaire restent encore inexpliqués. Reste donc à souligner une dernière tradition issue du plus célèbre des philosophes pré-socratiques : PYTHAGORE de Samos.

## Des Muses pythagoriciennes aux jardins philosophiques

L'étymologie présente comme définition du musée le lieu dédié aux filles de MNÉMOSYNE. De nombreux dictionnaires prennent comme premier exemple le musée d'Athènes, puis celui d'Alexandrie. Sans quitter nos vénérables sommets, nos bois saints ou nos menus autels, orientons nos regards vers la cité d'ATHÉNA <sup>84</sup>. Georges ROUX stipule clairement que « même dans Athènes, μουσεῖον τῆς Ἑλλάδος, les Muses ont seulement des autels <sup>85</sup>. » Ne cherchons plus cette première piste du temple athénien des Muses, mais enquêtons plutôt sur des sanctuaires dans l'esprit de ce que nous décrivons plus haut <sup>86</sup>.

La lecture de notre guide PAUSANIAS sur l'Attique nous ouvre une seconde piste. Il raconte qu'en -294 pendant les guerres des diadoques qui suivirent la mort d'ALEXANDRE le Grand, DÉMÉTRIOS Poliorcète « mit une garnison dans la ville même [d'Athènes] & fortifia à cet effet le Musée, colline située en face de la citadelle, dans l'ancienne enceinte de la ville <sup>87</sup>. » Cet événement témoigne d'une colline aux Muses qui existe encore aujourd'hui, formant un ensemble avec les collines de l'acropole, des Nymphes & de la Pnyx. Apparemment, nous restons ici, au cœur de la cité suivant le principe du mont consacré. Or, certains attribuent ce toponyme à MUSÉE d'Athènes, poète mythique évoqué à plusieurs reprises par PAUSANIAS : « Le poète MUSÉE, chantait, dit-on, ses vers sur cette colline, et quand il mourut de vieillesse, il y fut en-

<sup>82</sup>Ibid., p. 43.

<sup>83</sup>Ibid., p. 43.

<sup>84</sup>La figure 3.5, page 182 & la figure 3.6, page 185 permettent de situer les lieux décrits dans l'espace athénien. Pour les références de la carte, cf. Ambroise TARDIEU. « Plan de l'Académie & de ses environs ». In : *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*. Paris : E. A. Lequien, 1824, pl. 11 ; Ambroise TARDIEU. « Plan d'Athènes ». In : *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*. Paris : E. A. Lequien, 1824, pl. 13.

<sup>85</sup>L'auteur s'en réfère directement à un poème comique cité par ATHÉNÉE de Naucratis dans ses *Diepnsophistes* (liv. V, v. 187d) où il insinue qu'il s'agit du « *mouseion* de Grèce » par excellence. ROUX, « Le Val des Muses, et les Muses chez les auteurs anciens », op. cit., p. 40.

<sup>86</sup>De 1875 à 1945, les plans détaillés de l'acropole laissent apparaître un musée derrière le *Parthénon*. Erreur dans les fouilles corrigée par la suite ? Non, il ne s'agit que de l'ancien musée de l'acropole d'Athènes détruit après-guerre pour rouvrir en 2009, sur son site actuel, en contrebas.

<sup>87</sup>Soit : *καὶ ὑστερον πολέμῳ κρατήσας ἐζήγαγεν ἐς αὐτὸ φρουρὰν τὸ ἄστυ, τὸ Μουσεῖον καλούμενον τειχιζας* PAUSANIAS, *Pausanias ou voyage historique de la Grèce*, op. cit., liv. I, chap. xxv, § 8.





terré. On y a dans la suite érigé un tombeau à un Syrien<sup>88</sup>. » Curieux anthroponyme, taillé sur mesure pour les bardes, mais assez rare ! Sa longévité s'étend toutefois sur plus d'un millénaire, depuis l'époque archaïque avec l'exemple de MUSÉE d'Athènes, de MUSÉE d'Éphèse au III<sup>e</sup> siècle avant notre ère auteur d'une *Perséide* en l'honneur des ATTALIDES, jusqu'à l'Antiquité tardive avec le poète égyptien du début du V<sup>e</sup> siècle de notre ère : MUSÉE le grammairien<sup>89</sup>.

La troisième piste nous vient de la tradition pythagoricienne qui associait nos déesses aux conceptions de l'harmonie des neuf sphères<sup>90</sup>, « dont il faisait les neuf Muses<sup>91</sup>. » Si vous permettez un aller-retour jusqu'en Grande Grèce, un premier trait attire notre attention. « L'un des plus grand esprit de la Grèce, le sage PYTHAGORE<sup>92</sup> » trouvait « un asile de calme<sup>93</sup> » dans le culte ou la proximité des Muses : « ainsi, voyait-on, à Crotone, PYTHAGORE fuir les divertissements du monde auprès du *Mouseion* dans lequel il devait mourir<sup>94</sup>. » DIOGÈNE Laërce, biographe du III<sup>e</sup> siècle de notre ère, cite ses sources : « DICÉARQUE prétend que PYTHAGORE avait cherché un asile à Métaponte dans le sanctuaire des Muses où il mourut de faim au bout de quarante jours<sup>95</sup>. » Pour cette raison « FAVORINUS dit, dans les *Histoires diverses*, que les habitants de Métaponte appelaient sa maison le temple de CÉRÈS & la rue où il était situé, le quartier des Muses<sup>96</sup>. » Dès la fin du VI<sup>e</sup> siècle, le premier des philosophes se place sous la protection des Muses, non seulement en quête de l'inspiration qu'elles prodiguent, mais également au bénéfice des lieux reculés qu'elles hantent : « c'est dans un défilé, proche de sa retraite, que PYTHAGORE se rendit pour mourir, accompagné par les chants harmonieux des Muses ; en souvenir de cet événement, le vallon leur fut consacré<sup>97</sup>. » Celui de qui « nous devons le terme de *philosophos* pour désigner l'homme qui se met en quête d'une sagesse<sup>98</sup>, » mais également de qui « nous devons l'idéal de cette connaissance démonstrative, dégagée de toute croyance religieuse ou mystique, que l'Occident nomme « science »<sup>99</sup>, » s'associe à APOLLON & aux Muses. Nombre de philosophes, comme son contemporain ionnien HÉRACLITE d'Éphèse, se plaçaient

<sup>88</sup>Le mausolée encore visible sur la colline est celui de PHILOPAPPUS, sénateur romain descendant du dernier roi de Commagène, royaume alors incorporé dans la province de Syrie. On nomme aussi la colline des Muses « colline PHILOPAPPUS » à cause du monument en son honneur, encore visible aujourd'hui. *Ἔστι δὲ ἐν τῷ περιβόλῳ τοῦ ἀρχαίου τὸ ΜΟΥΣΕΙΟΝ ἀπαντικρὺ τῆς ἀκροπόλεως λόφος, ἔνθα ΜΟΥΣΑΙΟΝ ἄδειν καὶ ἀποθανόντα γῆρα ταφῆναι λέγουσιν. ὕστερον δὲ καὶ μνημα αὐτόδι ἀνδρὶ ᾠχοδομήθη Σύρω.* *ibid.*, liv. I, chap. xxv, § 8.

<sup>89</sup>À découvrir : MUSÉE. *Héro et Léandre*. Collection des universités de France. Paris : Les Belles Lettres, 1968.

<sup>90</sup>Pierre BOYANCÉ. « Les muses et l'harmonie des sphères ». In : *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*. Paris, 1946, p. 3–16.

<sup>91</sup>Jean-François MATTEI. *Pythagore et les pythagoriciens*. Paris : Presses universitaires de France, 2013, chap. I, § 7.

<sup>92</sup>En grec : *Ἑλλήνων οὐ τῷ ἀσθενεστάτῳ σοφιστῇ ΠΥΘΑΓΟΡῃ*. HÉRODOTE. *Histoire (-445)*. Paris : Charpentier, 1850, liv. IV, § 95.

<sup>93</sup>ROUX, « Le Val des Muses, et les Muses chez les auteurs anciens », *op. cit.*, p. 44.

<sup>94</sup>Georges ROUX cite à cette occasion la *Vie de PYTHAGORE* de JAMBLIQUE de Chalcis, biographe du III<sup>e</sup> siècle de notre ère. *ibid.*, p. 44.

<sup>95</sup>Soit : *Φησὶ δὲ ΔΙΚΑΙΑΡΧΟΣ τὸν ΠΥΘΑΓΟΡΑΝ ἀποθανεῖν καταφυγόντα εἰς τὸ ἐν Μεταποντίῳ ἱερὸν τῶν Μουσῶν, τετραράκοντ' ἡμέρας ἀσιτήσαντα*. Diogène LAËRCE. *Vies et doctrines des philosophes illustres*. La pochothèque. Paris : Librairie générale française, 2009, liv. VIII, chap. I, § 40.

<sup>96</sup>Dans le texte : *Μεταποντινοὶ γε μὴν τὴν μὲν οἰκίαν αὐτοῦ Δήμητρος ἱερὸν ἐκάλουν, τὸν στενωπὸν δὲ μουσεῖον, ὡς φησὶ ΦΑΒΩΡΙΝΟΣ ἐν Παντοδαπαῖς ἱστορίαις*. *ibid.*, liv. VIII, chap. I, § 15.

<sup>97</sup>L'auteur s'en réfère au *Sylla* de PLUTARQUE & à la *Vie de PYTHAGORE* de PORPHYRE de Tyr. ROUX, « Le Val des Muses, et les Muses chez les auteurs anciens », *op. cit.*, p. 38–39.

<sup>98</sup>MATTEI, *Pythagore et les pythagoriciens*, *op. cit.*, chap. II, § 2.

<sup>99</sup>*Ibid.*, chap. II, § 2.

sous la protection de ces déesses en des lieux similaires <sup>100</sup>. Ceci stimule notre recherche des origines, car le musée moderne descendrait logiquement de ces souches antiques.

Notez que le terme même d'« école » ou d'« école philosophique », *σχολή*, s'harmonise avec l'esprit de tranquillité que recherchent les adorateurs des Muses <sup>101</sup>. Ainsi, la postérité de ce sage à travers la longévité biséculaire de l'école pythagoricienne au sud de l'Italie <sup>102</sup> trouve un nouvel écho quand sa réputation s'implante en Grèce : « Sous l'influence de la pensée pythagoricienne, certaines sectes philosophiques & même de simples particuliers consacrent aux Muses un *hiéron* ou un *téménos*, dans leurs « écoles » ou non loin de leur tombeau de famille <sup>103</sup>. » Donnant suite à cette expérience d'autorité, d'autres écoles aspirent à jouir des avantages de chercher l'inspiration dans ces paisibles sanctuaires : « Plus tard, quand les philosophes calqueront leurs *museia* particuliers sur des modèles plus anciens, ils les situeront, par commodité, non loin des villes <sup>104</sup>. » Depuis le V<sup>e</sup> siècle, du fond d'un vallon reculé de Crotona, parfaitement conforme aux types de sanctuaires anciens, le musée pythagoricien se transforme à travers ses continuateurs.

Voici comment nous en revenons à Athènes. À l'instar des sectes pythagoristes qui vivaient à l'écart, les philosophes athéniens établissaient leurs écoles dans les environs des cités. Quand on quitte la ville par la porte de Dipylon <sup>105</sup>, une route ornée de nombreux mausolées nous mène, non loin de la tombe du héros ACADÉMOS, à l'école d'inspiration pythagoricienne établie par PLATON. Dans la première partie du IV<sup>e</sup> siècle, il y érigeait là une statue d'APOLLON & dans le jardin, un autel consacré aux Muses. DIOGÈNE Laërce, raconte que dans la seconde partie du IV<sup>e</sup> siècle, le premier scholarque de l'Académie, SPEUSIPPE de Myrrhina, fit placer « les statues des Grâces dans le sanctuaire des Muses <sup>106</sup> », ou encore : « imitant cet illustre exemple, les disciples de PLATON construisirent de petite cabanes à proximité de leur *mouseion* & placèrent leur méditation sous le patronage des neuf déesses <sup>107</sup>. » À la même époque, suivant ce principe, à l'extérieur de la ville, proche du temple d'APOLLON lycien, ARISTOTE de Stagire établissait son école péripatéticienne. Au début du III<sup>e</sup> siècle, THÉOPHRASTE d'Eresos, premier scholarque du Lycée perpétuait un schéma semblable à l'Académie, instituant « une série de

<sup>100</sup> Sans doute, le *mouseion* d'HÉRACLITE se résumait à un vallon humide consacré, avant de devenir le monument imposant que l'époque hellénistique nous laissait à Éphèse, dont nous parlerons plus loin.

<sup>101</sup> À l'origine du mot école, l'article *σχολή* renvoie à « loisir, tranquillité, temps libre », à « en prenant son temps, ce qui mérite qu'on emploie son temps » soit à « étude », à ce qui s'oppose au jeu, puis par conséquent dans le grec hellénique à « école philosophique ». CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque histoire des mots*, op. cit., p. 1082-1083.

<sup>102</sup> Dans cette lignée, Georges ROUX évoque les *museia* de Tarente & de Syracuse. ROUX, « Le Val des Muses, et les Muses chez les auteurs anciens », op. cit., p. 40.

<sup>103</sup> Ibid., p. 40.

<sup>104</sup> Ibid., p. 39.

<sup>105</sup> Double porte fortifiée au nord-ouest d'Athènes en direction du quartier des céramistes ou de la cité sacrée d'Éleusis.

<sup>106</sup> En grec : *Χαρίτων τ' ἀγάλματ' ἀνέθηκεν ἐν τῷ μουσείῳ τῷ ὑπὸ Πλάτωνος ἐν Ἀκαδημίᾳ ἰδρυθέντι*. LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, op. cit., liv. IV, chap. I, § 1.

<sup>107</sup> À partir des indications de DIOGÈNE Laërce. ROUX, « Le Val des Muses, et les Muses chez les auteurs anciens », op. cit., p. 44.



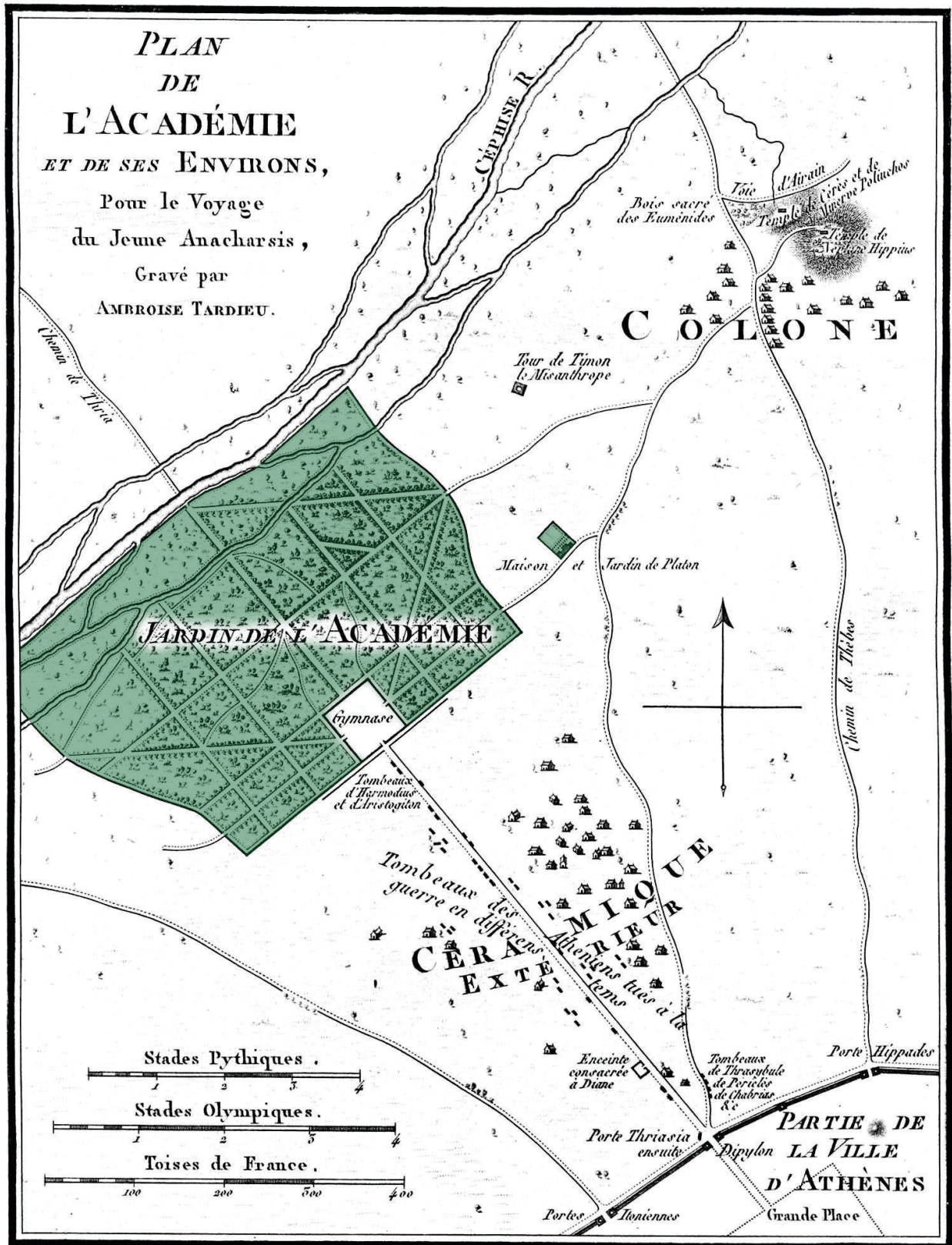


FIGURE 3.6. – Carte de l'Académie présentant les jardins de l'Académie & de PLATON.  
Carte © 1824 Ambroise TARDIEU – bibliothèque DIDEROT, Lyon.



dispositions précises relatives à l'usage & à l'entretien des édifices que renfermait le *mouseion* péripatéticien <sup>108</sup>. »

Pour ne prendre que ces deux exemples renommés, nous constatons que la notion de musée trouve une résonance particulière avec les écoles philosophiques pendant l'époque classique. L'héritage pythagoricien s'alimente d'un rapport privilégié aux Muses. Il fleurit à Athènes au moment où elle rayonne en foyer du monde grec. Vie communautaire, initiations, déambulations, méditations, conversations & lectures s'organisaient dans des jardins & au milieu de quelques édifices privés puis communautaires. Ces jardins retirés, à proximité de petites rivières rappellent les sanctuaires primitifs que nous décrivons plus haut : « dans la solitude des bois « véritable gymnase de la sagesse », au bord du « ruisseau de la tranquillité », ces personnages venaient peut-être simplement faire retraite & chercher le climat nécessaire à la naissance de l'inspiration ou au développement de leur pensée <sup>109</sup>. » La postérité de ces jardins philosophiques se retrouve dans les jardins romains parfois appelés académie, lycée ou *mouseion*. Plus tard, les textes médiévaux qui glosent puis décrivent l'Antiquité remémorent ce type de « musées » philosophiques. Monastères, écoles, palais chrétiens ou mahométans reprennent ce principe du jardin médiéval dépouillé de leurs démons par le monothéisme à partir de son officialisation au Bas-Empire par THÉODOSE I<sup>er</sup>. L'hypothèse de Georges ROUX, sur le lien entre le musée antique & le nôtre, passe par cette imitation du vallon héliconien, « orné par SYLLA, protégé par AUGUSTE <sup>110</sup> » :

Lorsque de riches amateurs disséminèrent dans leurs jardins, sous les futaies, des ensembles de statues, portraits de philosophes ou de poètes, chasses à nombreux personnages, ORPHÉE charmant les animaux, la ressemblance avec le *μουσειον* de l'Hélicon devint plus frappante encore, & l'on comprend pourquoi le terme de « musée » put facilement passer de sa signification première à celle que nous lui donnons aujourd'hui : c'est que ce mot n'évoquait point pour les anciens l'image d'un temple, mais celle d'une collection d'objets d'art et de reliques dans un bois qu'emplissaient de divines présences. <sup>111</sup>

Cette transition buissonnière du musée antique au musée moderne passe par une romanisation du vallon des Muses, par l'intermédiaire des philosophes, puis par de riches imitateurs de la culture grecque dans l'Empire romain. Ce cheminement champêtre, parfaitement éloquent, invoque les œuvres issues de la pratique des ex-voto comme un prélude au collectionnisme. Tout en gardant à l'esprit cette signifiante nervure de l'histoire du musée, permettez-nous d'en creuser une autre qui puise dans la même source sacrée de l'Hélicon, dans la même inspiration pythagoricienne.

---

<sup>108</sup> Ibid., p. 40-41.

<sup>109</sup> L'auteur fait référence à PLUTARQUE. *ibid.*, p. 44.

<sup>110</sup> Ibid., p. 44.

<sup>111</sup> Ibid., p. 44-45.

### 3.1.3. Du monument au mythe

Au moment où l'Académie & le Lycée apparaissent comme des archétypes, le modèle athénien diffuse son influence sur une étendue inouïe. À la mort d'ALEXANDRE le Grand en -323, près de 70 nouvelles cités portent son nom <sup>112</sup> & la culture grecque s'étend jusqu'aux limites du monde connu. Ses généraux, les diadoques, se déchirent son empire. De nouvelles cités sortent de terre, d'autres se relèvent, s'embellissent sur le modèle classique d'Athènes. Le plus célèbre exemple naît du diadoque PTOLEMÉE I<sup>er</sup> Sôter, satrape puis roi d'Égypte. Il règne depuis Alexandrie, la richissime cité hellénistique. Avec son fils PTOLEMÉE Philadelphe, ils y bâtissent un centre inédit de sagesse qu'ils vouent aux déesses des poètes & des philosophes : « Le musée d'Alexandrie n'est pas un simple bois sacré, mais un monument imposant <sup>113</sup>. » Le peu de trace qu'il nous en reste confère à ce monument une dimension élastique propice à la maturation du mythe. Penchons-nous cependant sur le bien-fondé de ce site ainsi que sur l'amplitude que l'Antiquité hellénistique & romaine lui accordait.

#### La métamorphose alexandrine

Georges ROUX dans sa recherche des « temples » des Muses, observe que dans « le « musée » fameux entre tous, celui d'Alexandrie <sup>114</sup> », pas plus de temple que dans « les musées de PLATON & de THÉOPHRASTE <sup>115</sup> », mais comme ceux-là, il « s'inspirait d'un modèle célèbre, celui de l'Hélicon, avec lequel nous savons que les souverains d'Égypte entretenaient d'étroites relations d'amitié <sup>116</sup>. » Donc pas de temple pour les Muses, mais une forte inspiration du musée béotien qui prend à cette époque l'ampleur décrite ci-dessus.

Notons que cette fondation recueille le concours d'un exilé athénien célèbre, DÉMÉTRIOS de Phalère, élève d'ARISTOTE, protégé de THÉOPHRASTE, gouverneur d'Athènes nommé par CASSANDRE, puis chassé en -307 par DÉMÉTRIOS Poliorcète lors de sa conquête évoquée plus haut. Creusons un peu la piste de ce passeur du musée du Lycée à celui des LAGIDES. Luciano CANFORA, antiquiste incontournable sur la question de la bibliothèque alexandrine, présente ce chaînon entre le musée attique & le musée alexandrin. Lors de son expatriation, DÉMÉTRIOS s'établit quelques temps en Béotie, puis : « il quitta Thèbes dès qu'il le put & se présenta à Alexandrie. Là, à la cour de PTOLEMÉE, on vit son ultime étape comme conseiller du roi <sup>117</sup>. » DÉMÉTRIOS porteur de cette héritage du musée philosophique reprend le culte des Muses dans sa nouvelle fondation, ainsi que les structures nécessaires à l'établissement d'une école. STRABON d'Amasée, en donne quelques détails dans sa *Géographie* écrite au tournant de notre ère dans ce texte, invariablement repris par les historiens du musée alexandrin :

<sup>112</sup> Dont la plus connue sur le delta du Nil.

<sup>113</sup> ROUX, « Le Val des Muses, et les Muses chez les auteurs anciens », op. cit., p. 44.

<sup>114</sup> Ibid., p. 44.

<sup>115</sup> Ibid., p. 44.

<sup>116</sup> Cf. les différentes notes de l'auteur qui renvoient à l'épigraphie, ibid., p. 44.

<sup>117</sup> Traduction libre de l'italien : *Lasciò Tebe, non appena gli fu possibile, e si presentò ad Alessandria. E qui, alla corte di TOLOMEO, visse la sua ultima stagione come consigliere del re.* Luciano CANFORA. *La biblioteca scomparsa.* Italien. Palerme (Italie) : Sellerio, 2009, p. 25.

On peut compter aussi comme faisant partie des palais royaux le *Mousetion*, avec ses portiques, son exèdre et son vaste cénacle qui sert aux repas que les doctes membres de la corporation sont tenus de prendre en commun. On sait que ce collège d'érudits philologues vit sur un trésor commun administré par un prêtre, que les rois désignaient autrefois et que César désigne aujourd'hui.<sup>118</sup>

Les textes anciens ne nous donnent donc qu'un bref aperçu de ces lieux consacrés aux Muses, à la philosophie & aux sciences. La présence des portiques qui permettaient de déambuler & d'abriter offrandes, ex-voto ou autre ; l'exèdre, sorte de salle de conversation extérieure ou intérieure, souvent semi-circulaire ; une salle de banquet<sup>119</sup>. En terme de situation précise dans la ville, le texte mentionne qu'elle fait partie des palais royaux, proche du tombeau d'ALEXANDRE, sans plus de détail. D'un point de vue architectural, ni le témoignage de STRABON, ni l'archéologie ne donnent d'information supplémentaire, « ce qui a conduit de nombreux d'historiens des bibliothèques à conclure à l'absence de salle spéciale abritant les collections de la bibliothèque et à restituer plutôt des étagères ou des armoires disposées le long des colonnades du Musée ou dans des dépôts qui lui étaient attachés<sup>120</sup>. »

Luciano CANFORA nous fournit d'autres sources sur ce bâtiment, notamment avec HÉRONIDAS, poète au service de PTOLÉMÉE Philadelphie, qui le décrit comme une merveille d'Alexandrie avec des savants « vivant parmi les Muses<sup>121</sup>. » L'utilisation du mot merveille est significative à l'époque hellénistique. Le monde issu de l'empire d'ALEXANDRE est celui dans lequel se constitue peu à peu la liste des sept merveilles du monde, dont deux se trouvent en Égypte, une à Alexandrie<sup>122</sup>. Ainsi, parler de merveille à cette époque renvoie à l'idée de monumentalité à la mode depuis que les conquêtes alexandrines couvraient d'une ombre grecque les vestiges sardanapalesques des mondes asiatiques, mésopotamiens ou égyptiens. À la croisée de la Grèce avec ses géants voisins, comment se construit cette idée nouvelle de musée grandiose ?

<sup>118</sup> En grec : *Τῶν δὲ βασιλείων μέρος ἐστὶ καὶ τὸ Μουσεῖον, ἔχον περίπατον καὶ ἐξέδραν καὶ οἶκον μέγαν ἐν ᾧ τὸ ζυζύτιον τῶν μετεχόντων τοῦ Μουσειῶν φιλολόγων ἀνδρῶν. Ἔστι δὲ τῆς συνόδου ταύτης καὶ χρήματα κοινὰ καὶ ἱερεὺς ὁ ἐπὶ τῷ Μουσειῶν τεταγμένος τότε μὲν ὑπὸ τῶν βασιλείων νῦν δ' ὑπὸ Καίσαρος.* STRABON. *Géographie de Strabon*. Bilingue. Paris : Hachette, 1867, liv. XVII, chap. I, § 8.

<sup>119</sup> L'auteur cite dans sa note 6 la *Chronographie* de Jean MALALAS qui décrit les édifices du musée d'Antioche de la même manière que le fait STRABON pour celui d'Alexandrie. ROUX, « Le Val des Muses, et les Muses chez les auteurs anciens », op. cit., p. 41.

<sup>120</sup> Gaëlle COQUEUGNIOT. « Des memoriaux de pierre et de papyrus : les fondations de bibliothèques dans l'Antiquité grecque, entre mémoire et propagande ». In : *Conserveries mémorielles* 36.#5 (oct. 2008), p. 47–61, § 10.

<sup>121</sup> L'auteur cite le *I<sup>er</sup> mime*, v. 26–32 & le *VIII<sup>e</sup> mime*, v. 72 d'HÉRONIDAS. Luciano CANFORA. *Histoire de la littérature grecque à l'époque hellénistique*. La mesure des choses. Paris : Éditions Desjonquères, 2004.

<sup>122</sup> Un épigramme d'ANTIPATER de Sidon dresse au II<sup>e</sup> siècle avant notre ère une liste de sept merveilles, texte conservé le plus ancien, mais c'est à CALLIMAQUE de Cyrène, poète pensionnaire des premières générations au musée d'Alexandrie, que revient la *Collection des merveilles sur toute la terre, classées par lieu*, hélas perdue. La liste classique mentionne la statue chrysléphantine de ZEUS à Olympie, la colossale statue en bronze d'HÉLIOS à Rhodes, le tombeau de MAUSOLE à Halicarnasse, le temple d'ARTÉMIS à Éphèse, les jardins suspendus de Babylone (ou de Ninive), les pyramides de Memphis & le phare d'Alexandrie. Pierre WALTZ, éd. *Anthologie grecque. Première partie, anthologie palatine*. Bilingue. Paris : Les Belles Lettres, 1957, Liv. IX, chap. LVIII.

Après notre long épilogue sur l'héritage grec du musée alexandrin, c'est à Thèbes, la capitale pharaonique, que Luciano CANFORA nous entraîne pour interroger l'héritage égyptien de la bibliothèque du musée. Il attire notre attention sur le Ramasséum visité puis décrit par HÉCATÉE d'Abdère, historien contemporain de DÉMÉTRIOS. Dans un texte perdu mais cité par DIODORE de Sicile, il décrit ce mausolée comme « le plus majestueux tombeau de toute l'Égypte <sup>123</sup>. » Or, au cœur du temple funéraire de RAMSÈS II, dans la nécropole thébaine, « se dresse à côté de la salle sépulcrale, « adossée au mur », la « bibliothèque sacrée » qui porte l'inscription « Clinique de l'âme » (*Ψυχῆς Ἱατρεῖον*) <sup>124</sup>. » Donc, il existait une bibliothèque dans le Ramasséum, dans un style très différent de ce que les grecs connaissaient : « Rien de tel n'eût été pensable dans les modestes cités de la Grèce classique <sup>125</sup>. » Voici où s'articule la comparaison, argument d'une ascendance égyptienne dans la fondation nouvelle : « Près du musée, il y a la *Sôma* d'ALEXANDRE. Dans la salle du mausolée, il y a la *Sôma* de RAMSÈS. L'analogie des deux édifices est claire <sup>126</sup>. » Sous prétexte que le conquérant voulût reposer en Égypte, PTOLEMÉE s'emparait de la dépouille d'ALEXANDRE, mort à Babylone, pour la faire embaumer par les prêtres du temple de ΠΤΑΗ à Memphis, avant de lui construire un mausolée directement à Alexandrie : la fameuse *Sôma*.

De ces quelques éléments, prudemment, osons une hypothèse sur les innovations & l'ampleur du musée d'Alexandrie, parangon de ceux construits dans d'autres capitales hellénistiques. PTOLEMÉE s'impose à la tête de l'Égypte avec une volonté de gloire alimentée par la grandeur passée & actuelle du monde plurimillénaire sur le trône duquel il s'installe. En cherchant un philosophe hellène comme ministre & précepteur pour son héritier, il prend exemple sur ce qu'il a connu plus jeune à la cour macédonienne : PHILIPPE II convoquait ARISTOTE pour sa santé, son conseil & pour l'éducation d'ALEXANDRE. Suivant les recommandations de THÉOPHRASTE, il appelle donc sur les rives du Nil DÉMÉTRIOS de Phalère, élève d'ARISTOTE & allié politique. Fort de son expérience de l'école péripatéticienne, il s'associe à l'entreprise du roi de bâtir à Alexandrie une capitale gréco-égyptienne. L'hybridation s'effectue en croisant les principes de l'école athénienne à ceux des bibliothèques sacrées nilotiques, comme celle de RAMSÈS II en ruine. Le projet prend forme dans l'enceinte même des palais royaux, s'écartant ainsi du modèle bocager & *extra muros*\* du Lycée <sup>127</sup>, pour le métisser avec l'éléphantescque modèle thébain à la faveur de la monumentalité ambiante. Le musée, la bibliothèque & le mausolée d'ALEXANDRE représentent une volonté de placer cette nouvelle capitale grecque désaxée des centres classiques au cœur du monde hellénistique, en attirant les savants, en les logeant, les nourrissant, mais aussi en leur mettant à « disposition les fabuleuses collections de la bibliothèque, qu'ils enrichissaient régulièrement par tous les moyens <sup>128</sup>. » Le musée alexandrin,

<sup>123</sup> Diodore de SICILE. *Bibliothèque historique [tome I] livres I, II, III*. Sous la dir. d'Yves GERMAIN et Ferdinand HOEFER. Bibliothèque de l'Antiquité. Clermont-Ferrand : Éditions Paléo, 2012, Liv. I, chap. XLIX, § 3-4.

<sup>124</sup> CANFORA, *Histoire de la littérature grecque à l'époque hellénistique*, op. cit.

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> Traduction libre de l'italien : *Nei pressi del Museo vi è il Soma di ALESSANDRO; nella sala del mausoleo vi è il Soma di RAMSETE. L'identità dei due edifici è chiara.* idem, *La biblioteca scomparsa*, op. cit., p. 88.

<sup>127</sup> Cf. Carte d'Athènes présentant la colline du Musée & le Lycée, FIGURE 3.5, page 182.

<sup>128</sup> COQUEUGNIOT, « Des memoriaux de pierre et de papyrus : les fondations de bibliothèques dans l'Antiquité grecque, entre mémoire et propagande », op. cit., § 10.

bâtiment « presque mythique dès l'Antiquité <sup>129</sup> » reste la référence fantasmée qui servira de base à l'édification des musées modernes, reprenant les principes d'universalité, d'érudition, de collection, de prestige & de centre culturel rayonnant <sup>130</sup>.

## Bibliothèques & musées hellénistiques

STRABON évoque le fonctionnement du musée grâce à un trésor géré par un responsable <sup>131</sup>. Face à la multiplication des livres selon les règles vampiriques d'acquisition d'ouvrages, ajoutée aux innombrables traductions ou commentaires, PTOLÉMÉE Philadelphe nomme ZÉNODOTE d'Éphèse bibliothécaire. Arrêtons-nous sur la présence d'une bibliothèque en revenant un peu en arrière dans notre chronologie <sup>132</sup>.

Selon CICÉRON, la transcription sur *volumina*\* de l'*Odyssée*, de l'*Illiade* & d'autres poèmes des cycles épiques de tradition orale à Athènes date de PISISTRATE au VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère <sup>133</sup>. Il ordonnait que fussent transcrits par les scribes officiels les poèmes de tout aède, chanteur ou barde passant par Athènes. Pour reprendre notre typologie des différents musées antiques, posons une hypothétique question : si la voix du poète, cet organe habité par la déesse, constitue en soi un musée, jusqu'à en devenir un anthroponyme, le poète entier possédé par l'inspiratrice, pouvons-nous en dire de même pour le livre ? Dans ce nouveau lieu sacré, les Muses qui dansaient aux chants des aèdes se coucheraient-elles sur les papyrus, à l'abris des bibliothèques ?

Quoi qu'il en fût, ce processus réunit quelques notions qui nous intéressent particulièrement : le recueil des rhapsodies orales sur des manuscrits pour fixer leur usage dans les fêtes annuelles correspond à l'acquisition & l'ordonnement d'une collection, mise en valeur à ces occasions. Si les historiens remettent en doute l'antiquité de ce principe, repris plus tard à Alexandrie, il semble que, dès -566, les concours poétiques des grandes Panathénées, fêtes cycliques en l'honneur d'ATHÉNA, déesse des stratèges & des artistes, aient pu être la source & la destination de cette toute première bibliothèque publique grecque instituée par le tyran PISISTRATE. Dans son article sur *Les fondations de bibliothèques dans l'Antiquité grecque*, Gaëlle COQUENIOT attribue les premières « collections de livres importantes à certains hommes de lettres athéniens

---

<sup>129</sup>Ibid., § 10.

<sup>130</sup>Mostafa el ABBADI. *Vie et destin de l'ancienne Bibliothèque d'Alexandrie*. Paris : UNESCO, 1992.

<sup>131</sup>STRABON, *Géographie de Strabon*, op. cit., liv. XVII, chap. 1, § 8.

<sup>132</sup>Pour un état des lieux accessible sur la bibliothèque alexandrine, lire Hipólito ESCOLAR SOBRINO. *La Biblioteca de Alejandría*. Espagnol. Madrid (Espagne) : Gredos, 2001 ; Pour une bibliographie plus complète, avec notamment des documents en arabe, cf. Manar BADR. « L'ancienne bibliothèque d'Alexandrie : un regard d'historien ». *Mém.de maît*. Lyon : ENSSIB, 2005.

<sup>133</sup>Voici l'extrait dans son intégralité : *Quis doctior eisdem temporibus illis aut cuius eloquentia litteris instructior fuisse traditur quam PISISTRATI ? Qui primus HOMERI libros confusos antea sic disposuisse dicitur, ut nunc habemus. Non fuit ille quidem civibus suis utilis, sed ita eloquentia floruit, ut litteris doctrinaque praestaret.* « Peut-on citer à cette époque un homme plus éclairé que PISISTRATE, & dont l'éloquence fût plus nourrie d'instruction ? Ce fut lui, dit-on, qui rassembla les premiers les poèmes d'HOMÈRE épars et sans suite, et les disposa dans l'ordre où nous les voyons aujourd'hui : citoyen, il n'a pas bien mérité de son pays ; orateur, il eut la supériorité du génie et des lumières. » CICÉRON. *De l'orateur* (-55). Bilingue. Paris : Les Belles lettres, 1922, III, § 34.

du v<sup>e</sup> & du iv<sup>e</sup> siècle avant notre ère, comme EURIPIDE, PLATON & ARISTOTE<sup>134</sup>, » soit plus tardivement. D'abord privée, le Stagirite fonde une bibliothèque organisée & accessible au Lycée « dont la disposition & l'organisation auraient, dit-on, inspiré la création du musée d'Alexandrie<sup>135</sup>. » L'auteur nous oriente sur plusieurs bibliothèques hellénistiques : si celles, plus tardives, d'Éphèse ou de Nysa se confondent avec un mausolée, celle d'Alexandrie se trouve profondément associée au musée. Déjà depuis l'époque archaïque, les tyrans grecs & les rois macédoniens s'entouraient de savants ou de littérateurs, les scribes transcrivaient des ouvrages, mais la nouveauté alexandrine, « c'est l'importance & la vocation universelle [...] qui peuvent être interprétées comme des instruments de prestige, de pouvoir<sup>136</sup>. » Cette vocation encyclopédique du savoir ainsi que son rapport au pouvoir constituent des idéaux que les musées modernes ne manqueront pas de regarder comme exemplaires.

Le fonctionnement du musée financé par le pharaon impliquait également un autre rapport des philosophes à leur art. TIMON de Phlionte, sceptique qui aurait pratiqué ce cénacle de « ron-geurs<sup>137</sup>, » riait certainement quand il écrivait au milieu de ses railleries que : « dans les populeuses terres d'Égypte sont élevés les écrivassiers livresques qui se prennent éternellement le bec dans la cage des Muses<sup>138</sup>. » Certes, le caractère critique de TIMON laisse le débat ouvert sur l'activité du musée, il n'en demeure pas moins que l'histoire de ce cénacle, dès ses débuts effervescents, a traversé de nombreuses vicissitudes : école aristotélienne avec DÉMÉTRIUS ou STRATON de Lampsaque, école astronomique & mathématique avec ARISTARQUE de Samos ou certainement EUCLIDE avec une longévité allant jusqu'à la fin de l'Antiquité gréco-romaine, école médicale qui opposait HÉROPHILE de Chalcédoine à ÉRASISTRATE de Céos, sans parler de l'école philologique ou littéraire alimentée par le judaïsme alexandrin initiateur de la *Sep-tante*. Suivirent les écoles stoïque, sceptique, moyen-platonicienne, théologique chrétienne puis néoplatonicienne. Les sources rapportent que l'œuvre d'HYPATHIE d'Alexandrie, mathématicienne philosophe dirigeant l'école néoplatonicienne d'Alexandrie au v<sup>e</sup> siècle de notre ère, met « en valeur les maîtres de l'ancien musée<sup>139</sup> » dont la chute reste encore ouverte à débat. Que reste-t-il de ses ouvrages incalculables, de ces lieux gigantesques, de ces génies antiques ? Chacun-e y va de sa version : le meurtre, le feu, l'abandon, l'oubli...

Le peu de trace que nous laisse ce musée fantasmagorique nous invite à aller chercher par ailleurs des points de comparaison. Le musée d'Éphèse, à l'instar de nombreuses fondations de pierre de ce début de III<sup>e</sup> siècle, se consacre au développement de la philosophie, mais encore de la médecine<sup>140</sup>. La fondation d'Antioche par le diadoque SÉLEUCOS I<sup>er</sup> s'accompagne de constructions dont un *mouseion* « qui périt dans un incendie, sous TIBÈRE, [...] il ne livra probablement aux

<sup>134</sup>COQUEUGNIOT, « Des mémoriaux de pierre et de papyrus : les fondations de bibliothèques dans l'Antiquité grecque, entre mémoire et propagande », op. cit., § 4.

<sup>135</sup>Ibid., § 4.

<sup>136</sup>Ibid., § 8.

<sup>137</sup>CANFORA, *Histoire de la littérature grecque à l'époque hellénistique*, op. cit.

<sup>138</sup>Fr. 12 des *Silles* de TIMON de Phlionte cité par ibid., p. 31.

<sup>139</sup>Ibid.

<sup>140</sup>Évelyne SAMAMA. *Les médecins dans le monde grec sources épigraphiques sur la naissance d'un corps médical*. Sciences historiques et philologiques 31. Paris, Genève (Suisse) : Droz, Champion, 2003, p. 69.





FIGURE 3.7. – Photographie de la bibliothèque du temple de DIANE à Nîmes.  
Temple © -25 – Photo © décembre 2015, Vincent LAMBERT, Nîmes.

flammes que ses portiques, sa bibliothèque & les arbres de son bois sacré <sup>141</sup>. » Notez les éléments relevés par l'auteur pour la fondation *ex nihilo*\* d'un musée hellénistique d'inspiration à la fois béotienne & alexandrine : le bois, les déambulateurs & la bibliothèque.

Enfin, les « les autres souverains hellénistiques tentèrent d'imiter les souverains LAGIDES et fondèrent eux aussi des bibliothèques dans leur capitale <sup>142</sup> », pratique reprise par les latins : « La première bibliothèque publique de Rome, construite en 39 avant notre ère près du temple de la Liberté, est offerte à la cité par le général Asinius POLLIO <sup>143</sup> grâce au butin de sa victoire sur les Parthes. Dès lors, les fondations de bibliothèques publiques par de riches citoyens se mul-

<sup>141</sup>Selon le chroniqueur byzantin Jean MALALAS, ce musée aurait été fondé, à l'imitation d'Alexandrie sous ANTIOCHOS IX ou sous ANTIOCHOS X. ROUX, « Le Val des Muses, et les Muses chez les auteurs anciens », op. cit., p. 44.

<sup>142</sup>L'auteur cite particulièrement Pergame qui concurrence Alexandrie – notamment avec la « légendaire invention du parchemin » dont l'étymologie vient de la capitale attalide – mais aussi Antioche, Sinope, Pella. COQUEUGNIOT, « Des mémoriaux de pierre et de papyrus : les fondations de bibliothèques dans l'Antiquité grecque, entre mémoire et propagande », op. cit., § 16.

<sup>143</sup>Caius Asinius POLLIO.

tiplient à Rome puis dans les provinces <sup>144</sup>. » Bien qu'une apparente filiation lie ces fondations aux écoles athéniennes dans le principe même de l'école, la notion de musée semble s'effacer derrière celle de bibliothèque : « Les descriptions littéraires d'autres écoles philosophiques, comme le Lycée ou l'Académie, pourraient correspondre aux constructions assez minimales restituées là, [à Rome] <sup>145</sup>. » Ces lieux restaient souvent associés à des sanctuaires, « les nombreuses bibliothèques installées dans les espaces publics et religieux [...] <sup>146</sup> » comme le temple dit de DIANE dans l'Augusteum de Nîmes, où l'on voit encore les grandes niches ornées de frontons qui abritaient les ouvrages <sup>147</sup>. La présence de livres traduit « [...] la diffusion et le prestige accru de cette culture lettrée au sein de la population antique <sup>148</sup>. » Encore un rapprochement à faire avec le musée moderne. Pour conclure sur cette question du lieu, les prestiges du musée, de la bibliothèque d'Alexandrie ou de celle de Pergame ne laissent guère de trace dans la pierre à la postérité. Il fallut attendre Rome pour voir pousser « des édifices imposants et fastueux, qui occupent une position centrale dans la topographie urbaine <sup>149</sup>. »

### 📖 Dénouement : l'historien antique au musée ?

Qu'apprenons-nous de ce tour d'horizon des origines anciennes du musée ? Sans surprise, l'étymologie nous ouvre la piste d'un lieu dédié aux Muses ou habité par ces déesses antiques. L'étude des textes, légendes ou inscriptions qui les évoquent, des sites archéologiques où leur culte se pratiquait, de leur rapport aux poètes, aux philosophes, aux arts & aux sciences éclaircit notre compréhension de leur géographie, de leur influence, de l'importance qu'elles prennent dans l'histoire grecque. Comprendre ces subtilités nous éclaire quant à la force de ce précédent antique sur la naissance du musée moderne. Pour conclure notre développement, posons-nous la question du rapport de l'écriture antique de l'histoire avec tout ce que nous avons ci-dessus nommé musée.

Primo, l'étymologie du mot histoire ne présente aucun rapport apparent avec la famille sémantique des Muses. Il vient également du grec archaïque, ἱστῶρ <sup>150</sup>, via le latin, *historia* <sup>151</sup>. Si l'on s'en réfère au terme grec ἱστορία : « Du point de vue fonctionnel, le nom d'agent ἱστῶρ se rattache à οἶδα plus qu'à ἰδεῖν, c'est « celui qui sait pour avoir vu ou appris ». D'où deux emplois : « témoin » ; chez HOMÈRE, la bonne traduction est « arbitre ». Ailleurs, ἱστῶρ signifie « qui

<sup>144</sup> COQUEUGNIOT, « Des mémoriaux de pierre et de papyrus : les fondations de bibliothèques dans l'Antiquité grecque, entre mémoire et propagande », op. cit., § 17.

<sup>145</sup> Ibid., § 23.

<sup>146</sup> Ibid., § 23.

<sup>147</sup> Cf. Photographie de la bibliothèque du temple de DIANE à Nîmes, FIGURE 3.7, page 192.

<sup>148</sup> COQUEUGNIOT, « Des mémoriaux de pierre et de papyrus : les fondations de bibliothèques dans l'Antiquité grecque, entre mémoire et propagande », op. cit., § 23.

<sup>149</sup> Ibid., § 34.

<sup>150</sup> CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque histoire des mots*, op. cit., p. 472a.

<sup>151</sup> « *historia*, -a : 1° histoire, récit d'événements historiques, emprunté comme le genre littéraire qu'il désigne au gr. ἱστορία ; 2° histoire, récit historique ou fabuleux [...]. » Alfred ERNOUT et Antoine MEILLET. *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*. Sous la dir. de Jacques ANDRÉ. Paris : Klincksieck, 2001, p. 296b.

sait », avec des composés [...] <sup>152</sup>. » La fonction de « juge », rattachée à *ἵστωρ*, précède même celle d'« historien » <sup>153</sup>. D'un point de vue sémantique, le mot « appartient à une famille étendue » en philologie grecque, proche par exemple d'*ἰδεῖν* « voir », ainsi qu'en « indo-européen, pour lequel la grammaire comparée offre des rapprochements évidents » d'où découlent les notions en chaîne de « voir », « témoin », « savoir » à la base même de la construction de la racine étudiée <sup>154</sup>. De cette racine, *οἶδα*, procèdent plusieurs sens forts : connaissance, intelligence, sagesse, jugement, conscience, savoir <sup>155</sup>... Au cœur de cet environnement, le sens de témoin engendre le dérivé verbal *ἱστόριον* :

« témoignage », verbe dénommatif *ἱστορέω* [...], d'où *ἱστόρημα* « récit » & surtout *ἱστορία*, -η dérivé de *ἵστωρ* qui fonctionne comme nom d'action de *ἱστορέω*, « enquête, information », d'où résultat de l'enquête, « histoire, ouvrage », ensuite *ἱστοριχός* « qui concerne la connaissance, qui est bien informé, qui concerne l'histoire ». <sup>156</sup>

Ainsi, nous comprenons la formation du mot histoire depuis l'époque archaïque d'HÉSIODE & d'HOMÈRE avec ses valeurs essentielles : témoin, enquête, récit, ouvrage. L'étymologie nous offre ici un étonnant reflet de la permanence sémantique qui entoure cette pratique depuis trois millénaires. Elle rejoint le paradoxe de la recherche de la vérité évoqué plus haut dans l'inspiration des Muses <sup>157</sup>. Bref, le rapprochement lexical, pour édifiant qu'il soit, s'exclut d'office.

Secundo, si, *in fine*\*, l'ouvrage de l'historien trouve place comme celui du philosophe ou celui du poète sur les étagères de la bibliothèque du musée d'Alexandrie, il ne s'inspire pas du chant des déesses, mais plutôt du principe du témoignage. Observons les invocations de préambule que nous analysons plus haut <sup>158</sup>. Le poète invoque la Muse pour commencer son œuvre, pourrions-nous en dire de même des historiens antiques ? HÉRODOTE d'Halicarnasse, considéré comme le père de l'histoire & encore assez mythographe, ne titre ni ne dédicace son œuvre. Toutefois, son *Histoire* (-445) se divise en neuf livres que les Alexandrins finissent par intituler « Muses d'HÉRODOTE ». Ils les dédicacent, les uns après les autres, aux neuf Muses, commençant par CLIO <sup>159</sup>. Sans une approche critique du texte, sans prendre en compte que l'attribution d'une Muse à chacun des neuf livres de l'*Histoire* (-445) d'HÉRODOTE intervient *a posteriori* lors des transcriptions alexandrines, le lien des Muses avec l'origine de l'écriture de l'histoire ressortirait comme évident. Or, corrections mises à part, HÉRODOTE n'invoque pas les Muses. Au

<sup>152</sup> Pour la racine du mot, cf. « οἶδα » in CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque histoire des mots*, op. cit., p. 779-780.

<sup>153</sup> Anatole BAILLY. *Dictionnaire grec-français* (1894). Bilingue. Paris : Hachette, 2000, p. 984a.

<sup>154</sup> CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque histoire des mots*, op. cit., p. 780a.

<sup>155</sup> Ibid., p. 780b.

<sup>156</sup> Ibid., p. 779b.

<sup>157</sup> Cf. SECTION 3.1.1, page 168 : « L'homme grec cherche la vérité, y compris la vérité religieuse. Il la cherche dans des histoires qui sont inspirées par les Muses, personnalités divines s'il en est. On peut même dire qu'il a conscience de participer à une sorte de jeu sacré ». DESAUTELS, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, op. cit., p. 24.

<sup>158</sup> Cf. Au commencement, chantons les Muses, SECTION 3.1.1, page 168.

<sup>159</sup> Ainsi commencent chacun des neuf livres : *ΗΡΟΔΟΤΟΥ Μούσαι* « Muses d'HÉRODOTE », puis *Ἱστοριῶν πρώτη ἐπιγραφομένη ΚΛΕΙΩ* « Histoire première, épigraphe à CLIO. » Cf. HÉRODOTE, *Histoire* (-445), op. cit.

contraire, depuis l'époque classique, les historiens s'en tiennent non pas à l'inspiration mais aux témoignages ou aux documents.

Tertio, une définition large de l'histoire pourrait rapprocher certains rhapsodes des historiens. Admettons que le « récit » suffise à définir l'histoire. Vu *a posteriori*, les épopées du cycle homérique mêlant mythes & histoires anciennes s'y logeraient aisément : de sa bouche-musée, l'aède (se nommerait-il Musée) réciterait telle histoire que le scribe retranscrirait sur son rouleau-musée. Ces rapprochements hasardeux ne méritent pas que nous nous y attardions plus. D'une part, les historiens antiques définissent peu à peu leurs méthodes d'enquête pour laisser de moins en moins sa place au mythe ; d'autre part, les genres littéraires, comme l'épopée ou l'histoire, se distinguent trop tôt les uns des autres pour permettre de tels raccourcis. Encore, parlant de l'écriture d'HÉRODOTE au milieu du V<sup>e</sup> siècle avant notre ère, « son regard est celui du journaliste portant témoignage sur son temps ou alors celui du mythographe s'enfonçant dans les brumes opaques de la légende <sup>160</sup>. » Mais, dès les années quatre-cents avec *La guerre du Péloponnèse*, l'« histoire buissonnière <sup>161</sup> » ne tarde pas à se retrancher sur « une montagne désertée par les dieux, car l'histoire telle que la conçoit THUCYDIDE est humaine, rien qu'humaine [...] ce qui n'était que récits encombrés de légendes devient l'impeccable discours du *chronos* et du *logos* clairement enchevêtrés <sup>162</sup>. » Suivant cet excellent prototype, l'histoire comme genre littéraire se distingue aussitôt. XENOPHON d'Athènes puis THÉOPOMPE de Chios poursuivent l'œuvre de THUCYDIDE, CALLISTHÈNE d'Olynthe se charge de l'histoire d'ALEXANDRE & après lui chaque royaume hellénistique voit fleurir ses historiens, toutefois moins rigoureux que THUCYDIDE, & qui utilisent l'histoire à des fins rhétoriques, politiques ou éthiques <sup>163</sup>. Certes, si l'« on s'accorde à reconnaître qu'à Rome la naissance de l'histoire fut tardive, que l'influence grecque y prit une part décisive et que, dans son expression latine, elle dérivait progressivement de la poésie épique <sup>164</sup> » il n'en reste pas moins qu'au sein même de la culture grecque, ARISTOTE lui-même oppose poésie à histoire : « La poésie est plus philosophique et d'un genre plus noble que l'histoire, car la poésie s'élève jusqu'au général tandis que l'histoire n'est que la science du particulier <sup>165</sup>. » Écartons donc la thèse de l'histoire/récit au cœur d'un musée poétique ou philosophique.

Que reste-t-il comme lien possible entre l'historien antique & le musée antique ? Un culte personnel aux Muses ; citer ici ou là dans ses récits un événement aux abords d'un musée ; une place de choix parmi les étudiants des écoles philosophiques, voire parmi les savants, les bibliothécaires & autres locataires du *Mouseion* <sup>166</sup> ; la jouissance d'un jardin de complaisance appelé musée dans le monde hellénistique puis romain, parc ou portique où les œuvres antiques disposées là ne portaient guère plus de valeur historique qu'aux fiers propriétaires ou aux curieux amateurs de vieilleries. Dans ce monde ancien, ne cherchons plus d'anachronique musée d'his-

<sup>160</sup> Charles-Olivier CARBONELL. *L'historiographie*. Paris : Presses universitaires de France, 2010, chap. II, § 4.

<sup>161</sup> Ibid., chap. II, § 4.

<sup>162</sup> Ibid., chap. II, § 8.

<sup>163</sup> Ibid., chap. II, § 18-21.

<sup>164</sup> Ibid., chap. III, § 2.

<sup>165</sup> Aristote de STAGIRE. *Poétique* (-335). Paris : Librairie générale française, 1994.

<sup>166</sup> « Dans l'Alexandrie des PTOLÉMÉES, pas un seul historien de renom aux côtés des EUCLIDE, ARCHIMÈDE, ARISTARQUE, CALLIMAQUE, THÉOCRITE... » CARBONELL, *L'historiographie*, op. cit., chap. II, § 15.

toire, seulement deux sources distinctes à la compréhension de notre sujet dont les mots nous viennent de la langue hellène : l'histoire ici, le musée là.



## 3.2. Médiums de l'histoire

Le médium se construit sur la base d'une sélection dans les ordres sensoriels : visuel, sonore, audiovisuel. Il peut être homogène, comme la peinture & la musique, ou hétérogène, comme le cinéma & l'opéra. <sup>167</sup>

— CHATEAU

L'histoire, telle que nous l'entendons aujourd'hui, mais également selon ses significations anciennes, passe par d'autres médiums que par l'écrit : images, sons, lieux... Nous le soutenons ici, à l'occasion d'une thèse en sciences de la communication. Le cadre d'une étude sur les musées d'histoire, lieu d'exposition de l'histoire, invite particulièrement à réfléchir à cette question : la communication de l'histoire peut-elle passer par d'autres médiums que l'écrit ? Les témoignages issus de nos entretiens incitent à creuser dans cette direction. Alors quels sont-ils, ces médiums ? Quand on sillonne les allées du musée, on croise toutes sortes d'objets qui proviennent de temps anciens. Prenons pourtant garde à bien éviter le piège de tout prendre pour médium de l'histoire. Un médium se construit. Ceci revient à dire non seulement qu'il s'agit d'un artefact, mais que celle ou celui qui le compose agit sciemment dans le but de laisser un artefact de l'histoire. Résumons cela par un exemple & un contre-exemple. La taille d'une borne miliare de l'Antiquité romaine s'inscrit dans une opération de marquage des voies romaines avec pour objectif précis d'aider les voyageurs à se repérer. Voilà une trace du passé qui, lors de sa redécouverte par des modernes, devient éventuellement une source de l'histoire. Les archéologues l'instruisent dans leurs rapports en comparaison à d'autres découvertes de la sorte, à l'existence d'une chaussée dans les environs, ou encore à la « Table de Peutinger » <sup>168</sup>. Or, cette borne ne saurait constituer, pour nous, un médium de l'histoire.

En revanche, pour prendre l'un des exemples favoris de la représentation de l'histoire, la *colonne Trajane* <sup>169</sup>, monument de triomphe de l'empereur TRAJAN, raconte, par une série de bas-reliefs courant de bas en haut du monument, les campagnes militaires des guerres daciques. Conçu pour narrer aux romains l'histoire des épisodes vécus sur les limes de l'Empire romain, ce document représente une réelle épopée sous forme de sculpture. Au-delà des questions de neutralité qui pèsent sur cette source, à savoir dans quelle mesure elle embellit le récit en faveur des impériaux, la colonne constitue un médium de l'histoire dans ce sens où elle entre dans une démarche de communication d'une histoire, certes contestable, à une audience, qui plus est, publique. Suivant cette définition & ces exemples, nous proposons donc, à présent, de réfléchir succinctement sur ce concept de médium de l'histoire, à savoir comment il alimente notre ré-

<sup>167</sup>Dominique CHATEAU. « Médium ». In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris : Armand Colin, 2007, p. 301.

<sup>168</sup>ANONYME DE COLMAR. *table de Peutinger* – Tabula Peutingeriana (328). Latin. Colmar, 1265.

<sup>169</sup>DAMAS, *colonne Trajane*, op. cit.



flexion sur le musée d'histoire ? Ou mieux, comment le musée d'histoire s'inscrit dans l'histoire des médiums de l'histoire ?

#### 3.2.1. Langages

Commençons ici par le silence. Pour autant, nous ne nous détournons ni de l'écrit, ni du langage qui peuplent les salles des musées. Si les études sur l'histoire qui travaillent à sa fabrique se concentrent d'abord sur l'écriture, nous réfléchissons à sa circulation sur d'autres supports, sans en exclure aucun pour autant les écrivains ou les médiateurs. Mais nos travers communicationnels nous plongent dans les logiques du sensoriel qui constituent l'un des socles des relations interpersonnelles. Alors, sur une base d'expression/réception, quels médiums s'appliquent à l'histoire/communication ? Notre constitution biologique, nos expériences individuelles & culturelles nous disposent à être plus pénétrables à tel ou tel langage. Notre réceptivité est une construction liée à notre sensibilité mais aussi à nos habitudes d'entendement. En prônant la relativité & la multiplicité réceptive des langages, nous nous engageons sur un terrain controversé, mais qui change la donne sur un thème tel que l'histoire & le musée d'histoire. Selon l'étude d'Alfred KORZYBSKI, les informations sensorielles

montent en abstraction, d'abord aux niveaux des dénominations ou des descriptions, nous passons aux niveaux des inférences, & nous pouvons essayer de communiquer à autrui notre sensation à propos de la sensation, notre pensée à propos de la pensée, etc., lesquelles en fait se produisent au niveau silencieux. Finalement, nous en arrivons au point où il nous faut parler à propos de la parole.<sup>170</sup>

#### Silence

Rions un peu de ces gardes qui, les yeux exorbités, le doigt sur le menton, le poing levé, appellent au silence dans les galeries de peintures par de bryuants « Chut ! » Mais s'il facilite la contemplation d'un objet, le silence constitue un procédé même de lecture d'une image. Rendons au silence son lot d'idées, d'associations, de représentations, de délectations. La différenciation entre les niveaux silencieux, non-verbaux ou indicibles & le niveau verbal permet de concevoir clairement le passage du langage entre la perception, la pensée & la parole. KORZYBSKI appuie le trait en admettant une conception solipsiste :

Nous ne percevons ni ne pouvons percevoir l'électron, mais nous observons positivement les résultats des processus électroniques finaux. Ceci veut dire que nous observons les effets et présumons les causes. En d'autres termes, notre connaissance sub-microscopique est de caractère hypothétique. Le monde se comporte comme si ses mécanismes étaient précisément tels que nos abstractions les plus élevées nous

---

<sup>170</sup> Alfred KORZYBSKI. *Une carte n'est pas le territoire : prolégomènes aux systèmes non-aristotéliens et à la sémantique générale*. Paris : Éditions de l'Eclat, 1998, p. 91.

conduisent à les croire [...]. Nous devons arriver à la conclusion que la connaissance inférentielle offre souvent beaucoup plus de garantie à une date donnée, après vérification croisée, que les données sensorielles originales qui nous ont historiquement servi de point de départ et se sont trouvées en défaut. Il en découle que la totalité de notre connaissance la plus profonde ne peut être qu'hypothétique ; en effet, ce que nous voyons, entendons, sentons, ce dont nous parlons ou ce que nous inférons n'est jamais ça, mais seulement le résultat de nos abstractions humaines à propos de ça. <sup>171</sup>

Les approches sceptiques de notre développement perceptif apparaissent dès à présent <sup>172</sup>. Mais au final, nous en arrivons à étudier le langage pour conclure qu'autre chose que l'écrit entre en compte & pour justifier notre approche des médiums de l'histoire. Mais pouvons-nous raisonnablement proposer l'idée que l'écrit ne soit pas ce moyen supérieur de concrétiser une pensée & de la partager ? La négative flirte avec une certaine forme de civilisationnisme où les peuples sans écriture sombreraient dans l'image du bon sauvage, l'enfant chéri des Lumières, encore victime d'un regard eurocentré sur ce bas-monde : « On s'est déjà aperçu que, presque toujours, les sociétés archaïques sont déterminées négativement, sous les espèces du manque : sociétés sans État, sociétés sans écriture, sociétés sans histoire <sup>173</sup>. » Pierre CLASTRES répond à Claude LÉVI-STRAUSS qui critique également cette vision assez facile : « Quand il s'agit d'une culture sans écriture, sans architecture & à technique rudimentaire, on peut dire que nous ne pouvons rien en savoir & que tout ce qu'on essaie de se présenter à leur sujet se réduit à des hypothèses gratuites <sup>174</sup>. » Nous y reviendrons.

En attendant, tirons un peu plus sur la corde : faut-il un langage verbal pour penser ? Et cette fois-ci, nous réhabilitons le sensible & l'image mentale. Posons malgré tout la question : « Est-ce que toute pensée est verbale ? Certains disent oui, d'autres disent non. Si toutefois nous nous limitons à penser verbalement, nous retombons dans nos vieilles ornières linguistiques des générations antérieures, lesquelles ont été formées socio-culturellement & canalisées neurologiquement dans les formes de représentation héritées du passé <sup>175</sup>. » Penser silencieusement, non pas sans construction d'agencement d'idées, non pas sans postulat ni résultat, juste sans les mots : « Lorsque nous pensons sans mots, ou par images ou par visualisations, il nous est possible de découvrir de nouveaux aspects & relations aux niveaux silencieux & par suite de formuler d'importants résultats théoriques dans la recherche générale d'une similarité de structure entre les deux niveaux, le silencieux & le verbal <sup>176</sup>. »

Admettons la thèse que les images mentales soient liées à la perception visuelle, à son expérience, alors que les concepts proviendraient du langage capté par l'ouïe ? Que dire alors de

<sup>171</sup> Ibid., p. 91.

<sup>172</sup> Cf. Concevoir la perception, SECTION 5.1.1, page 314.

<sup>173</sup> Pierre CLASTRES. *La société contre l'État*. Recherches d'anthropologie politique. Paris : Éd. de Minuit, 1974, chap. xi.

<sup>174</sup> Claude LÉVI-STRAUSS et Jean POUILLON. *Race et histoire*. Suivi de L'oeuvre de Claude Lévi-Strauss par Jean Pouillon. Paris : Denoël Gonthier, 1961, p. 27.

<sup>175</sup> KORZYBSKI, *Une carte n'est pas le territoire : prolégomènes aux systèmes non-aristotéliens et à la sémantique générale*, op. cit., p. 30.

<sup>176</sup> Ibid., p. 31-32.

l'écriture ? Poussons plus loin. Quand on joue à écrire des mots ou à dessiner des formes dans le dos de quelqu'un ? Ni la vue, ni l'ouïe n'entrent directement en jeu dans la prise de sens, dans l'appel du concept ; le toucher seulement. Pourtant, ce langage tactile permet une visualisation des graphèmes. Même si « langage (verbal ou écrit) & image sont deux formes de représentation très différentes <sup>177</sup> », l'écoute passe par le son alors que la lecture passe par l'image, mais l'interprétation mentale se rejoint. Alors, où donc se trouve la limite générique du langage dans la perception des sons & des images ? Tous les éléments que nous percevons sont susceptibles de devenir langages, or seuls certains sont transcrits comme tel. Le sens que nous leur accordons permet d'élever au niveau du concept ; & si nous leur accordons communément ce sens, alors la communication interpersonnelle s'établit. Ainsi, la reconnaissance sociale de ces ensembles permet d'établir des langages culturels, mais le canal perceptif & le médium de communication se répondent & gardent leur importance. Or, nous l'avons observé, les différentes sensibilités opèrent des préférences de canaux perceptifs quand à l'inverse, les choix de médiums s'opèrent par la société ou par l'émetteur du message.

L'invention de la lettre & de l'écriture par la jeune TAFFY, dans les *Histoires comme ça* de Rudyard KIPLING, romance de façon très intéressante certaines thèses paléographiques <sup>178</sup>. Dans « La première lettre », il met en scène une famille du Néolithique, dont la fille TAFFY, à la pêche avec son père, entreprend de communiquer avec sa mère par l'intermédiaire d'un passant en envoyant un message dessiné sur une écorce : « ça n'est pas très ressemblant, mais maman comprendra. » Évidemment, le message est mal interprété & génère une histoire rocambolesque, si bien que le chef principal en conclut que cette invention est vouée à évoluer autrement en suggérant de passer du pictogramme au phonogramme : « Alors nous dirons toujours exactement ce que nous aurons à dire, sans aucune erreur. » Dans cette historiette, le récit précède l'écrit en donnant à voir une évolution & une hiérarchie sémiotique entre dessin & écriture. Les deux illustrations de KIPLING relatives à cette fable sont toutes aussi significatives. En premier lieu, il rend le dessin de TAFFY proche des figures anthropomorphiques de l'iconographie néolithique, qui, en l'absence de clef d'interprétation semblent sans organisation spatiale claire, ce qu'illustre la confusion dans la réception par la mère. En second lieu, il imagine un objet commémoratif de cette histoire fait par la tribu pour la postérité représentant les événements sous forme de frise historique proche d'une écriture pré-hiéroglyphique. À la lecture, si l'enfant a bien suivi l'histoire, il y reconnaît tous les éléments.

La semaine après, dans l'histoire suivante intitulée « Comment l'alphabet fut fait », le génie du Néolithique incarné dans cette petite fille demande à son père de « faire un bruit, n'importe lequel. — Ah ! fit TIGUMAÏ. Cela ira-t-il pour commencer ? — Oui, dit TAFFY. Vous avez l'air d'une carpe la bouche ouverte <sup>179</sup>. » Alors, l'impertinente dessine la bouche ouverte d'une carpe, la travaille. Voici comment TAFFY & TIGUMAÏ créent le « A ». Puis, procédant de même avec des dessins du quotidien évocateurs d'autres bruits, « à force d'être faits et refaits sur l'écorce, ils devenaient plus simples & plus faciles », plus abstraits, aboutissant à la fondation, en un jour, de l'alphabet moderne dans le but suprême de pouvoir communiquer secrètement l'un

<sup>177</sup> Michel DENIS. « Images mentales et pensée ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002, p. 247.

<sup>178</sup> Rudyard KIPLING. *Histoires comme ça*. Paris : Delagrave, 1987, « La première lettre ».

<sup>179</sup> Ibid., « Comment l'alphabet fut fait ».

& l'autre. L'enfant découvrira plus tard que l'erreur d'interprétation persiste dans ce nouveau médium. KIPLING, avec ces deux petits contes, romance l'invention du dessin, de la frise & de l'écriture, les trois structures de la représentation graphique du passé que nous souhaitons étudier. Mais la relation à la paléographie anthropologique du XIX<sup>e</sup> siècle pose la question du début de l'histoire.

### Percer le seuil de l'écriture

Nous évoquons les considérations sur les groupes sociaux qui se passent de l'écrit, & des rapports symboliques de dominations qui en découlent. Hélas, plus d'un demi-siècle après ces réflexions, le piège persiste, non seulement parce qu'un sentiment de supériorité se targue de posséder la civilisation, l'État, mais également l'écriture, & donc l'histoire. En effet, avec une science historique qui prend l'écrit pour objet d'étude : « on peut bien opposer conceptuellement les sociétés avec État & les sociétés sans État, avec écriture & sans écriture, & encore les sociétés avec une histoire écrite & les sociétés sans histoire du fait qu'elles n'ont pas d'écriture <sup>180</sup>. » L'histoire tient une position stratégique dans ces jeux de mépris, ce que Michel de CERTEAU démontre en quelques mots : « En combinant le pouvoir de retenir le passé (alors que la fable sauvage oublie & perd l'origine) & celui de franchir indéfiniment la distance (alors que la voix sauvage est limitée au cercle évanouissant de son audition), l'écriture fait l'histoire <sup>181</sup>. »

La raison du scientifique triomphant du XIX<sup>e</sup> siècle repère comme source la trace écrite, laissant aux disciplines auxiliaires le soin des objets ou des images. Ainsi, la limite & la hiérarchisation indiciaire & disciplinaire impliquent bien plus qu'une simple querelle de chapelles. Mettre l'écrit sur un piédestal place l'historien, son chantre, dans une position de noble ou de clerc. Si elle relègue les archéologues, les ethnologues ou les historiens de l'art au rang d'amateurs de breloques, elle porte un jugement bien plus grave sur l'illettré qu'elle transforme d'un coup sec en Cro-Magnon. Le préfixe du mot « préhistoire » proposé par John LUBBOCK s'inscrit dans ces périodes taxinomiques en posant une frontière entre un avant & un après. Cette frontière, vous la connaissez : les bâtonnets cunéiformes des caissiers urukéens ou les hiéroglyphes en sémurien d'un tabellion municipal. Trêve de plaisanterie ! Nos aïeux antédiluviens se retrouvent derrière un mur qui les abrutit. Les scientifiques du XIX<sup>e</sup> siècle, renversent alors le principe judéo-chrétien de dégradation de l'humanité suite au péché originel par une vision progressiste encore un peu simpliste. Les mythes concernant cette rupture entre un passé barbare & une époque civilisée se suivent :


- la généralisation des monothéismes à la fin de l'Antiquité anéantit la Titanomachie qui voyait l'apothéotique victoire des dieux olympiens sur les primitifs Titans ;
- lui succède le mythe biblique où NOÉ incarne la transition entre une humanité corrompue engloutie sous les flots & l'alliance divine avec son peuple, renouvelée ici ou là par tel prophète ou telle révélation ;

<sup>180</sup> Camille TAROT. *De Durkheim à Mauss, l'invention du symbolique sociologie et sciences des religions*. Sous la dir. d'Alain CAILLÉ. sociologie & sciences des religions. Paris : Ed. La Découverte M.A.U.S.S., 1999, p. 489.

<sup>181</sup> CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 224.

- après avoir repoussé les origines du monde par les théories apostates du siècle des Lumières, faue d'avoir trouvé sur le mont Ararat la ménagerie nautique de NOÉ ou les harems joviens du mont Olympe, les scientifiques du XIX<sup>e</sup> siècle descendent dans les plaines mésopotamiennes trouver la clef de notre supériorité moderne.

Aujourd'hui, les spécialistes nuancent avec grâce, comme dans les visites d'André L'HOËR ou les enfants découvrent l'ingéniosité de nos prédécesseurs :

5. ALH  — L'autre chose qui ressort, c'est « Bah, ils étaient pas si bêtes ! » Et je leur réponds : « C'est vos ancêtres ». (*Extrait 5.3*).<sup>a</sup>

Ce court extrait prouve aussi que le préjugé, solide dans ses braies, tient bon. Mais le plus inquiétant dans cette suprématie de l'écrit ne concerne pas tant les anciens que les modernes. Que de vieux fossiles essuient le mépris de quelques positivistes qui les traitent d'ignares, passe encore, mais réfléchissons un peu à la condescendance des idolâtres de l'écrit qui détaillent les sociétés traditionnelles qui n'utilisent pas l'écrit :

Comment ne pas comparer les tribus indigènes, sans écriture & sans métallurgie, mais traçant des figures sur les parois rocheuses & fabriquant des outils de pierre, avec les formes archaïques [...] dont les vestiges trouvés dans les grottes de France & d'Espagne attestent la similarité ? C'est là surtout que le faux évolutionnisme s'est donné libre cours.<sup>182</sup>

Où en sont les préjugés sur ce point ? Je crains d'être pessimiste tout en continuant de soutenir la position de Claude LÉVI-STRAUSS sur ce point : « Cette façon de raisonner est logiquement insoutenable, mais dans bon nombre de cas elle est démentie par les faits<sup>183</sup>. » L'histoire, par frilosité ou faute de méthode, néglige encore trop souvent ces régions barbares. Mais, pour en revenir au débat du médium de l'écrit, notons que « ce n'est pas parce qu'une société n'a pas de graphie de sa langue qu'elle est dépourvue de toute écriture, ou parce qu'elle n'a pas d'annales qu'elle n'a pas de mémoire, de supports mnémoniques matériels d'une autre sorte ni de mnémotechniques<sup>184</sup>. » En perçant l'écrit, nous défions ces frontières obscures en affrontant les difficultés de lire d'autres signes que ceux des stylets & des calames. Et la Préhistoire recule.

Une fois balayées les bornes des Titans, des déluges ou des scribes, quelles limites fixer au début de l'histoire ? Nous ne cherchons pas ici à fixer une frontière à l'histoire, ni à alimenter le fantasme des origines. Seulement, du point de vue des sciences de la communication, nous dénonçons une vision archaïque de la période décrite comme celle de l'histoire qui correspond plutôt à des périodes d'utilisation & de développement d'une technique particulière : l'écriture. Par ce biais, nous participons au mouvement de réhabilitation des autres moyens d'expression,

---

<sup>182</sup> LÉVI-STRAUSS et POUILLON, *Race et histoire*, op. cit., p. 28.

<sup>183</sup> Ibid., p. 29.

<sup>184</sup> TAROT, *De Durkheim à Mauss, l'invention du symbolique sociologie et sciences des religions*, op. cit., p. 489.

---

<sup>a</sup>Extrait « Pas si bêtes » page 422, ventilé page 894.

de mémoire, & d'étude du parcours des sociétés humaines à travers le temps : en bref, réhabiliter les paroles & les images, réhabiliter les barbares, les sauvages, les naïfs. Là où les dogmes scientifiques cherchaient une rupture dans la première source écrite, la recherche moderne a répondu par une myriade d'études très contextualisées, des échanges interdisciplinaires, par la controverse des interprétations... D'ailleurs la terminologie liée à ce seuil de l'histoire connaît des alternatives, soit par les époques géologiques, soit par les techniques avec les âges lithiques & métallurgiques, soit par le nom de découvertes d'un site archéologique, soit par des périodes de domination d'une cité, d'un peuple, d'une aristocratie...

## Les fabricants d'histoires

Alors pourquoi ne pas plutôt commencer l'histoire par celles & ceux qui la racontent ? Finalement, plutôt que de se concentrer sur la source, nous porterions le débat sur les fabricants d'histoire. Mais encore une fois, le critère de l'écriture facilite les choses par rapport aux autres moyens d'expression. L'écrit se fixe, il fait donc plus facilement trace que le discours, & le support se date plus facilement qu'une tradition orale. Par rapport aux images, en dehors de la quantité des traces textuelles peut-être plus nombreuses que celle des vestiges imagés, l'avantage de l'écrit concerne le développement langagier dont on prétend l'interprétation plus facilement transmissible que dans l'image. Mais aujourd'hui, avec le développement des sciences qui étudient les témoignages oraux ou les expressions graphiques à travers l'histoire, ces arguments doivent céder à l'ouverture aux autres médiums. Donc, nous distinguons les fossiles des techniques, les outils des représentations. Mais parmi ces représentations, la singularité de l'histoire s'exprime. Encore une fois, l'écrit classique facilite l'interprétation : le texte de comptable, de fabuliste ou de témoin ne remplit pas encore les conditions d'un texte historien. Le premier utilise l'écriture, le second aussi mais avec des techniques de narration élaborées, quant au troisième, écrivain & narrateur, il raconte ce qu'il a vécu avec le souci de sincérité. La version moderne de l'histoire demande aussi à présenter sa méthode, ses sources, à pouvoir vérifier. Vous reconnaîtrez nos fameux urukéens, nos HOMÈRE, nos HÉRODOTE & nos THUCYDIDE ou pour prendre une liste plus moderne, nos clercs de notaires, nos VICTOR HUGO, nos CASANOVA ou nos MICHELET. Or, ces quatre types d'auteur écrivent l'histoire à leur manière :

- le bureaucrate fournit sa source à la postérité, ou du moins au fonds d'archive ;
- le littéraire raconte des histoires ;
- le mémorialiste narre l'histoire de sa vie ou de ses voyages ;
- l'historien traite, à partir de sources, d'un sujet donné.

Alors comment adapter cette classification à d'autres médias que l'écriture ? Les ordres & les comptes, les histoires qu'on raconte, les témoignages sincères se conçoivent aisément à l'oral, & les techniques de supports mnémoniques variées les enregistrent : la transmission orale, le texte comme support de l'oral, l'enregistrement du son depuis les moyens mécaniques de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle... Alors finalement, la question ici reviendrait à savoir comment l'histoire peut se concevoir à l'oral ? La réponse du langage suffit, car ce qui peut se concevoir & se montrer à l'écrit peut être conçu & développé à l'oral. Et qui demande les sources ? Le cours, la démonstration ou la médiation orale s'accompagnera de preuves tangibles montrées à l'auditoire. Les ma-



lins m'interrogeront sur la musique, ce à quoi nous répondrons que les chants peuvent remplir toutes les fonctions des discours. Vous ne vous rassasiez pas de cette objection ? Alors nous posons à notre tour la question de savoir si la mélodie, l'harmonie, les rythmes ou les silences d'un concerto peuvent remplir tous les procédés narratologiques nécessaires à raconter une histoire ? À développer un argumentaire ? À présenter une méthodologie ? Jusqu'à quel point peut-elle se passer d'image ou de mots ? S'il nous manque encore des réponses sur ce thème, il nous entraîne au théâtre qui peut, dans la représentation de l'action dans l'espace remplir toutes les fonctions décrites de l'histoire. Enfin, puisque nous en venons aux imagées, terminons cet aperçu par les représentations graphiques de l'histoire. Les procédés narratifs s'utilisent dans l'espace comme dans le langage. Ils s'élaborent sur des plans que nous étudierons plus loin. L'image montre, elle peut témoigner aussi. Ainsi une représentation d'une époque peut fournir beaucoup d'informations sur cette époque à travers le sujet représenté mais aussi par la vision de l'artiste. Alors, la question de l'authenticité de ce qui est représenté pose toujours question, mais les contextes renvoient parfois à une vérifiabilité de ce qui est représenté. Enfin, le musée, comme théâtre de ces témoins de l'histoire, articule également les arguments narratifs avec les témoignages du passé & les démonstrations usant des expôts comme sources, arguments, exemples & représentations pour construire l'histoire.

Maintenant, proposons ensemble un nouveau seuil à l'histoire. Que reste-t-il à l'argument de l'invention de l'écriture ? Son intelligibilité dépend de son interprétation, comme d'autres moyens d'expression. Sa géographie, nous l'avons vu, est trop mobile. Alors, que choisir ? Chaque objet d'étude éclate les cadres temporels. Si les fossiles encadrent l'existence de notre espèce, l'histoire des techniques permet de comprendre les cadres de vie des sociétés. De considérer les moyens d'expression & de représentation comme point de départ de l'histoire, dont l'écriture n'est qu'un élément tardif & local, déplace la frontière au Paléolithique supérieur. En revanche, si on cherche à connaître les premières expressions historiques comme les chroniques mésopotamiennes, avec des techniques narratives comme celle des aèdes hellènes, en dehors de toute mythographie comme les THUCYDIDE, avec preuves à l'appui... Et, bien entendu, privilégiant les compositions sur d'autres médiums que l'écrit, nous reconfigurons l'historiographie.

#### 3.2.2. Le livre, icône historique

##### Historiographie grecque, latine, romane

L'histoire occidentale, telle que l'historiographie moderne la définit – histoire écrite préservée des mythes & du divin <sup>185</sup> – commence au V<sup>e</sup> siècle avant notre ère en Grèce. HÉRODOTE d'Halicarnasse présente les résultats de son enquête sur les guerres médiques <sup>186</sup>. Il invente le récit historique, se dégageant du mythe, mais laisse la priorité dans son récit à la narration. De plus, il introduit son travail par une opération qu'il considère comme édifiante, processus épistémologique d'historien : la présentation de l'histoire de la Grèce depuis les origines. HELLANICOS

---

<sup>185</sup> Marie-Paule CAIRE-JABINET. *Introduction à l'historiographie*. 128. Histoire. Paris : Armand Colin, 2008, p. 6.

<sup>186</sup> HÉRODOTE, *Histoire* (-445), op. cit.

de Mytilène par ses nombreux écrits s'attache à bien distinguer mythologie & histoire. Son affection pour les chronologies de personnages & de l'histoire de l'Attique révèle un style dont la précision des faits & le souci d'exactitude font de l'histoire une science. THUCYDIDE quant à lui, stratège athénien engagé contre les lacédémoniens dans la guerre du Péloponnèse, entreprend un écrit particulièrement intéressant dans les origines de l'histoire : l'usage de considérer son œuvre comme objective, basée sur une lecture critique des témoignages. Toutefois, les avis divergent car son travail peut s'interpréter également comme une histoire arrangée, sélectionnée, riche de symboles, d'émotions. Ces deux points de vue contradictoires sur *L'Histoire de la guerre du Péloponnèse* se rejoignent aujourd'hui si l'on considère les tensions entre raison & déraison de l'histoire<sup>187</sup>. Il n'en reste pas moins que THUCYDIDE fonde la méthode historique occidentale en proposant un exposé clair, rigoureux, basé sur l'étude critique de témoignages variés. Ces trois concepteurs grecs de l'histoire délimitent le cadre de travail dans lequel évolueront leurs successeurs. Par la suite, outre les recherches des causes intrinsèques du déroulement de l'histoire dans le *Pragmateia* de POLYBE au II<sup>e</sup> siècle avant notre ère<sup>188</sup>, les historiens hellénistiques s'investiront plus largement dans l'analyse érudite ou au contraire, dans les récits épiques ou romanesques.

Les historiens romains, malgré l'orientation très marquée de leurs écrits, suivront cette tradition à la fois d'érudition & de synthèse avec<sup>189</sup> : la force des explications des *Histoires* de SALLUSTE<sup>190</sup>, la naissance des mémoires historiques avec les *Commentaires* de Jules CÉSAR, la richesse des connaissances de référence de *L'Histoire de Rome* depuis ses origines de TITE-LIVE, avec le style pessimiste & moraliste des *Annales* & des *Histoires* de TACITE<sup>191</sup> & la beauté des récits de *La vie des douze Césars* de SUÉTONE<sup>192</sup>... Deux historiens majeurs se rapprochent de ce style, le grec DENYS d'Halicarnasse – fidèle successeur de POLYBE – avec ses *Antiquités romaines*<sup>193</sup>, & Flavius JOSÈPHE<sup>194</sup> avec ses *Antiquités Judaïques*, exposant l'histoire juive aux lectorat gréco-romain<sup>195</sup>. Si ses dix derniers livres sont d'une qualité historique remarquable, la première partie reprend les livres historiques bibliques. La tradition gréco-romaine constitue le ciment de la pensée historique occidentale, toutefois, l'héritage biblique vient peu à peu enrichir ce fondement. Pendant plus d'un millénaire, les historiens s'inspirent de cette pensée, à commencer par EUSÈBE de Césarée au IV<sup>e</sup> siècle, précurseur de l'histoire chrétienne avec son *Histoire ecclésiastique*, récit rationnel, rigoureux, quoique apologiste<sup>196</sup>.

<sup>187</sup> THUCYDIDE. *La guerre du Péloponnèse*. Sous la dir. de Pierre VIDAL-NAQUET. Paris : Gallimard, 2000.

<sup>188</sup> POLYBE. *Histoire*. Sous la dir. de François HARTOG. Quarto. Paris : Gallimard, 2003.

<sup>189</sup> Annette FLOBERT. *Rome sous le regard des historiens latins*. Anthologie : César, Salluste, Tite-Live, Auguste, Velleius Paterculus, Tacite, Suétone, Florus, Justin, Ammien Marcellin, "Histoire Auguste", Orose. Paris : Garnier-Flammarion, 2008.

<sup>190</sup> Caius Sallustius CRISPUS.

<sup>191</sup> Publius Cornelius TACITUS.

<sup>192</sup> Caius Suetonius TRANQUILLUS.

<sup>193</sup> Anouk DELCOURT. « Lecture des Antiquités romaines de Denys d'Halicarnasse ». Thèse de doct. Bruxelles (Belgique) : Académie royale de Belgique, 2005.

<sup>194</sup> Titus Flavius IOSEPHUS.

<sup>195</sup> Flavius JOSÈPHE et Étienne NODÉ. *Les Antiquités juives*. bilingue. Paris : Éditions du Cerf, 1990.

<sup>196</sup> Eusèbe de CÉSARÉE. *Histoire ecclésiastique*. Sous la dir. de François RICHARD. Paris : Éditions du Cerf, 2003.

Du point de vue de l'histoire par l'image, l'épisode de la *colonne trajane*<sup>197</sup> sera largement relayé, déjà dans l'Antiquité romaine & byzantine, comme médium de l'histoire d'une guerre impériale. Le Moyen Âge reprendra ce principe comme pour la *tapisserie de Bayeux* dans le cadre de l'épopée de GUILLAUME<sup>198</sup> le conquérant. Mais la production historique du Moyen Âge occidental, longtemps sous-estimée & considérée comme une histoire chrétienne non critique, dépendante des autorités morales, juridiques ou religieuses, obtient aujourd'hui des réévaluations<sup>199</sup>. L'histoire, ni art, ni discipline, se classe – à la faveur des exemples à suivre qu'elle diffuse – avec la morale, les prophéties ou les hagiographies. Toutefois, au vu des références, archives & sources disponibles ou des courants de penser médiévaux, rendons justice à un travail colossal effectué, notamment par les clercs, jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle. Puis à la suite des croisades, de l'essor urbain & du pouvoir royal, l'histoire devient peu à peu une discipline à part entière. L'accumulation d'archives, les bibliothèques, l'intérêt pour les ruines, monuments, inscriptions & témoignages oraux constituent des fondements titanesques au travail de l'historien moderne. L'historien médiéval s'inscrit en novateur par l'approvisionnement du temps & de la chronologie, l'effort de plus en plus poussé de l'exégèse, de la glose et de la critique, par l'amélioration de la lisibilité des textes avec les chapitres, paragraphes, pages, titres & illustrations. Différents genres apparaissent : annales & chroniques d'un côté, sortes de suites d'événements dénués d'artifice ; de l'autre des histoires, dont le style, la rhétorique cherchent à rivaliser les auteurs antiques.

GRÉGOIRE de Tours<sup>200</sup> poursuit la tradition historiographique chrétienne avec son *Histoire des Francs* ou *Dix livres d'histoire*<sup>201</sup>, suivi de près par BÈDE le Vénérable et son *Histoire ecclésiastique du peuple anglais* avec la volonté de contribuer à l'élaboration d'une histoire universelle<sup>202</sup>. Les hagiographies, biographies à caractère édifiant, & chroniques épiscopales ou monastiques écrites par les moines, sont le type d'œuvres historiques le plus employé durant le haut Moyen Âge. Puis les genres se développent à partir du XII<sup>e</sup> siècle : histoire providentielle, généalogie & histoire politique, histoire érudite, récit de croisades, histoire romane, genre qui connaît un très grand succès. Jean de JOINVILLE écrit la *Vie de Saint LOUIS*, de manière assez nouvelle, quittant l'hagiographie, pour se rapprocher de la biographie<sup>203</sup>. Jean FROISSART renouvelle le genre de la chronique au XIV<sup>e</sup> siècle, description de la guerre de Cent Ans & exaltation de la renaissance chevaleresque avec la nouveauté de s'intéresser particulièrement au peuple<sup>204</sup>. Après l'histoire de la nation chrétienne, le genre majeur devient l'exaltation des dynasties & des nations pour le service des princes, justifiant le sentiment d'appartenance basé sur la connaissance du passé. Mais l'écriture étant réservée aux élites, l'histoire circule aussi via les images dans les églises, les monuments ou les légendes orales.

<sup>197</sup>DAMAS, *colonne Trajane*, op. cit.

<sup>198</sup>*Tapisserie de Bayeux*. Bayeux, 1082.

<sup>199</sup>Bernard GUENÉE. *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*. Paris : Aubier-Montaigne, 1991.

<sup>200</sup>Georgius Florentius GREGORIUS.

<sup>201</sup>Grégoire de TOURS. *Histoire des Francs*. Sous la dir. de Martin BOUQUET et Pierre SICARD. Sources de l'histoire de France. Clermont-Ferrand : Paleo, 2006.

<sup>202</sup>Bède le VÉNÉRABLE. *Histoire ecclésiastique du peuple anglais*. Sous la dir. de Philippe DELAVEAU. Paris : Gallimard, 1995.

<sup>203</sup>Jean de JOINVILLE. *Vie de Saint Louis*. Sous la dir. de Jacques MONFRIN. Paris : Le Grand livre du mois, 2001.

<sup>204</sup>Jean FROISSART. *Chroniques*. Sous la dir. d'Andrée DUBY. Paris : Stock, 1997.

## L'histoire imprimée

La guerre de Cent Ans & le contexte des guerres d'Italie donnent du grain à moudre aux historiens. Dès le xv<sup>e</sup> siècle, l'essor économique, l'intensification des échanges ultramontains puis atlantiques, le renouveau intellectuel de la Renaissance, la diffusion des techniques de l'imprimerie s'accompagnent d'un élargissement du monde lettré, susceptible d'être sensible à l'histoire. Si les chroniqueurs subsistent jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle, un nouveau style va poindre en France avec Philippe de COMMYNES<sup>205</sup>. Considéré comme le premier historien de langue française, il introduit une réflexion dans ses *Mémoires*, genre renaissant & promis à un bel avenir. Il s'interroge sur les sens de l'histoire & leur cherche un sens autre que divin. , comme des leçons à en tirer, comme le fait de manière admirable quelques années après Nicolas MACHIAVEL. Dès le xvi<sup>e</sup> siècle, le cercle des lecteurs de la pensée historique s'élargit à la bourgeoisie formée dans les universités notamment de droit, dont la tendance est de travailler sur les sources originales. Cette idée se répand largement avec les réformateurs qui prônent un retour aux textes anciens. L'histoire rencontre un vif enthousiasme auprès des personnes qui souhaitent satisfaire leur curiosité quant à l'Antiquité, aux origines de leur État, ou appuyer des opinions politiques. L'histoire sert à justifier certaines légitimités telles que celle de la dynastie VALOIS ou des guerres d'Italie ou, lors des guerres de Religion, à trouver du réconfort ou à comprendre les malheurs qui arrivent. L'histoire contemporaine bat alors son plein avec les mémorialistes comme Joachim DU BELLAY & Michel de MONTAIGNE ou l'historien Jacques-Auguste de THOU avec sa très populaire *Historia mei temporis*<sup>206</sup>.

C'est aussi la période où l'histoire se laïcise, notamment avec l'historiographe calviniste du roi, Nicolas VIGNIER, qui décide dans sa « Bibliothèque historique » de décrire l'histoire des religions en se basant seulement sur ce qui est historiquement vérifiable<sup>207</sup>. Finalement, le xvi<sup>e</sup> siècle humaniste voit apparaître une nouvelle histoire, fille de l'érudition, de la critique & d'une théorisation de l'histoire. Étienne PASQUIER applique les méthodes juridiques et philologiques à l'histoire dans sa grande enquête des origines du pays. Présentant toujours les textes d'origine, les preuves, il s'interroge & répond à ses questions, commence l'histoire de France avec les *Commentaires* de Jules CÉSAR, s'affranchissant ainsi des mythes & légendes. Il écrit en français en nuancant son propos ; il considère le royaume comme une entité supérieure, à ses rois, à ses institutions : la France commence à se définir par son histoire<sup>208</sup>. Le xvi<sup>e</sup> siècle est aussi celui des traités de méthodes historiques considérant pour la première fois l'histoire comme un art, l'*artes historica*. Nous dirions aujourd'hui une fabrique. Jean BODIN, avec la publication en 1566 de sa *Méthode pour une facile compréhension de l'histoire*, est l'auteur d'un des premiers ouvrages de réflexion historique, considéré alors comme une clef de compréhension du présent & un outil d'appréhension du futur<sup>209</sup>. Il élargit, il nuance la vision d'un passé ber-

<sup>205</sup> Philippe de COMMYNES. *Mémoires*. Sous la dir. de Jean DUFOURNET. Paris : Flammarion, 2007.

<sup>206</sup> Jacques-Auguste de THOU, Éric de BUSSAC et Pascal DUMAÏH. *Mémoires [1553-1601]*. Clermont-Ferrand : Paléo, 2004.

<sup>207</sup> Nicolas VIGNIER. *La bibliothèque historique*. Paris : L'Angelier, 1587.

<sup>208</sup> Étienne PASQUIER, Marie-Madeleine FRAGONARD, François ROUDAUT et al. *Les Recherches de la France*. Paris : Honoré Champion, 1996.

<sup>209</sup> Marie-Dominique COUZINET et Cesare VASOLI. *Histoire et méthode à la Renaissance*. Une lecture de la "Methodus ad facilem historiarum cognitionem" de Jean Bodin. Paris : Joseph Vrin, 1997.

cée d'un européocentrisme chrétien en mettant en valeur les cultures antiques proche-orientales différentes des gréco-latines étudiées traditionnellement & il rend un peu justice à la grandeur des empires musulmans. De son côté, Lancelot VOISIN DE LA POPELINIÈRE, dans son *Histoire des histoires* publiée en 1599, démontre que le développement de la pensée historique est relatif au développement d'une civilisation, à commencer par les Grecs qui ne conservent de trace de leur passé que par les chants. Puis viennent d'autres phases, l'histoire poétique comme chez les prophètes bibliques, l'histoire analytique des chroniqueurs, l'histoire mûre telle que la présente HÉRODOTE. Il intitule l'histoire moderne *L'histoire accomplie*, sorte d'histoire universelle pleine de sens, la représentation d'un tout <sup>210</sup>. Vous remarquerez que la problématique qui nous attise sur les médiums de l'histoire pointe déjà chez Lancelot VOISIN DE LA POPELINIÈRE au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle.

La période classique marque une pause dans l'histoire de la réflexion historique. Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'histoire se soumet aux idéologies monarchiques & à la gloire du roi, dans la tradition de MACHIAVEL, une histoire au service du prince avec son apogée à l'époque des panégyristes de LOUIS XVI. Depuis l'historiographe André DU CHESNE avec ses *Antiquités & recherches de la grandeur & majesté des rois de France* en 1609 <sup>211</sup>, jusqu'à l'*Histoire généalogique de la maison de France & des grands officiers de la Couronne* du généalogiste Pierre de GUIBOURS en 1674 <sup>212</sup>, l'histoire ne connaît guère d'évolution que dans son utilisation politique. L'heure n'est plus aux débats religieux que l'on n'ose plus contester après l'horreur des guerres de Religion ou les différentes pressions, notamment des jésuites. Les origines de la nation créent la controverse avec la question de savoir de quel peuple viennent les rois & le peuple français ainsi que leurs relations de pouvoir & de gouvernement avant l'avènement de Hugues CAPET, toujours dans un souci de soutenir tel ou tel parti. L'esprit de l'historien abandonne la recherche d'originaux, la volonté critique pour chercher au contraire la qualité littéraire & une vulgarisation, très prise du public. Mais en cette époque, on s'intéresse plus aux mathématiques ou aux sciences, on dévalorise l'histoire. Encore au XVIII<sup>e</sup> siècle dans le *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* de D'ALEMBERT : sur son tableau représentant le système figuré des connaissances humaines, l'histoire apparaît relativement à la mémoire, encore bien séparée de toutes les autres sciences qu'on affine plus facilement à la raison.

En revanche, c'est la grande époque de la peinture d'histoire, même si l'on observe qu'elle suit plutôt les envolées lyriques des trompettes de la renommée : « La peinture d'histoire – est-il nécessaire de le rappeler ? – est généralement comparée à la poésie & non à l'histoire. Elle n'est pas là pour narrer, mais pour émouvoir le spectateur <sup>213</sup>. » Charles LE BRUN qui, suivant la tradition des tapisseries renaissantes, reprend les épisodes de hauts personnages antiques comme

<sup>210</sup>Lancelot VOISIN DE LA POPELINIÈRE. *L'Histoire des histoires. L'idée de l'histoire accomplie [1599]*. Sous la dir. de Philippe DESAN. Paris : Fayard, 1989.

<sup>211</sup>André DU CHESNE. *Les Antiquitez et recherches de la grandeur et majesté des rois de France*. Paris : Jean Petit-Pas, 1609.

<sup>212</sup>Pierre de GUIBOURS. *Histoire de la maison royale de France & des grands officiers de la Couronne*. Paris : Estienne Loyson, 1674.

<sup>213</sup>Christian MICHEL. « Histoire, mémoire & représentation : figurer des scènes du Moyen Âge avant la Révolution ». In : *Historiographie de la France & mémoire du royaume au dix-huitième siècle*. Paris : Honoré Champion, 2006, p. 319-344, p. 320.

ALEXANDRE le Grand, pour les mettre en relation directe avec les souverains contemporains. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans les sujets de tableaux, « les scènes choisies sont du ressort de la mémoire, non de l'histoire comme art littéraire. Les codes de la peinture d'histoire rendent très difficile la représentation des scènes de l'histoire nationale, c'est davantage l'illustration qui sert de base à ce qui constitue un renouvellement de l'iconographie <sup>214</sup>. » La critique vient même des contemporains sur la controverse de la peinture d'histoire :

Ces deux artistes ont des objets bien différens. Ils se réunissent néanmoins sur un article; c'est qu'ils sont l'un & l'autre dans l'erreur. Qu'avec juste raison on leur préfère celui qui, non moins occupé de la vérité des événemens que des charmes de l'Art, associe sans pédantisme & sans libertinage l'Historique au Pittoresque ; tourner les faits à ces heureuses licences qui embellissent sans les altérer, les arrange sur la toile dans ce beau désordre qu'inspire un sage enthousiasme, évite avec un même soin le ridicule de faire sans verve, sans génie la gazette d'une catastrophe, & celui d'en faire le Roman sans vraisemblance, ou l'Histoire sans vérité; il se dirige en homme également instruit dans les parties essentielles de son talent. <sup>215</sup>

### 3.2.3. L'oralité au musée : les étincelles de l'audioguide

Prenons quelques exemples qui nous permettent d'observer justement l'oralité au musée. Les moyens modernes s'appliquent à interagir avec les publics avec un discours préparé, particulièrement bien documenté & démonstratif. En effet, l'interface est assez alléchante. Seulement, on remarque que : « les visiteurs sont attirés par les dispositifs de médiation parce qu'ils y voient une occasion de comprendre ce que l'institution attend des visiteurs, comment voir les œuvres par exemple. Ce résultat est également net dans les études des usages des audioguides <sup>216</sup>. »

L'audioguide, depuis des années, représente le dispositif technique muséal par excellence. Outil de médiation & d'interprétation, les témoignages portés sur sa présence dans les expositions d'histoire ressemblent en général à ce que l'on pourrait entendre dans tout type de musées :

Disponibles depuis le début des années quatre-vingts, les audioguides sont restés peu investis au musée jusqu'au tournant des années deux-mille, période où les technologies numériques supplantent les systèmes de guidage par infrarouge. <sup>217</sup>

Dès lors, un grand nombre de musées s'en dotent avec des orientations variées concernant ce qu'ils représentent, leur usage & le contenu enregistré.

<sup>214</sup>Ibid., p. 319.

<sup>215</sup>Michel-François DANDRÉ-BARDON. *Traité de peinture*. Dessaint, 1765, p. 104-105.


<sup>216</sup>Joëlle LE MAREC. « Les études d'usage des multimédias en milieu culturel ». In : *Culture recherche* n° 102 (juil. 2004), p. 16-17, p. 16.

<sup>217</sup>Sophie DESHAYES. « Les parcours audioguidés : déambulation des publics et médiation sonore embarquée ». In : *La Lettre de l'OCIM* 155 (sept. 2014), p. 29-35, § 1.




## Entre tradition & modernité


Par rapport aux autres moyens de médiation, l'audioguide se positionne sur une niche assez surprenante. Dans la droite lignée des guides imprimés, il conserve son caractère descriptif. À la question de savoir si l'ancêtre de l'audioguide se trouve dans ce genre d'ouvrages de conservateurs, Frédéric LACAILLE répondait par une affirmative amusée :

27. FLA  — Oui, presque ! En même temps, ce que raconte ce SOULIÉ <sup>218</sup>, c'est exactement ce qu'on voit sur les tableaux. Donc en fait, c'est une vision très descriptive, & effectivement, si on voulait faire un audioguide, on pourrait presque partir des textes de SOULIÉ <sup>219</sup>. (*Extrait 27.13*). <sup>a</sup>

À imaginer une hiérarchie discriminatoire des dispositifs techniques du musée, celui-ci se placerait, comme une technologie supérieure, rangé juste au-dessus des textes de salle ou des carnets de visite. Les discours multi-supports retentissent en tintamarre, témoins de l'histoire du musée, les plus récents succèdent aux précédents sans jamais les remplacer vraiment, & l'on voit les vestiges des anciens discours contredire encore les nouveaux. À y regarder avec plus de bienveillance, les technologies nouvelles pallient parfois aux textes qui, en salle, attendent leur modernisation :

16. HTDS  — Dans l'audioguide, elles sont commentées. Actuellement, au niveau des textes présents en salle, ça n'est pas du tout satisfaisant, ça a été pallié par l'audioguide. (*Extrait 16.6*). <sup>b</sup>

Une rénovation idéale prend en compte une régénération globale du discours, si l'on en croit les paraboles des vieilles outres ou des vieux tissus... encore faut-il en avoir les moyens. Ces tentatives témoignent d'une vision en grand du musée, comme au musée national de la Marine qui commencera bientôt sa métamorphose. À l'époque, les projets allaient bon train :

16. HTDS  — on n'a pas rénové, mais on a essayé d'harmoniser certaines choses, refaire des cartels, il y a un audioguide qui a été écrit, avec une unification du discours. Mais ça a révélé ce manque. C'est très compliqué, ça vous dit quelque chose. (*Extrait 16.1*). <sup>c</sup>

Dans le même esprit, mais sur des périodes plus courtes, des expériences d'expositions sans texte affiché rendaient les dispositifs mobiles incontournables.

---

<sup>218</sup> SOULIÉ, *Notice du Musée impérial de Versailles*, op. cit.

<sup>219</sup> Ibid.

---

<sup>a</sup> Extrait « Guide descriptif » page 776, ventilé page 906.

<sup>b</sup> Extrait « Pallier aux textes en salle » page 576, ventilé page 907.

<sup>c</sup> Extrait « Unification du discours » page 571, ventilé page 907.

— Sur une exposition, justement, *Les rites funéraires*<sup>220</sup>, on avait pris le parti, pour essayer de reconstituer l'ambiance nécropole, de ne pas polluer notre reconstitution avec des panneaux. Et donc, il n'y avait aucune indication. Il y avait un numéro, un livret, pour ceux qui vraiment voulaient lire, & puis vraiment un audioguidage, & donc à chaque reconstitution de tombe, vous aviez un texte audioguide, qui était... j'allais dire vivant, même s'il s'agissait de la mort, mais qui était plaisant à entendre. Mais on s'aperçoit qu'il y a un 50 % des gens qui n'ont pas pris l'audioguidage. C'est marrant. J'ai même vu des gens sans livret, sans audioguidage. Alors, qu'est-ce qu'ils ont compris de cette exposition, je ne sais pas ? Mais bon. Il y en a qui se sont plaints de l'absence de texte. Mais là on a nos arguments, c'est qu'on voulait plus donner dans la restitution. (*Extrait 29.5*).<sup>a</sup>

29. HSG

Parmi les contre-arguments à l'audioguide, au public qui préfère se balader les mains vides se double de la question de l'interactivité. En effet, le droit de réponse demeure assez restreint. L'audioguide, comme son nom l'indique, guide au gré des salles, ce qui diffère d'une médiation, qui se veut plus interactive.

— Quand vous avez un papier ou un audioguide, vous ne pouvez pas contredire. Vous avez le droit de ne pas être d'accord, mais vous n'aurez pas de réponse. (*Extrait 13.12*).<sup>b</sup>

13. TCL

Dans certains musées, l'audioguide représente une mesure toute récente. Il comble le manque de guide ou la disponibilité des médiations. Dans ce sens, l'enregistrement permet d'assurer un commentaire minimum qui renseigne les visiteurs/teuses, comme un apport de connaissances supérieures à ce qui peut les informer dans les salles :

— On a mis des audioguides, il y a deux ans, c'est tout récent pour nous aussi, parce que le principe de la visite a toujours été libre, sauf pour certains groupes qui peuvent demander, pour ça, c'est une option qui est proposée. Ils peuvent demander un guide spécial pour les aider, mais l'audioguidage est très bien pour ça. (*Extrait 11.2*).<sup>c</sup>

11. FM

Parfois, il arrive presque en même temps que les tablettes ou autres supports audiovisuels comme au musée gallo-romain de Lyon-Fourvière où les deux dispositifs débarquent en rafale, sans pour autant dire qu'ils viennent remplir le même rôle. En tout cas, ce bond technologique fait passer rapidement le musée des supports textuels à l'audio & au multimédia :

— Pour vous dire, on a un audioguidage depuis un an, & on va commencer à utiliser des tablettes pour nos visites cette année. (*Extrait 29.3*).<sup>d</sup>

29. HSG

<sup>220</sup>Nov. 2009, Lyon : musée gallo-romain Lyon-Fourvière. *Post Mortem ? Rites funéraires à Lugdunum*. Christian GOUDINEAU, éd.


<sup>a</sup>Extrait « Remplacer les panneaux » page 814, ventilé page 907.

<sup>b</sup>Extrait « Pas de droit de réponse » page 533, ventilé page 907.

<sup>c</sup>Extrait « C'est tout récent » page 502, ventilé page 905.

<sup>d</sup>Extrait « Vers les tablettes » page 813, ventilé page 907.


En revanche, à l'historial de la Grande Guerre, il s'agit véritablement d'une transition de l'audio vers l'audiovisuel :

8. MPPB  — Sinon, nous on a l'audioguide que l'on doit en cette fin d'année transformer en multimédia. C'est un gros challenge, un dossier très lourd, mais il faut. Donc en tout cas, c'est prévu pour 2013, des tablettes, des choses à montrer & qui propose plein de visites au public, plus pédagogiques, enfin en tout cas plus interactives proposant toutes sortes de données de référence afin d'enrichir les connaissances ou les envies au cours de la visite. (*Extrait 8.2.a*).<sup>a</sup>


Le passage de l'un à l'autre pose la question de l'écoute & du regard, ce qui au musée présente une différence fondamentale, car c'est un lieu de déambulation & d'observation parmi les bâtiments & les collections : « L'un des avantages fréquemment avancé de l'usage de l'audioguide est, de fait, la possibilité d'écouter le commentaire tout en regardant l'objet dont il est question<sup>221</sup>. »

## Les services d'un dispositif

Pour le service du visiteur & du musée, des études permettent d'analyser & d'adapter l'efficacité de l'audioguide. Pour ce faire, la possibilité d'installer des traceurs à l'intérieur permet d'éplucher les parcours à la loupe :

29. HSG  — Et puis ce qu'on voit très bien, mais là l'architecture de l'exposition favorisait ça, c'est que vous avez maintenant des mouchards sur les audioguidages. Donc, l'audioguidage enregistre la manière dont il est écouté, donc vous pouvez sortir ces informations, & vous voyez comment chaque piste, combien de temps elle est écoutée, combien de fois elle a été écoutée, donc vous voyez très bien que les premières pistes sont écoutées, & puis après, l'attention fléchit, & puis plus on avance, moins on écoute les pistes. Les dernières pistes sont rarement écoutées. (*Extrait 29.6*).<sup>b</sup>

La tendance, comme pour les panneaux, tend vers une attention dégressive au fur & à mesure de la visite. Le musée reste un lieu de l'observation, plus endurante que la lecture ou l'écoute qui sous-tendent une fatigue mentale d'attention ou de concentration plus rapide, ce que confirment plusieurs entretiens :

8. MPPB  — Mais on sait bien qu'avec l'audioguide, les gens commencent à s'intéresser dans les premières salles pour les premiers numéros, mais après ils ne suivent plus. Le nombre d'interrogations se réduit vraiment au fil des salles. C'est classique, on imagine bien. On est tout feu tout flamme au début, & puis on se fatigue un peu & puis on regarde, on se fait sa visite à soi. (*Extrait 8.3*).<sup>c</sup>

---

<sup>221</sup>Sophie DESHAYES. « Interprétation du statut d'un audioguide ». In : *Études de communication* 24 (déc. 2001), p. 71-90, § 13.


<sup>a</sup>Extrait « De l'audioguide vers le multimédia, § A » page 460, ventilé page 906.

<sup>b</sup>Extrait « Les mouchards » page 814, ventilé page 906.

<sup>c</sup>Extrait « Après ils ne suivent plus » page 460, ventilé page 905.

Donc, si ces observations servent à perfectionner le dispositif, elles permettent également des expérimentations plus subtiles. Lors d'une exposition volontairement dénuée de panneaux, pour questionner justement la vue & l'écoute, le public tenait à sa disposition un livret & un audioguide. Hugues SAVAY-GUERRAZ décrit les observations édifiantes de cette opération :


— En plus, c'était favorisé par cette expo parce qu'il y a avait deux parties : la partie de reconstitution de tombes, donc, que du faux, mais la plus intéressante; & après, les vrais objets trouvés dans les tombes, mais à Lyon, comme en Gaule romaine, il n'y a rien de... on ne va pas trouver le *cratère de Vix*<sup>222</sup>. Donc, la deuxième partie de l'exposition qui présentait les vrais objets était la moins impressionnante, & donc, là vraiment, l'audioguidage chutait complètement dans la deuxième partie, parce que c'était bien plus intéressant de voir les copies de ces objets remis en situation sur les tombes, les buchers & tout ça que les objets eux-mêmes étaient très banals quoi. (*Extrait 29.7*).<sup>a</sup>

 29. HSG

Enfin, même si la seconde partie du discours rencontre moins d'attention, cette proposition met à profit la courbe de fatigue mentale des visiteurs pour lui fournir le plus d'informations en début de parcours avec des expôts didactiques, tandis que la seconde partie se concentre sur les originaux, avec moins de commentaires, mais un parcours agréable à la vue. L'exposition sur CLÉOPÂTRE laissait la même impression, l'essentiel des informations didactiques données sur les premières salles, le reste laissait quelques éléments épars avec de courts commentaires qui, à partir des connaissances acquises au début, laissait se dérouler dans la contemplation la suite de ce qui, acquis à l'entendement, ne nécessitait plus tant d'effort intellectuel<sup>223</sup>.

Les voix ne concordent pas toujours dans l'usage de l'audioguide, même si, finalement, les informations s'avèrent complémentaires.

— Mais bon, beaucoup de gens sont rétifs à l'audioguidage, c'est curieux. (*Extrait 29.4*).<sup>b</sup>

 29. HSG

De ce fait, on remarque qu'une partie du public reste réticent à l'audioguide, parfois aussi à cause du fait qu'il demande un coût supplémentaire :

— Tout le monde ne l'utilise pas, d'abord parce que c'est aussi une option, il faut le payer, etc. Et puis, il y a des gens qui n'aiment pas ça! (*Extrait 11.4*).<sup>c</sup>

 11. FM

En revanche, une partie des professionnels des musées continuent à le présenter comme l'outil incontournable<sup>d</sup> :


<sup>222</sup> UN ATELIER CORINTHIEN DE GRANDE GRÈCE. *cratère de Vix*. Châtillon-sur-Seine, 525.


<sup>223</sup> 2016, Madrid : centre d'exposition Arte Canal. *Cléopâtre & la fascination de l'Égypte*. ARTHEMISIA GROUP, éd.

<sup>a</sup>Extrait « Voir ou écouter » page 814, ventilé page 907.


<sup>b</sup>Extrait « Les rétifs » page 814, ventilé page 906.

<sup>c</sup>Extrait « En option » page 502, ventilé page 906.

<sup>d</sup>Extrait « Incontournable », page 511 : — C'est comme dans les différents supports que l'on offre au public :  11. FM l'audioguidage, c'est incontournable, c'est pas pour faire plaisir. (*Extrait 11.10*).

11. FM  — Mais l'audioguidage, évidemment, comme dans tous les musées, c'est l'outil idéal pour orienter la personne, pour la guider correctement, la mettre en face de certains points. (*Extrait 11.3*).<sup>a</sup>


Cet argument de guidage vient en soutien d'une politique d'orientation scénographique au mémorial de Caen avec le risque, si l'on s'égaré, de perdre le fil chronologique de l'explication générale de l'exposition. Il n'en reste pas moins que dans cette optique, les responsables imaginent clairement s'appuyer sur des cordes & sur l'audioguide. Un autre argument de Franck MARIE en faveur de l'audioguide se nourrit des qualités immersives de ce dispositif mobile. En effet, « la souplesse d'utilisation permet au visiteur d'éprouver l'isolement momentané (le temps d'une écoute) avec profit, sans le vécu d'une coupure radicale avec l'environnement ambiant <sup>224</sup>. » :

11. FM  — Ça dépend des périodes de visite. C'est vrai aussi que l'audioguidage, c'est une certaine façon de s'isoler un peu, & c'est parfois bien pratique quand il y a 2 000 à 2 500 visiteurs par jour en haute saison. Parce qu'entre les groupes, les groupes de scolaires, les groupes adultes, & les individuels, ça fait du monde, ça peut être gênant. (*Extrait 11.5*).<sup>b</sup>

Cela ne veut pas forcément dire que les personnes venant accompagnées rechigneront à prendre l'audioguide, « à l'usage, il est intéressant de constater que les visiteurs font valoir au contraire des modalités intéressantes d'échange autour de l'audioguide <sup>225</sup> », même si,

instrument de régulation des relations interpersonnelles au musée, l'usage de l'audioguide est une véritable aubaine pour ces deux adolescentes qui ne demandent qu'à s'extraire de leur collectif familial (observations au MAHJ).<sup>226</sup>

Autre avantage sous-entendu par Christophe BEYELER, la précise préparation des commentaires enregistrés offrent une grande qualité dans le discours, assurément validé par ses auteurs documentés ainsi que par les différentes instances du musée. Dans les expositions sans trop d'explications affichées, comme dans un musée-château, il voit dans l'audioguide la solution idéale :

25. CB  — Vous souhaitez peut-être un audioguide ? C'est toujours bien utile. On ne peut pas deviner les choses. L'audioguide, tel un silex, vous frappe les tympan & naissent en vous des étincelles qui réveillent quelque chose, mais ça c'est le cas favorable où il y a un bagage. Autrement, c'est un apport sur une terre vierge plus ou moins malléable, plus ou moins soucieuse de s'enrichir, plus ou moins obtuse, tout dépend des cas. (*Extrait 25.17*).<sup>c</sup>

---

<sup>224</sup> DESHAYES, « Interprétation du statut d'un audioguide », op. cit., § 11.

<sup>225</sup> Ibid., § 11.

<sup>226</sup> Ibid., § 12.

---


<sup>a</sup> Extrait « L'outil idéal » page 502, ventilé page 906.

<sup>b</sup> Extrait « S'isoler » page 503, ventilé page 907.

<sup>c</sup> Extrait « Silex qui frappe les tympan » page 734, ventilé page 907.


Il soulève également une autre grande question de vulgarisation : à quel degré de pré-requis place-t-on le discours des auditeurs/auditrices ? La difficulté d'adaptation d'un dispositif fixe pour le musée, mais on ne peut plus occasionnel pour le public, trouve des réponses très aléatoires. Ici, on en appelle à une culture générale minimale de la période traitée dans le musée, notamment parce qu'elle se réduit à une dizaine d'années :

— Donc, ça, pour peu qu'on ait l'armature historique en tête, ou un audioguide bien fait, ou une visite conférence, tout se fait écho dans ce musée, parce que c'est un laps de temps qui couvre une décennie : 1804-1814. (*Extrait 25.16*).<sup>a</sup>

 25. CB


Mais l'audioguide, en remplissant certaines conditions, peut outrepasser la simple distribution d'informations sur les œuvres, & dans un discours bien construit donner à voir aux publics « la manière dont des spécialistes s'y prennent pour regarder, les façons de faire qui permettent aux connaisseurs de discriminer, d'observer en portant un regard avisé. L'usage de l'audioguide donne ainsi le sentiment d'acquérir une compétence, celle de l'attention<sup>227</sup>. » Qui du public ou du musée s'adapte à l'autre ? Dans le témoignage précédent, on compte en premier lieu sur le bagage du public & à défaut, sur sa curiosité & son ouverture d'esprit. Dans les témoignages suivants, l'institution s'adapte avec des efforts d'accessibilité. Par exemple, aux musées & domaine nationaux du palais impérial de Compiègne, un guidage audio pour les enfants offre un parcours approprié :

— Vous regarderez, & on a un audioguide enfant qui est très très bien, c'est un certain Léo qui fait la visite, & il raconte la vie du prince impérial. Donc, c'est vraiment axé sous le Second Empire, mais c'est pas très gênant, parce qu'en fait, même les pièces du Premier Empire ont eu un usage sous le Second Empire, donc, il raconte : « Avant, c'était comme ça, & lui, il l'a connu dans tel état. » Et donc, ça ça marche assez bien. (*Extrait 20.3*).<sup>b</sup>

 20. HM

De même, le musée de la Grande Guerre propose une approche ludique pour les adolescents :

— Et puis, on a imaginé un audioguide pour les ados où là c'est un frère & une sœur qui sont au collège, qui visitent le musée & qui disent : « Tiens, pourquoi les mannequins sont comme ça ? » On parle à la fois muséographie & contenu historique. Donc ça, c'est une médiation qui est très simple, qui n'est pas *high-tech*\*. (*Extrait 14.2*).<sup>c</sup>

 14. MRo

Enfin, sans que la règle ne se vérifie si souvent, l'accès linguistique se répand peu à peu, en fonction des moyens investis. L'intérêt en terme d'accueil & d'impact touristique, bien plus grand

<sup>227</sup>Idem, « Les parcours audioguidés : déambulation des publics et médiation sonore embarquée », op. cit., § 35.


<sup>a</sup>Extrait « L'armature historique » page 731, ventilé page 906.

<sup>b</sup>Extrait « Léo fait la visite » page 640, ventilé page 906.

<sup>c</sup>Extrait « Pour les ados » page 544, ventilé page 907.




qu'il n'y paraît, peut conférer aux enregistrements sur audioguide une qualité presque incontestable, celle de pallier à des compétences rares. Allons jusqu'à dire qu'en tant qu'« outil de traduction multilingue, l'audioguide accompagne de fait ce développement <sup>228</sup> » :

20. HM  — il y a deux audioguides, un audioguide adulte français, anglais, hollandais, je ne sais plus, allemand, japonais, je crois qu'on a au moins cinq langues. (*Extrait 20.2*).<sup>a</sup>

Dans notre enquête n'apparaissent pas d'autre témoignage en terme d'accessibilité. Encore trop rares, les systèmes de boucle auditive se mettent en place dans les audioguides. L'idée d'une audio-description sonore permettrait d'encourager à venir au musée les publics à déficience visuelle encore rebutés par des visites non adaptées à d'autres manières de voir.

## Des idées pour le contenu

La réflexion sur le contenu à enregistrer dans un dispositif de guidage ou de médiation semble ne pas toujours précéder l'investissement technologique. Cette critique ressort régulièrement, certainement à raison, bien qu'elle puisse se trouver taxée d'archaïsme ou de frein aux expérimentations technophiles. En attendant, au musée & domaine du château de Fontainebleau, l'une des qualités de l'audioguide, peut-être par rapport à d'autres engouements numériques, se manifeste dans l'évidence de l'ordre des choses, d'abord le contenu puis la technique :

25. CB  — L'audioguide sera bien, parce qu'on a la confirmation qu'il y aura d'abord le contenu. Ce que ça deviendra, je n'en sais rien. (*Extrait 25.9*).<sup>b</sup>

En fonction de ce qu'on souhaite mettre en lumière, ce dispositif prend une place centrale, contextuelle ou périphérique & l'apport qu'il propose s'applique à décrire, à décrypter, à compléter, ou à illustrer les espaces & les objets du musée : « Les usages ne sont pas les mêmes selon que l'on a affaire à un audioguide conçu comme un outil d'aide à la visite ou à un dispositif sonore intégré à part entière à la muséographie d'un espace de visite ou d'une exposition <sup>229</sup> » comme nous l'avons vu plus haut avec plusieurs types de muséographies. Le classique, selon nos observations, s'applique à interpréter un certain nombre de points du parcours pour que « le commentaire de l'audioguide permette au visiteur, selon ses propres termes « d'apprendre des choses » <sup>230</sup>. » Cette évidence n'échappe évidemment pas aux conservateurs :

---

<sup>228</sup>Ibid., § 3.

<sup>229</sup>Ibid., §6.

<sup>230</sup>Idem, « Interprétation du statut d'un audioguide », op. cit., p. 18.

---

<sup>a</sup>Extrait « Polyglotte » page 640, ventilé page 907.

<sup>b</sup>Extrait « D'abord le contenu » page 725, ventilé page 906.

— C'est ce qu'on a voulu faire avec des parcours d'audioguides. C'est-à-dire que les gens peuvent le prendre dans le sens qu'ils veulent, mais dans l'audioguide, vous avez beaucoup d'informations dans les commentaires historiques qui décryptent. Parce que sinon, c'est vrai que le musée, si vous n'avez pas d'audioguide, vous ne connaissez pas – il y a quelques panneaux quand même, il n'y a pas rien du tout ! – mais c'est difficile à comprendre. Je serais même la première à le dire, on le sait. Et c'est bien l'objet du projet que de reprendre entièrement ce discours. (*Extrait 16.7*).<sup>a</sup>

16. HTDS

Pour le visiteur ou la visiteuse, comme l'explique Sophie DESHAYES en visitant le musée d'histoire de Marseille, « l'écoute flottante de l'audioguide, si elle n'égale pas tout à fait la lecture en diagonale, s'apparente à une stratégie de décryptage efficace<sup>231</sup>. » En production, cette attention particulière peut prendre plus de soin à s'arrêter sur des éléments phares mais difficiles comme certaines des inscriptions latines dont regorge le musée gallo-romain de Lyon-Fourvière<sup>b</sup> : « ne pas passer à côté d'un chef-d'œuvre sans le voir est ainsi une préoccupation majeure pour les publics non avertis ou peu familiers du musée<sup>232</sup>. » En effet, il s'agit souvent d'une « mise en perspective de l'objet, souvent qualifiée de « contexte historique » par les visiteurs évoquant ce type de commentaire<sup>233</sup> » ce qui apporte beaucoup en terme de situation dans le temps, ou dans le contexte de l'époque.

— Et puis, moi, j'ai renoncé à l'expliquer parce que quand vous faites une visite, vous pouvez toujours dire : « Vous voyez, les inscriptions les plus anciennes sont là & puis ensuite... » Mais l'audioguidage : il y a 25 points autoguidés. Sur ces 25 points, il y a déjà quatre inscriptions, ce qui est beaucoup. Il y a une épitaphe par chance on a le masque funéraire qui va avec, donc on a choisi celle-là, parce qu'elle est plus parlante. Sinon, il y a la *Table claudienne*<sup>234</sup> qui est déjà le grand discours épigraphique sur bronze de l'empereur CLAUDE, il y a une inscription funéraire d'un soldat qui permet de parler un peu de l'armée. Il y a le « calendrier de Coligny »<sup>235</sup> qui ne vient pas de Lyon, mais qui est un calendrier gaulois, on ne peut pas faire l'impasse, même si c'est une œuvre difficile, & puis il y a deux autres épitaphes avec le portrait de la défunte. (*Extrait 29.8*).<sup>c</sup>

29. HSG

Encore faut-il proposer plus que ce que le public peut voir ou lire, au risque d'être accusé de faire les radoteurs. Autrement dit, la « description ne doit pas être gratuite mais fournir un supplément de sens par rapport à ce que le visiteur peut effectivement voir<sup>236</sup>. » Il arrive que

<sup>231</sup> Idem, « Les parcours audioguidés : déambulation des publics et médiation sonore embarquée », op. cit., p. 28.

<sup>232</sup> Ibid., § 32.


<sup>233</sup> Idem, « Interprétation du statut d'un audioguide », op. cit., § 23.

<sup>234</sup> CLAUDE, *Table claudienne*, op. cit.

<sup>235</sup> *calendrier de Coligny*. Gaulois. Coligny : musée gallo-romain de Lyon-Fourvière, jan. 110.


<sup>236</sup> DESHAYES, « Interprétation du statut d'un audioguide », op. cit., § 33.

<sup>a</sup> Extrait « Décrypter » page 576, ventilé page 906.


<sup>b</sup> Extrait « Pour les inscriptions », page 810 : — Et ici, c'est très prégnant, peut-être un peu trop d'ailleurs. Alors,  29. HSG on en a mis quelques unes dans l'audioguidage, mais on ne peut pas audioguidage toutes les inscriptions. De toute façon, il y en a bien trop ici. (*Extrait 29.1*).

<sup>c</sup> Extrait « Contenu difficile » page 815, ventilé page 905.

des idées originales s'introduisent dans ces petites boîtes vocales pour suppléer à d'autres dispositifs d'écoute ou de médiation. Par exemple, pour les institutions où le témoignage constitue un objet particulièrement pertinent, on peut penser à constituer l'audioguide comme un réservoir facilitant la diffusion de ces archives orales<sup>a</sup>. Les musées d'histoire contemporaine s'inspirent en cela des musées de société, mais sur des questions méthodologiques, cette idée s'ouvre à tout type de visite. Ces réflexions sur les mises en scène ou les témoignages révèlent une autre problématique des audioguides, à savoir, l'importance de la qualité de l'énonciateur ou de l'énonciatrice. Enfin, ce dispositif peut encore servir à des fictions ou des mises en scène particulières. Au musée de la Grande Guerre, le guidage semble prendre une position hybride entre l'explication & la mise en situation. Le cas du complément de visite peut s'illustrer par cette discussion sur les inscriptions :


14. MRO  — l'audioguide est un complément de visite, c'est pas un audioguide classique. C'est pas un audioguide qui dit : « Tournez à droite... Vous avez devant vous... » Je ne voulais pas de tout ça. On a fait une sélection d'objets, de points, donc on a une soixantaine de points d'arrêt. Et sur ces points, c'est ou de la fiction, on a écrit le dialogue entre le chauffeur de taxi & les gars qu'il avait dans le taxi, pour certains, c'est une lecture de documents d'archives, pour d'autres, c'est une explication où on a imaginé un personnage qui est un peu le conservateur du musée qui explique pour les adultes. (*Extrait 14.1*).<sup>b</sup>

En revanche, le parti pris de proposer une reconstitution historique permet d'imaginer une scène qui a donné lieu à la facture de l'objet sous les yeux du public :

29. HSG  — Donc, il y a cinq inscriptions dans l'audioguidage, c'est déjà beaucoup. Même si par exemple, pour l'épithaphe du soldat, on s'est amusé à faire un petit dialogue, c'est des comédiens qui font les voix, on ne peut pas les traiter toutes comme ça. Parce que là, l'épithaphe nous dit que c'est le gardien de la prison militaire qui est mort, & il a choisi comme héritiers trois soldats dont le médecin militaire. Donc, ça permet de faire une petite saynète où le médecin militaire va voir le fabricant de tombeau, alors l'autre lui dit : « Tiens, salut, *Ave\** machin. Quand le médecin militaire vient voir le fabricant de tombeau, c'est pas bon signe. — Et bien oui, untel est mort. — Ah bon ? — Tiens, voilà ce qu'il faut graver, voilà ce que tu vas graver sur le monument ! » Ça permet de faire la lecture en français, (*Extrait 29.9.a*).<sup>c</sup>

Au-delà même des interprétations théâtrales de reconstitutions, l'enregistrement musical d'un instrument exposé, comme au musée de la Musique, prend une place particulière, notamment quand le parcours chronologique sonore permet d'associer alternativement des commentaires & des musiques, voire, pour les enfants, de façon plus ludique en les « les invitant à se plonger dans l'univers d'un concert à la cour de Versailles ou à découvrir l'atelier d'un facteur de luths vénitiens<sup>237</sup>. ». Cet auxiliaire de visite présente donc l'intérêt d'éviter les interférences des haut-

<sup>237</sup>Audrey DOR. « Les audioguides... ont de l'oreille ! » In : *La Lettre de l'OCIM* 120 (nov. 2008), p. 11-19, p. 13.

17. APL  <sup>a</sup>Extrait « Entendre les témoignages », page 603 : — Les témoignages sont là, sauf qu'il vous faut l'audioguide pour entendre les témoignages. (*Extrait 17.2*).

<sup>b</sup>Extrait « Complément de visite » page 544, ventilé page 905.

<sup>c</sup>Extrait « Saynète orale, § A » page 815, ventilé page 907.

parleurs tout en conférant « à l'expôt sa dimension sonore & donne au visiteur la possibilité d'aborder l'objet dans sa totalité <sup>238</sup>. »

L'audioguide, ne présente pas de particularité au musée d'histoire, même si dans ces derniers exemples, nous remarquerons l'intérêt que ces idées plus ou moins proches des archives ou des témoignages, plus ou moins joueuses avec la méthodologie, plus ou moins immersives dans un récit prenant, apportent à la construction du dispositif de communication de l'histoire par rapport aux sources, à la fabrique ou à la narration de l'histoire.

### 📖 Lire le musée

Pour conclure cette section sur les médiums de l'histoire, voici quelques exemples qui questionnent le langage & le texte dans l'exposition. Les éléments de discours que les conservateurs disposent le long des galeries s'articulent comme un langage : « L'exposition peut-elle être assimilée à un texte & s'organise-t-elle comme une phrase dans son mécanisme de production du sens ? Assurément oui, [...] car les *musealia* (objets de musée) peuvent être considérés comme « êtres de langage » & l'enchaînement des expôts se comparer à celui des mots d'une phrase <sup>239</sup>. » De cette manière, l'interprétation dépend de la création de l'exposition : « le musée fonctionne comme un système de signes à double niveau, dénotation/connotation <sup>240</sup>. » S'établit encore une fois une relation entre le visiteur & le conservateur responsable de la mise en place de l'exposition. La dénotation, c'est la manière dont on expose les œuvres dans l'exposition : « ça n'est pas par hasard que l'on expose tel tableau à côté d'un autre [...] la présentation des expôts forme l'équivalent d'un discours dont la chaîne verbale serait transposée sous forme de séquences d'objets disposés dans l'espace de l'exposition <sup>241</sup>. » Ce point de vue implique que le visiteur fasse l'effort, non seulement de venir, mais encore de recoller les morceaux de ce qu'on lui expose : « chacun des signifiants renvoie à un signifié plus ou moins conventionnel qui « dit » quelque chose par lui-même & de la confrontation de ces différentes unités de sens surgit un message sémantique <sup>242</sup>. » Au musée d'histoire, au-delà de quelques pré-requis souvent nécessaires à l'intelligibilité d'une présentation, il s'agit parfois de « parcours d'interprétation plus que des expositions au sens usuel du terme <sup>243</sup>. » Bernard DELOCHE revient alors sur sa thématique principale qui décrit ce parcours de visite comme un jeu de dénotation « même si ce contenu sémantique [...] réclame un effort de construction de la part du visiteur, il ne dépasse généralement pas le plan de la dénotation <sup>244</sup>. »

Toutefois, si le parcours s'apparente à une lecture de l'histoire, de nombreux témoignages recueillis lors de nos visites déclarent que si les procédés profonds se confondent, une exposition d'histoire doit clairement se distinguer du livre :

<sup>238</sup> Ibid., p. 18.

<sup>239</sup> Bernard DELOCHE. *Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie*. Paris : le Cavalier Bleu, 2010, p. 41.


<sup>240</sup> Ibid., p. 38.

<sup>241</sup> Ibid., p. 39.


<sup>242</sup> Ibid., p. 39.

<sup>243</sup> Ibid., p. 39.


<sup>244</sup> Ibid., p. 40.

1. LM  — Je le disais un peu tout à l'heure dans la mesure où le musée MASSÉNA veut être d'abord le musée d'histoire de Nice du XIX<sup>e</sup> siècle, mais on inscrit systématiquement... donc on n'a pas voulu dans la construction du musée, & ça j'y ai attaché beaucoup d'importance parce que je sais que j'avais eu le même problème au musée de la Compagnie des Indes, c'est qu'on a une communauté d'historiens très forte sur le sujet que l'on aborde par nos collections, & donc il faut faire attention de ne pas transformer le musée en un simple livre d'histoire. (*Extrait 1.72*).<sup>a</sup>

En effet, Louis MÉZIN invoque le besoin d'un témoignage visuel pour se satisfaire des expositions au musée :

1. LM  — Les historiens s'intéressent & s'appuient sur les archives & les documents historiques qui font foi & qui leur permettent d'argumenter leurs constructions de leurs ouvrages historiques, nous, on a besoin des témoignages visuels. Et c'est à partir, on part des témoignages visuels pour raconter l'histoire, c'est le témoignage qui nous importe. Ça les historiens ont du mal souvent à rentrer dans notre concept nous de conservateurs de musée. (*Extrait 1.73*).<sup>b</sup>

Et voilà comment, en retournant dans le clivage disciplinaire des conservations, se distinguent les médiums de l'histoire :

1. LM  — Et donc, il n'est pas question pour nous de raconter dans un musée d'histoire ce qu'on raconte à travers une exposition par exemple dans des archives départementales. On ne présente pas les choses de la même manière, d'abord parce que les choix sont totalement différents. Si les bibliothèques s'occupent de livres, les archives s'occupent de documents imprimés, de documents manuscrits, les musées s'occupent d'objets & d'œuvres, notamment d'œuvres d'art. Donc restons dans notre partie, n'empiétons pas sur le travail des archivistes, des historiens, & construisons purement & simplement un musée, ce qu'attend le public, & ce que normalement les autres professionnels attendent de nous. Donc, quand on construit l'histoire, effectivement, c'est à travers le regard des témoignages & d'une culture vivante. (*Extrait 1.74*).<sup>c</sup>

---

<sup>a</sup>Extrait « Musée livre d'histoire » page 390, ventilé page 893.

<sup>b</sup>Extrait « On a besoin de témoignage visuel » page 390, ventilé page 890.

<sup>c</sup>Extrait « À travers le regard » page 390, ventilé page 889.

## 4. Au musée d'histoire...

— Vous connaissez Bernard DELOCHE ? C'est un muséologue qui raconte des choses intéressantes. Je ne l'ai jamais lu, mais le type est sympathique. Il m'a offert un de ses livres, « à Christophe BEYELER, en sachant pertinemment qu'il ne le lira jamais ». Un type bien parce qu'au moins les choses sont claires. Et on a continué à boire & à s'amuser en très bon terme. Ça s'appelle, *Pourquoi (ne pas) aller au musée*<sup>1</sup>. Il est un peu... il est capable de phraséologie un peu compliquée, mais c'est un charmant garçon. (*Extrait 25.10*).<sup>a</sup>

25. CB

Nous partageons avec Christophe BEYELER la sympathie pour l'esprit critique de Bernard DELOCHE, mais aussi ses compositions philosophiques, sa clarté & la pertinence de son propos muséologique. Dans sa *Mythologie du musée*, il développe un point de vue critique sur l'idéologie de l'institution muséale fondée sur l'*uchronie* qu'il définit comme : « une institution qui s'appuie & se structure sur des présupposés qu'elle tient – ou qu'elle cherche à faire passer – pour vérité absolue<sup>2</sup>. » Plus qu'un procédé littéraire, l'*uchronie* se pose ici comme concept. Pour l'articuler, il prend comme exemple l'institution – qu'il s'agisse de la religion, ou à partir de la Révolution française de l'école ou du musée – qui place des idéaux par-delà les réalités : à partir du moment où « elle feint [de nier son] histoire pour se déclarer intemporelle & inscrite une fois pour toute dans la nature des choses<sup>3</sup>. » L'*uchronie* représente donc un dangereux outil de naturalisation de l'intemporalité, ou plus précisément, de négation du temps<sup>4</sup> : « En transformant le temps en espace, elle se coupe de la réalité pour se refermer sur elle-même ; ce faisant, elle tente de donner corps à des valeurs prétendues éternelles & universelles, qui servent généralement des intérêts moins nobles<sup>5</sup>. » De cette critique du sacré, il explique la manière dont l'institutionnalisation, à partir de l'idéologie universaliste des Lumières, imprègne toute l'histoire des musées : « en tant qu'institution, elle revendique, comme l'avait fait ROUSSEAU, la référence à un droit & à une justice intemporels (*Contrat social*, II, 6)<sup>6</sup>. » L'idéologie même sur laquelle repose « le pseudo-concept de patrimoine culturel<sup>7</sup> » dont l'auteur recense les principes (intangibilité, dignité, conservation) dominés par « l'immobilité & la fixité », pose un

<sup>1</sup> Bernard DELOCHE et François MAIRESSE. *Pourquoi (ne pas) aller au musée*. Lyon : Aléas, 2008.

<sup>2</sup> DELOCHE, *Mythologie du musée*, op. cit., p. 77.

<sup>3</sup> Ibid., p. 15.

<sup>4</sup> L'étymologie de mot *uchronie* reprend celle d'utopie, en appliquant le préfixe privatif grec *ou-* au « temps », *χρόνος*.

<sup>5</sup> DELOCHE, *Mythologie du musée*, op. cit., p. 77.

<sup>6</sup> Ibid., p. 17.

<sup>7</sup> Ibid., p. 83.

<sup>a</sup> Extrait « Pourquoi (ne pas) aller au musée ? » page 725, ventilé page 901.



« confinement au processus de naturalisation de toutes les réalités historiques <sup>8</sup>. » Son ouvrage se base sur cette observation principale, bien rapidement résumée ici.

En deçà de la sacralisation de l'homme, de ses artefacts & de son savoir, le musée, selon Bernard DELOCHE, « n'a d'autre fonction que de stocker & de transmettre des données pour permettre aux hommes de demain de ne pas être contraints de refaire les inventions & les grandes découvertes qui ont demandé des millénaires, & pour cela, il doit être adapté à la vie sociale <sup>9</sup>. » Il questionne donc les réalisations théoriques ou pragmatiques que son esprit lui renvoie : « reste à savoir s'il existe des solutions alternatives capables de le rendre à cette fonction pour qu'il échappe enfin à l'uchronie <sup>10</sup>. » Il observe plusieurs propositions – comme « *Le Musée imaginaire* de MALRAUX ou l'abandon du lieu <sup>11</sup> », « *Le musée non linéaire* de Marshall McLUHAN & Harley PARKER ou la proposition de l'interactivité poly-sensorielle <sup>12</sup> », ou encore « La nouvelle muséologie ou la naissance de l'écomusée » – passant notamment à travers l'utopie : « contrairement à une première vue trop approximative, l'utopie ne serait peut-être pas une composante initiale du musée [...] mais par sa dimension prospective & son inévitable part de rêve, elle interviendrait au contraire de façon positive dans la réforme de l'institution <sup>13</sup>. » L'utopie au secours de l'uchronie ! Voici donc la thèse qu'il propose : « Et si l'on constate que l'utopie ne se réalise généralement pas, elle n'en contribue pas moins à définir le réel à venir en montrant au public ce que pourrait être un lendemain ou un ailleurs qu'il n'imagine pas encore <sup>14</sup>. » Il ne s'arrête pas là. En conclusion, après avoir démontré la fragilité de la solution utopique, qui « pour se réaliser historiquement, nécessite la création d'un espace artificiellement coupé du monde <sup>15</sup> », il lance une seconde proposition, issue de l'observation des utopies muséales réalisées que sont les musées de société, mais dont la dynamique tend à retomber dans l'inertie. Un fonctionnement « satisfaisant & durable [n'est possible] que s'ils se renouvellent sans cesse, ce qui conduit à la deuxième condition de leur survie, la situation de crise permanente [car] la stabilité est toujours génératrice d'uchronie. Ainsi, faut-il que l'institution admette son caractère métastable <sup>16</sup>. »

Les observations de Bernard DELOCHE se concentrent sur l'ouverture – utopie ou instabilité – afin d'explorer des échappatoires à l'impasse de l'uchronie muséale. Pour proposer d'en sortir par une autre porte que celles éclairées par les pistes de cette *Mythologie du musée*, creusons une approche alternative avec une autre notion, familière à notre étude : l'histoire. De prime abord, l'histoire semble la mieux placée pour bousculer cette base uchronique qui règne comme un mythe superstitieux, car les deux principes s'opposent, étant donné que l'uchronie nie le temps

---

<sup>8</sup> « constat d'autant plus paradoxal que c'est notre civilisation qui, échappant au temps cyclique dicté par le retour régulier des saisons, a inventé l'histoire & le progrès. » *ibid.*, p. 23.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>11</sup> André MALRAUX. *Le musée imaginaire* [1947]. Paris : Gallimard, 2012.

<sup>12</sup> Marshall McLUHAN, Harley PARKER et Jacques BARZUN. *Le musée non linéaire* [1969]. Exploration des méthodes, moyens & valeurs de la communication avec le public par le musée. Lyon : Aléas, 2008.

<sup>13</sup> DELOCHE, *Mythologie du musée*, op. cit., p. 66.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 88.

---

& l'histoire. Considérons toutefois deux niveaux distincts d'interprétation du musée : les collections avec les sujets qu'elles suscitent & l'institution elle-même. Celle-ci « a bien une histoire tant chronologiquement datée qu'objectivement balisée <sup>17</sup> » ce que de nombreuses monographies retracent au singulier ou ce que reprennent collectivement des historien-ne-s tels que Dominique POULOT. Toutefois, si cette histoire institutionnelle « peut se transformer en uchronie, c'est qu'elle feint parfois de nier cette histoire pour se déclarer intemporelle & inscrite une fois pour toute dans la nature des choses <sup>18</sup>. » De son côté, les histoires développées au sein de ces musées dans les expositions se confrontent plus facilement à la critique historique, ce qui devrait la soumettre à l'ouverture & à l'instabilité qu'évoque notre philosophe. Nous verrons plus loin que la fabrique de l'histoire prend toujours le risque de s'échouer sur ce rivage, mais les progrès de la discipline, les déontologies dans les corps de la science & de la conservation donnent l'espoir d'un certain salut, sous condition d'une relative indépendance. Bref, comprenons que l'histoire joue des rôles stratégiquement distincts au niveau institutionnel ou médiatique. Mais quel rôle l'histoire tient pour lutter contre l'entropie de l'uchronie muséale ? Comment les valeurs de l'histoire présentées dans les expositions ou celles de historien-ne-s des musées s'infiltreront dans l'institution pour la remettre en question ou la déstabiliser ?

À travers les réponses que nous fournissons à la fois nos entretiens, nos observations & la documentation, nous proposons d'explorer ce que peuvent apporter les multiples facettes de l'histoire à ce problème d'uchronie qui hante le musée en tentant de procurer des éléments nouveaux à la généalogie du musée sous le prisme de son interaction avec l'histoire, puis aux rapports qu'entretiennent historiographie & muséographie, pour finir par comprendre l'expression : musée d'histoire.


---

<sup>17</sup>Ibid., p. 15.

<sup>18</sup>Ibid., p. 17.

## 4.1. Depuis le siècle de l'histoire

Chaque visite, chaque rendez-vous démontre une grande singularité de point de vue. Les musées, un à un, de manière incompressible, déroulent des vies toutes spécifiques qui souffrent difficilement la comparaison. Nonobstant, la matière considérable des témoignages recueillis nous laisse des récits distincts, mais encore, nous nous attelons sur le champ à le démontrer, se confond dans un tout qui laisse transparaître des ensembles, pour reprendre un trait ironique de l'un de nos interlocuteurs :

25. CB  — Vous, votre démarche consiste en une succession d'expériences individuelles dont on essaye ensuite très faussement de tirer une vision synthétique. (*Extrait 25.5*).<sup>a</sup>

De fait, cette vision synthétique, nous nous efforçons de faire en sorte qu'elle ne soit pas trop fautive. Concernant précisément l'histoire des musées, un nombre d'éléments assez significatifs pour être relevés ressort clairement de l'ensemble. Certains de ces points corroborent des thèses déjà soulevées dans la littérature<sup>19</sup>, d'autres explorent des chemins moins étudiés. Ouvrons ainsi ce thème difficile en l'abordant point par point. De ce peloton de quarante témoignages transparaît en premier lieu le critère d'origine. Chaque musée voit le jour au cœur d'une époque, avec un attirail de raisons particulières qui lui confèrent le sens originel de son existence. Puis, les rénovations, le caractère des personnalités qui orientent sa politique, qui enrichissent sa collection, le rôle des usagers ou des sociétés associées, les événements extérieurs, autant d'organes constitutifs de l'histoire de ces musées déterminent les lignes de force de ces parcours.

Au cours des quelques paragraphes qui suivent, nous nous calquons sur une chronologie depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle mais en suivant plutôt des thématiques. Nous garderons comme tuteur l'œuvre de Dominique POULOT qui d'ores & déjà jalonne cette histoire des musées, mais également les auteur-e-s du colloque « L'Histoire au musée » comme Béatrix SAULE, Yves GAULUPEAU, Édouard POMMIER ou Krzysztof POMIAN<sup>20</sup>. Cependant, en complément des travaux de notre prédécesseur, plus généraux, nous orientons notre regard & nos conclusions vers les particularités des musées d'histoire, particulièrement sur des questions relatives aux origines des musées d'histoire qui perdurent encore aujourd'hui, comme l'historiographie XIX<sup>e</sup> siècle, le musée de province, le château-musée, ou d'autres traits de muséologie saillants qui proviennent de ce siècle de l'histoire.

---

<sup>19</sup>Dominique POULOT. *Une histoire des musées de France : dix-huitième – vingtième siècle*. Paris : La Découverte, 2008.

<sup>20</sup>Béatrix SAULE, Yves GAULUPEAU, Édouard POMMIER et Krzysztof POMIAN. *L'histoire au musée*. Actes du colloque L'histoire au musée (1998, Versailles). Arles : Actes Sud, 2004.

---

<sup>a</sup>Extrait « Vision synthétique » page 724, ventilé page 905.

### 4.1.1. Décollation & récolement de l'histoire

Les plus anciens musées d'histoire recensés dans notre enquête datent de la période charnière allant de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les manuels, tels que *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*<sup>21</sup>, cette période se caractérise comme une matrice fondatrice du musée dans sa conception actuelle. La souche visible de ces musées modernes date de l'an I. Mais chauvinisme & républicanisme mis à part, l'institution du muséum central des Arts au Louvre s'inscrit d'abord, non pas en précurseur, mais comme l'héritière de phénomènes qui précèdent en France & en Occident. Ainsi, pour la construction des bases de notre compréhension de la chronologie du musée d'histoire, nous souhaitons approfondir ici la situation que nous appelons antéluparienne, c'est-à-dire avant le musée du Louvre, autour de ses différentes racines. Listons-les rapidement :

- la Renaissance accorde un nouveau droit de cité au musée philosophique dans la résurrection du mythe du musée hellénistique ;
- sa relation à la bibliothèque n'en reste pas moins étonnante jusqu'à l'âge classique ;
- le collectionnisme fleurit particulièrement durant l'époque moderne dans les cabinets de curiosité, ancêtres du musée moderne ;
- peu à peu, la collection privée ou intime coexiste avec l'ouverture au public de certaines collections. Des cas de confiscation ou d'ouverture fondatrice devançant nos exemples révolutionnaires ;
- enfin, le rôle de ces collections dans le développement des sciences & de l'histoire mérite un développement.

Arrêtons-nous un instant sur la question de l'ouverture. En effet, l'admission du tout venant représente l'un des arguments originels du musée moderne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Sous l'Ancien Régime la notion de musée, poreuse à celle de galerie, voire de certaines bibliothèques, se présente comme le réceptacle de collections de livres, mais également de différents types d'objets dignes de musées... Ce rapprochement, que vous qualifierez peut-être de saugrenu, mérite son attention à bien des endroits, eu égard à la référence ultime en la matière : la bibliothèque d'Alexandrie. L'autorité d'un tel argument en impose tant par son Antiquité que par sa fonction d'archétype dont le feu rayonne sur le monde d'hier & d'avant-hier. Nous ne saurions vous en contenter. Notre second argument ressemble au premier, sur une échelle moins large. L'un des musées qui s'enorgueillissent de compter au nombre des premiers de France, ouvert avant même les galeries du Louvre, le musée de Besançon, brille d'abord comme une bibliothèque augmentée de quelques médailles, onze tableaux & quatre bustes. Le legs de Jean-Baptiste BOISOT reste donc essentiellement une collection de livres, de manuscrits & d'imprimés dont la particularité aura été d'être laissée à la disposition de « tous ceux qui voudront y entrer » & « pour l'avantage des gens doctes ».

Certes, les racines des musées modernes plongent jusqu'aux galeries d'art du *Quattrocento* italien ou encore dans l'histoire des bibliothèques. Le collectionnisme médiéval se développe considérablement à travers le nouveau regard sur l'Antiquité caractéristique de la Renaissance entraînant un essor des cabinets de curiosité. Aux débuts de l'âge classique, l'influence italienne se révèle encore très forte en France notamment avec l'ascendant du cardinal Jules MAZARIN.

<sup>21</sup> Dominique POULOT. *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*. Bibliothèque des histoires. Paris : Gallimard, 1997.

Les auteurs de notre littérature développent largement ces questions<sup>22</sup>, nous vous y référons pour de plus amples informations afin de prendre le temps de creuser, au tournant des XVIII<sup>e</sup> & XIX<sup>e</sup> siècles, comment naît le musée d'histoire.

## De la vague révolutionnaire au premier musée d'histoire

« C'est en France qu'est née l'*uchronie* muséale, en 1793-1794<sup>23</sup> » en fondant quatre musées dont aucun ne célèbre l'histoire, & pour cause : la I<sup>re</sup> République rompt totalement avec le passé monarchique ou aristocratique en montrant qu'elle s'inscrit dans une nouvelle ère. Ces fondations se distinguent des musées antélupariens « pas tant dans l'opposition entre la collection privée & l'ouverture au public, ni dans la quantité & la qualité des pièces conservées que dans la revendication de la propriété publique des richesses culturelles & naturelles<sup>24</sup>. » La nationalisation des biens, la réappropriation patrimoniale rend « le peuple détenteur effectif de richesses qui lui appartiennent en droit. [...] Cette nouvelle propriété est désormais fondée en raison<sup>25</sup>. » Henri GRÉGOIRE, Félix VICQ D'AZYR ou Antoine BOISSY D'ANGLOIS, fondateurs & idéologues de cette nouvelle institution, lui revendiquent « la référence à un droit & à une justice intemporels dont la conséquence immédiate est de faire basculer l'entreprise dans l'*uchronie* en situant une fois pour toute sa caution axiologique hors du temps<sup>26</sup>. » Ainsi, au-delà même de l'instauration d'un nouveau calendrier & d'une nouvelle ère, le musée devient le lieu ou le temps s'arrête. Aucune chance que l'histoire, telle qu'elle s'entend alors, soit célébrée dans un musée, mais le peuple, ou plutôt l'individu, oui, à travers ses réalisations que sont les œuvres des arts ou des sciences.

Le musée des Arts & Métiers date de la période révolutionnaire. Il s'inscrit dans les logiques progressistes des balbutiements de l'ère industrielle. Le musée en lui-même, chasse faisant étalage des objets les plus intéressants du conservatoire, répond aux visées universelles cristallisées au siècle des Lumières, renforcées par les obligations, les dépôts ou les confiscations de l'ère des Français. De fait, la fondation du musée des Arts & Métiers, contemporaine de celle du musée du Louvre, rassemble, dans la lignée de l'encyclopédisme<sup>27</sup>, les savoirs techniques. Au moment de la fondation de la I<sup>re</sup> République, il devient difficile de glorifier l'histoire quand on veut du joug seigneurial & clérical faire table rase. Alors, pour accorder l'histoire de ces longs siècles de monarchie chrétienne à une idéologie progressiste, les références à l'histoire des arts, des sciences & des techniques sont admises au service d'une nouvelle page blanche. L'ordre naturel apparaît également opposé à l'ordre divin. Les fondations muséales révolutionnaires s'inscrivent

---

<sup>22</sup>Olivier BONFAIT. « collectionnisme ». In : *Encyclopædia universalis*. Sous la dir. d'Élisabeth GRAF, Hervé ROUANET et Jack MAYORKAS. Paris : Encyclopædia universalis, 2009, p. 357-365 ; Dominique POULOT. *Une histoire du patrimoine en Occident, dix-huitième – vingt-et-unième siècle*. Du monument aux valeurs. Paris : Presses universitaires de France, 2006.

<sup>23</sup>DELOCHE, *Mythologie du musée*, op. cit., p. 15.

<sup>24</sup>Ibid., p. 16.


<sup>25</sup>Ibid., p. 17.

<sup>26</sup>Ibid., p. 17.

<sup>27</sup>Jean le rond d' ALEMBERT et Denis DIDEROT. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques*. [1772]. Sous la dir. de Jacques PROUST. Paris : EDDL, 2001.

donc dans cette démarche avec la fondation du muséum central des Arts au Louvre, du muséum d'Histoire naturelle au Jardin des plantes pour le règne de la nature, le musée des Monuments français au couvent des Petits-Augustins, du Conservatoire des arts & métiers dans le *prieuré de Saint-Martin-des-champs*<sup>28</sup> pour les techniques<sup>29</sup> :

— tout ça est un ensemble cohérent à l'origine, voulu par l'abbé GRÉGOIRE. Nos textes datent de 1794. L'implantation ici dans l'ex-prieuré de Saint-Martin-des-champs c'est dès 1798 pour les prémices, parce qu'en fait, c'est dès 1799-1800 à peu près. Et tout de suite, on installe les objets de manière à ce que... dans ce quartier qui n'est pas anodin, parce que c'est un quartier industriel, vivant, avec, on suppose qu'il y a tout autour des énergies créatrices, au niveau de l'artisanat, au niveau des ingénieurs, mais surtout au niveau des artisans, pour montrer ces objets, les expliquer grâce à des démonstrateurs, à l'origine d'ailleurs, les trois directeurs – c'est un triumvirat qui ensuite va passer à un directeur – sont nommés démonstrateurs, puisque leur mission est d'expliquer comment fonctionnent les machines, notamment avec des dessins qui décomposent les machines sans qu'on ait besoin de la démonter, pour que ça donne des idées aux gens. On est à l'époque où on commence à publier les brevets – pas complètement au début, mais les premiers vont être publiés aux alentours de 1805 je crois, le tout premier brevet – donc, il y a tout un tas de notions qui viennent là coexister : la notion de créativité, d'émulation technique, de compétition, de compétitivité déjà par rapport à l'étranger, notamment par rapport à l'Angleterre, puisqu'il y avait littéralement une lutte effrénée entre la France & l'Angleterre, voire de l'espionnage industriel sous le Premier Empire, déjà, de manière très abondante, avec l'Allemagne évidemment, avec les autres pays moins..., mais avec ces deux pays frontaliers, oui, très important. (*Extrait 28.1*).<sup>a</sup>

 28. AM

Peu à peu, dans les années quatre-vingt-dix puis mille-huit-cents, l'inspiration des systèmes antiques comme modèles pré-seigneuriaux ou pré-chrétiens invite à nouveau l'histoire au musée, notamment à travers les arts anciens. Ce débat sur les antiques aboutit à leur admission dans des musées comme le projet du musée universel au Louvre, notamment avec les circonstances charnières de la campagne d'Égypte ou de l'avènement de l'Empire<sup>30</sup>. Après la défaite de NAPOLÉON, son musée qui se voulait universel s'est vu anéanti en quelques semaines & ses œuvres restituées, alors que le British Museum égale & surpasse en 1816 celui qui a été son modèle. Pour la première fois, la question du musée universel avait été développée & concrétisée. D'autres musées durant le XIX<sup>e</sup> siècle s'inspireront du musée de NAPOLÉON & du musée des Antiques pour l'archéologie. Mais le conflit ensuite se portera sur les découvertes archéologiques, découvertes de villes oubliées qui porteront la question du déplacement d'antiques à une autre échelle. Les villes, les monuments entiers se déplacent : la *Porte d'Ishtar* ou le *Grand*

<sup>28</sup> ORDRE DE CLUNY. *prieuré de Saint-Martin-des-champs*. Paris, 1079.

<sup>29</sup> Alain MERCIER. 1794, *l'abbé Grégoire et la création du Conservatoire national des arts et métiers*. Paris : conservatoire national des Arts & Métiers, musée national des Techniques, 1989.

<sup>30</sup> Odile BOUBAKEUR. « Les politiques d'acquisition des antiques gréco-romains au Louvre et au British Museum (1796-1816) ». *Mém.de mašt*. Paris : École du Louvre, 2010.

<sup>a</sup>Extrait « Les démonstrateurs » page 782, ventilé page 893.



*autel de Pergame* à Berlin, le *Mausolée d'Halicarnasse* ou le *monument de Néréides* au British Museum...

Après ces entremets sur les origines du musée, son institutionnalisation à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle qui constitue l'essentiel de ce que représente le musée aujourd'hui pose la question de savoir ce qu'elle retient de ce passé & comment se développe la connaissance & la coexistence de l'histoire & du musée. Sur le premier sujet, il semblerait que certaines valeurs platoniciennes persistent dans l'uchronie muséale, comme le démontre Bernard DELOCHE en parlant des connotations rhétoriques du musée, qui nous rappellent : « qu'il existe des valeurs stables, un ordre du monde où rien n'est chaotique [...] ce que montre le musée a donc l'accent du vrai, du beau & du bien <sup>31</sup>. » Cette vision critique nous renvoie au discours platonicien qui « contre tous les sophistes, épicuriens ou autres sceptiques, [...] rappelle que] le monde est organisé par références à des essences inaltérables & indestructibles <sup>32</sup> », en bref, une rationalité conforme à l'esprit des Lumières qui permet « de nous orienter face à l'instabilité & au devenir qui définissent le monde sensible <sup>33</sup>. » Mais au-delà de cette filiation entre le jardin de PLATON & le musée moderne, si les valeurs du musée révolutionnaire « ont conservé quelques relents de platonisme », elles s'identifient plutôt à « celles de l'humanisme, celles de l'homme tout court, certes en partie héritées de la démocratie athénienne & de la pensée chrétienne mais relayées par la Renaissance avant d'être reformulées de façon définitive par KANT <sup>34</sup>. » À ce moment précis de l'histoire, les quatre musées institutionnalisés par la Convention constituent les premiers temples « qui reconnaissent à l'homme sa supériorité sur la nature, sa dignité absolue & son droit à être toujours traité comme une fin <sup>35</sup>. » Quant au rapport à l'histoire de France, pour se dégager une place au musée, il doit attendre une circonstance particulière qui renouerait les idéaux révolutionnaires à l'histoire des régimes précédents sur le territoire français.

La monarchie de Juillet verra s'éclairer cette opportunité. En 1830, le renversement dynastique en faveur de LOUIS-PHILIPPE devait provoquer ce renouement. Prétendant issu de la famille ORLÉANS dont le père, Philippe ÉGALITÉ votait la mort de son cousin LOUIS XVI en 1793 au sein de la Convention nationale. Cet héritage lourd à porter place le nouveau monarque dans une situation médiane entre les royalistes & les républicains, position qu'il tentera de conserver dans la nécessité d'apaisement du pays pour pérenniser son régime. LOUIS-PHILIPPE alors assis sur le trône d'une monarchie parlementaire souhaitait rassembler le peuple français, déchiré depuis les événements de 1789, sous les progrès de la Révolution & la tradition monarchique d'où il tirait sa légitimité. Ainsi, cette politique centriste l'engageait dans un projet de longue haleine, à Versailles, où il décidait de loger le grand projet de son règne pour sauver le château de la ruine, le premier musée de l'Histoire de France dédié « à toutes les gloires de la France. », comme en témoigne encore la dédicace inscrite sur le fronton de l'aile GABRIEL & sur celui du pavillon DUFOUR.

---

<sup>31</sup> DELOCHE, *Mythologie du musée*, op. cit., p. 44.

<sup>32</sup> Ibid., p. 44.

<sup>33</sup> Ibid., p. 44.

<sup>34</sup> Ibid., p. 45.

<sup>35</sup> Ibid., p. 45.

Il y rassemble une série de peintures d'histoire qu'il fait compléter par des peintres pour illustrer les grandes conquêtes militaires françaises du Moyen Âge, de l'Ancien Régime, de la Révolution, de l'Empire & de la Restauration. Ainsi, quand il inaugure en 1837 & qu'il ouvre les portes des galeries historiques de Versailles en 1843, LOUIS-PHILIPPE ouvre la voie à ce que nous pourrions appeler les musées d'histoire. La réplique bien connue de Victor HUGO au roi lui demandant lors des festivités d'inauguration le 10 juin 1837 son avis sur Versailles <sup>36</sup> pourrait être prise comme un point de départ à notre historiographie des musées :

Ce que LOUIS-PHILIPPE a fait à Versailles est bien. Avoir accompli cette œuvre, c'est avoir été grand comme un roi & impartial comme un philosophe; c'est avoir fait un monument national d'un monument monarchique; c'est avoir mis une idée immense dans un immense édifice; c'est avoir installé le présent dans le passé, 1789 vis-à-vis de 1688, l'empereur chez le roi, NAPOLÉON chez LOUIS XIV; en un mot, c'est avoir donné à ce livre magnifique qu'on appelle l'histoire de France cette magnifique reliure qu'on appelle Versailles. <sup>37</sup>

Ainsi, à partir des modèles révolutionnaires des musées tels que celui des Monuments français d'Alexandre LENOIR, ou des galeries historiques de Versailles, une série de musées essaime tant à l'étranger que dans les provinces françaises, « transposition dans une capitale régionale des modèles parisiens <sup>38</sup>. »

### Jacobinisme, girondinisme : musée parisien, musée de province

Nous ne qualifierons pas de tels rapprochements d'oxymores pour ne pas alimenter cette fracture, au combien controversée, entre parisien & provincial. En effet, l'étymologie grecque oppose deux racines – *δξύς* <sup>39</sup>, « vif, spirituel » d'abord, puis *μαρός* <sup>40</sup>, « ramolli, stupide » – & tout le monde sait lequel des deux se verrait affublé du second terme. Posons-nous plutôt la question : d'où vient ce grand vent qui ouvre l'océan culturel français en deux entités de part & d'autre des boulevards des Maréchaux? Alain CORBIN cherche ses origines au XVII<sup>e</sup> siècle quand une petite intelligentsia parisienne désigne cette lointaine altérité sous le terme de « province <sup>41</sup> ». Déjà sous l'Ancien Régime, cette représentation a fini par s'imposer « aux provin-

<sup>36</sup>Rencontre admirablement commentée dans Françoise CHENET-FAUGERAS. « Le Versailles de Hugo : un Versailles-madrépoire ». In : *Versailles dans la littérature : mémoire & imaginaire aux XIX<sup>e</sup> & XX<sup>e</sup> siècles*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 53-65, p. 55-56.

<sup>37</sup>Victor HUGO. *Oeuvres complètes, 1834-1837*. Sous la dir. de Jean MASSIN, Éliette VASSEUR, Pierre GEORGEL et Arnaud LASTER. Paris : le Club français du livre, 1967, p. 1015-1016.


<sup>38</sup>Krzysztof POMIAN. « Le musée face à l'histoire ». In : *L'histoire au musée*. Arles : Actes Sud, 2004, p. 99-128, p. 113.

<sup>39</sup>CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque histoire des mots*, op. cit., p. 806-807.

<sup>40</sup>Ibid., p. 731.

<sup>41</sup>Alain CORBIN. « Paris-province ». In : *Les lieux de mémoire III. Les France 1, Conflits et partages*. Paris : Gallimard, 1992, p. 777-823.

ciaux eux-mêmes <sup>42</sup>. » Autorisées par Jean-Baptiste COLBERT dès 1676, les académies provinciales se créent surtout à partir des années 1740 <sup>43</sup>. Daniel ROCHE <sup>44</sup> documente l'idée qu'elles « exprimaient plus peut-être une volonté d'imitation du modèle parisien qu'un véritable dynamisme culturel local <sup>45</sup>. » La Convention supprime les académies provinciales le 8 août 1793, « suivant l'abbé GRÉGOIRE pour qui, « institution parasite, le fauteuil académique doit être renversé » <sup>46</sup>. » Issues des « principes de liberté affirmés par la *Constitution du 5 fructidor an III* <sup>47</sup> » particulièrement dans l'article 300, les sociétés savantes se constituent sur tout le territoire & prennent le relais des académies de province <sup>48</sup>. Bon nombre de ces sociétés savantes, « émanation d'élites locales soucieuses d'affirmer une certaine personnalité culturelle ancrée dans un terroir & une histoire spécifiques <sup>49</sup> », initient des projets de musées de province au XIX<sup>e</sup> siècle. Leurs membres, plus ou moins charismatiques, rassemblent des collections suite à *l'exploration des territoires*, qui « a mené, en maints endroits, à l'émergence d'une nouvelle identité, d'un imaginaire, bientôt perçu comme un véritable patrimoine culturel <sup>50</sup> » dont ils cherchent peu à peu à faire reconnaître l'intérêt public, scientifique ou artistique. De nombreux musées témoignent de ce modèle de fondation, comme le musée de l'hôtel SANDELIN :

6. CS  — En fait, ce sont les premières fouilles qui ont été réalisées autour de l'*abbaye Saint-Bertin* <sup>51</sup> qui ont révélé des trésors du Moyen Âge. En fait la Société des antiquaires de la Morinie a choisi de tout donner au musée. Et d'un seul coup, ça a changé! C'est un tout petit peu compliqué parce que, en fait, on a gardé des gros collectionneurs à Saint-Omer, dont un certain Henri DUPUIS qui est mort en 1889 sans héritier direct qui a légué toute sa collection & sa maison natale à la ville pour en faire un musée. (*Extrait 6.1*).<sup>a</sup>

La description de la création du musée de Picardie ressort, parmi nos témoignages, comme l'exemple le plus représentatif de ce style :

<sup>42</sup>Jean-Pierre CHALINE. « Parisianisme ou provincialisme culturel? » In : *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2002, p. 297-303, § 2.

<sup>43</sup>Nathalie HEINICH. « académies ». In : *Encyclopædia universalis*. Sous la dir. d'Élisabeth GRAF, Hervé ROUANET et Jack MAYORKAS. Paris : Encyclopædia universalis, 2009, chap. I.

<sup>44</sup>Daniel ROCHE. *Le Siècle des Lumières en province académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*. Paris, La Haye (Pays-Bas) : École des hautes études en sciences sociales Mouton, 1978.

<sup>45</sup>CHALINE, « Parisianisme ou provincialisme culturel? », op. cit., § 2.

<sup>46</sup>La citation provient des *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de la Convention Nationale*, séance du 8 août 1793 accompagnée d'un discours du peintre Jacques-Louis DAVID qui combat alors personnellement l'Académie royale de peinture & de sculpture. Cf. *ibid.*

<sup>47</sup>*Ibid.*, § 4.

<sup>48</sup>« Les citoyens ont le droit de former des établissements particuliers d'éducation & d'instruction ainsi que des sociétés libres pour concourir aux progrès des sciences, des lettres & des arts. » Pierre-Charles-Louis BAUDIN, Théophile BERLIER, François-Antoine BOISSY D'ANGLAS et al. « constitution du 5 fructidor an III ». In : (août 1795), art. 300.

<sup>49</sup>CHALINE, « Parisianisme ou provincialisme culturel? », op. cit., § 5.

<sup>50</sup>ZELIS, « Vers une histoire publique », op. cit., p. 157.

<sup>51</sup>de Théroouanne AUDOMAR et de Sithiu BERTIN. *abbaye de Saint-Bertin*. Saint-Omer, 650.

<sup>a</sup>Extrait « Société d'antiquaires fondatrice » page 425, ventilé page 892.

— Parce que, qui est-ce qui a créé le musée ? C'est la Société des antiquaires de Picardie sur le modèle de la société des antiquaires de Londres en se disant juste après la Révolution, que fait-on de tous les bâtiments style abbayes, églises, séminaires qui ont été confisqués au moment de la Révolution, châteaux etc. Au Louvre, on en fait un musée, à Beauvais, le palais épiscopal devient musée, etc. Donc, tous ces éléments, à l'intérieur on y met les objets d'art qu'on a confisqués, & au musée il y a des saisies révolutionnaires, particulièrement dans les objets d'art qui viennent des abbayes de l'Artois, d'Amiens & la région. La SAP<sup>52</sup> dit tous les témoignages. Cette société a été créée en 1836 pour rassembler ce patrimoine, pour la sauvegarde de ce patrimoine, pour faire connaître ce patrimoine, pour renouer avec l'histoire, avec cette fracture qu'a été la Révolution. C'est pas parce qu'il y a eu la Révolution qu'il faut tout jeter. (*Extrait 7.4*).<sup>a</sup>

Les sociétés savantes se multiplient au XIX<sup>e</sup> siècle avec « une implantation massivement provinciale, Paris ne comptant qu'à peine 20 % de l'effectif total<sup>53</sup>. » L'image qu'il nous en reste « réduite au cliché dérisoire de l'érudit local<sup>54</sup> » ne doit pas masquer une réalité vive & ubéreuse. Jean-Pierre CHALINE met en garde contre cette triste rançon du succès des sociétés savantes, peuplées, pour ne prendre qu'un des exemples qu'il développe, d'« auteurs ou coordinateurs, [à qui] on accordait sans restriction le titre de savants<sup>55</sup>. » Guy ZELIS les prend pour l'un des antécédents les plus caractéristiques de l'histoire publique au XIX<sup>e</sup> siècle : « fondées sur l'engagement bénévole de ses membres, les sociétés savantes ont [...] étudié, récolté, conservé le patrimoine culturel dans toutes ses dimensions<sup>56</sup>. » Ainsi, en dépassant nos ironies face aux notables locaux des siècles passés, nous observons que les structures issues des différentes législations – dirons-nous libérales ? – de la fin du XVIII<sup>e</sup> & du début du XIX<sup>e</sup> siècle donnent un nouveau cadre à la manière de faire de l'histoire. Au creux de ces luttes entre jacobinistes & girondinistes, une forme de décentralisation intellectuelle s'opère sur un temps long, jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Les musées de provinces témoignent de ce mouvement dont les effluves nous parviennent encore aujourd'hui dans des gammes surannées<sup>57</sup>.

Ces fécondes activités provinciales ne manquent pas d'exemples majeurs. Lyon, dont le nombre de sociétés, « 27 en 1902 », en fait « la capitale de l'érudition & le premier pôle culturel de province, [...] à l'instar des grandes cités d'Allemagne ou d'Italie du Nord avec lesquelles elle est très liée, [...] affirme son autonomie culturelle<sup>58</sup>. » Autre cas notable, en Picardie cette fois, citons :

le cas d'une petite cité comme Abbeville où, au sein d'une société locale d'émulation, l'étonnant BOUCHER DE PERTHES invente rien de moins qu'une science nouvelle

<sup>52</sup> Société des antiquaires de Picardie.

<sup>53</sup> CHALINE, « Parisianisme ou provincialisme culturel ? », op. cit., § 5.

<sup>54</sup> Ibid., § 6.

<sup>55</sup> Ibid., § 6.

<sup>56</sup> ZELIS, « Vers une histoire publique », op. cit., p. 157.


<sup>57</sup> Lire sur ce point Jean-Pierre CHALINE. *Sociabilité et érudition les sociétés savantes en France XIXe-XXe siècles*. Paris : Éditions du C.T.H.S., 1998.


<sup>58</sup> Idem, « Parisianisme ou provincialisme culturel ? », op. cit., § 14.

<sup>a</sup> Extrait « Société des antiquaires de Picardie » page 449, ventilé page 892.

– la préhistoire – & ce, contre les sommités parisiennes, peu prompts à faire crédit à cet amateur, provincial de surcroît. <sup>59</sup>


Sur ce sujet précis, les conservateurs du musée de Picardie insistent sur la grande valeur de cette création provinciale dans l'histoire de leur établissement :

7. FLE  — C'est ici qu'est née la Préhistoire, la science Préhistoire, d'ailleurs un quartier d'Amiens a donné son nom à une période de l'histoire : l'Acheuléen ! C'est Saint-Acheul, un quartier d'Amiens. (*Extrait 7.3*). <sup>a</sup>

9. NM  — on est un haut lieu de la Préhistoire aussi : Saint-Acheul, l'Acheuléen c'est un quartier d'Amiens quand même. (*Extrait 9.2*). <sup>b</sup>

CHALINE montre encore comment, dès les années 1830 & jusqu'aux débuts de la III<sup>e</sup> République, l'Institut des provinces à l'initiative d'Arcisse de COMONT affronte le Comité des travaux historiques & scientifiques fondé par le ministère de l'Instruction publique sous François GUIZOT & renforcé par Narcisse-Achille de SALVANDY <sup>60</sup>. Toutefois, cette résistance verra peu à peu ses forces s'amoinrir face à d'ardus vents contraires. Évoquons d'abord l'amplification du sentiment national français dès le Printemps des peuples, encore controversé par les diverses politiques sous la II<sup>e</sup> République & le Second Empire malgré la tradition bonapartiste de centralisation. Mais après la défaite de Sedan & la perte de l'Alsace-Lorraine, de nombreux efforts politiques & historiens s'appliquent à renforcer l'union contre l'ennemi allemand, atténuant les voix provinciales que les courants littéraires de ce siècle s'appliquent à folkloriser. Sur un autre registre, un lent crescendo contribue à marginaliser l'histoire développée par les sociétés savantes : peu à peu inscrite dans l'ornière d'une discipline reconnue, la professionnalisation de l'histoire creuse progressivement, & jusqu'aujourd'hui, un fossé entre amateurs & historiens de métier. Ces quelques éléments de réponse éclairent les raisons d'une situation qui continue à marquer d'insignes frontières.

Des témoignages que notre enquête s'expriment sur cette dénomination de *musée de province* & le peignent sous d'intéressants traits. En lien avec notre précédent paragraphe sur les élans provinciaux du XIX<sup>e</sup> siècle, commençons par la scène pittoresque que l'esprit amusé de Christophe BEYELER visualise lorsqu'il s'agit de rêver le projet d'un musée de la II<sup>e</sup> République :

25. CB  — Est-ce qu'on pourrait imaginer un conseiller général, peut-être du midi, avec l'accent rocailleux, soucieux de mettre en avant l'illusion lyrique, la République généreuse, le peuple, le suffrage universel ? On pourrait imaginer ça. Non ? Trop azimuté ? (*Extrait 25.7*). <sup>c</sup>

---

<sup>59</sup>Ibid., § 13.

<sup>60</sup>Ibid., § 17-20.

---

<sup>a</sup>Extrait « Invention de la Préhistoire » page 446, ventilé page 890.

<sup>b</sup>Extrait « Haut lieu de la Préhistoire » page 469, ventilé page 890.

<sup>c</sup>Extrait « Un musée méridional » page 724, ventilé page 892.

Au musée, l'idée de la mise en scène du provincialisme à la Honoré de BALZAC, Eugène LABICHE, voire Marcel PAGNOL, supposerait de montrer, au-delà des stéréotypes, les représentations des idéaux qui s'inscrivent dans cet âge d'or des sociétés savantes.

Sur le reste du territoire, la question s'assume différemment, de l'intérieur, si l'on peut dire. D'un côté, même si elle s'appréhende en terme de public, même si on nuance le parisianisme par la différence avec les grandes villes (selon le *Classement des communes records en nombre de musées de France*<sup>61</sup>, vous remarquerez d'ailleurs qu'avec sept musées de France, Bordeaux ne dépasse Caen que d'un musée), Franck MARIE lance le terme de « syndrome provincial » :

— Nous ici, par rapport à notre public, on est un musée de province, faut pas l'oublier quand même. On n'est pas à Paris, on n'est pas à Marseille, on n'est pas à Bordeaux, on n'est pas à Lyon. Qu'on le veuille ou non, c'est toujours ce syndrome provincial, par rapport à la capitale. Mais, qu'on le veuille ou non, c'est quand même là (*Extrait 11.9.a*).<sup>a</sup>

11. FM

Il en va de même, mais en négatif, du sentiment d'éloignement des musées nationaux de province comme le sont les musées & domaine nationaux du palais impérial de Compiègne :

— La RMN, si vous voulez, elle a des priorités qui sont le Grand Palais, & on va dire les quelques musées parisiens qui ne sont pas établissements publics, & tous les musées un peu de provinces internationaux, on passe un peu à la trappe. Donc, on n'est pas toujours dans les priorités. Donc, on se bat beaucoup pour que les choses évoluent, mais c'est pas simple. Voilà. (*Extrait 20.6*).<sup>b</sup>

20. HM

La différence peut être générique, les objets sont en province, les peintures au Louvre & à Versailles :

— L'idée, c'était de se dire que ça ne pouvait pas être un musée d'histoire de France démontrant ce qu'est l'histoire de France, parce qu'il n'y avait pas ni les objets qui sont dans beaucoup de musées de province, ni les tableaux qui sont au Louvre ou à Versailles. Donc, ça ne pouvait pas être le lieu de ça. (*Extrait 18.11*).<sup>c</sup>

18. LG

Là où l'on peut affirmer que ce terme est intégré, c'est quand Laurent GERVEREAU le place au bout de la chaîne d'importance des musées :

— Ils sont finalement tous sur Internet, sur une offre globale, ils vont se retrouver tous, que ce soit le Louvre ou le minuscule musée de province, sur un tissu de présentation générale un peu brouillé (*Extrait 18.7*).<sup>d</sup>

18. LG

<sup>61</sup> Cf. TABLEAU 1.4, page 53.


<sup>a</sup> Extrait « Le syndrome provincial, § A » page 509, ventilé page 891.

<sup>b</sup> Extrait « La province n'est pas prioritaire » page 640, ventilé page 891.


<sup>c</sup> Extrait « Répartition des collections en province » page 619, ventilé page 892.

<sup>d</sup> Extrait « Du Louvre au musée de province » page 616, ventilé page 890.


L'expression devient une simple référence statistique dans la bouche de Franck MARIE qui définit le mémorial de Caen comme :

11. FM  — Si vous voulez le mémorial reste aujourd'hui, 25 ans après, le premier musée de province le plus visité. 400 000 visiteurs par an. C'est un cap qu'on doit regarder d'année en année. (*Extrait 11.1*).<sup>a</sup>


L'expression s'utilise avec un sens plus neutre quand il fait référence aux antennes régionales ou délocalisées d'un musée centralisé comme le musée national de la Marine où elle est synonyme de *musée de port* :

16. HTDS  — C'est en 47 que ces musées ont été rattachés par décret au musée de Paris. Donc, ils avaient leur existence propre & autonome, ils avaient leur inventaire. Ils dépendaient de la marine, mais il n'y avait pas de lien. Ils avaient leurs collections, le musée de Paris avait ses collections, & les inventaires ont été fusionnés, il y a eu une reprise d'inventaire de tous ces musées de province. (*Extrait 16.8*).<sup>b</sup>

Il en est de même quand il s'agit d'un réseau dont la tête se trouve à Paris comme les musées de postiers :

10. PR  — Enfin, on sera fermé pendant deux ans. Bien sûr, ils nous foutent pas dehors, il y a toujours de l'activité dans un musée, il faut emballer les collections, savoir où les mettre, faire tourner des collections pendant qu'on sera fermé dans différents musées de province, y compris à Paris, & puis faire des expositions, pour qu'on n'arrête pas de parler de nous. (*Extrait 10.1*).<sup>c</sup>

Mais, on remarque aussi qu'en fonction de l'interlocuteur, le terme « province » disparaît comme s'il faisait polémique. Sur la question des têtes de réseaux, par exemple, la description d'Éric de VISSCHER parle plutôt de petits musées, évacuant toute forme de discrimination locale :

15. EDV  — Et après, vous avez de petits musées spécialisés, souvent liés à des factures instrumentales, La Couture-Boussey en Normandie qui était un lieu de facture de vents, de clarinettes, de hautbois<sup>62</sup>. Vous avez Mirecourt dans les Vosges qui est justement un haut lieu de la lutherie, de la famille des violons<sup>63</sup>. Il y a un musée de l'Accordéon à Tulle, parce qu'il y avait de grandes factures à l'époque. (*Extrait 15.6*).<sup>d</sup>

---

<sup>62</sup> musée des Instruments à vent.

<sup>63</sup> musée de la Lutherie & de l'Archeterie française.

---

<sup>a</sup> Extrait « Musée de province le plus visité » page 498, ventilé page 891.

<sup>b</sup> Extrait « Musées de port » page 577, ventilé page 891.

<sup>c</sup> Extrait « Musées du réseau en province » page 475, ventilé page 891.

<sup>d</sup> Extrait « Petits musées spécialisés » page 558, ventilé page 891.



Là une vision de quelque chose de petit & mignon, avec plein de petites attentions, faire beaucoup d'émotions avec peu :

— Quand c'est un petit musée c'est différent, parce que c'est plus convivial, plus facile, en plus, bon je raccroche avec ce que je disais tout à l'heure là-dessus, parce que quand vous avez certains petits musées de province que j'envie, parce que c'est merveilleux, je pense à un musée à Dijon qui s'appelle le musée PERRIN DE PUYCOUSIN, un petit musée d'ethnographie charmant, charmant, charmant, qui m'a complètement fasciné depuis que je l'ai vu parce qu'il se trouve que... vous le connaissez ? C'est un musée, quand on arrive dans ce musée, on a une sorte de petite chambrette de repasseuse, & le fer est laissé à l'extérieur de la reconstitution de la chambrette en question avec une chaîne pour pas qu'il soit piqué évidemment, on sait qu'on peut le toucher, & quand on le touche, on le soulève, & ça seulement est un discours. C'est-à-dire qu'en soulevant le fer, on comprend l'effort de la repasseuse, & il y a tout un monde qui se crée. Alors après, il y a plein de choses. Il y a tout d'abord les strates muséographiques de toutes natures. Mais ce qui est bien, c'est qu'il y a des reconstitutions de la boutique du ceci, du cela : c'est très bien fait parce que souvent c'est très ringard. Donc, c'est presque du RIVIÈRE tout petit. Bien fait, vraiment bien fait. Il y a deux trois reconstitutions qui sont fascinantes. Il y a celle du coiffeur, parce que là, c'est tout en jeux de miroirs, donc on ne voit pas la pièce, c'est extrêmement astucieux. Celle du pâtissier, qui est sublime, parce que là, j'adore l'éphémère, ils ont des collections d'objets qui sont des pâtisseries du XIX<sup>e</sup> siècle, encore dans leur boîte, & tout ça a été mis en scène, ça porte vraiment, qu'on soit un petit gamin ou un vieillard, tout le monde peut rêver là-dessus, qu'on soit très cultivé ou qu'on ne connaisse rien, ça parle à tout le monde. Et puis alors, la boutique du boucher avec, ce qu'on met par terre, la sciure de bois, avec les traces de pas ; alors ça je trouve ça vraiment formidable. (*Extrait 28.2*).<sup>a</sup>

28. AM

La définition de Pascal ROMAN ne manque pas de nous attendre & de nous amuser : je confesse même qu'il ne manque que la tonalité de sa voix pour que son humour ne déclenche un fou-rire. Que dit-elle ?

— Moi, j'ai une certaine culture, je suis un amateur d'art depuis ma plus tendre enfance. J'adore les musées de province. Ces musées merdeux où vous avez des santons, des pierres taillées en bas, & la peinture du XIX<sup>e</sup> au milieu. Moi, c'est mon bonheur, parce que tout ce fatras fait bon marché actuellement, alors que le but d'un musée c'est qu'il y ait le moins d'objets possible, pas le moins, mais qu'ils parlent. C'est-à-dire qu'il faut que l'individu qui n'ait pas de culture ressorte avec quelque chose. Mais cela m'emmerde à titre personnel, par pur égoïsme. Et j'aimais le musée du Louvre autrefois, quand j'allais dans les salles égyptiennes, il y avait toute une flopée de trucs, il y avait *La dame de Touy* au milieu, une petite merveille en bois, mais vous la choisissiez vous-même par les yeux<sup>64</sup>. Maintenant, vous n'avez plus qu'elle.


10. PR

<sup>64</sup>*La dame Touy, supérieure du harem du dieu Min*. Paris, 1390.

<sup>a</sup>Extrait « musée de la Vie bourguignonne » page 787, ventilé page 891.


C'est forcément beau. Mais vous voyez, vous ne faites plus votre marché. Alors, ça, c'est pas le musée qu'il faut faire, le musée, c'est l'élévation des gens. C'est le seul but. (*Extrait 10.10*).<sup>a</sup>

Finalement, on retrouve ce point de vue chez Marie LAPALUS qui commence l'entretien en annonçant directement la couleur :

34. ML  — Ce sont des collections comme tous les musées de province, complètement variées, avec des questions encyclopédiques, bon ! (*Extrait 34.1*).<sup>b</sup>

#### 4.1.2. Abriter & habiter les théâtres de l'histoire

Les collections s'abritent entre quatre murs & sous un toit ! Voici un principe de conservation assez constant. Les musées sophistes ou médiévaux logeaient quelques statues de muses qui ornaient les jardins, mais les fonctions de bibliothèque ou de trésor nécessitent au moins un tabernacle qui les protège de la dégradation des autans. La fragilité du papier ou de la toile, voire même celle du bois, des métaux ou des pierres dont les vestiges se composent, demandent de grandes précautions. Aujourd'hui, les recherches scientifiques poussées sur ces mesures de conservation ne sauraient se passer non plus seulement d'un toit, mais *a minima* d'électricité pour les climatisations ou autres conditionnements. Face aux brigandages de toute espèce d'iconoclastes, de Wisigoths, d'APOLLINAIRE, de D'ANNUNZIO ou autres PERRUGIA, la préservation contre le pillage marque bien sûr les esprits. Nous citons par distraction l'affaire de La Joconde en 1911<sup>65</sup> dont le retentissement entraînait derrière lui une réputation & un protectionnisme exorbitant, mais d'autres affaires plus récentes concernant de grands musées d'histoire français ressortent dans les entretiens, celui du musée & domaine du château de Fontainebleau reste comme le plus marquant des vingt dernières années :

27. FLA  — Oui, ils étaient complètement traumatisés, à la suite de ça effectivement. Il y a eu la même chose à Compiègne, enfin il y a eu plusieurs châteaux qui ont été touchés par ça. Versailles n'a pas été touché, heureusement ! (*Extrait 27.6*).<sup>c</sup>

La littérature rocambolesque s'amuse à tirer de ces scandales des histoires palpitantes, mais la situation du musée qui subit l'intrusion de forbans s'en trouve fort affectée. Le mot de traumatisme ressort de plusieurs bouches & les témoignages sur place expriment la difficulté à ressortir de cette violation :

---

<sup>65</sup>Léonard de VINCI. *La Joconde*. Paris, 1506.

---

<sup>a</sup>Extrait « La dame de Touy » page 495, ventilé page 890.

<sup>b</sup>Extrait « Questions encyclopédiques » page 877, ventilé page 892.

<sup>c</sup>Extrait « Ils étaient traumatisés » page 764, ventilé page 897.

— Le musée NAPOLÉON s'étendait sur le premier étage, on descendait un escalier & on prenait cette enfilade de pièces où il y avait les frères & sœurs qui étaient montrés, qui est en partie factice, mais c'était un séquençement qui avait le mérite d'exister. Puis, il y a eu ce vol, des pièces très importantes qui ont été volées, partiellement retrouvées, dont les deux glaives de Westphalie<sup>66</sup> que je vous montrerai & donc à ce moment-là, il y a eu un coup d'arrêt en 96. Alors, il n'y avait ni le dynamisme scientifique de Jean-Pierre SAMOYVAULT, ni sa pugnacité, ni la volonté... un musée qui s'est rétracté ! Et donc, moi, je suis arrivé là, & il faut remonter. (*Extrait 25.12*).<sup>a</sup>

25. CB

À de rares occasions, parmi les pièces manquantes, certaines réapparaissent, dirons-nous, sur le marché gris. À ce moment, le musée tente de se réapproprier cette pièce, d'une manière ou d'une autre :

— Parmi les pièces importantes qu'on a acheté récemment, il y a... parmi les pièces qui avaient été volées avec l'effet traumatique que je vous ai dit en 96, il y a ces deux glaives dont celui-ci qui est le glaive royal de Westphalie<sup>67</sup>, rien moins. Donc ça, c'est bienvenu de retour ici. (*Extrait 25.15*).<sup>b</sup>

25. CB

Sinon, par réaction à un rapt, l'acquisition de pièces proches ou similaires pallie tant bien que mal à donner au public, non pas l'illusion, mais l'idée de ce que celles disparues donnaient *in situ* :

— par exemple avec le Mobilier national, on essaie de faire revenir des pendules, en tout cas une pendule, qui provient de Compiègne, qui était dans un autre appartement que celui de l'empereur, mais qui est du même modèle par exemple que la pendule qui se trouvait dans la bibliothèque de l'empereur. Parce que celle de la bibliothèque de l'empereur a été volée, elle est définitivement perdue, donc, si on trouve un équivalent, ça permet quand même de montrer ce qu'il y avait, & puis en même temps d'avoir une pièce un peu plus modelée. (*Extrait 20.8*).<sup>c</sup>

20. HM

Qu'il s'agisse de Fontainebleau, de Compiègne, de Versailles ou de tout autre musée, le principe du trésor caché attire les convoitises. À partir de ce moment, le lieu, plus qu'un simple toit, devient le coffre du trésor du prince, de la nation ou, pour être plus précis aujourd'hui en France, du peuple. En effet, la haute valeur qui auréole les collections en tant que trésor commun ressort avec une sacralité particulière quand les vertus du service public culturel se doublent de celles de l'industrie postière, comme le démontre l'anathème de Pascal ROMAN contre le chapardage :


<sup>66</sup>Martin-Guillaume BIENNAIS. *Glaive royal de Westphalie*. Fontainebleau, 1807 ; Martin-Guillaume BIENNAIS. *Glaive royal de cérémonie*. Fontainebleau, 1807.

<sup>67</sup>Idem, *Glaive royal de cérémonie*, op. cit.

<sup>a</sup>Extrait « Il y a eu ce vol » page 725, ventilé page 897.

<sup>b</sup>Extrait « Le glaive royal de Westphalie » page 728, ventilé page 898.


<sup>c</sup>Extrait « La pendule de la bibliothèque de l'empereur » page 643, ventilé page 898.

10. PR  — Moi j'ai vu dans mon service, des fois, des vols de portefeuilles. Moi, je disais : « S'il y en a qui ont des difficultés, il faut qu'ils viennent me voir ». On s'arrangerait pour lui mettre une enveloppe... Nous voler des portefeuilles, je retrouverai vite celui qui a fait ça, puis on s'arrangerait ! Par contre, si on vole un bouton d'uniforme, ça je suis intraitable ! Parce qu'ils ne me volent pas moi, ils volent la société française, ils volent même le clochard qui est dans la rue, parce que c'est un patrimoine de l'État. Il y a un côté qui est sacré, on n'a pas le droit de toucher à ça. (*Extrait 10.8*).<sup>a</sup>

Belle leçon de civisme qui donne une idée de ce que représente, ou devrait représenter, la communauté pour le musée, ce qui donne également une idéologie égalitaire dans la volonté de conserver & de partager les profits des collections. Dans la représentation, le musée-forteresse revêt une troisième mission en plus du toit & de la sécurité, celle d'embrasser le rôle d'écrin des bijoux de la société.

## Le château-musée

Comment le bâtiment du musée agit en représentant des collections ? Et plus particulièrement, dans le contexte de notre étude sur les musées d'histoire, en quoi ces monuments intègrent la représentation muséale de l'histoire ? Dans notre échantillon, nous repérons plusieurs cas de figure assez intéressants. Le cas du musée-château est un grand classique, mais sa définition *stricto sensu*<sup>\*</sup>, telle que nous la confie Thierry CRÉPIN-LEBLOND, prend de l'ampleur si l'on considère les singularités de chaque site :

13. TCL  — Et c'est le problème aussi du musée dans un château. Mais, là aussi, je ne sais pas si on vous a entraîné dans la notion de musée-château & de château-musée : du jargon local. Globalement, le château-musée essaye de redevenir ce qu'il fut, en remettant le mobilier à sa place d'origine etc. pour autant qu'il l'ait & qu'il ait la documentation afférente. Le musée-château est plutôt la collection mise à l'intérieur d'un monument patrimonial type *Saint-Germain-en-Laye*<sup>68</sup>. Écouen n'est ni l'un ni l'autre, c'est encore un autre cas. (*Extrait 13.5*).<sup>b</sup>

Il prend l'exemple du musée d'Archéologie nationale mais nous pourrions voir dans ce type de musées les grands appartements du château de Compiègne, ceux de Versailles ou le château de Fontainebleau dans leurs parties reconstitution des salles d'époque, avec du mobilier, des soieries aux murs, etc. Évidemment, toutes les problématiques de reconstitution entrent en compte dans cette perspective de château-musée, tant dans les bâtiments que dans les intérieurs. Frédéric LACAÏLE critique assez fortement cette logique d'aménagement, tout en reconnaissant que Versailles tenait le premier ce flambeau :

---

<sup>68</sup>Pierre CHAMBIGES. *château de Saint-Germain-en-Laye*. Saint-Germain-en-Laye, 1124.

<sup>a</sup>Extrait « Si on vole un bouton je suis intraitable » page 494, ventilé page 901.

<sup>b</sup>Extrait « Le musée-château » page 528, ventilé page 898.

— Non, mais c'est une conception qui ne fonctionne pas. Je me dis, il faut peut-être carrément se dire : « On fait un musée ultramoderne, on présente ces choses... » mais je pense que c'est Versailles qui a commencé, puis Malmaison s'y est mis, puis Fontainebleau. Fontainebleau c'est plus récent puisque ça date des années quatre-vingts. Compiègne aussi. (*Extrait 27.9*).<sup>a</sup>

27. FLA

En parlant du musée de Compiègne mais également d'un point de vue général, il va jusqu'à préciser que la grande idée de ce genre de coûteuses reconstitutions ne fonctionne pas vraiment. Il conclut par la proposition cavalière que les châteaux ne s'adaptent finalement guère à abriter un musée :

— Oui, mais la conception de ce musée était déjà... Parce qu'en fait, ils avaient déjà ces appartements dont ils ne savaient que faire, & ils se sont dit : « On va faire ça un peu comme si on remeublait l'appartement de suite », mais ça ne marche pas, parce que là aussi, il y a des choses qui sont très disparates. Pourtant ils ont fait ça à grands frais parce qu'ils ont fait refaire à Lyon des soieries chez les grands soyeux, on a retissé des modèles anciens, avec les passementeries. Ça a été fait luxueusement, relativement luxueusement quand même. Moi, je trouve que ça ne passe pas du tout. Je crois que finalement ces châteaux ne sont pas faits pour abriter des musées, il me semble. Quand je vois tous ces espaces, en soit... (*Extrait 27.7*).<sup>b</sup>

27. FLA

La question de la documentation pour ce type de scénographie entre franchement en compte, ce qu'évoquent – à la suite des recommandations de Thierry CRÉPIN-LEBLOND citées plus haut – de nombreux commentateurs-trices de châteaux-musées :

— Je ne sais pas si vous avez vu Malmaison aussi ! Malmaison, c'est pareil, il y a des parties d'appartement très reconstituées. Le rez-de-chaussée est pas mal, mais le premier étage, il y a des appartements qui ont été faits dans les années soixante, donc pour essayer d'évoquer l'appartement de NAPOLÉON, au moment du bicentenaire en plus, & de JOSÉPHINE, & c'est pareil, ça a été fait un peu rapidement avec une connaissance un peu limitée, maintenant on ferait peut-être quelque chose de plus pointu. Il y avait deux appartements un peu tristounets séparés par des salles avec des vitrines, des assiettes, des tableaux sur les murs... c'est pas tellement amusant. Ça ne fait plus château du tout, ça fait musée moche. (*Extrait 27.8*).<sup>c</sup>


27. FLA

Les connaissances avancent, dit-on, selon le progrès de la science. Heureusement, cette loi n'empêche pas l'action, quand bien même la critique des décennies à venir contredise ces tentatives. Ainsi, les restaurations impliquent des partis pris précis dont témoignent l'explication des choix d'habillage des murs aux musées & domaine nationaux du palais impérial de Compiègne où Laure CHABANNE nous explique les nuances de décoration des murs entre les salles de reconstitution & celles, plus classiques, d'exposition de tableaux :


<sup>a</sup>Extrait « Versailles à commencé » page 765, ventilé page 901.

<sup>b</sup>Extrait « Châteaux pas fait pour abriter des musées » page 765, ventilé page 896.

<sup>c</sup>Extrait « Malmaison tristounet » page 765, ventilé page 899.

19. LC  — Donc, ici, le parti qu'on avait pris, c'était de neutraliser à moitié, on n'a pas été jusqu'à choisir une muséographie complètement neutre & moderne avec une couleur beaucoup plus neutre, gris ou... enfin vous voyez ce que je veux dire, j'ai voulu garder une nuance, un côté décoratif dans la tenture qui a été choisie, donc c'est du textile, donc on reste dans l'idée générale du musée qui est d'avoir des tentures textiles, mais ce n'est pas du damas de soie comme on trouve dans les autres salles. Bon, là, on avait opté pour des rangs pour bien mettre en valeur les peintures, donc là, dans cette salle-là, on est un peu à la lisière, mais sinon, dans le reste du musée, on est resté dans le même esprit, avec des salles de damas, avec une présentation qui est à l'opposé des présentations du musée moderne, une œuvre par cimaise & le côté vraiment... Celle-là par contre, on l'a refaite il n'y a pas trop longtemps, & entre temps, on avait changé de directeur, & là, le directeur actuel a souhaité que je mette du damas, puisqu'on a choisi un damas vert. Alors, là vous voyez tout de suite, donc, ça a été refait l'année dernière, donc, on n'a pas du tout la même ambiance muséographique, & ça ne dit pas la même chose. (*Extrait 19.1*).<sup>a</sup>

Donc, la symbolique de ces habillages varie dans les nuances mêmes du tissu & des couleurs fortes, avec une signification de restitution, de reconstitution, de correspondance, de différenciation entre les salles. Le goût de la direction, un appel aux savoir-faire conservés des tisserands, mais encore la cohérence d'ensemble du musée contribuent à charger les tentures d'une symbolique ambiante dans le style d'une époque donnée. Toutes ces problématiques du château-musée se déclinent à l'échelle des bâtisses historiques qu'occupent les musées un peu moins titanesques : palais, hôtels particuliers, villas. On retrouve la question des reconstitutions qui se pose plutôt comme des évocations dans les salons du musée de l'hôtel SANDELIN :

6. CS  — Alors là, vous avez d'un côté les fameux salons classés d'esprit XVIII<sup>e</sup>, & de l'autre le XVII<sup>e</sup>. Ce sont des mises en situation qui plaisent beaucoup à nos visiteurs, parce qu'ils ont l'impression, ça y est, dès qu'ils sont dans la salle, ils comprennent, même s'ils passent à côté de plein de choses, ça leur parle. Les enfants, c'est pareil. Mais, notre souci, c'est que c'est parfois un petit peu mensonger, parce qu'on ne sait pas du tout comment étaient ces salles autrefois. Alors on dit une reconstitution, mais c'est presque une création. Nous mettons du mobilier, des tableaux d'époque, puisqu'ici nous sommes dans une salle qui représente les tout débuts du XIX<sup>e</sup> siècle, la dernière partie de la vie de la comtesse<sup>69</sup> dans cet hôtel particulier, puisqu'elle n'a pu commencer à y habiter que vers 1776-1777. (*Extrait 6.3*).<sup>b</sup>

Ce péché véniel ne ment qu'à moitié. Ces salles, malgré leur côté suranné, ne manquent pas de donner une idée des décors, de l'ambiance qui régnait dans un salon durant ces époques passées... & l'idée de transmission matérialisée dans une salle *à la manière de*, remplie de style & d'objets issus d'un segment précis de l'histoire, rencontre un certain succès. Autre problématique que pose notre guide sur les monuments, Thierry CRÉPIN-LEBLOND, c'est le sens donné

---

<sup>69</sup>Marie-Josèphe SANDELIN.

<sup>a</sup>Extrait « Textile ou damas de soie » page 628, ventilé page 900.

<sup>b</sup>Extrait « Les salons classés » page 428, ventilé page 898.



au musée par rapport au bâtiment. Le fait qu'un musée emplisse un édifice vidé du contenu qui lui donnait ses raisons d'être, c'est-à-dire un lieu de vie & de cour, fait acte de rupture. La muséification abolit le passé & tente de le figer comme une photographie du passé dans laquelle on pourrait déambuler. La transformation des palais royaux tire un trait sur une ère dépassée, le musée incarne par là un retournement. Par exemple, nous voyons ici que le Louvre entretient un rapport très particulier avec l'histoire du palais :

— Disons que dans tout cela, il est clair que le public vient voir le château autant que le musée. Et même le Louvre a été conçu au départ en fonction de l'historicité du palais, même si maintenant les huit départements du Louvre nient un petit peu ce palais dans leur façon de s'étendre, de se développer. Donc, peut-on dire pour autant que le public est frustré ? Pas sûr ! C'est toute la question. Vous avez un public européen, on va dire par facilité, si je viens découvrir des musées ou des châteaux au nom de l'histoire, disons qu'ils savent très bien quelles sont leurs attentes. Mais vous avez un grand public qui est mondial, qui lui vient visiter les chefs-d'œuvre d'art qui sont contenus dans le musée & qui se moque, quelque part éperdument, que ce musée est un palais. Donc, il faut aussi affronter tous ces aspects-là & se rappeler que chaque cas est particulier. (*Extrait 13.6*).<sup>a</sup>

13. TCL

Cet autre péché d'un musée du Louvre caricaturé qui, dans sa présentation générale, ignorerait l'histoire du palais monumental qu'il habite, reste symptomatique. Chacun le traite à sa façon. Pour le visiteur, le bâtiment & la collection se dissocient assez difficilement. L'expérience du musée commence par l'extérieur, la vue de la bâtisse, puis se poursuit par les salles avant d'entrer là où nous projetent les collections : une continuité de cette expérience esthétique du musée. Les conservateurs en charge des rénovations gardent bien en tête ces problématiques, surtout dans un musée-château. Car finalement, tout musée qui occupe un lieu construit pour une autre destination, le plus souvent un ancien lieu de vie, réfléchit à la place à laisser à ce bâtiment. Lors de notre enquête, seul le musée de la Poste ou le musée de Berck occupent un immeuble sans vraiment de cohérence avec les collections ni d'intérêt dans sa présentation. Vous contrarieriez son conservateur à penser la même chose du musée national de la Renaissance :

— Dans le cas d'Écouen, je me souviens de m'être un peu fâché avec un collègue qui disait : « Comme Écouen c'est loin, c'est mal placé, on a mal choisi le site du musée de la Renaissance ! J'étais obligé de lui répondre : — Mais c'est l'inverse, on avait un château vide, on a décidé d'en faire un musée de la Renaissance. Mais c'est le château qui a conditionné le musée & non l'inverse. » Donc là aussi, chaque cas est particulier. (*Extrait 13.7*).<sup>b</sup>

13. TCL

\*

\* \*

<sup>a</sup>Extrait « Public du musée-château » page 528, ventilé page 899.

<sup>b</sup>Extrait « Faire un musée d'un château vide » page 528, ventilé page 897.




Finalement, l'idée même de musée-château pose question. Ces lieux d'histoire particuliers que sont les châteaux, une fois dépossédés de leur fonction première de résidence princière, gardent leur fonction symbolique d'apparat. Les anciens palais se transforment volontiers en musées pour montrer le lustre de notre passé, mais nous venons de voir qu'il y a de grandes chances que ça ne fonctionne pas autant que le voudraient les gardiens du temple, pour plusieurs raisons. Les problèmes d'aménagement, en rapport au style, à l'authentique, aux connaissances, au prix d'ameublement ou de décoration.

Ces réinvestissements jouent toujours avec le passé : soit on ne connaît pas exactement comment les salles se présentaient mais on essaye de donner à voir comment elle pouvaient se présenter, soit on laisse un château vide au détriment des attentes touristiques, soit on fait l'impasse sur l'histoire du bâtiment en donnant au contenu d'un musée la focale absolue, soit on se laisse déborder par l'esprit des lieux avec un musée & des collections inaudibles par rapport au site... Pourtant, le musée-château continue son orgie de soies & de meubles d'époque, tant pour revêtir le rêve compulsif d'un réaménagement complet des appartements historiques que pour orner les chimères en cascade d'une fantasmagorique histoire héroïque : « Venez découvrir les glorieux hommes de notre passé sous les hautes voûtes de leurs grandioses demeures ! » Au moins, ces jeux de reconstitution nourrissent l'appétit d'un public en quête de retrouver le théâtre des anciens régimes.

### Topologie d'une histoire périodique de France

Constatons qu'à côté des grands appartements, les musées-châteaux nationaux d'Écouen, de Versailles, de Fontainebleau, de Compiègne abritent, pour ce qui nous concerne, le musée de la Renaissance, le musée NAPOLÉON I<sup>er</sup>, le musée du Second Empire, le musée de l'Impératrice ou le musée d'histoire de France. Intéressons-nous à comprendre par quoi ces musées nationaux d'histoire transcrivent une classification périodique de la représentation des époques majeures d'une France révolue, c'est-à-dire grossièrement, les monarchies de l'Ancien Régime, du Premier Empire, de la Restauration, la monarchie de Juillet & celle du Second Empire. L'idée d'un découpage périodique dans les musées nationaux d'histoire offre, semble-t-il, une vision tentante. Mais d'où vient cette vision & que signifie-t-elle ?

Pour compléter cette classification, il faudrait ajouter au moins le musée d'Archéologie nationale dans le *château de Saint-Germain-en-Laye*<sup>70</sup>. Mais dans l'ensemble, comme nous l'avons vu précédemment, le style muséographique du XIX<sup>e</sup> siècle reste prégnant un peu partout dans ces anciennes demeures :

32. BR  — Ça c'est un musée d'histoire, là on est en plein dans le musée d'archéologie, dans le sens NAPOLÉON III du terme ! Ça rentre dans l'histoire de France. (*Extrait 32.1*).<sup>a</sup>

---


<sup>70</sup> CHAMBIGES, *château de Saint-Germain-en-Laye*, op. cit.

---

<sup>a</sup>Extrait « Musée d'archéologie dans le sens Napoléon III » page 850, ventilé page 899.


Ainsi le réseau des grands châteaux royaux classiques abriteraient ces périodes révolues où régnaient les despotes dont nous n'aurions gardé que la hauteur de leur goût & de leur trésor. Au centre, évidemment le Louvre, musée des arts par excellence, musée-butin également. Mais autour, comment rayonne ce fantasme de l'histoire dans les palais des monarchies ? Hélène MEYER, en présentant son musée, rappelle qu'à travers l'histoire du *château de Compiègne*<sup>71</sup> se succèdent les rythmes cynégétiques & religieux des migrations saisonnières de la cour entre les trois principales résidences royales au XVIII<sup>e</sup> siècle :

— Autant Versailles est identifié à LOUIS XIV, autant LOUIS XV, semble-t-il, veut s'identifier à une résidence spécifique qui soit aussi moderne, qui soit neuve, & le projet date de 1750, c'est un des plus grands châteaux néo-classiques d'alors. La résidence était d'un usage estival. Versailles est son siège, Fontainebleau, résidence d'automne, parce que bon, Fontainebleau a un historique qui date aussi de la Renaissance, mais bon ici c'est vraiment la résidence d'été, donc ça c'est l'usage qui s'instaure sous l'Ancien Régime & qui dure quand même sous le Premier Empire. (*Extrait 20.1*).<sup>a</sup>

 20. HM

Transparaît immédiatement la difficulté de réduire les sites à des identifications trop simplistes, puisque ces grands palais fonctionnaient ensemble aux mêmes époques. De plus, leur histoire propre voit se succéder des périodes de défense, d'apparat, de chasse, d'événements majeurs sur des règnes successifs, sans parler de l'accumulation des histoires que le temps empile dans ces lieux de règne en règne, de régime en régime, de guerre en paix, de palais en musée, voire de projet en projet au gré des changements de conservateurs. Reprenons, de site en site, le fil de ce fantasme d'une grande histoire de France. À un premier niveau donc, Versailles, Fontainebleau, Compiègne, avec Saint-Germain-en-Laye & le Louvre, les deux résidences principales boudées à partir de 1682... on entend presque encore crier « Vive le roi ! » Mais cette situation pose un véritable problème d'identification à Versailles, ce qu'illustre avec brio Frédéric LACAILLE :

— C'est une situation qui est difficile, parce que je me suis dit qu'à Versailles, quelle carte on peut jouer ? Et il est évident qu'on joue la carte résidence royale, parce que c'est pour ça que les gens viennent à Versailles, ils viennent chercher LOUIS XIV & MARIE-ANTOINETTE. Ils ne viennent pas chercher NAPOLÉON, qu'ils trouvent. Il se trouve qu'ils le trouvent soit au Grand Trianon<sup>72</sup> qu'il a aménagé, soit un peu dans les collections historiques si tant est que les salles soient ouvertes. Mais voilà, on se dit qu'on ne peut pas avoir à Versailles deux choses très fortes pour appeler le public. Ça restera... la résidence royale a repris le dessus, il est évident qu'elle gardera cette première place, comme c'est pour ça que les gens viennent, on va continuer effectivement à exploiter cette veine-là. Donc, la vraie question c'est vraiment de savoir ce que devient ce musée historique. (*Extrait 27.1*).<sup>b</sup>

 27. FLA

<sup>71</sup> Ange-Jacques GABRIEL, Jacques V GABRIEL et Louis LE DREUX DE LA CHÂTRE. *château de Compiègne*. Compiègne, 1788.

<sup>72</sup> Jules HARDOUIN-MANSART, Charles PERCIER et Pierre-Léonard FONTAINE. *Grand Trianon*. Versailles, 1687.

<sup>a</sup>Extrait « Résidences royales » page 635, ventilé page 900.

<sup>b</sup>Extrait « La résidence royale a pris le dessus » page 753, ventilé page 898.

Cette question témoigne du trouble que l'histoire des lieux pose dans une logique de communication à grande échelle, ce dont souffrent ces résidences royales ou princières. Ce principe de château-musée, le conservateur du musée national de la Renaissance le met en perspective :

13. TCL 

— C'est-à-dire que le public, il faudrait voir jusqu'où la télé influe ou pas, mais le public veut retrouver la vie de l'époque. Alors, après, il y a la réponse britannique qui va jusqu'aux odeurs. Ou il y a la tradition française qui effectivement, remeuble un monument, fusse n'importe comment. Et on tombe sur pas mal de châteaux gérés par la Direction des monuments nationaux qui étaient vides, & on fait ce qu'on peut, sans forcément être trop net sur l'ambiguïté : ça s'y trouvait/ça ne s'y trouvait pas. Mais j'ai le même problème à Écouen ! Écouen est un château vide qu'on a meublé avec les collections du musée de Cluny, donc il y a une partie musée, salles muséales, & une partie monument historique meublé, & même si on met des textes que je pense assez clairs, j'ai encore des visiteurs qui disent : « Oh, mais le connétable de MONTMORENCY, il avait de belles collections ! » Donc, on sent bien cet automatisme initial dû à l'acquis culturel pour l'essentiel, qui est : quand on rentre dans le château, on veut le voir meublé, sous entendu, comme il était à l'époque. (*Extrait 13.8*).<sup>a</sup>

La problématique semble insolvable : à la fois se montrer clair avec la complexité de l'histoire dans les enchevêtrements d'un lieu qui renferme des collections disparates rassemblées dans des ambiances successives, & à la fois de renvoyer un signal simple pour attirer le grand public. L'écueil d'identification dans un château-musée se résume dans les plaisanteries de Jean-Jacques AILLAGON :

27. FLA 

— La galerie des batailles, aujourd'hui si vous voulez, ce sont des espaces qui sont ouverts, c'est-à-dire qu'ils sont situés au même étage que les grands appartements & dans leur prolongement. Donc traditionnellement à Versailles, quand les gens ont terminé la visite des grands appartements qui termine par les appartements de la reine, ils passent une porte & brutalement ils se retrouvent dans le musée de LOUIS-PHILIPPE. C'est bizarre, on passe de la salle des gardes de la reine avec son décor LOUIS XIV à la salle du sacre : on trouve brutalement NAPOLÉON. Alors, Jean-Jacques AILLAGON disait toujours quand il était ici : « C'est formidable, nos visiteurs font la visite, ils voient d'abord LOUIS XIV, ensuite ils trouvent MARIE-ANTOINETTE, donc ils ont l'impression que LOUIS XIV & MARIE-ANTOINETTE sont finalement mari & femme », parce que l'appartement de la reine est vraiment placé sous la bénédiction de MARIE-ANTOINETTE & pas du tout de MARIE LESZCZYŃSKA & encore moins cette pauvre MARIE-THÉRÈSE dont personne ne parle ici, « & finalement ils tombent sur NAPOLÉON, donc ils ont eu un fils, NAPOLÉON ». C'est une espèce de raccourci historique saisissant. Et de la salle du sacre, ils peuvent éventuellement accéder à la galerie des batailles si on a assez d'agents pour ouvrir ce jour-là. Parce que là aussi, il y a un calcul très subtil, on est à deux trois agents de surveillance près chaque jours. En fait le public voit cette partie mais on a beau lui dire... alors on a un peu des cartels, enfin, il y a des choses sur les audioguides qui en parlent, je crois que c'est pas très commode pour le public


---

<sup>a</sup>Extrait « Retrouver la vie de l'époque » page 529, ventilé page 900.

de comprendre qu'il y a une résidence royale qui a servi jusqu'à la Révolution, qui a connu un peu un vide à un moment donné & que LOUIS-PHILIPPE a fait un musée historique. Enfin, c'est une histoire un peu curieuse. (*Extrait 27.4*).<sup>a</sup>

J'entends des rires quant à cette famille recomposée, mais les solutions manquent vraiment sur ce genre de problématique d'identification générale. L'intéressante complexité se heurte à l'intérêt touristique qui demande de dépasser une certaine forme de déontologie historique. La vulgarisation se trouble dans la simplification. L'impasse en terme de communication se trouble encore plus dans le vide de ces châteaux qu'on ne meuble pas :


— Ce qu'ils ne comprennent pas : le problème de Chambord, c'est d'assumer clairement face au public que ça a toujours été vide. Des salles pareilles ne sont pas proportionnées au mobilier. Donc il n'existe pas de mobilier spécifique de Chambord. On mettait n'importe quoi n'importe comment, on l'enroulait le matin, & on repartait. Mais, il n'y a jamais eu de château meublé ! Mais tant qu'on voudra présenter Chambord comme Versailles, avec des petits appartements aux petits oignons, on tombera dans l'impasse. Mais on n'arrive pas à sortir de l'impasse. Je me suis heurté aux professionnels du tourisme qui ne veulent pas l'entendre : « Donc, ça serait bien si vous arriviez à vous poser en partie sur les attentes du public. » Et qui gère ces attentes ? Nous sommes souvent taxés de puristes, mais parce que nous refusons par ce purisme à nous prêter à la manipulation & à l'instrumentalisation du public, & je répète, à la façon télévisée. C'est-à-dire que du moment qu'il est content, c'est ce qui compte. Même si on lui ment. Mais on ne lui dit jamais qu'on lui ment. (*Extrait 13.9*).<sup>b</sup>

 13. TCL

Traçons donc les contours de ce chapelet de musées reprenant la chronologie de l'histoire de France. Pour les périodes anciennes, nous pourrions commencer par le musée des Antiques du Louvre, ancêtre des départements actuels consacrés aux civilisations antiques. Envisagés sous leur dimension artistique mais également dans la symbolique qu'on leur attribue, les sculptures & vestiges témoignent de grandeurs passées, comme si la France – il en va de même pour ses voisins – prenait possession de cet héritage. Mais admettons, les objets antiques permettent malgré tout d'appréhender l'histoire antique.

Mais, à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est au Saint-Germain & à Cluny – qui sort du cadre des grands châteaux-musées, il s'agit plutôt d'un palais parisien – que l'histoire ancienne & médiévale de la France se montre :

— C'est-à-dire que globalement, Cluny se veut plus musée d'art que moi. C'est-à-dire que Cluny a plus tendance que moi à rejeter l'obligation historique. Mais c'est aussi sans doute par tempérament. Un autre conservateur le verrait peut-être autrement. Mais en 1922 avait été publiée l'*Histoire de France racontée au musée de Cluny*, mais c'était un peu détourner les

 13. TCL

<sup>a</sup>Extrait « Raccourci historique saisissant » page 756, ventilé page 900.

<sup>b</sup>Extrait « Mentir au public à Chambord » page 529, ventilé page 899.

œuvres que faire ça parce que certaines œuvres s'y prêtent, mais pas d'autres<sup>73</sup>. Alors, vouloir le systématiser, c'est justement tomber dans le piège. Je crois qu'on n'a jamais refait ça. En fait, c'est un guide du musée qui simplement met en avant comment certaines collections reflètent l'histoire de leur temps. Mais ça, c'est très dangereux, des musées dont le guide finalement rappelle les dynasties, les grands rois, les machins, & puis par des biais extrêmement détournés, on arrive à l'œuvre présentée. C'est pas illégitime, mais, c'est quand même spécial. (*Extrait 13.17*).<sup>a</sup>

Poursuivons ! L'histoire de la Renaissance, comme vue précédemment, s'installe à Écouen dans la palais princier d'Anne de MONTMORENCY, mécène & symbole de la Renaissance française. Toujours au gré des châteaux-musées nationaux, la transition avec la période classique pourrait s'envisager avec le musée du château de Pau pour l'épisode d'HENRI IV, bien qu'il aborde également les périodes impériales. Plus loin, les monarchies classiques se trouveraient à Versailles :

27. FLA 

— Et non, on a vraiment cette difficulté. Alors, effectivement, est-ce que c'est l'histoire monarchique. Moi, je m'étais dit à un moment, peut-être qu'il faut qu'on fasse l'impasse. C'est-à-dire qu'on parlerait de la période en fait versaillaise, c'est-à-dire qu'on partirait de LOUIS XIII, LOUIS XIV, jusqu'éventuellement à la chute du Second Empire. Il faut voir, peut-être, peut-être pas, mais faire l'impasse sur toute la partie plus ancienne, parce que là on n'a que des tableaux rétrospectifs, commandés par LOUIS-PHILIPPE ou un peu par la Restauration aussi, que LOUIS-PHILIPPE avait récupérés, & puis on a une collection de portraits du XVI<sup>e</sup> siècle qu'on pouvait mettre je ne sais pas trop, au musée de la Renaissance à Écouen ou un endroit comme ça. Et puis se dire tout ce qui est après le Second Empire, il y a des portraits, c'est pas grand-chose, l'idée c'est de redistribuer peut-être, proposer des dépôts, mettre des œuvres en dépôt dans des musées dont ça serait plus... soit que le personnage vienne de telle région, de tel endroit, on met telle chose à tel endroit plutôt qu'ils soient dans les réserves de Versailles à attendre des jours meilleurs. (*Extrait 27.3*).<sup>b</sup>

Pour la monarchie, en plus de Versailles, les sites de Fontainebleau ou de Compiègne fonctionnent. Mais ils fonctionnent aussi pour les BONAPARTE que nous trouvons également en d'autres sites comme à la Malmaison. La dynamique napoléonienne résonne plus clairement peut-être que l'histoire de la royauté dans les musées en France. Le témoignage de Christophe BEYELER dévoile le projet *transmuséal* de cette communication napoléonienne :

25. CB 

— Mais, chez nous, il y a vraiment l'idée de donner un panorama complet réparti entre trois sites napoléoniens que sont Malmaison pour le Consulat, Fontainebleau pour le Premier Empire & Compiègne pour le Second. Ça c'est le contexte général. (*Extrait 25.3*).<sup>c</sup>

---

<sup>73</sup>Edmond HARAUCOURT. *L'histoire de la France expliquée au musée de Cluny*. Guide annoté par salles et par séries. Paris : Larousse, 1922.

<sup>a</sup>Extrait « L'obligation historique » page 538, ventilé page 899.


<sup>b</sup>Extrait « L'histoire monarchique » page 754, ventilé page 898.

<sup>c</sup>Extrait « Trois sites napoléoniens » page 723, ventilé page 901.




Basée sur une vision au plus près des collections, la perspective de musées-châteaux mis en réseaux autour de l'empreinte napoléonienne constitue une proposition suivie par un certain public, & qui imprègne également une vision politique, celle d'un ensemble de musées d'histoire interagissant entre eux dans une logique articulée, celle de traiter des périodes spécifiques complémentaires, toujours en se basant sur ce que les collections permettent de présenter :

— Et la volonté du prince NAPOLÉON est que ça aille dans un lieu avec un fort ancrage, si bien qu'ouvre en 1986 à Fontainebleau un musée napoléonien qui récupère les pièces Empire qui sont à Malmaison, Malmaison se recentrant sur le Consulat 1799-1804, la figure de JOSÉPHINE, & les enfants BEAUHARNAIS pour lesquels il n'a pas grand-chose, puis l'exil à Sainte-Hélène, & la mémoire, la légende. Ça c'est présenté, ça devrait être présenté à Bois-Préau, c'est un bâtiment qui n'est pas en très bon état, qui a été victime d'une tempête en 97, & qui est fermé depuis lors. Au milieu de ça s'intercale Fontainebleau, Fontainebleau, résidence impériale, qui traite aussi, ou qui envisage de traiter plus tard, les BONAPARTE de la première génération, c'est-à-dire ceux qui meurent dans les années vingt & trente, le roi JOSEPH par exemple, le roi JOSEPH d'Espagne qui est le prétendant après la mort du duc de REICHSTADT, il meurt en 44. Il y en a un qui fait le lien entre les deux empires, c'est Jérôme NAPOLÉON, le benjamin. Ce Jérôme NAPOLÉON va être utilisé comme une caution vivante du Premier Empire par son neveu. La famille impériale est très prolifique, & c'est là où Fontainebleau, pour faire le lien avec Compiègne, a intérêt à mettre un musée NAPOLÉON I<sup>er</sup>. Moi, ce que je souhaite, c'est qu'on fasse le lien avec Compiègne & puis que Compiègne s'occupe d'évoquer la figure du prince président, fauteur du coup d'État, après, c'est leur affaire. Par contre, la deuxième génération... (*Extrait 25.2*).<sup>a</sup>

 25. CB

Cette logique de répartition des collections nationales selon un classement périodique donne une continuité intéressante qui permettrait un parcours cohérent entre ces trois musées. Toujours sur ce thème d'une frise temporelle sur laquelle les musées nationaux d'histoire rempliraient tour à tour les segments, au regard du geste fondateur de Louis Napoléon BONAPARTE. Christophe BEYELER dénonce l'attitude d'Henri d'ORLÉANS qui aurait pu donner une impulsion aux politiques publiques dans le sens de ce fantasme de combler la discontinuité de cette longue frise déroulant de musée en musée une sorte d'exposition complète de l'histoire de France :

— Donc, le comte de PARIS<sup>74</sup>, le vieux singe qui est mort en 1999, au lieu de tout braquer & de vivre au crochet des collections qu'il avait héritées, s'il avait été assez malin, il se serait entendu avec l'État & il y aurait aujourd'hui au moins le côté ORLÉANS qui serait évoqué. Parce qu'on pourrait très bien imaginer que Saint-Cloud soit dévolue à la Restauration & qu'à Eu, il y aurait une aide de l'État pour évoquer LOUIS-PHILIPPE ou un autre lieu, parce que dans l'escarcelle des monuments qui appartenaient à l'État, certains sont aujourd'hui gérés par le Centre des monuments nationaux, l'ancienne Caisse des monuments


 25. CB

<sup>74</sup>Henri d'ORLÉANS.


<sup>a</sup>Extrait « La collection du prince Napoléon dans un lieu fort » page 723, ventilé page 897.

historiques, il y a une distorsion absolument étonnante entre ce qu'a fait le prince NAPO-LÉON & ce qu'a fait Henri d'ORLÉANS, c'est abyssale. Que ce type-là n'ait même pas... ne se soit même pas rendu compte, c'était en 79, donc, c'était 20 ans avant qu'il passe l'arme à gauche, c'était 20 ans avant qu'il achève de tout brader, c'est invraisemblable qu'il n'ait pas eu... Il ne s'entendait pas avec ses enfants, justement, s'il voulait gruger ses enfants, il pouvait donner à l'État ! Il a bradé ça comme un ignare. (*Extrait 25.14*).<sup>a</sup>

La frise gigantesque replonge dans le fantasme lorsqu'émerge à nouveau le rêve d'une histoire linéaire des régimes. Mais alors, pourquoi l'histoire des républiques sortirait de cette logique ? Sans doute le château correspond moins à l'histoire des républiques en France, même si ces régimes plus contemporains habitent les palais aristocratiques en y établissant ses institutions républicaines. Voilà comment Christophe BEYELER observe ce découpage en réfléchissant tant aux régimes royaux, impériaux que républicains :

25. CB  — On évoque l'Empire à l'aune du pays & même pour être pompeux, à l'aune des siècles, sinon des millénaires, la famille impériale a fait une affaire extraordinaire, parce que du coup elle se retrouve avec trois musées qui traitent des BONAPARTE en deux séquences, alors que les CAPÉTIENS devenus ORLÉANS, leur mémoire est évoquée à la fois partout & nulle part. C'est invraisemblable, il n'y a pas de musée consacrée à la Restauration, il y a un musée qui est consacré à LOUIS-PHILIPPE qui est un musée municipal à Eu, avec toute la modestie des moyens que ça suppose, la II<sup>e</sup> République, on a vu que : une oubliée. Et la III<sup>e</sup> République, c'est Orsay tout en étant un peu diffus. (*Extrait 25.13*).<sup>b</sup>

Diffus, en terme d'histoire, dirons-nous. Si le musée d'Orsay brosse la période allant de la II<sup>e</sup> République à la première guerre mondiale, ses collections montrent la vie, la société de ce long & prospère demi-siècle, plus que son histoire proprement dite. Or, l'alléchante vision d'une histoire montrée par l'art ne se déploie pas dans l'ancienne gare qui tient sa ligne de grand musée d'art. Ainsi, nous restons un peu sur notre faim sur les périodes républicaines dans cette vision périodique, même si, en quittant la logique des régimes, s'associeraient volontiers la présidence & le règne de NAPOLÉON III, dans cette transition entre trois régimes que commente très bien Christophe BEYELER :

25. CB  — Le régime de LOUIS-PHILIPPE s'effondre & il y a à ce moment... personne n'aurait parié un kopeck sur la chance des BONAPARTE. Il se trouve que le neveu de l'homme qui est mort dans l'Atlantique sud, le neveu est un tenace, maladroit en 1836, maladroit en 1840, emprisonné six ans au fort de Ham d'où il s'échappe sous les oripeaux d'un certain BADINGUET, surnom qui va lui coller à la peau. Et bien, ce gars-là en 48, l'affaire est pliée, il est déconsidéré. Mais, il y a une permanence du nom de son oncle qui fait que quand la monarchie censitaire s'effondre & que très brutalement est proclamé le suffrage universel, les masses pérennisées contre le parti de l'Ordre vont croire... un type comme THIERS par exemple qui était en

---

<sup>a</sup>Extrait « Il pouvait donner à l'État » page 727, ventilé page 897.


<sup>b</sup>Extrait « Trois musées Bonaparte » page 727, ventilé page 901.



terme de manœuvre parlementaire extraordinaire. Un type comme THIERS croit qu'il va manœuvrer ce niais de Louis-Napoléon BONAPARTE. Il en est persuadé. C'est quand même un niais qui a foiré deux coups d'État. Mais, il aurait pu se douter que le gars, c'était pas pour faire de la figuration. Très étonnant. Donc, Louis-Napoléon BONAPARTE est élu, très bien. Trois ans après, c'est le coup d'État sanglant qui réussit le 2 décembre 1851, parce qu'il prend. Laure CHABANNE vous en a parlé sans doute. Il trempe le président de la République, le ministre de la Guerre, le ministre de l'Intérieur & le préfet de police. Pour loper la chose, il fallait quand même être très bon. Ça se fait, & c'est un coup d'État qui est dirigé contre le parti de l'Ordre. C'est pareil, ce sont des choses qu'on ne dit jamais, c'est un coup d'État qui est dirigé contre la droite, par des opportunistes autour de BONAPARTE <sup>75</sup>. (*Extrait 25.1*). <sup>a</sup>


Ainsi, en terme de musées, ces périodes malgré tout moins connues du public français apparaissent très peu dans les collections, encore moins dans l'identification des musées. Une salle ici, un musée-palais de province là :

— Il y a peut-être une chose qui peut vous intéresser, c'est le musée LOUIS-PHILIPPE à Eu. Et pour la II<sup>e</sup> République, est-ce que vous avez repéré des lieux qui... il y a une salle à Carnavalet qui est intéressante, une petite salle. Bizarrement, personne ne joue vraiment la carte de la II<sup>e</sup> République. (*Extrait 25.6*). <sup>b</sup>

 25. CB

En remontant encore le temps, que dire de la représentation muséale de cette période transitoire que le musée Carnavalet présente avec de très riches collections – la Révolution française – sans que le site ne symbolise particulièrement cette période ? Le *château de Vizille* <sup>76</sup>, palais ducal privé acquis par l'État sous la III<sup>e</sup> République comme un symbole fondateur de la Révolution française, devient résidence présidentielle durant quelques décennies avant d'être converti en musée d'une période de l'histoire de France. Le principe symbolique du château-musée d'histoire retrouve la logique d'occuper les résidences du pouvoir pour y asseoir un musée. Après l'ouverture d'Écouen en 1977 & avant celle de Fontainebleau en 1986, le musée de la Révolution française ouvre en 1984, dans la même portée des années soixante-dix–quatre-vingts. Sous tutelle départementale, il partage les mêmes problèmes que les musées-châteaux nationaux cités plus haut :

— Et c'est vrai qu'il y a des musées thématiques qui se sont ouverts dans différents endroits, & je pense justement au cas de la Révolution, il y a un musée de la Révolution française qui a été créé au moment du bicentenaire en 1989 au *château de Vizille* <sup>77</sup> qui est près de Grenoble. C'est un musée qui est bien, qui a une exposition très intéressante, etc. mais enfin il n'y a pas un chat. Il est à côté de Grenoble, enfin bon. Je trouvais ça très intéressant parce

 27. FLA

<sup>75</sup>NAPOLÉON III.

<sup>76</sup>Pierre la CUISSE et Guillaume LE MOYNE. *château de Vizille*. Vizille, 1619.

<sup>77</sup>Ibid.

<sup>a</sup>Extrait « Badinguet » page 721, ventilé page 896.

<sup>b</sup>Extrait « Musée d'Eu » page 724, ventilé page 899.

que c'est révélateur du rapport de la France avec sa Révolution, encore tellement compliqué où on se dit, c'est une époque formidable, mais enfin il y a tellement d'horreurs qu'on ne sait plus ce qu'on doit choisir. Et avoir mis ce musée comme ça un peu loin, on se dit, c'est vraiment... Alors qu'il y a une collection extraordinaire au musée Carnavalet à Paris & là aussi où il n'y a personne. J'y suis retourné il n'y a pas longtemps, je n'avais pas réalisé à quel point la collection était énorme, parce que je pense que je ne l'avais pas revue complètement... je ne devais pas avoir vu toutes les salles ouvertes la dernière fois où j'y étais allé, & il y a une collection effectivement incroyable, il y a tout tout tout sur la Révolution, c'est incroyable. Alors, mise en valeur à l'ancienne, d'accord ! C'est présenté, dire que c'est mis en valeur, c'est peut-être beaucoup. Mais enfin, les choses sont là en tout cas. (*Extrait 27.2*).<sup>a</sup>

\*

\*   \*

Pour résumer ces quelques pages d'argumentaire sur l'histoire périodique d'une France dans les musées-châteaux, nous avons observé que malgré des fondations très réparties dans les deux siècles des musées d'histoire, le style reste particulièrement agrippé à une muséographie à l'ancienne : tentatives de restitution dans les ailes dédiées au appartements, accumulations d'objets difficilement mis en valeur dans galeries historiques. L'équilibre entre les deux souffre toujours d'une synergie revêche. Nous avons pu observer comment une certaine correspondance se cherche encore entre les demeures royales & impériales pour le développement de la muséographie concernant ces anciens locataires.

Mais surtout, au fur & à mesure des décennies, surtout au XIX<sup>e</sup> siècle puis, comme par un retour dans le troisième quart du XX<sup>e</sup> siècle, les musées constituent une image qui compose entre un difficile découpage temporel des régimes & non pas la légende des siècles, mais l'impossibilité de décomplicier des lieux stratifiés par le passage des régimes successifs. Ainsi, la prégnance des visions de l'histoire des périodes de muséification de ces grands palais supplante les tentatives de les rafraîchir par une histoire plus moderne : les grands châteaux-musées piégés dans la grande histoire !

Cependant, nous voyons que malgré tout, pour dresser un panorama complet dans les châteaux-musées, il a fallu passer sur plusieurs principes :

- outrepasser les segments représentés par des châteaux plus facilement pour les antiquités au Louvre, à Saint-Germain ou à Cluny que pour les périodes républicaines à Carnavalet ou à Vizille ;

---


<sup>a</sup>Extrait « Il n'y a pas un chat » page 754, ventilé page 897.

- ce dernier exemple témoigne également de la décentralisation à la fois par l'éloignement territorial de la région parisienne comme pour Pau, par l'éloignement des centres à la mode comme à Écouen ou encore par la tutelle territoriale & non plus nationale de musées départementaux ou municipaux tels que celui d'Eu.

Ainsi, ces conclusions nous mènent à apprécier plusieurs points que nous développerons plus loin. Tout d'abord, telle qu'elle déborde de ce sujet des musées-châteaux, la question des musées régionaux qui correspond à moment fort de l'histoire des musées de l'histoire. Puis, l'avènement des musées d'histoire contemporaine qui entretiennent un rapport assez différent avec leur enveloppe architectonique. Enfin, le projet de maison de l'Histoire de France au tournant des années dix, au-delà de la vive controverse qu'elle attisait, reprenait une vision de l'histoire, dirons-nous, « à la papa », positionnée dans la lignée que nous dégrossissons ici.

Pour conclure, reprenons l'idée du musée MASSÉNA qui sonne assez bien dans la logique générale qui prend en compte la villa dans son histoire pour introduire la chronologie du parcours. D'autres musées travaillent de la même manière, faisant un compromis assez raisonnable entre le bâtiment présenté en entrée & le contenu du sujet qui passe sur le reste de la visite :

— Et donc, ça permettait – dans notre chronologie, on était impeccable – de dire : « on a le rez-de-chaussée, c'est la villa, c'est la demeure Belle Époque, avec le mobilier Premier Empire, mais c'est normal, c'est en référence à un maréchal d'Empire », & donc on est dans un contexte napoléonien. Et après, on va dans les étages, première salle : circuit. On commence : maréchal André MASSÉNA, c'est fait, affaire est faite, on a traité une petite salle où on réunit tous les objets souvenir, presque le reliquaire, le buste, les scènes, des choses qui lui ont appartenu, & donc voilà. On a une salle monographique maréchal MASSÉNA. (*Extrait 1.42.b*).<sup>a</sup>

 1. LM

## Parcours de l'histoire de France

Au final, si les périodes plus récentes semblent moins simples à intégrer dans les châteaux qui, architecturalement, évoquent des segments plus anciens de l'histoire occidentale, leur choix se centre en général sur des critères d'opportunité du lieu & des collections, de cohérence minimale avec le sujet à développer dans l'histoire ou l'esthétique du site, mais encore dans la correspondance avec une idée de l'histoire. À travers le tableau qui confronte l'histoire des châteaux, leur muséification & les périodes que les musées d'histoire abrités là traitent, nous constatons une série d'enseignements<sup>78</sup>. Parmi la sélection de neuf musées nationaux, nous ajoutons trois musées territoriaux cités plus haut comme particulièrement intéressants dans cette utopique histoire de France. Seuls deux sites ne prennent le nom ni de château, ni de palais, mais plutôt d'hôtel particulier parisien : l'*hôtel de Cluny* qui malgré tout présente un côté palais-forteresse

<sup>78</sup> Cf. Les musées-châteaux : périodes de résidence, de muséification, de spécialisation, TABLEAU 4.1, page 253.

<sup>a</sup> Extrait « La villa & la famille Masséna, § B » page 386, ventilé page 926.

avec sa façade ou les créneaux de sa tour<sup>79</sup>, les hôtels *Carnavalet* & *LE PELETIER DE SAINT-FARGEAU* qui, malgré leur grande dimension, ne s'envisagent pas dans ces termes<sup>80</sup>. Le tableau détache trois périodes de fondations muséales :

1. la période de la Révolution française qui voit naître le renouvellement de l'histoire à partir de volontés de ruptures ou de réconciliations. Finalement, en moins d'un siècle, la référence des révolutionnaires aux antiques civilisations, la construction d'une histoire des français rassemblée par LOUIS-PHILIPPE, l'invention du Moyen Âge qui date de cette ère romantique se constituent sous l'œuvre du collectionneur Alexandre de SOMMERARD acquis à l'État. Enfin inspirés par les fouilles d'antiquités celtiques & gallo-romaines menées sous NAPOLÉON III, les prémices d'une archéologie nationale qui viendra nourrir les thèses nationalistes de la fin de siècle. Replaçons-nous à cette époque du Second Empire, au cœur du siècle de l'histoire, & toute l'histoire du pays se présente dans les musées cités : les objets anciens à Saint-Germain & à Cluny, l'art des civilisations anciennes & modernes au Louvre, l'histoire représentée par des tableaux à Versailles où l'on agrémenta le musée rassembleur de LOUIS-PHILIPPE de peintures qui retracent l'épopée napoléonienne ;
2. au gré des acquisitions ou des réattributions, la seconde période muséologique des châteaux-musées, dans le sillon de la première, pose le regard sur de nouvelles périodes de l'histoire, au prisme de la III<sup>e</sup> République. La Révolution à Paris peut être abordé plus facilement sous un régime républicain & le Consulat dans une société où le souvenir napoléonien reste présent<sup>81</sup>. Après la première guerre, dans une lointaine province, la Renaissance qui fait partie des périodes évoquées sous les auspices artistiques du Louvre depuis les années 1820, s'installe au *château de Pau* où l'humanisme de MARGUERITE de Navarre, sœur de FRANÇOIS I<sup>er</sup>, régnait jusque sous le populaire HENRI IV<sup>82</sup>... Ces musées entrent également dans la typologie des musées d'art & d'histoire qui fleurissent tout le long de la Belle Époque & de l'entre-deux-guerres. Nous y ajoutons, comme élément transitoire avec la troisième période de muséification de l'histoire nationale, l'installation au *château de Compiègne* du musée Second Empire & du musée de l'Impératrice juste après la seconde guerre mondiale. Pourquoi transitoire ? Parce qu'à la fois, on reste dans cette lignée de musées qu'on dote d'objets évocateurs d'une période maintenant un peu plus lointaine, la jeune IV<sup>e</sup> République ne se positionne plus par rapport à cette époque, mais en même temps, on investit l'immense palais royal & impérial dans une logique qui, déjà, appelle la période suivante de développement des politiques culturelles ;
3. la troisième phase de construction de cette histoire se concentre sur une période plus courte d'un peu plus de dix ans pendant lesquels l'acquisition ou l'installation de collections dans de grands châteaux reprend un nouvel élan de récit de l'histoire de France. Il est amusant de constater que les périodes historiques travaillées par cette vague de châteaux-musées reprennent les segments observés précédemment : Renaissance, Révolution, l'histoire napoléonienne, les monarchies constitutionnelles du XIX<sup>e</sup> siècle. Cependant, il est

<sup>79</sup>Jacques d' AMBOISE et Albert LENOIR. *hôtel de Cluny*. Paris, 1485.

<sup>80</sup>Pierre LESCOT et François MANSART. *hôtel Carnavalet*. Paris, 1548 ; Pierre BULLET. *hôtel Le Peletier de Saint-Fargeau*. Paris, 1688.

<sup>81</sup>Cf. Les musées-châteaux : périodes de résidence, de muséification, de spécialisation, TABLEAU 4.1, page 253.

<sup>82</sup>Sicard de LORDAT, Vincent LATAPIE, Alexis PACCARD, Gabriel-Auguste ANCELET et Auguste LAFOLLYE. *château de Pau*. Pau, 1360.

Château		<i>Muséification</i>	<i>périodes exposées</i>	Musée	
Nom	Résidence			tutelle et spécialité	
<i>Louvre</i>	1550 – 1682	1793 →	<i>Antiquité orientale</i>	nat.	civilisations
<i>Versailles</i>	1682 – 1870	1837 →	<i>Antiquité nationale</i>	nat.	antiquités
<i>Cluny</i>	XIII <sup>e</sup> – XIX <sup>e</sup>	1844 →	<i>Moyen Âge</i>	nat.	Moyen Âge
<i>Saint-Germain</i>	1514 – 1682	1862 →	<i>Monarchie</i>	nat.	histoire de France
<i>Carnaulet</i>	1548 – 1790	1880 →	<i>Renaissance France</i>	nat.	Renaissance
<i>Malmaison</i>	1799 – 1814	1905 →	<i>Renaissance Navarre</i>	nat.	HENRI IV
<i>Pau</i>	XIV <sup>e</sup> – XIX <sup>e</sup>	1929 →	<i>Révolution Paris</i>	mun.	histoire de Paris
<i>Compiègne</i>	1750 – 1870	1951 →	<i>Révolution Province</i>	dép.	Révolution
<i>Eu</i>	1830 – 1848	1973 →	<i>Consulat</i>	nat.	BEAUHARNAIS
<i>Écouen</i>	XVI <sup>e</sup>	1977 →	<i>Premier Empire</i>	nat.	NAPOLÉON I <sup>er</sup>
<i>Vizille</i>	XVI <sup>e</sup> – XVIII <sup>e</sup>	1984 →	<i>monarchie de Juillet</i>	mun.	LOUIS-PHILIPPE
<i>Fontainebleau</i>	1528 – 1870	1986 →	<i>Second Empire</i>	nat.	Impératrice

TABLEAU 4.1. – Les musées-châteaux : périodes de résidence, de muséification, de spécialisation

difficile de voir ici une politique cohérente de réécriture ou de comblement puisque ces établissements correspondent à des histoires particulières. Cette volonté ressortirait plutôt des politiques ou de visions des années deux-mille...

Sans sombrer dans les tons mélancoliques de certains de nos allocutaires, si le projet d'une homotopie de l'histoire de France dans ses châteaux pourrait paraître crédible, voire bien avancé, sa cohérence & la possibilité d'un discours clair semblent bien compromis. Le style lui-même de ce genre de présentations manque de modernité à la fois dans l'approche muséographique qu'historiographique. Malgré les efforts des conservateurs pour se détacher des archaïsmes de ce genre de musée d'histoire issus du XIX<sup>e</sup> siècle, l'inertie résiste.

## 4.2. Le musée, média du passé

Contrairement à certains modèles étrangers, qu'il importe plus ou moins habilement dans le cadre d'une circulation générale des modèles muséographiques, le musée d'Histoire français n'est pas très ouvert à pareille manière de vivre ou d'habiter l'histoire : c'est pourtant un enjeu crucial au moment où l'ancien modèle didactique dont il participait se voit déclassé.<sup>83</sup>

— Dominique POULOT

Selon Éric MAIGRET<sup>84</sup>, les approches info-communicationnelles françaises, décrites par Laurent MARTIN dans les rapports qu'elles entretiennent avec d'autres cultures scientifiques locales, « manquent encore singulièrement d'audace lorsqu'on les compare avec les *Cultural Studies*, privilégiant avant tout la théorie de la communication, l'étude des genres médiatiques, la communication d'entreprise, la médiation culturelle, certains programmes télévisuels & les technologies<sup>85</sup>. » Décortiquer le musée d'histoire à la manière de Michel de CERTEAU en analysant méthodiquement notre objet, dans une démarche proche des *Cultural Studies*, peut sembler une organisation solide des résultats de notre recherche. Michel de CERTEAU envisage l'histoire comme une production sociale, une production idéologique, une production sémiotique. Dans quelle mesure l'opération de réalisation d'un musée d'histoire est une production de lieu ? « Avant de savoir ce que l'histoire dit d'une société, il importe donc d'analyser comment elle y fonctionne<sup>86</sup>. » Il en va de même du musée d'histoire. Le musée d'histoire permet-il seulement à l'historiographie ou aux courants contemporains de s'exprimer ?

### 4.2.1. L'appareil muséal

La multiplicité des champs de lecture au musée encombre-t-elle la compréhension des messages que nous délivrent un musée ? Les musées rassemblent plusieurs niveaux de temporalités qui s'affrontent dans de complexes enchevêtrements : l'histoire du bâtiment, l'importance du lieu

---

<sup>83</sup> Dominique POULOT. « Les musées d'Histoire en France : un enjeu d'appropriations (1789-2010) ». In : *Lieux de mémoire, musée d'histoire*. Paris : La documentation française, 2012, p. 25-43.

<sup>84</sup> Éric MAIGRET et Éric MACÉ. *Penser les médiacultures*. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde. Paris : Armand Colin, INA, 2005, p. 115.

<sup>85</sup> Dans cet article, l'auteur compare histoire culturelle, *Cultural Studies*, *Medias Studies*, sociologie des médias, *Kulturwissenschaften*, histoire des cultures médiatiques... & compare leurs interactions Laurent MARTIN. « Culture et médias : quelles approches aujourd'hui ? » In : *Le Temps des médias* n° 12.1 (2009), p. 261-277, p. 268.

<sup>86</sup> CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 94.



& de sa position, son nom, son histoire en tant que musée bercée par les courants de penser, les politiques tutélaires, les manières d'être dirigé... Puis vient l'histoire de ses collections, de leur rassemblement, leurs sens initiaux puis de leurs enrichissements & les choix de présentation successifs. Puis vient l'objet, son histoire, son importance propre & relative. Enfin, survient le sens que les acteurs du musée donnent à l'exposition, qui, dans une démarche plus ou moins contextualisée, mettent ces ingrédients au service d'un message plus ou moins reconstruit. Le visiteur se perd dans un univers de temporalités, maillage trouble dans lequel il se retrouve piégé comme dans une toile d'araignée. Les époques s'entrecroisent, mais les histoires mêlées des lieux, des collections & des objets, ont également une signification commune, aussi brumeuse paraît-elle ; nous l'appelons musée. Une échelle de valeur se dresse entre la politique muséale qui d'un côté, veut tout montrer, dans un souci- baroque, accumulateur, collectionneur dont les superpositions supposent chez le visiteur des prérequis fortement étudiés pour une bonne compréhension ; & de l'autre, un minimalisme didactique qui, avare en monstration, se concentre sur une visite claire & précise.

Alors, quittant les sphères purement techniques, le musée se recroqueville derrière le sens connoté : « Au-delà de ce premier palier, il semble bien que le musée véhicule un second message. [...] C'est le niveau rhétorique, celui de la connotation <sup>87</sup>. » Cette approche s'enfonce dans la sémantique de l'institution, puisque au-delà du contenu & de son interprétation, l'institution elle-même dégage une sorte de message général, « loin de s'exprimer ouvertement & sans équivoque, le sens connoté se manifeste au contraire de manière sourde, obscure & immédiate <sup>88</sup>. » Nous nous intéresserons donc ici à la production sémantique de ces messages au musée car, comme le dit Bernard DELOCHE : « le musée ne se contente pas de diffuser & de répandre la culture, car il a d'abord pour mission de la produire en indiquant explicitement ce qui mérite que l'on s'approprie <sup>89</sup>. » Le musée média s'inscrit donc dans une double communication, dans une double production de message envers la société : « montrer est donc un geste double de création & de transmission de la culture, & le contenu ainsi véhiculé est constitué par les valeurs intemporelles à promouvoir <sup>90</sup>. »

## Muséologie d'objet, d'idée, de point de vue

Dans l'introduction générale, pour que les problématiques ressortissent clairement, nous abordons de manière très abrupte, presque caricaturale, les questions de muséologie. De fait, la littérature témoigne de grandes nuances dans l'histoire des muséographies, bien que nous remarquons avec Jean DAVALLON que :

Il est coutume de distinguer aujourd'hui la *muséologie de l'objet* de la *muséologie de l'idée*. La première renvoie à des musées dont le mode de fonctionnement & de pré-

<sup>87</sup>DELOCHE, *Mythologie du musée*, op. cit., p. 41.

<sup>88</sup>Ibid., p. 42.

<sup>89</sup>Ibid., p. 43.

<sup>90</sup>Ibid., p. 43.

sensation est fondé sur les objets de collection, la muséologie d'idée fondant ce fonctionnement & ces présentations sur des savoirs & des objectifs.<sup>91</sup>

La seconde forme de muséologie est parfois présentée comme une espèce d'évolution de la première vers « l'ère de la communication & des médias<sup>92</sup> » ce que nos résultats nous poussent à discuter : « Si l'une vient après l'autre, elles n'en font pas moins système<sup>93</sup>. » Toutefois, à l'écoute de leurs représentants, les musées qui constituent notre corpus se rangent plus ou moins clairement de part & d'autre de cette dichotomie. Dans le cadre d'un musée d'histoire, ce thème pose plusieurs problématiques :

1. dans cette configuration, l'objet prend une valeur supérieure, mettant en avant la question de son statut d'œuvre dans sa monumentalité ;
2. en terme communicationnel, l'analyse médiatique de ce genre de muséologie renvoie à un autre type de compréhension du musée ;
3. le projet comparatif entre muséologie & historiographie nous engage à penser sous cette approche le dispositif de présentation de l'histoire.

Il est une autre manière de hiérarchiser les musées qu'il nous intéresse de débattre, celle qui considère que l'avenir des muséologies esthétiques se situe dans les muséologies scientifiques, avec « le partage commun qui est fait entre musée d'art & musée de sciences<sup>94</sup> » la tentation est grande ! En parlant précisément du musée d'histoire, combien de fois nous sommes-nous demandés si le fait d'intégrer, de développer, voire de mettre au centre la dimension historique pour chaque type musée ne se présentait pas comme un progrès muséologique ; problématique illustrée par la tendance d'expositions d'art centrées sur l'historique, comme l'exposition *L'art en guerre*<sup>95</sup>.

Plusieurs entretiens dépeignent ce que nous présentions plus haut comme des muséologies d'objet comme au musée de Picardie ou au musée Carnavalet. Souvent, l'objet vient sur le devant de la scène, de manière toute aussi légitime que juste. Il ne s'agit en rien de « nier la spécificité sociologique de ce dernier, ni celle de la relation esthétique d'un visiteur aux objets d'art et encore moins celle de la fonction patrimoniale<sup>96</sup>. » De plus, des écoles de formation des conservateurs telles que l'École du Louvre encourageaient à ces pratiques, fondés sur la tradition de l'histoire de l'art. Alors, qu'est-ce qui dérange dans cette vision de la muséologie d'objet ? Plusieurs questions cherchent éclaircissement :

1. devons-nous ce style de présentation à une école particulière ?
2. s'agit-il d'un archaïsme ou d'un pilier muséologique ?
3. remet-elle en question le statut de média du musée, tel que le construit entre autre Jean DAVALLON ?

---

<sup>91</sup>Jean DAVALLON. « Le musée est-il vraiment un média ? » In : *Publics et Musées* 2.1 (1992), p. 99-123, p. 111-112.

<sup>92</sup>Ibid., p. 112.

<sup>93</sup>Ibid., p. 112.

<sup>94</sup>La suite de cette citation ouvrait, en 1992, la question du positionnement du musée d'histoire, décrite alors comme hybride ou atypique : « Ce découpage laisse malheureusement dans l'ombre des formes hybrides & atypiques comme les musées techniques, d'histoire, voire d'ethnologie. » *ibid.*, p. 112.

<sup>95</sup>BERTRAND-LORLÉAC et MUNK, *L'art en guerre, France 1938-1947. De Picasso à Dubuffet*, op. cit.

<sup>96</sup>DAVALLON, « Le musée est-il vraiment un média ? », op. cit., p. 112.

4. cette problématique se retrouve-t-elle particulièrement dans les musées à tendance artistique, tels que les musées d'art & d'histoire ou les musées de province, ou ressort-elle également dans des musées plus fortement historiques ?

La muséologie d'objet s'inscrit dans un processus médiatique assez différent de la muséologie d'idée. Considérons positivement, mais strictement, que « la présentation des objets de collection du musée est génératrice d'une [...] rencontre avec le visiteur <sup>97</sup>. » Le rôle du musée, alors restreint, confie au public de s'approprier un discours savant. Aux visiteurs de gérer entre eux ou à l'extérieur les relations sociales « (discussions & échanges d'expérience), qui sont à l'origine de la formation d'une opinion ou d'un goût <sup>98</sup>. » L'expérience même de la médiation rend compte de cette problématique. En réalité, dans quelle mesure faisons-nous appel aux prérequis ou à la curiosité ? si tant est qu'elle fût satisfaisable. En effet, au-delà de l'envie de comprendre, d'en savoir plus, il y a l'accès à la documentation & le savoir chercher qui posent question. Si l'utilisateur s'y attèle *a priori*, *a posteriori* ou sur le champ via une recherche en ligne sur son smartphone, cette vision du musée « implique une constitution du « public » en dehors même de la présentation, la formation du visiteur revenant à la famille, à l'école, à la lecture & à la discussion <sup>99</sup>. » La muséologie d'idée confère aux objets un statut différent, « au service de l'idée <sup>100</sup>. » Les témoignages de notre corpus abondent dans ce sens, visant à mettre en place une « médiatisation entre le visiteur & le savoir <sup>101</sup>. »

## Média de l'histoire ?

Jean DAVALLON s'approprie le sujet en 1992 : « cette mutation des musées en institutions qui considèrent leurs visiteurs comme une « clientèle » qui doit être attirée pour lui faire « voir » des œuvres ou la « sensibiliser » à la science n'est pas sans évoquer les médias. Le musée en devient-il un média <sup>102</sup> ? » Il remarque, à ce moment particulier de l'histoire des musées, qu'ils se plient facilement à une manière d'analyser les médias. Or, si on ne peut le réduire à « une technologie de diffusion d'informations <sup>103</sup> », il s'agit d'ouvrir la définition des médias dans l'univers de la communication, c'est-à-dire dépasser « d'un côté, la définition technico-scientifique des médias &, de l'autre, la conception traditionnelle du musée comme lieu de dépôt d'une collection <sup>104</sup>. » L'auteur nous invite donc à répondre point par point à une conception du média héritée du renouveau des SIC entre les années soixante-dix & quatre-vingts, notamment avec

<sup>97</sup>Ibid., p. 112.

<sup>98</sup>Ibid., p. 112.

<sup>99</sup>Ibid., p. 113.

<sup>100</sup>Ibid., p. 113.

<sup>101</sup>Ibid., p. 113.

<sup>102</sup>Ibid., p. 99.

<sup>103</sup>Ibid., p. 99.

<sup>104</sup>Ibid., p. 100.

Patrice FLICHY, Armel HUET, Bernard MIÈGE ou encore Louis QUÉRÉ <sup>105</sup>, « un média a dès lors été défini à partir de trois caractéristiques principales <sup>106</sup> » :

1. le support technologique;
2. le fait que cette technologie est une technologie de communication d'information;
3. le fait que cette technologie est développée économiquement à travers des structures industrielles. <sup>107</sup>

Puis, grâce à un « repositionnement sociologique de l'approche des médias comme dispositifs sociaux <sup>108</sup> », il refond la définition des médias dans une logique plus complexe, permettant de faire le lien entre les médias au sens strict & « d'autres structures culturelles telles que le théâtre ou le cinéma, ou encore le musée <sup>109</sup> » :

1. Le média est lieu d'interaction entre le récepteur & les objets, images, etc. [...];
2. Ce qui se passe dans le dispositif social [est] socialement défini [...];
3. Le média est un lieu de production de discours social [...];
4. Chaque média établit entre les acteurs un type de lien social qui lui est propre [...];
5. Pour se construire comme dispositif, chaque média développe une technologie [...];
6. Le média comme dispositif est au centre d'un espace social [...];
7. Enfin, le dispositif & son espace social, [sont] un enjeu de pouvoir. <sup>110</sup>

Pour confronter ce regard renouvelé sur les médias, dépassons la définition du musée dans son acception fonctionnelle entendue comme il « fait de la recherche, conserve les objets & les présente au public <sup>111</sup> ». L'approche institutionnelle se creuse à travers une étude socio-historique des musées, à la manière foucaldienne. Dominique POULOT s'y applique depuis vingt-cinq ans pour replacer le processus d'apparition, à l'époque moderne, de ce que Jean DAVALLON appelle la « matrice institutionnelle <sup>112</sup> » du musée. Il nous invite alors à réfléchir sur le fait que « l'exposition dépasse le cadre d'une relation entre l'individu & l'objet, devenant un véritable *dispositif communicationnel* entre le public & une présentation <sup>113</sup>. »

Seulement, une fois qu'il est admis que le musée, par l'exposition, constitue en lui-même un dispositif communicationnel, la question de savoir quel objet il communique reste entière. Ici, DAVALLON propose de considérer « l'objet muséal en tant qu'objet patrimonial <sup>114</sup>. » Nous souhaitons y chercher la place particulière de l'histoire afin de suggérer, dans le cas des musées d'histoire, une autre proposition. Reprenant la logique de l'étude socio-historique des musées,

<sup>105</sup> Patrice FLICHY. *Les industries de l'imaginaire*. Pour une analyse économique des media. Saint-Martin-d'Hères, Paris : Presses universitaires de Grenoble Institut national de l'audiovisuel, 1980; Armel HUET, Jacques ION, Bernard MIÈGE, Alain LEFÈVRE et René PÉRON. *Capitalisme et industries culturelles (1978)*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1984; Bernard MIÈGE. *La société conquise par la communication*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1989; Louis QUÉRÉ. « Communication sociale : les effets d'un changement de paradigme ». In : *Réseaux* 5.1 (1991), p. 19-46.

<sup>106</sup> DAVALLON, « Le musée est-il vraiment un média? », op. cit., p. 100.

<sup>107</sup> Ibid., p. 100.

<sup>108</sup> Ibid., p. 103.

<sup>109</sup> Ibid., p. 103.

<sup>110</sup> Ibid., p. 103.

<sup>111</sup> Ibid., p. 105.

<sup>112</sup> Ibid., p. 105.

<sup>113</sup> Ibid., p. 108.

<sup>114</sup> Ibid., p. 109.

il passe « la problématique de la collection à celle de l'institution muséale <sup>115</sup>. » Des différents niveaux de compréhension du musée (collection, objet, exposition), l'institution prévaut sur le sens qu'elle confère à un ensemble :

le discours critique, qui porte principalement sur la dimension esthétique des tableaux eux-mêmes en tant qu'œuvres, n'est même plus suffisant non plus. Ce qui est requis, c'est un discours qui prenne en charge le statut institutionnel de l'œuvre ainsi que du sens à donner à l'articulation des œuvres entre elles au regard d'un public. <sup>116</sup>

Le sens & le statut tant des œuvres, des collections que des expositions restent les questions principales, auxquelles DAVALLON répond par l'émergence du patrimoine qu'il remarque coïncider avec celle du musée. Il travaille alors sur les principes de légitimation & de reconnaissance sociale du concept de *patrimonialisation*, notamment à travers l'articulation des organes savants & des publics. Ainsi, la présentation des œuvres & collections trouve sa raison dans « le discours préalable & légitime <sup>117</sup> » élaboré par les scientifiques & le public, dans cette reconnaissance, « s'approprie symboliquement ses objets de valeur <sup>118</sup>. »

La muséologie d'idée – la technologie de « l'exposition documentaire ou à message <sup>119</sup> » – suit forcément un principe qui « se réfère simultanément à la relation d'éducation informelle & aux pratiques de communication (elle est prise entre l'école & la publicité) <sup>120</sup>. » Cette transformation du musée depuis les années quatre-vingt-dix engendre une modification des catégories d'usagers mais aussi de « l'instance de production qui doit désormais mobiliser des compétences spécialisées en matière de conception, de design, de réalisation, d'animation <sup>121</sup>. »

#### 4.2.2. Les missions du musée

La définition d'un musée passe par un certain nombre de mots qui déterminent ses missions. La lecture des deux premiers articles de la *loi musées* cadre les objectifs généraux d'un musée : « est considérée comme musée, au sens de la présente loi, toute collection permanente composée de biens dont la conservation & la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation & du plaisir du public <sup>122</sup>. » L'article 2 stipule & classe leurs missions permanentes :

1. conserver, restaurer, étudier & enrichir leurs collections ;
2. rendre leurs collections accessibles au public le plus large ;
3. concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation & de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture ;

<sup>115</sup>Ibid., p. 109.

<sup>116</sup>Ibid., p. 110.

<sup>117</sup>Ibid., p. 111.

<sup>118</sup>Ibid., p. 111.

<sup>119</sup>Ibid., p. 108.

<sup>120</sup>Ibid., p. 114.

<sup>121</sup>Ibid., p. 114.

<sup>122</sup>GOUVERNEMENT FRANÇAIS, « loi relative aux musées de France », op. cit., art. 1.

4. contribuer aux progrès de la connaissance & de la recherche ainsi qu'à leur diffusion <sup>123</sup>. En commençant par développer trois acceptions du mot « conservation », si fondamental dans le monde des musées, je souhaiterais attirer l'attention sur d'autres notions ressortant dans cette loi. Remarquez les champs lexicaux suivants : d'une part, un champ communicationnel avec « la présentation », « l'accès le plus large », « l'égal accès », « la diffusion » ; d'autre part, des champs d'intentions, c'est-à-dire « la connaissance », « l'étude », « la recherche », mais aussi « l'éducation », « le progrès » ou encore « le plaisir ».

Nous proposons ici au lecteur de s'attacher aux étymologies des termes employés, parfois des champs sémantiques ou des familles de mots qui permettent de sentir l'archéologie sémantique, car « la signification lexicale n'est pas considérée comme un phénomène autonome, mais elle est inextricablement liée aux expériences individuelle, culturelle, sociale & historique du locuteur <sup>124</sup>. » Le sens matriciel des mots employés structure fortement la manière dont nous concevons ce qu'ils signifient, ce qu'ils représentent. Passons donc ici sur les diverses critiques constructives de ce texte de loi par les différents acteurs des musées <sup>125</sup>. Concentrons-nous pour l'heure à ce qu'il éclaircit la vision globale des rôles du musée. Fruit d'une longue réflexion, encouragée notamment par l'ICOM <sup>126</sup>, issue de consultations variées, ce riche ordonnancement des missions du musée nous engage à réfléchir aux mots, à leurs implications & surtout à la résonance qu'ils entretiennent avec les raisons de l'histoire. Bien entendu, le musée n'a pas le monopole de ces tâches qui se retrouvent dans d'autres institutions publiques ou privées, mais également dans l'implication de l'ensemble du corps social. Arrêtons-nous sur le premier mot proposé, la conservation, dont il convient de distinguer trois niveaux d'acceptation.

### Conservation, curation\*

Provenant du latin *seruō*, la « conservation » *stricto sensu* s'attache à préserver, garder, sauver, en l'occurrence, une collection <sup>127</sup>. En premier lieu, elle concerne l'action de conserver, c'est-à-dire :

I. *transitif* A. Maintenir hors de toute atteinte destructive, s'efforcer de faire durer, de garder en bon état ou dans le même état ; B. Laisser subsister telle chose dans son état antérieur ; II. *pronominal* A. Garder une propriété, une personne physique ou

<sup>123</sup> Ibid., art. 2.

<sup>124</sup> Dirk GEERAERTS. « Des deux côtés de la sémantique structurale : sémantique historique et sémantique cognitive ». In : *Histoire Épistémologie Langage* 15.1 (1993), p. 111–129, p. 120.

<sup>125</sup> Par exemple : Jean GUIBAL. « Une loi qui ne répond pas aux réalités territoriales des musées ». In : *ICOM, lettre du comité national français* 28 (oct. 2003), p. 18–19.

<sup>126</sup> *International Council of Museums*, Conseil international des musées.

<sup>127</sup> *seruō* présente deux définitions : « 1° préserver, garder, sauver, assurer le salut ou la conservation de [...] 2° ne pas quitter des yeux, [...] ne pas quitter, demeurer dans, garder. » Parmi les dérivés & composés, on trouve « *cōservuō* conserver, respecter, sauver [...] garder dans, veiller sur », les racines *cōservuātor*, *cōservuātiō* & sur la même racine, les origines des mots français « observer », « préserver », « réserver ». À ne pas confondre avec l'adjectif s'opposant à la liberté des hommes & des biens : *seruus*, qui signifie « esclave » au substantif. Cf. les articles « *seruus* », mais surtout « *seruō* », ERNOUT et MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, op. cit., p. 619b-620a.

morale; B. Se réserver, garder pour soi, garder une position neutre entre deux avis opposés; C. Rester à l'abri de toute altération.<sup>128</sup>

Les définitions que nous livrent les dictionnaires se rapportent toutes à la même idée, le sens strict de la conservation reste donc assez clair : garder, garder en l'état, sauvegarder. Toutefois, le rapport au temps de cette action est tout à fait particulier, puisque la conservation présente alors la double caractéristique de passeur, en conservant intact une collection à travers le temps, tout en s'opposant à la notion dynamique du temps & à son œuvre d'altérer sans cesse, voire d'anéantir dans l'oubli ou la poussière les objets & leur sens. Il se rapproche ainsi de l'acception politique des mots « conservateur » ou « conservatisme » qui questionne les origines politico-juridiques de conservation d'un patrimoine ou d'un domaine, avec des notions telles que l'imprescriptibilité, soit littéralement l'impossibilité de « produire un moyen déclinaire » du latin *praescībere*<sup>129</sup>, ou l'inaliénabilité, qui ne passe pas à un « autre » ou à un « étranger » *alius, aliēnus, alter*<sup>130</sup>. Vous retrouvez ces notions à l'article 11 de la *loi musées*<sup>131</sup>, issues en France du droit coutumier sur le domaine royal, transcrites sous CHARLES IX dans l'*édit de Moulins* qui légifère l'engagement du roi à « garder & observer le domaine, & le patrimoine royal de nostre couronne »<sup>132</sup>. » Ce sens strict nous rapproche encore de la notion de permanence, du latin *permaneō* « rester jusqu'au bout »<sup>133</sup>, également mentionnée plus haut dans la *loi musées* : permanence des collections, permanence des missions. Or, en muséologie, nous ne pouvons raisonnablement nous cantonner à cette définition restrictive, bien qu'il faille la poser & la questionner, car elle se situe au fondement historique du musée & du domaine public en France. Donc, la question qui résulte de ce premier sens strict du verbe conserver, même si elle se pose au sens large, voire absolu, cherche à savoir ce qu'on conserve. Centrale, cette conséquence nous renvoie sur les notions de la collection qui s'articulent autour du champ sémantique du trésor, de la richesse, de patrimoine.

Le second niveau d'acception se rapporte aux missions de la conservation, avec les tâches inhérentes que l'on pourrait rassembler sous le premier item des missions présentées ci-dessus : « conserver, restaurer, étudier, enrichir leurs collections »<sup>134</sup>. » Il concerne donc les travaux internes de la conservation qui n'entrent pas, en soi, dans une logique de partage de cette collection. Il pourrait correspondre aux activités d'un musée fermé au public, œuvrant pour la science ou la postérité. Au-delà du sens étroit, qui déjà sous-tend d'éventuelles restaurations, ce second

<sup>128</sup> CNRS et IMBS, *Trésor de la langue française informatisé*, op. cit., art. « conserver ».

<sup>129</sup> Cf. composés de *scribō* « tracer des caractères » dans l'art. « *scribō* », ERNOUT et MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, op. cit., p. 604b-605a.

<sup>130</sup> Cf. art. « *alius* » « autre » & ses dérivés « *aliēnus* » ou « *alter* », *ibid.*, p. 21-23.

<sup>131</sup> « I. Les collections des musées de France sont imprescriptibles. II. Les biens constituant les collections des musées de France appartenant à une personne publique font partie de leur domaine public & sont, à ce titre, inaliénables. » GOUVERNEMENT FRANÇAIS, « loi relative aux musées de France », op. cit., art. 11.

<sup>132</sup> Michel de L'HOSPITAL et Charles IX. « édit de Moulins ». In : *Archives nationales* (fév. 1566), préambule.

<sup>133</sup> Cf. composés de *maneō* « rester » dans l'art. « *maneō* », ERNOUT et MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, op. cit., p. 383.

<sup>134</sup> GOUVERNEMENT FRANÇAIS, « loi relative aux musées de France », op. cit., art. 2.



niveau les assume franchement <sup>135</sup>. Il apporte un soin supplémentaire à cette collection dans l'étude & l'enrichissement, c'est-à-dire à la fois le développement d'une connaissance sur ce qui y demeure conservé, nous nous pencherons plus précisément sur ce point plus bas <sup>136</sup>, à la fois la notion de gestion qui entre en compte : une réflexion plus élaborée sur le « mode de l'action à accomplir <sup>137</sup> ». Pour exemple, lors d'une enquête précédente, non pas sur les musées mais sur la gestion sociale des données numériques sur les plate-formes de microblogging, les notions qui ressortaient sur ce niveau de conservation étaient :

- « tri », « constitution », « enrichissement » ;
- « classement », « organisation » ;
- « entretien », « préservation ». <sup>138</sup>

En amont de ce cycle de conservation, nous placions la veille informatique, scientifique ou documentaire, élément à part entière dans ces processus de curation sociale que l'on retrouve aussi au musée sous une forme plus matérielle de ce que nous pourrions appeler une « veille antique » dans le marché de l'art, les ventes d'objets ou les découvertes, ainsi qu'une « veille de la création » dans les divers domaines que recouvrent les musées : artistique, scientifique, etc. Cette veille constitue un des préalables aux acquisitions & à l'enrichissement d'une collection.

Venons-en donc à ce mouvement particulier de la collection, du latin *colligō* « recueillir, rassembler ensemble » qui vient de la racine *legō* dont la valeur sémantique est particulièrement intéressante pour notre analyse puisqu'elle rassemble différents sens dont la cohérence avec le musée ne manquera pas de frapper le lecteur : 1. « ramasser, cueillir », 2. « rassembler », 3. « choisir », 4. « lire <sup>139</sup> ». Si l'on peut rapprocher les deux derniers éléments des tâches décrites de la veille & du tri (choisir) ou de l'étude (lire), nous souhaitons avant tout nous attarder sur les sens premiers de cueillir, ramasser, rassembler. Pécheresses ou non, nous en remontons aux activités originelles de l'humanité : la cueillette, la vendange. Ces nécessités vitales aux communautés, dès le moment où elles entrent en gestion, en accumulation ou en transformation, constituent des éléments de pouvoir : pouvoir de survie, de permanence de la société, de transmission patrimoniale ou matrimoniale, d'économie d'échange, de propriété, de possession ou de domination. Les différentes sciences de l'histoire humaine comme l'archéologie, la paléanthropologie ou l'histoire montrent, sur l'exemple des denrées récoltées, qu'à partir du moment où elles entrent dans des logiques de collecte & de conservation, tous les fonctionnements d'échange & de pouvoir se structurent différemment.

Ainsi, l'histoire du musée s'enracine fortement dans le collectionnisme dont le parcours dans l'Europe depuis l'Antiquité se traduit sous forme « d'hommage ou de butin, comme un signe

---

<sup>135</sup>Dérivé de *instaurō* « renouveler, recommencer, réparer » dont l'étymologie plus ancienne reste incertaine. Cf. l'art. « *instaurō* », ERNOUT et MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, op. cit., p. 319.

<sup>136</sup>Cf. Connaissance & économie du savoir, SECTION 4.2.2, page 265.

<sup>137</sup>Cf. *gerō* avec les sens premiers « porter, se charger » & dérivés « accomplir, administrer, se tenir, porter un enfant » avec la famille de mots geste, gestation, gesticuler, digeste, digérer, registre, suggestion... dans l'art. « *gerō* », ERNOUT et MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, op. cit., p. 273-274.

<sup>138</sup>Cf. LANDAVERDE et LAMBERT, « Twitter, outil de curation sociale », op. cit., p. 57.

<sup>139</sup>Cf. l'art. « *legō* », ERNOUT et MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, op. cit., p. 348-350.

de possession dans les tombes, [...] les trésors artistiques pris aux pays vaincus sont exposés publiquement sous les portiques <sup>140</sup>. » Au Moyen Âge, « la collection se confond avec le trésor ecclésiastique ou princier <sup>141</sup>. » & la représentation publique des collections du XVI<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle conduit, entre autre, au musée moderne qui passe de la propriété à la mise en commun des richesses. Si l'on résume, entre la possession <sup>142</sup>, d'un trésor <sup>143</sup>, d'une richesse <sup>144</sup>, les notions d'occupation, de propriété, de lieu & de puissance ressortent fortement.

Nous comprenons donc, par les étymologies, l'importance sémantique de la collection en ce qu'elle renferme d'un usage du pouvoir, donc l'importance de rassembler ensemble, & ainsi de conserver & de gérer cette collection. La gestion permet d'augmenter la qualité & l'usage de sa collection. Elle lui confère des valeurs supérieures, comme celle d'échanger ou non une partie de ce domaine, ou de transmettre ce patrimoine comme nous l'évoquions plus haut concernant l'inaliénabilité ou l'imprescriptibilité. Ici encore, la notion de « domaine » renvoie au maître qui domine même si nous considérons qu'aujourd'hui la république soit le maître du domaine public <sup>145</sup>, le « patrimoine » de son côté concerne la protection, la fortification de ce qui vient du père ou de la famille, dans une logique de conservation <sup>146</sup>. Bref, dans cette logique de pouvoir matériel lié à la collection, une hiérarchie double s'installe entre, d'une part, qui ne possède pas & qui possède, d'autre part, qui ne gère pas ce qu'il possède & qui sait le gérer. Cette nébuleuse plus large déterminant un second niveau d'acception du mot « conservation » englobe donc une gestion complète d'une collection avec tout le champ sémantique que nous venons d'explorer autour de son importance en terme de pouvoir. Il reste encore à interroger l'intention de la conservation.

Le troisième niveau d'acception du mot « conservation » englobe les prérogatives du conservateur dans la gestion complète d'un musée, soit, au-delà du premier alinéa, au moins l'ensemble des missions décrites dans la *loi musées*. Ce sens large pose des questions jusque-là restées muettes : pourquoi ? pour qui ? Car jusque-là, pour les champs sur lesquels nous décrivons la conservation, « la collection serait un trésor caché, sa propriété & sa jouissance relèverait du secret <sup>147</sup> ? » Or, le musée ouvre la porte aux publics & à la société, conserve pour le passé, le présent & pour l'avenir. Si nous ne craignons pas tant les anglicismes, nous rapprocherions cette vision large de la conservation du mot « curation » issu de la gestion des collections de

<sup>140</sup> BONFAIT, « collectionnisme », op. cit., p. 357a.

<sup>141</sup> Ibid., p. 357b.

<sup>142</sup> Cf. *possideō* « occuper comme sien propre, avoir », de la racine *sedeō* « siéger, assis, stable » aux art. « *possideō* », p. 526a & « *sedeō* », ERNOUT et MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, op. cit., p. 609-611.

<sup>143</sup> Trésor vient du grec *θησαυρός* qui signifiait « dépôt, magasin où l'on enferme provisions & objets précieux, trésor, cassette », CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque histoire des mots*, op. cit., p. 436.

<sup>144</sup> Riche descendrait du goth *reiks* « puissant ». Cf. l'art. « riche », CNRS et IMBS, *Trésor de la langue française informatisé*, op. cit.

<sup>145</sup> Cf. *domus* « maison » dont dérive *dominus* « maître de maison, maître du peuple » ainsi que des termes de propriété. Voir l'art. « *domus* », ERNOUT et MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, op. cit., p. 182-183.

<sup>146</sup> Cf. *moene* « construction, ville fortifiée » & le verbe qui en découle, *mūniō* « fortifier, munir », qui nous donne également « commune », « prémunir », « mur », « matrimonial »... Voir l'art. « *moene* », ibid., p. 409-410.

<sup>147</sup> BONFAIT, « collectionnisme », op. cit., p. 357c.

données numériques <sup>148</sup>. Pour beaucoup de musées, le rôle dédié à la conservation se confond avec celui de la direction générale & la ou le conservateur principal supervise toutes les missions du musée. Le mot, selon cette acception large, se libère de sa proximité avec le sens politique du conservatisme observé pour le sens strict, mais aussi de son caractère introverti, presque avare, encore décrit pour le sens intermédiaire. Si le lecteur garde un peu de courage pour tourner encore quelques pages, nous en décrivons maintenant quelques traits intéressants.

## Communication, le choix des mots

La question de la présentation, de l'accessibilité & de la diffusion répond à trois logiques d'ouverture de la collection auxquelles nous pourrions ajouter un mot qui n'apparaît pas dans la loi, mais dont la présence s'impose : « exposition », étant acquis par ailleurs « que la technologie des musées est constituée par l'exposition <sup>149</sup>. » En effet, « si les collectionneurs peuvent être discrets, le but de toute collection est cependant d'être connue <sup>150</sup>. » La logique des préfixes suffit à nous donner toute la dynamique de ces quatre termes (présentation, exposition, diffusion, accessibilité) :

- *prae-* « avant, devant », la présentation de la collection est mise face à nos sens <sup>151</sup> ;
- *ex-* « devant, vers l'avant », l'exposition met la collection en avant <sup>152</sup> ;
- *di-* « dans tous les sens », répandre partout l'information sur la collection <sup>153</sup> ;
- *ac-* « vers, proche », soit inviter à aller vers les collections, à s'en rapprocher <sup>154</sup>.

La dynamique des préfixes indique des forces locatives avec une dominante du « devant » & du « vers ». Dans un même mouvement, les radicaux s'articulent assez linéairement dans une cinétique progressive : « sentir », « placer », « répandre », « arriver ». Cet aperçu démontre simplement les logiques de ce premier champ lexical qui cadre le contact avec le public dans un mouvement locatif, allatif puis illatif : mettre en avant, face aux sens, répandre partout, inviter à s'approcher... une démarche de communication somme toute assez claire dans ces rapprochements sémantiques. Cette volonté témoigne d'une considération forte : le besoin de communiquer le contenu du musée. Pour quelles raisons ? Imaginons-en au moins une négative & une positive, soit qu'ils manquent de visiteurs qui justifient l'existence même des musées dans la démocratie française, soit qu'on attribue à ces contenus un intérêt quelconque qui concerne les citoyen-ne-s, ou d'un point de vue plus universel, le monde... certainement « l'intérêt pu-

<sup>148</sup> Pour plus de détails sur l'étymologie & la famille de mots de *curation*, cf. « Pour une définition contextuelle de la curation » LANDAVERDE et LAMBERT, « Twitter, outil de curation sociale », op. cit., p. 55-56.

<sup>149</sup> DAVALLON, « Le musée est-il vraiment un média ? », op. cit., p. 101.

<sup>150</sup> BONFAIT, « collectionnisme », op. cit., p. 357c.

<sup>151</sup> *Praesēns* « présent », composé de *sentio* « sentir », pour la présence spatiale « sentir devant », opposé à l'*absēns* « sentir loin, séparé des sens » ; ou pour la présence temporelle, opposé au *praeteritum* « passé, avant d'être usé » de la racine *terō* « usé ». Cf. les art. « *prae* » p. 529-530, « *terō* » p. 686-687 & « *praesēns* », ERNOUT et MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, op. cit., p. 532.

<sup>152</sup> *Expositiō* « exposé, explication », composé de *pōnō* « poser, placer ». Cf. l'art. « *pōnō* », ibid., p. 520-521.

<sup>153</sup> *Diffusiō* « diffusion », composé de *fundō* « verser, répandre, au loin » ou dans la langue militaire « disperser, mettre en fuite », d'où « répandre dans tous les sens ». Cf. l'art. « *fundō* », ibid., p. 260-261.

<sup>154</sup> *Accedō* « accéder », composé de *cedō* « aller, marcher, arriver, se retirer », d'où « marcher vers, approcher, entrer ». Cf. art. « *cedō* », ibid., p. 109-110.

blic <sup>155</sup> » qui apparaît dans l'article 1 dont nous soumettons dès à présent les objectifs à l'analyse.

## Connaissance & économie du savoir

Toujours en s'attachant au texte de loi, le troisième champ lexical que nous soumettons désormais à notre attention se rapporte à l'économie du savoir au musée : « la connaissance », à travers « l'étude » & « la recherche », pour « l'éducation », « le progrès ». Le chœur des étymologies, ici, témoigne avec moins d'harmonie que celui des mots se rapportant à la communication : pas de suite logique de préfixes, aucun ensemble de racines cohérentes. Notons que ni « communication » ni « savoir » n'apparaissent dans le texte.

« Connaître » dérive du latin *cognitiō* composé de *nōscō* « commencer à connaître, apprendre à connaître, prendre connaissance » & du suffixe attribué *cum* « avec », donc cette notion de connaissance commune. Vous lirez ici & là, notamment dans des ouvrages de psychologie ou de spiritualité, que connaître signifie « naître ensemble ». Cette proposition contemporaine de disjonction repère d'abord le préfixe latin *co-* puis le radical homographe du français moderne « naître ». Or étymologiquement, naître vient du radical *nāscor*, non pas de *nōscō* <sup>156</sup>. Le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* en usage dans nos recherches mentionne sans plus de détails que « la racine signifiant « connaître » était, en indo-européen, homonyme de celle signifiant « naître, engendrer ». Les diverses langues ont différencié. <sup>157</sup> » Or, l'homonyme se distingue du synonyme. Ceci n'annule pas la proposition susdite ni ne la renvoie aux étymologies populaires, mais la remet de plus sérieux approfondissements étymologiques. Au contraire, on pourrait entreprendre de se prêter à une analyse non plus historique, mais faite de jeux de disjonction & d'analogies phono-sémantiques proche du cratylisme <sup>158</sup> ou du langage des oiseaux <sup>159</sup>. Contentons-nous ici de nous attacher au radical *nōscō*, qui par ailleurs a donné une famille de mots rassemblant noble, ignoble, notion, notice, notifier, ignorant, notaire, reconnaître, cognitif... Une analyse de sémantique logique nous entraînerait vers une compréhension du mot « connaître » en terme de contact, de prise de contact, de début d'apprentissage, particulièrement accompagné – comme le suffixe nous invite à y penser – en relation, avec d'autres ou pour d'autres. Mais alors, le choix de connaissance plus que savoir ou science semble

<sup>155</sup> GOUVERNEMENT FRANÇAIS, « loi relative aux musées de France », op. cit., art. 1.

<sup>156</sup> Cf. l'art. « *nāscor* », ERNOUT et MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, op. cit., p. 429-430.

<sup>157</sup> Cf. l'art. « *nōscō* », *ibid.*, p. 446.

<sup>158</sup> « Thèse selon laquelle les signifiant ont un lien direct avec leurs référents ou leur signifié » en référence au philosophe présocratique CRATYLE pour qui « les noms sont adéquats à l'essence des choses qu'ils nomment. » Iván FÓNAGY parle plutôt de « symbolisme phonétique » ou de « remotivation » du sens, pour ce qui nous concerne. Jean-Louis VAXELAIRE. « Cratyle, Hermogène & Saussure au vingt-et-unième siècle ». In : *Confrères mondial de linguistique française 2014*. SHS Web of Conferences 8. OCLC, 2014, p. 534-549, p. 539-543.

<sup>159</sup> Cette proposition émane d'une approche freudo-lacanienne de l'inconscient structuré par le langage, notamment à travers le primat du signifiant, voire de l'empreinte acoustique pour reprendre un terme de Ferdinand de SAUSSURE, sur le signifié. Seulement, cette approche basée sur l'homographie ou l'homonymie se soumet fortement à l'interprétation : pourquoi ne pas plutôt choisir « conne-être » ou « conne-essence » ? Voir par exemple : Michel ODOUL. *Dis-moi où tu as mal : le lexique*. Paris : Albin Michel, 2003.

pensé comme une marque sociale. En effet, savoir vient de *sapiō* « avoir du goût, de la saveur » ou « du discernement, de la sagesse »<sup>160</sup>. De son côté, science tire son origine de *sciō* « savoir, chercher à savoir, s'informer, débattre, mais aussi apprendre à connaître » & plus anciennement « trancher, décider » sans confirmation des origines<sup>161</sup>.

Ainsi, le champ lexical développé ci-après se rapporte à la mission de gestion des connaissances<sup>162</sup>. Avec le savoir, le choix des mots pose question car il s'agit d'exprimer puis d'acter les rapports de pouvoir qu'il génère. Penser les rapports de connaissances implique de concevoir des systèmes d'échanges où communiquent un ensemble d'acteurs qui se partagent les rôles de production, détention, passation, légitimation & demande, voire de « nécessité » ou de « refus » du savoir. Or, la géométrie de ces systèmes d'échanges varie en fonction des idées politiques de gouvernance de ce savoir<sup>163</sup>. Quels en sont les modèles existants ou envisageables ? Au musée, les formes verticales bipolaires ou tripolaires de distribution des rôles ressortent rapidement :

1. La première forme, binaire, bien partagée entre détenteurs du savoir & ceux à qui on le concède : d'une part, l'État représenté ici par l'institution muséale, & d'autre part, le peuple représenté par les usagers. Ce schéma nous renvoie à une dynamique verticale descendante, semblable aux formes de gouvernement théocratiques ou monarchiques. Le premier, sacré, détient & dans sa grâce, comme un ciel ouvert le jour de la transfiguration, donne à voir aux petits profanes les merveilles d'un savoir contenu & hautement gardé dans l'enceinte du musée. Dans cette configuration, les objets & les savoirs du peuple sont pris de haut ;
2. comme la première, la seconde forme, ternaire, dissocie simplement ceux qui possèdent & ceux qui savent, toujours face à la masse ignorante mue par une soif d'apprendre... Ce squelette-là ressemble plus à une société oligarchique ou ploutocratique, sorte d'association entre ceux qui savent & ceux qui détiennent, rapprochement entre les ordres dominants, certains verraient comme modèle les trois ordres de l'Ancien Régime représentés lors des États généraux ou la gouvernance censitaire des États bourgeois au XIX<sup>e</sup> siècle. Remarquez que cette division cellulaire de la forme dominante peut se reproduire dans des spécialisations très complexes, ce que la géopolitique appelle la multipolarité. Bref, cette seconde manière de penser la circulation des connaissances semble encore largement répandue dans les institutions universitaires & culturelles ;
3. autre spécification de ce système vertical, une troisième forme s'intéresserait au public en le conjuguant au pluriel : par âge (scolaire, jeune, actif, retraité), par classe sociale (défavorisée, moyenne, bourgeoise), par niveau d'instruction (ignorant, instruit, spécialiste), par origine (locaux, citoyens, étrangers)... Cet intérêt pour les publics ne répond guère à la problématique du système de gouvernance du savoir, mais les classifier, voire les hiérarchiser, permet, par exemple, de pointer les absents de ce modèle de transmission verticale, ou

<sup>160</sup> Cf. l'art. « *sapiō* », ERNOUT et MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, op. cit., p. 594.

<sup>161</sup> Cf. l'art. « *sciō* », *ibid.*, p. 602-603.

<sup>162</sup> À titre d'exemple, « étude » vient du grec *studio* ; « recherche » vient du latin *circa* ; « éducation » vient du latin *duco*, apprentissage, formation, découverte... ; « progrès » vient du latin *gredio*.

<sup>163</sup> S'agissant des systèmes de gouvernance du savoir à l'université & de sa dépolitisation, en quelque sorte du lien savoir & démocratie, vous pouvez consulter Dominique PESTRE. *Science, argent & politique*. Éditions Quæ. Un essai d'interprétation. Paris, 2003.

de fixer des priorités dans l'échange des savoirs, comme le développement & l'apprentissage des enfants ou la satisfaction culturelle des citoyens qui reconduisent ou renouvellent les instances de pouvoir.

Au-delà de ces formes descendantes, pour ne pas caricaturer ces trois formes en modèles de pure domination, nuançons un peu. D'une part, les biens publics appartiennent à la communauté, d'autant que les fonctionnements démocratiques donnent aux citoyens les moyens des les gérer ensemble ; d'autre part, le système de transmission du savoir permet, idéalement à tout un chacun, d'atteindre le poste de savant décrit plus haut comme élitiste. Ensuite, rien n'empêche d'imaginer des modèles plus complexes en s'inspirant d'exemples modernes. Assurément, d'autres formes existent ou restent à expérimenter qui s'écartent de la verticalité décrite. Toutefois, nous ne pouvons pas parler de l'économie des connaissances de la même manière que de celle du patrimoine. En effet, la possession & la conservation d'objets patrimoniaux matériels ou de supports de la mémoire immatérielle se pensent comme une économie d'acquisition particulière, basée sur le concept républicain de patrimoine commun, dans laquelle interviennent tout type d'opérations : dons, legs, datations, achats en salle des ventes, préemptions, avantages fiscaux, etc. Cette économie subit l'influence de variables comme l'offre, la demande, l'originalité, la rareté, la reproductibilité... Or, cette dernière variable prend un avantage central dans le second type d'économie que nous opposons au premier, celui de l'échange des savoirs. En effet, « la duplication du savoir est rarement à coût nul, & sa transmission n'est source d'enrichissement que si elle ne conduit pas à détruire d'autres savoirs <sup>164</sup>. » La démonstration de Michel SERRES illustre parfaitement cette différence :

Je possède une motte de beurre, & vous trois euros. Si nous procédons à une transaction, vous aurez à la fin une motte de beurre & moi trois euros. Il s'agit d'un jeu à somme nulle. Mais dans celui des savoirs, dans l'enseignement, le jeu n'est pas à somme nulle puisque l'échange profite à plusieurs : si tu connais un théorème & si tu me l'enseignes, à la fin de l'échange, nous l'avons tous les deux. Il y a dans l'échange des savoirs non pas un équilibre, mais une croissance formidable que l'économie ne connaît pas. <sup>165</sup>

Ainsi, les logiques de l'économie du savoir se basent sur le partage, plus d'ailleurs que celles de « l'économie de la connaissance » qui ne s'intéressent qu'au savoir « économiquement productif <sup>166</sup>. » Certains dangers menacent ces logiques, non pas la contradiction qui encourage les investigations, l'innovation, mais l'oubli & « le repli sur des communautés spécialisés qui ont tendance à se bureaucratiser & à se reproduire, phénomène qui les rend hautement instrumentalisable <sup>167</sup>. » Pour éviter aux universités comme aux musées – officiellement producteurs, détenteurs, diffuseurs du savoir parmi d'autres – de sombrer dans ce communautarisme, nous ne saurions, à la suite de tant d'autres, qu'encourager à la fois leur indépendance vis-à-vis de la

<sup>164</sup>Fabrice FLIPO et Lionel LARQUÉ. « Ouvrir l'Université aux possibles démocratiques ». In : *Revue du MAUSS* 1.33 (2009), p. 306–326, p. 309.

<sup>165</sup>Michel SERRES. « Interview ». In : *Projet* n° 274.2 (mar. 2003), p. 6–13, § 22, p. 10.

<sup>166</sup>FLIPO et LARQUÉ, « Ouvrir l'Université aux possibles démocratiques », op. cit., p. 309.

<sup>167</sup>Ibid., p. 312.

politique ou des industriels & la soumission régulière de leur savoir à « l'épreuve de la discussion publique qui permet de faire un usage réellement critique de la raison <sup>168</sup>. » Sans cette indépendance, ces institutions risquent de sombrer vers la pratique d'un type de « science lyssenkiste ou une « téléthonisation » de la recherche, qui définirait ce qu'est le monde sur des critères politiques et donc idéologiques, ou une science « utilitariste », engluée dans les applications pratiques <sup>169</sup>. »

Les formes réticulaires de partage de savoirs nous entraînent vers de toutes autres conceptions. Elles permettent parfois d'éviter des logiques de domination dans un meilleur équilibre des pouvoirs. Commençons par considérer que, potentiellement, chacun-e puisse non seulement se désaltérer mais abonder aux fleuves du savoir : « Il n'y a pas d'idée, si ancienne et absurde soit-elle, qui ne soit capable de faire progresser notre connaissance <sup>170</sup>. » Un tel postulat incite savants, experts & autres spécialistes à une plus grande humilité. Il pose aussi quelques questions fondamentales :

primo cette déclaration n'annule pas l'ignorance, pourtant, elle la relativise. Nul-le n'est absolument ignorant, comme nul-le ne peut se prétendre absolument savant. Sur tel sujet ou telle spécialité, on peut être inculte ou très cultivé, mais dès le moment où l'on découvre son existence, un chemin commence. À partir de ce point, notre propre expérience de connaissance devient digne d'intérêt pour d'autres. Ici, ni l'âge, ni la légitimité, ni le niveau général d'instruction, ni l'origine ne prétendent à un droit supérieur. Certes, le développement des enfants & des jeunes ou la formation toute au long de la vie restent des priorités, mais le rapport d'autorité du maître à l'élève s'en voit alors presque vide de sens ; secundo les spécialistes, les scientifiques, les professeurs n'en perdent pas le bénéfice de leur spécialité, de leur science ni de leur profession, car leurs acquis & leur position les encouragent à participer activement à ces échanges tout en continuant, à l'écoute, voire en partenariat avec d'autres sources de savoir dans la société profane, de produire, de communiquer leurs connaissances. Au contraire, dans le contexte actuel des sociétés occidentales, s'ils ne prennent pas « à bras-le-corps cette nécessité de dialogue permanent avec l'extérieur – qui aura des répercussions sur le contrat social sur lequel il base les projets à venir – l'université [ou bien entendu le musée] sapera ni plus ni moins les bases qui fondent sa légitimité <sup>171</sup>. » Cette nécessité coïncide avec les écrits de Paul FEYERABEND qui invitait déjà à la fin des années soixante-dix à la prise en compte des connaissances profanes : « partout, la science s'enrichit à l'aide de méthodes et de résultats non scientifiques, tandis que des procédés souvent considérés comme les parties essentielles de la science sont tranquillement suspendues, contournées <sup>172</sup>. » Il conclut son ouvrage *Contre la méthode* en déduisant que « séparer la science de la non-science est non seulement artificiel, mais aussi nuisible à l'avancement de la connaissance <sup>173</sup> » ; tertio force est d'admettre qu'aujourd'hui, en dehors des institutions, « il existe une foule d'espaces sociaux où s'échangent et se transmettent, mais aussi – & c'est assez nouveau – se

---

<sup>168</sup> Les auteurs citent ici Jürgen HABERMAS. *ibid.*, p. 312.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>170</sup> FEYERABEND, *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, op. cit., p. 48.

<sup>171</sup> FLIPO et LARQUÉ, « Ouvrir l'Université aux possibles démocratiques », op. cit., p. 311.

<sup>172</sup> FEYERABEND, *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, op. cit., p. 344.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 346.




produisent, des connaissances de qualité <sup>174</sup>. » Nous en faisons chaque jour l'expérience, tant dans nos pratiques documentaires, notamment numériques, que par les initiatives très répandues autour de nous :

le don gratuit de savoirs profanes et scientifiques n'a jamais été aussi massif : universités populaires, Wiki, participation de réseaux « profanes » à des recherches, réseaux d'échanges des savoirs, cafés scientifiques, débats locaux, etc. Jamais les savoirs n'ont été autant diffusés & aussi bien. <sup>175</sup>

Les institutions universitaires ou muséales peinent encore à rallier ces initiatives, bien qu'elles en soient parfois initiatrices, intentionnellement ou par défaut ; par défaut dans le sens où parfois, la perte du lien avec la société pousse cette dernière à fonder d'autres lieux de connaissance.

En guise de proposition, ces trois conséquences aux suggestions de transversalité des rapports de savoir posent de nouvelles questions au musée, particulièrement dans ses prérogatives scientifiques : comment jouer avec les singularités sacrées, dominantes voire dogmatiques de l'exposition pour imaginer une zone d'échange de connaissance, non plus verticale, mais réticulaire ? Comment prendre en compte l'économie de ce savoir sans réserver à l'usager le bout de la chaîne alimentaire du savoir ? Quels travaux doit-on engager pour fluidifier le dialogue avec les propositions extra-institutionnelles & renouer ainsi avec sa légitimité « universelle » ? Enfin, comment le musée se positionne, encourage, participe aux diverses initiatives de production & d'économie du savoir issues de la société actuelle ? Comment développer cette écoute & intégrer ces activités à la dynamique de ses prérogatives ? Un mot ressort de toutes ces logiques plus largement étayées de conservation, de communication ou de connaissance qui partagent le préfixe *co-avec* : le plaisir ! Le gai savoir qui profite aux sensibilités de qui s'y laisse aller :

— De savoir, oui, parce que ça fait partie des missions des musées. Il y a toujours des missions d'éducation dans un musée, il y a une mission de délectation, j'allais dire, l'une ne va pas sans l'autre, si l'éducation s'est un effet comptable de connaissance, ça ne présente strictement aucun intérêt, si la délectation ne participe pas au festin. Donc on présente des collections. C'est vrai que celui qui vient dans le musée, c'est attiré par la connaissance d'une chose qu'il n'a pas encore, ou qu'il a & qu'il veut approfondir, & qu'il sait qu'il a la réponse dans le musée. Ça peut être vrai pour un musée de peintures, pour un musée d'objets d'art, pour un musée...  
(*Extrait 1.87*).<sup>a</sup>

 1. LM

## Musée d'histoire, définition mouvante

Nous posions à chaque entretien la question de savoir ce qu'est un musée d'histoire. Nous précisions à chaque fois que la réponse ne pouvait être qu'une question personnelle, puisque chacun


<sup>174</sup> FLIPO et LARQUÉ, « Ouvrir l'Université aux possibles démocratiques », op. cit., p. 316.

<sup>175</sup> Ibid., p. 316.


<sup>a</sup> Extrait « La délectation » page 392, ventilé page 926.

est susceptible d'en avoir une différente. Il est effectivement difficile de s'exprimer pour la communauté à cet égard. L'éventail des réponses s'étalait très largement entre des réponses négatives, des définitions précises, des tentatives polymorphes & des divagations théoriques. Au bout de quelques entretiens, nous nous trouvions fort surpris de constater la grande utilité de la documentation préalable, non pas qu'elle m'aidât plus que sur une autre étude à comprendre le monde dans lequel je me plongeais, mais plutôt qu'elle apparût régulièrement dans les discours des individus de mon échantillon. Les formations dans l'enseignement supérieur qu'impliquent les professions rencontrées confèrent une habitude de cette documentation à mes interlocuteurs, mais la coïncidence de leurs références avec les miennes ne manquait jamais de me stupéfier. Outre le côté rassurant qui me confirmait l'accord entre mes orientations & celles des conservateurs, l'étonnement provenait du détail avec lequel ils ou elles citaient les points forts de ces ouvrages.


La référence principale citée pour définir le musée d'histoire se référait au JOLY et GERVEREAU <sup>176</sup>. Je cite comme exemple Marie-Pascale PRÉVOST-BAULT qui répond directement en entrant ensuite dans des détails, c'est-à-dire les spécificités d'un musée d'histoire :

8. MPPB  — Hm ! Il faut prendre le guide de 93 écrit par Laurent GERVEREAU qui est le seul guide qui a défini ce sujet-là <sup>177</sup>, donc c'est un petit peu par des documents authentiques qui viennent présenter, comparer & faire comprendre les dimensions implicites. (*Extrait 8.1*).<sup>a</sup>

Donc, l'aspect documentaire du musée d'histoire ressort comme une des premières qualités de cette approche. Elle ne manquait pas ensuite de prendre des exemples dans les applications concrètes du musée qu'elle dirigeait. De nombreux répondants se sont pris à essayer une définition pour l'exercice de style de définir sur le champ un musée d'histoire. Il est très intéressant de classer les arguments qui reviennent en force, & à l'inverse ceux dont les occurrences sont plus rares... À certaines occasions, le débat s'ancre plus en profondeur sur la possibilité même d'une définition du musée d'histoire :

25. CB  — Je ne définis pas les choses. En tout cas, je ne définis pas sur un plan théorique. Vous, vous êtes théoricien ? (*Extrait 25.4*).<sup>b</sup>

La définition sceptique du musée d'histoire part souvent d'un principe restrictif.

13. TCL  — Donc un musée d'histoire, est-ce que ça existe vraiment. Là-aussi, tout dépend des mots & du sens qu'on y donne. Est-ce qu'on estime que l'histoire contient tout, aussi bien l'histoire pure que l'histoire de l'art que l'histoire des sciences que l'anthropologie ? Auquel cas, tous les musées sont en quelque sorte des musées d'histoire. Ou est-ce qu'on veut définir des concepts

---

<sup>176</sup>JOLY et GERVEREAU, *Musées et collections d'histoire en France*, op. cit.

<sup>177</sup>Ibid., p. 26-31.

---

<sup>a</sup>Extrait « Documents authentiques » page 458, ventilé page 895.


<sup>b</sup>Extrait « Je ne définis pas » page 724, ventilé page 895.

plus serrés ? Et ça a été toute la querelle autour de la maison de l'Histoire de France. Quand un certain nombre de musées, services à compétence nationale, fléchés dedans plus par facilité statutaire que par véritable besoin, se sont un peu hérissés, en disant : « Attention, mais nous sommes des musées d'art ! » & c'est vrai, mais, il n'y a pas que le musée d'art. (*Extrait 13.4*).<sup>a</sup>


L'histoire comme science basée sur l'écrit, tant dans ses sources que dans ses modes de communication, ne s'accorde pas avec le musée, royaume non plus des documents ou de la présentation écrite, mais des objets. Le média du témoignage change, provoquant par là-même des conséquences structurelles sur sa conservation, son étude, son mode de communication & la circulation du public. Sans aller jusqu'à la hiérarchisation classique entre l'écrit, le langage, l'image & l'objet, il s'agit de distinguer la lecture de la visite, le livre du musée, l'histoire des sciences auxiliaires. Les logiques structurelles abondent en ce sens, puisque d'un côté, les sources écrites de l'historien (manuscrits, imprimés, gravures...) sont rassemblées aux archives, ses références se trouvent à la bibliothèque, les objets quant à eux intéressent le musée, plus propres à intéresser les spécialités dites auxiliaires : histoire de l'art, archéologie, épigraphie, géographie historique, numismatique, etc. Ainsi, la nature des objets conditionne le lieu de leur conservation, la science qui les étudie & le corps d'État qui en prend soin. Les conservateurs en France se répartissent entre les bibliothèques, les archives & les musées (sans parler des conservateurs de l'archéologie & ceux des monuments historiques, conservateur de patrimoine en extérieur). Sans aller jusqu'à un cloisonnement trop extrême, un des arguments des tenants de la définition sceptique du musée d'histoire se fonde sur l'offre & la demande du musée. De fait, la saine obligation de montrer les collections forme une différence fondamentale entre l'écriture de l'histoire & la mise en exposition des objets, le musée ne donne pas à lire, mais à montrer. Les discussions des entretiens relèvent souvent cette nuance qui s'inscrit jusque dans le langage : lire, écouter, voir, visiter. Une exposition ne doit pas être un livre ! Voici une expression qui recoupe plusieurs sens :

- déontologique, une exposition doit présenter des objets, voire des originaux, pour subvenir à la requête des visiteurs de venir au contact des objets & des œuvres, s'écartant ainsi des expositions panneaux dépourvues d'objets issus des collections ;
- méthodologique, remplir les murs ou les cartels de longs paragraphes savants ou prudhommesques expose les visiteurs à une noyade assurée. Les études muséographiques abondent en ce sens. Elles suggèrent des formats plus courts dans le juste équilibre entre donner les informations nécessaires à la compréhension & laisser la part belle aux expôts ;
- classificatoire, pour laisser au visiteur les libertés qui permettent une visite agréable d'une exposition, la division de l'espace & l'ordre d'un parcours disposés comme les chapitres d'un livre semble être un écueil à éviter pour ne pas ennuyer les destinataires de ce travail de communication. Ces classifications s'accordent plus à un visitorat scientifique, or aujourd'hui les publics sont suffisamment divers pour proscrire ces manières. Même les expositions dossiers s'adressent à un auditoire très varié.
- didactique & esthétique, puisqu'un musée a pour mission l'instruction & la délectation du public, il ne saurait proposer un accès fastidieux aux informations comme quand on dépoussière un docte volume d'érudition.

<sup>a</sup>Extrait « Est-ce que ça existe vraiment » page 528, ventilé page 895.

1. LM  — Dans un musée, on est censé, sur des thématiques qui sont bien précisées dans le musée, donner une vision globale, c'est pas un livre d'histoire de Nice en 25 volumes, il y a des lacunes, non c'est pas des lacunes, c'est à la fois des choix d'œuvres, & donc, des œuvres qui ont été choisies, on les considère comme étant les plus explicites par rapport au discours qu'on veut tenir. Après ça, que le public ait la réponse, je l'espère, qu'il ne les ait pas toutes, j'en suis sûr. (*Extrait 1.90*).<sup>a</sup>

Toutes ces réflexions se fondent sur l'existence, à certains égards désuète, d'une quasi consubstantialité entre l'histoire & l'écrit. Un argument plus modéré des sceptiques consiste à affirmer que le musée ne fait pas d'histoire, mais qu'il fait appel à des historien-ne-s pour confronter le fond de leur discours. Ainsi, d'un point de vue amusé, effronté peut-être, l'histoire deviendrait en quelque sorte une science auxiliaire de la communication dans les musées. Un autre argument serait de dire qu'une collection ne peut être rattachée à une discipline, mais qu'en fonction du discours dans laquelle on l'inscrit, en fonction des expositions, elle donne un éclairage différent à telle ou telle réflexion, disciplinaire ou non.

13. TCL  — Pour moi, il n'y en a pas, l'intérêt du musée, comme de tout chef-d'œuvre, est de dépasser la somme des attentes. Il ne faut en rejeter aucune. Donc tout musée doit aussi, & c'est là peut-être où le système des musées français est en tort, tout musée doit aussi accepter sa part d'histoire & la part d'attente d'histoire. Mais aucun ne doit la privilégier. (*Extrait 13.11*).<sup>b</sup>

Peut-on en dire autant du musée qui affiche une identification à sa collection, mais également une certaine permanence dans ses expositions principales ? Enfin, cet argument rapproche sensiblement le point de vue des sceptiques de celui des globalisants que nous vous proposons d'observer à présent.

En second lieu, la définition même du musée, peu importe son objet, implique une mise en valeur des collections dans une démarche similaire à l'opération historiographique : la phase documentaire qui s'apparente au travail d'acquisition & de conservation des collections, la phase de compréhension/explication correspond plutôt au commissariat d'exposition, enfin la mise en récit dans la scénographie & la mise en espace. Par principe, tout objet de collection représente un document d'étude, s'inscrit dans un contexte du passé duquel il est extrait mais dont il représente un témoin & se destine théoriquement à être disposé au cœur ou à la périphérie d'une exposition permanente ou future. De ce fait, chaque élément de collection, au même titre que des cartons d'archives, représente potentiellement une matière première de l'historien & le musée développe un discours sur ces traces du passé. Vous contesterez que si ces objets appartiennent au passé, ils n'en franchissent pas moins les limites mêmes de ce que nous appelons communément l'histoire. En effet, une collection de paléo-anthropologie comme celle présente au musée de Terra Amata dépasse l'ère de l'écriture puisque elle témoigne précisément de la Préhistoire. De la même manière, des collections de minéralogie ou de botanique sortent du cadre de l'étude des humanités dans laquelle s'inscrit la science historique. Toutefois, les défenseurs

---

<sup>a</sup>Extrait « Une vision globale » page 393, ventilé page 893.

<sup>b</sup>Extrait « Aucun ne doit la privilégier » page 531, ventilé page 895.


de cette vision englobante du musée d'histoire rétorqueront que, en elle-même, la collection d'histoire naturelle se montre comme un objet d'étude de l'histoire des musée, de l'histoire des collections, de l'histoire de l'époque d'acquisition ou de mise en exposition, etc. Ainsi, la vision englobante, dont les arguments aboutissent à la conclusion que tout musée est musée d'histoire, considère ces ensembles imbriqués comme des témoins de passés soumis à l'œil, à la conscience & à l'expertise de l'histoire.

### 4.3. Médiations & collections à l'ère du numérique

Une question large & ouverte interrogeait nos responsables de musée sur l'activité numérique du musée. Elle suscitait des débats variés qui révèlent des prises de positions, des situations pragmatiques, des réflexions d'avenir. Comment les musées pensent-ils le passage à l'ère digitale ? Depuis longtemps, ils subissent l'accusation d'être complètement déphasés « vis-à-vis des techniques modernes, car le musée n'a pas su s'adapter à la révolution numérique, à l'informatique & aux nouveaux médias <sup>178</sup>. » En revanche, depuis bien longtemps, les technologies numériques percent dans les expériences muséales, comme la base de données *Joconde* <sup>179</sup> mise en place dans les années soixante-dix, les numérisations d'œuvres, les postes de consultation, les bornes interactives, les premiers projets de modélisation 3D <sup>180</sup> dans les années quatre-vingts, la mise en ligne de bases, les premiers sites Internet de musées, les conceptions de cd-rom les expositions virtuelles ou les jeux vidéos ludo-culturels dans les années quatre-vingt-dix. Mais, sans compter la période des avant-gardes, dans quelles réalités quotidiennes baignent les questions numériques dans les musées des années 2010 ? Nos discussions témoignent de trois préoccupations principales :

- la numérisation & la mise à disposition des collections ou de la documentation ;
- les dispositifs d'interaction avec les publics, notamment par la modélisation ;
- la communication, particulièrement à travers des portails.

Seul un témoignage évoque l'atout écologique du numérique, également discutable, ce qui peut étonner au vu de la récurrence des nombreuses discussions sur le numérique :

4. JFG  — On supprime au fur & à mesure les documents papier, dans le cadre d'une gestion écologique du site. La citadelle est un site Natura 2000 protégé, avec les chauves-souris, & c'est classé Monuments historiques. On essaie de faire disparaître le papier dans le parcours de visite. (*Extrait 4.2*). <sup>a</sup>

Les dualités réel/virtuel, matériel/immatériel, objet/écran posent de nombreuses questions, en terme de médiation, d'ergonomie ou encore de rapport à l'objet ou à l'humain sur des bases émotionnelles ou indiciaires. Le numérique au musée interroge effectivement la matérialité de l'objet opposée à la virtualité informatique. Ce à quoi nous ajoutons, dès leur mise en ligne, les craintes concernant l'ubiquité des collections qui menace le crédo muséal : « venez & voyez ». La matérialité implique donc le réel, le situé, mais également l'inertie de l'objet que le numérique, au même titre que les autres multimédias, vient bousculer. L'institution, avec sa temporalité monumentale, s'adapte plus aisément à l'immobile. Cette dialectique de l'objet se rapproche des fondamentaux de l'histoire : 1) elle impose une relation entre la modernité & le passé ; 2) l'objet muséal en tant que preuve tangible d'un passé révolu se pose en argument de véridicité & d'authenticité ; 3) elle appuie le récit de l'histoire.

---

<sup>178</sup>DELOCHE, *Mythologie du musée*, op. cit., p. 61.

<sup>179</sup>*Joconde*, op. cit.

<sup>180</sup>Trois dimensions.

---

<sup>a</sup>Extrait « Suppression du papier » page 415, ventilé page 908.

Dans des musées dont l'accès aux collections s'avère difficile, le jeu entre réel & virtuel ressort comme une solution utile :

— Cabinet de curiosités virtuel, donc, de manière à avoir ce choc de mots entre l'origine des musées & l'aspect le plus impalpable, le plus récent qui est la virtualité. Donc, à la fois, il y a cabinet de curiosités, parce que c'est vrai que c'est du réel, on a ces objets-là, & on en a beaucoup parce que, si vous allez à Grignon, on vous montrera la salle Madelaine, mais on a plein de réserves ailleurs, dans le château où on a le pavillon du directeur qui est entièrement rempli de collections, on a tout un pavillon avec des archives, & on a ces collections très importantes & lourdes, & en même temps on joue beaucoup sur la diffusion, sur le virtuel, donc on l'appellera cabinet de curiosités virtuel. Et moi, c'est une idée qui me séduit bien de tenir les deux bouts. (*Extrait 18.6*).<sup>a</sup>

18. LG

Cela dit, sans jouer le grand écart, dans la querelle des anciens & des modernes, le monde numérique répond souvent à ce qu'il remplace, non seulement par les mots, mais par une forme d'ergonomie adaptée qui reprend à l'envie les éléments du monde matériel. Par exemple, telle bibliothèque numérique prendra l'apparence d'une bibliothèque classique, avec des petites étagères en bois & des livres rangés par la tranche... ce qui ne manque pas de déplaire aux progressistes<sup>181</sup>. Belle manière de jouer avec les temporalités.

Parmi les techno-sceptiques, le côté « vieux jeu » assumé cache de nombreux arguments. L'objet, la plus forte de toutes ces raisons, impose son aura fondamentale, comme au musée de la Grande Guerre où l'on affirme que l'objet y tient plus sa place que les écrans, que la déontologie muséale impose des choix :

— Donc on n'a pas de technologie, on n'a pas de tablette numérique, on est simple parce que moi je voulais – alors vous allez me dire c'est peut-être un peu vieux jeu, je ne sais pas – mais, on a un musée d'objets, donc on a une collection, donc on a des objets. Moi, je ne voulais pas que, nos visiteurs, ils passent la journée devant un écran : non ! Il y a des objets, on est là pour regarder des objets. À nous de faire en sorte que ces objets, on les regarde d'une certaine manière. Je pense que la muséographie incite à ça. Je ne voulais pas un truc... je voulais qu'on soit confronté à l'objet. (*Extrait 14.3*).<sup>b</sup>

14. MRO


Les musées vacillent entre orgie & pénurie technologique, parfois avec humour. Le musée d'archéologie de Nice répond à un passé dénué d'investissement numérique par une facétieuse argutie :

<sup>181</sup>Ces ergonomies dessinées dans le but commercial d'encourager la transition du matériel au numérique provoquent toujours des débats dans les forums. Je pense par exemple à certaines versions d'*iBooks* ou d'*iCal*.


<sup>a</sup>Extrait « Moderne/Ancien réel/virtuel » page 615, ventilé page 908.

<sup>b</sup>Extrait « Ne pas passer la journée devant un écran » page 544, ventilé page 908.




32. OG  — C'est un truc d'avenir, je pense, il faut le faire. Comme le disait Bertrand tout à l'heure, Terra Amata ne tombe jamais en panne parce qu'il n'y a pas ces technologies qui pourraient aussi poser des soucis. (*Extrait 32.6*).<sup>a</sup>

Enfin, toujours sur les questions de fondamentaux historiques, après les jeux temporels ou la véridicité de l'objet, le récit même entre dans le débat de la circulation des informations, *in situ* ou *on line* :


22. AHH  — Je pense que le récit nécessairement simplifie les choses. Sinon, on en serait encore à des éditions en six volumes, voilà, pour les manuels scolaires<sup>182</sup>. L'Internet a pris le relais de ça en éclatant complètement l'information. Alors on peut aller choisir un seul sujet, puis après vous avez des liens, ça permet de circuler. Mais je pense qu'il y a quelque chose qui manque, c'est l'incarnation. Avant, le professeur, il incarnait les personnages, l'histoire du vase de CLOVIS, c'était beaucoup plus facile à faire passer que les guerres de Lotharingie. (*Extrait 22.1*).<sup>b</sup>

Ainsi, la matérialité régirait non seulement le réel, les émotions, mais aussi le rapport au lieu, à l'« authentique », c'est-à-dire cette autorité absolue inattaquable, sorte de vrai, mais encore à la chaire en tant que média privilégié de la transmission & du récit, ce que les ironies niçoises renversent, encore une fois :

32. BR  — Moi, ce que j'aime beaucoup, c'est moins à la mode maintenant, c'est les hologrammes, tu vois les gens se balader. C'est drôlement bien ça! (*Extrait 32.5*).<sup>c</sup>

### 4.3.1. Interactivité numérique

Les dispositifs numériques en salle reçoivent en général un accueil assez frileux, mais quelques éléments positifs s'inscrivent dans une démarche soit d'interactivité, soit d'augmentation de l'information exposée, comme ce que nous verrons ensuite, la modélisation 3D qui ressort comme l'élément numérique le mieux accueilli en salles, ou comme la tablette présentant des informations sur le contenu :

4. JFG  — Dans le projet citadelle, on est en train de travailler à du contenu numérique accessible sur tablette pour le visiteur qui souhaite vraiment approfondir sa visite. Il y a vraiment une partie art sacré dans la tablette qui permet au visiteur d'approfondir ses connaissances, & s'il veut vraiment comprendre le sens de l'objet. (*Extrait 4.1*).<sup>d</sup>

---

<sup>182</sup> Albert MALET et Jules ISAAC. *Cours complet d'histoire à l'usage de l'enseignement secondaire*. Sous la dir. d'André ALBA. T. 1-6. Paris : Hachette, 1926.

<sup>a</sup>Extrait « Ça ne tombe jamais en panne » page 862, ventilé page 912.

<sup>b</sup>Extrait « Il manque l'incarnation » page 666, ventilé page 908.

<sup>c</sup>Extrait « Hologrammes » page 862, ventilé page 912.

<sup>d</sup>Extrait « Tablette pour le projet citadelle » page 413, ventilé page 911.

## La technique & ses défauts

Le sujet récurrent de la technique au musée se confronte à de nombreuses levées de bouclier pour de nombreuses raisons, dont nous ne pourrions recenser l'étendue. Le premier point, nous nous l'observons à plusieurs étapes de notre parcours, se concentre autour du rapport contenant/contenu <sup>a</sup> :

— Après, là je me méfie. Encore une fois, vis-à-vis des tutelles, il y a une fascination pour le numérique. Et c'est là où on a des problèmes de contenus maintenant. On fait le truc pour le faire, sans se poser les questions principales, c'est : « À quoi ça sert ? Et qu'est-ce qu'on veut dire avec ? » Ce qui n'est pas toujours le cas, encore un fois ! (*Extrait 6.9*).<sup>b</sup> 📖 6. LP

En comparant les pôles créatifs *high-tech* avec les musées, on comprend cette réserve, car les objectifs diffèrent, & surtout l'orientation : conservation d'un côté, innovation de l'autre :

— Eux, c'est encore une autre affaire, parce qu'on a encore des différences sur leur volonté profonde. Ils ne nous dévoilent pas tout à fait ce qu'il faut faire, on a compris je crois. Je suis très copain avec eux, mais parfois on n'est pas tout à fait d'accord. Eux, ils travaillent sur... finalement ils se servent un peu du numérique pour faire de la muséographie. Ils prennent un peu le boulot des designers, des gens qui sont à leur compte, qui ont un savoir-faire. Ils jouent un peu à la fois les apprentis sorciers, les artistes, les muséologues... Moi je dis à Yves-Armel : « Tu vas aller où comme ça ? Je ne sais pas où tu vas aller. » Yves-Armel <sup>183</sup>, c'est le directeur, il est très sympa, & moi je ne suis pas tout à fait d'accord non plus, je crois qu'il y a autre chose à faire. On ne peut pas s'occuper de tout, & puis on verra, on va quand même évoluer. (*Extrait 31.3*).<sup>c</sup> 📖 31. HG

Sur cette réserve, des arguments s'affrontent, parmi lesquels critiques, concessions ou louanges. Ici, à la question de l'attractivité du matériel, on voit la médiatrice trouver péniblement des arguments en faveur de la fascination que procure l'interactivité des écrans aux plus jeunes :

— De toute façon, on a souvent du retard, & là encore une fois : comment être attractif quand on a du matos qui est... ? (*Extrait 6.15*).<sup>d</sup> 📖 6. LP

— Je sais, pour en avoir parlé avec eux, les ados & les jeunes adultes trouvent qu'il n'y a pas assez de... ils voudraient presque des gadgets ! C'est un peu inutile. Mais pouvoir taper sur des trucs, & voir des machins surgir, ils prennent ! (*Extrait 6.12*).<sup>e</sup> 📖 6. CS

<sup>183</sup>MARTIN

<sup>a</sup>Extrait « La fin & les moyens », page 436 : — Moi, personnellement, ma position sur le numérique, c'est un 📖 6. LP peu le problème, mais on va souvent en mettant la fin & les moyens. Et le contenu avec la machine... Et c'est souvent là où le bât blesse. (*Extrait 6.7*).


<sup>b</sup>Extrait « Problèmes de contenus » page 436, ventilé page 913.

<sup>c</sup>Extrait « Numérique & muséographie » page 843, ventilé page 913.


<sup>d</sup>Extrait « Matériel peu attractif » page 437, ventilé page 913.

<sup>e</sup>Extrait « Les ados veulent des gadgets » page 437, ventilé page 913.


Là, c'est l'enthousiasme pour le ludique & le jeu qui s'exprime dans l'action de la diffusion :

18. LG  — sur la fin de l'année, je voudrais faire une grosse communication sur le lancement avec la région Île-de-France de tous nos jeux vidéo en ligne correspondant grosso-modo au programme de seconde, qui ont déjà été testés en classe & qui sont sur le thème de l'écologie avec les collections du musée dans une partie qui s'appelle éco-ludo, & qui va continuer à se développer; (*Extrait 18.1*).<sup>a</sup>

Enfin, la fréquente critique de la coquille vide ou de la débauche de technologie se résume dans cette extrait :

25. CB  — Je vais vous dire, pour moi, l'intérêt d'être décalé, c'est que plutôt que de courir après une mode passagère, vous restez vous-même, vous vous enrichissez & vous vous structurez d'après vos propres axes, & quand vous êtes confrontés à des nuls qui passent, & bien vous êtes terriblement plus fort. Je m'en suis rendu compte hier pour une question d'appel d'offre horrible pour un... je ne saurais même pas vous dire le nom que ça porte, ce sont peut-être des tablettes. Vous tapez dessus, vous l'effleurez & il y a une chose qui apparaît, généralement c'est pauvre... des smartphones? Ça existe ça? Des smartphones, & puis il y avait le mot tablette. Alors on m'avait envoyé pour nous représenter dans ce genre de réunion. Je suis tombé au milieu de ringards faussement branchés archi-nuls réfugiés dans la technique & absolument pas dans le fond. Et dans ce cahier des charges, il y avait un point parmi ceux qu'il fallait remarquer qui disait que le prestataire ne s'interdira pas de faire des propositions scénographiques. Donc, il n'y avait aucun contenu. C'était laissé à la discrétion du... on ne s'interdira pas, je tourne ça en français. Ce qui est extraordinaire, c'est que parmi les quatre qui ont répondu, il y en a deux qui n'ont même pas tenu compte de ça. C'est-à-dire qu'il n'y avait rien. C'était une débauche de technique probablement déjà dépassée. (*Extrait 25.8*).<sup>b</sup>

Le discours d'un musée se construit en amont & il peut en coûter cher de mettre la charrue avant les bœufs, tant en terme d'argent que de temps. Faire les bons choix permet d'éviter de se traîner un investissement qui vieillira rapidement.

22. AHH  — & puis je pense qu'il est très important de faire usage de l'audiovisuel. Alors, bien sûr, pas de se noyer dans l'audiovisuel, mais de faire un bon usage de l'audiovisuel, avec la fragilité que ça comporte parce que ça vieillit vite ces trucs-là dans un musée. L'interactivité, tout ça, c'est quand même des implémentations, ça coûte de l'argent à entretenir, ça vieillit vite... (*Extrait 22.3*).<sup>c</sup>

La vétusté des achats techniques dans l'institution muséale dénotent avec le principe même de la longévité recherchée dans ces lieux. Le meilleur exemple sur cette question des achats resplendit de clarté :

---

<sup>a</sup>Extrait « Jeux vidéo en ligne » page 614, ventilé page 913.

<sup>b</sup>Extrait « Se réfugier dans la technique » page 724, ventilé page 914.

<sup>c</sup>Extrait « Bon usage de l'audiovisuel » page 681, ventilé page 912.

— Oui, ça pose la question du « tenter », c'est-à-dire qu'on prévoit mal l'évolution sur du matériel muséographique numérique. Et c'est des choses qui vieillissent le plus rapidement ! Moi je suis... Il n'y a rien de pire qu'un musée qui... alors pour vieillir vite, alors un magnétoscope, un truc de base, ça demande une pensée à long terme & un investissement à long terme... Pour que ça soit vraiment intéressant, on n'a pas les moyens de faire souvent ! (*Extrait 6.8*).<sup>a</sup> 📖 6. LP

Mais par delà la réelle obsolescence technique, le principe même de ce qui sort de la mode ou de l'usage quotidien prend le risque de se confronter à des réticences du public :

— Mais pour eux, en fait l'ordinateur, ils sont persuadés que nos grands-parents l'avaient déjà ! C'est extrêmement vieux, alors, ils sont là avec leurs *iPhone* & leurs tablettes numériques<sup>184</sup>. (*Extrait 6.14*).<sup>b</sup> 📖 6. CS

— C'est pas toujours le cas d'ailleurs, parce que ce qui avait été fait avec Samuel BUCKMAN, il y avait un rapport très scolaire avec l'informatique, parfois ! Ça dépend des publics. Il y a des publics pour qui, finalement, l'ordinateur, c'est pas forcément à la maison & c'est aussi lié à l'école, & alors avec un rejet qui est le même ! Faut se méfier, parce que c'est pas toujours la fascination des jeunes. C'est vrai sans doute la plupart du temps, mais c'est pas vrai tout le temps ! Ça dépend des catégories de publics. (*Extrait 6.13*).<sup>c</sup> 📖 6. LP

Enfin, n'allons pas rester sur ces précautions qui, à ne pas aller plus loin, risqueraient d'enterrer à jamais le musée sous la poussière & l'histoire dans les toiles d'araignées des fonds d'archives. La question financière change la donne, même si à dotations similaires, certains musées s'engageront dans des campagnes réfléchies en faveur de la numérisation :<sup>d</sup>

## L'interactivité

Finalement, parmi les arguments pour les dispositifs numériques dans les salles, mieux que l'apport d'informations qui reste concurrencée par d'autres types de médias, la notion d'interactivité semble la meilleure raison apportée aux solutions digitales. Pour interpréter, référencer, traduire, on invoque l'audioguide qui présente l'intérêt de laisser voir les collections, même si les guides numériques voient le jour :


<sup>184</sup>APPLE, *iPhone*, op. cit.

<sup>a</sup>Extrait « Exemple du magnétoscope » page 436, ventilé page 912.



<sup>b</sup>Extrait « L'ordinateur c'est vieux » page 437, ventilé page 913.

<sup>c</sup>Extrait « Rejet de l'ordinateur lié à l'école » page 437, ventilé page 914.


<sup>d</sup>Extrait « Test sur une salle », page 640 : — On a fait un test lors de la Nuit des musées de l'année dernière 📖 20. HM sur une salle, ou un ensemble de salles, on a vu que ça marchait bien, maintenant on essaie de le développer. (*Extrait 20.4*).

8. MPPB  — Et puis aussi permettre une visite un peu plus souple, plus facile, en prenant les commentaires audio que vous avez actuellement, mais surtout donner de l'image, des références, développer au fur & à mesure dans les trois langues, voire les quatre parce que le néerlandais est une langue qui revient. (*Extrait 8.8*).<sup>a</sup>


L'idée de donner à lire une pièce fragile sur un écran se contredit vite à cause des usages des lieux, on ne viendrait pas au musée pour lire mais pour visiter. À cet endroit, on se rapproche du principe de la modélisation que nous verrons un peu plus loin.

6. CS  — La question se pose, & va se reposer par exemple pour notre exposition. C'est quand par exemple, on montre des livres, on montre une ou deux pages. Je veux dire... Et là, tout le reste du livre, il reste secret, il reste caché! À la rigueur pouvoir tourner les pages d'un livre numérisé, pourquoi pas! (*Extrait 6.16*).<sup>b</sup>
6. LP  — Mouais, moi je suis assez sceptique! Parce que, ça dépend où dans le parcours. Sincèrement, quand on est à la fin & qu'on s'est déjà tapé une heure & demie de truc! Ça sert à rien [de mettre à disposition un livre numérique]. (*Extrait 6.17*).<sup>c</sup>

Alors, concernant l'interactivité, encore peu de projets trouvent des impacts retentissants :

24. CF  — Donc, là on va aussi développer des outils permettant une appropriation par le visiteur & le lecteur sous la forme de collections qu'il pourra constituer lui-même, sous la forme de commentaires qu'il peut faire, soit de commentaires qu'il nous communique mais de commentaires qu'il peut garder pour lui. Donc, ça on en est au tout début, mais ce n'était peut-être pas le sens de votre question non plus? C'est une forme de réappropriation possible. (*Extrait 24.2*).<sup>d</sup>

L'usage de blogs, encouragés par le musée pour déposer ses interprétations ou pour jouer une sorte de concours semble trouver un certain succès dans les propositions occasionnelles du |musée de la Musique :

15. EDV  — Je dirais encore relativement peu, mais je pense qu'on va aller plus vers ça, sous certains aspects, plus participatifs. On le fait déjà pour les expos, via des sites Internet dédiés à l'expo, mais souvent *a posteriori*, espèce de livre d'or, ou alors des activités, des projets spécifiques, sur Bob DYLAN<sup>185</sup> on avait fait une sorte de concours, Georges BRASSENS<sup>186</sup> aussi où les

---

<sup>185</sup> Mar. 2012, Paris : musée de la Musique. *Bob Dylan, l'exposition rock 61-66*. Robert SANTELLI, Ali STUEBNER et Daniel KRAMER, eds.

<sup>186</sup> Mar. 2011, Paris : musée de la Musique. *Brassens ou la liberté*. Clémentine DÉROUDILLE et Joann SFAR, eds.

---

<sup>a</sup>Extrait « Assouplir la visite » page 462, ventilé page 912.

<sup>b</sup>Extrait « Tourner les pages d'un livre numérisé » page 437, ventilé page 914.


<sup>c</sup>Extrait « Ça sert à rien dans l'exposition » page 437, ventilé page 912.

<sup>d</sup>Extrait « Commenter un document » page 708, ventilé page 912.

gens pouvaient interpréter une chanson de BRASSENS & mettre sur *Dailymotion*<sup>187</sup> avec un concours noté par les internautes. Voilà, une activité autour des expos qui inclue une sorte de participation. (*Extrait 15.9*).<sup>a</sup>


Enfin, à Lyon, l'expérience de laboratoires numériques apporte de beaux exemples d'interactivité, non plus seulement en aval, mais aussi en amont même de l'exposition & de la médiation<sup>b</sup>. L'idée de proposer laboratoire de fabrique de médiation numérique laisse encore sceptique les responsables :

— Alors eux, ils veulent faire des fab-lab, des muséo-lab, c'est un peu la mouvance dans le public. Moi je ne sais pas si ça sert à grand-chose, mais en tout cas, ça fait vivre une expérience, le public vit des trucs, ça fait très rêver. Tu es aux manettes, pendant une semaine tu produis plein de trucs, c'est un *process*\* un peu... Quand on l'a vécu, Nathalie<sup>188</sup> à côté elle pourra... qui est mon adjointe administrative, mais qui est surtout chargée de la question des études. Elle suit tout ça. Elle vient de participer à une étude. (*Extrait 31.4*).<sup>c</sup>

 31. HG


Il n'empêche de le musée des Confluences dédie un espace complet à ces laboratoires qui impliquent autant le musée, les partenaires spécifiques & les publics dans ces expérimentations muséales

— C'est un labo, à la fois on peut mettre des artistes en *work*\*, à la fois les publics sont convoqués pour tester, c'est du co-design pour tester des choses sur le numérique, mais le numérique je dirais plus géographique. Mais pourquoi pas, ça va être un lieu qui plaira. (*Extrait 31.5*).<sup>d</sup>

 31. HG

:

— parce qu'on a une grosse dimension numérique qui se dessine. Au sein de Confluences, on aura un plateau de 200 m<sup>2</sup> qui s'appellera *muséolab*\*, qui est un centre d'expérimentation & d'expression numérique adaptée au musée. (*Extrait 31.1*).<sup>e</sup>

 31. HG

Pour conclure rapidement sur ces expériences du numérique dans les expositions, nous remarquons qu'elles ne se multiplient qu'à un rythme tranquille, & que les musées restent frileux à s'engager corps & âme sur cette voie. Nous exposons tout de même le cas particulier de la modélisation qui recueille plus d'attention, si l'on en juge à la fréquence des occurrences dans nos entretiens.

<sup>187</sup>*Dailymotion*. 2005. URL : <https://www.dailymotion.com>.

<sup>188</sup>Nathalie CANDITO.

<sup>a</sup>Extrait « Jeu d'interprétation » page 563, ventilé page 912.

<sup>b</sup>Extrait « Centre d'expérimentation numérique », page 843 : — Aujourd'hui on a un centre d'expérimentation numérique qui n'est pas nous, ils sont assistants, ils nous conseillent sur pas mal de cahiers des charges, ils ont fait des actions avec nous, ils sont un peu à l'origine de Muséomix. (*Extrait 31.2*).

<sup>c</sup>Extrait « Expérimentation numérique » page 844, ventilé page 912.


<sup>d</sup>Extrait « Laboratoire de co-design » page 844, ventilé page 913.

<sup>e</sup>Extrait « Muséolab » page 837, ventilé page 913.




### 4.3.2. L'espace-temps de la modélisation


Les modélisations, maquettes ou mécanismes, dans leur genre numérique, se superposent aux maquettes ou aux mécanismes de démonstration. Là pour donner à voir, à imaginer ou à comprendre ce qui, sans le soutien d'une représentation complexe, resterait obscure, imprécis, elles suscitent également le débat. Bien entendu, les mises en garde contre un raz-de-marée technologique outrancier viennent toujours mettre en perspective les réflexions de fond. Par exemple, en terme de trois dimensions, l'objet, idole sacré du musée, reste indétrônable. La notion de modélisation 3D vient provoquer, en sacrilège substitut, l'authenticité de l'expôt. Utiles, ces garde-fous recentrent les objectifs du musée en de circonstanciés arguments :

7. FLE  — Alors pourquoi on est obligé d'avoir des outils alors que de voir l'objet, vous pouvez tourner autour. Sur Internet, vous ne pouvez pas ! Ah oui, avec le 3D vous pouvez les faire bouger. Mais il n'en reste pas moins que c'est toujours une 2D <sup>189</sup>, c'est jamais un 3D. Vous n'avez pas la même sensation de la perception de troisième dimension quand vous êtes sur un écran que quand vous l'avez en face de vous. Qui est-ce qui nous a appris tout ça ? C'est PICASSO, c'est pas autre chose ! C'est PICASSO, c'est KLEE... on peut regarder autour. Nous on a une autre perception des objets. Et Internet, c'est une autre perception, mais qui ne se substitue pas à ça. C'est une autre perception. C'est pas parce que cette perception est moderne etc. que tout le reste est à foutre à la poubelle. C'est pour ça qu'on peut se permettre de se battre ! (*Extrait 7.8*).<sup>a</sup>

La perception & l'émotion reliées à la présence & à la matérialité de l'objet se défendent avec ardeur contre les faux-semblants numériques :

7. FLE  — Justement l'émotion, mais aussi la matérialité de l'objet. Quand vous avez un verre, vous le voyez sur Internet, vous n'avez aucune idée de l'échelle. Vous pouvez avoir une belle image esthétique pour voir la couleur, la forme, la circonférence... Mais il faut à côté une échelle pour voir si c'est grand, si c'est petit, & l'échelle c'est moche. (*Extrait 7.7*).<sup>b</sup>

D'autres arguments, notamment celui de la longévité des maquettes matérielles, appuient la concurrence aux dispositifs numériques dans un type d'institution basée sur le temps long & la conservation. Le numérique ne remplace pas le matériel. Celui-ci s'en affranchit par des moyens pérennes, hors des aléas de la course effrénée du progrès :

6. CS  — Mais je sais que – enfin là, ça touche plutôt Ville d'art & d'histoire – des tas de projets pour la valorisation du site de l'*abbaye Saint-Bertin* <sup>190</sup> avaient été étudiés, & dans le fond, ce qui a été choisi n'a rien du tout de numérique, c'est cette fameuse ossature & puis ces deux

---

<sup>189</sup> Deux dimensions.

<sup>190</sup> AUDOMAR et BERTIN, *abbaye de Saint-Bertin*, op. cit.

---

<sup>a</sup> Extrait « Différentes perceptions » page 452, ventilé page 914.

<sup>b</sup> Extrait « L'échelle & l'émotion » page 452, ventilé page 915.




cloîtres qui se sont transformés en jardin médiéval, mais je trouve l'idée très belle & le site est pleinement valorisé. Et il y avait eu une exposition qui retraçait l'histoire, & ils ont installé en fait un bronze de la maquette de l'abbaye. (*Extrait 6.11*).<sup>a</sup>

## Echelles virtuelles

Quand, pour des raisons de conservation, les musées négligent d'ouvrir les rideaux & les fenêtres, empêchant au public de jouir des vues que donnent leur situation avantageuse sur les bâtiments extérieurs, les cours ou les jardins, le public n'hésite pas à le faire remarquer dans les livres d'or ou à l'accueil. Les contraintes de luminosité régissent ces choix, mais il arrive qu'au détour du parcours, un panorama bien choisi se prête particulièrement bien à la narration de l'exposition. Au musée MASSÉNA, l'espace qui traite de l'architecture de la belle époque, des hôtels & de la promenade des Anglais a été aménagée dans une salle dont la fenêtre donne sur la rotonde & la coupole de l'hôtel NEGRESCO. De la même manière, au musée des Pèlerinages, le parcours s'achève au sommet du bâtiment sur un panorama qui offre la vue sur la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle. Ces stratagèmes répondent à la difficulté de faire entrer au musée le monumental.

Les volumes internes des musées ne permettent pas d'y introduire toute sorte d'objets... Quand on examine les dimensions de certains piédestaux exposés, on comprend que la statue ne rentrerait pas sous la hauteur du plafond. L'un des exemples les plus extraordinaires correspondant à ce problème se trouve au musée national d'Histoire roumaine. Dans salle principale, autour de laquelle déambule sur deux niveaux de terrasses le public, repose le piédestal monumental de la *colonne Trajane*<sup>191</sup>, dépassant les 5 m en largeur, mais aussi en hauteur, ce qui occupe une place considérable. Le fut de plus de 26 m, pour entrer complètement, se divise en 125 moulages de plâtre disposés dans les salles qui entourent le monument central. Le public peut alors découvrir dans le détail de chaque entablement de la frise, ce qui reste impossible au forum TRAJAN à Rome où la colonne en élévation invite à l'admiration & au torticolis plus qu'à la lecture. Enfin, dans un musée d'inscriptions comme au musée gallo-romain de Lyon-Fourvière, une modélisation pourrait faire l'affaire :

— Donc, l'idée ici, c'est d'en garder 3-4, & de reconstituer d'une manière ou d'une autre ça : une base avec des statues. Alors, c'est tellement grand que ça ne rentrerait pas sous le plafond, donc il faudrait des reconstitutions virtuelles, je ne sais pas quoi. Voilà, pour faire comprendre que tout ça, ce sont des bouts de bases. (*Extrait 29.13*).<sup>b</sup>

 29. HSG


Nous comprenons donc que le débat de la modélisation dépasse les frontières entre matériel & virtuel. Tout le débat réside même dans la question des dimensions & des échelles. En effet, modèle, maquette, démonstration mécanique montrent ce qui manque présentement à la vue :

<sup>191</sup>DAMAS, *colonne Trajane*, op. cit.


<sup>a</sup>Extrait « Un bronze plutôt qu'une modélisation numérique » page 437, ventilé page 916.

<sup>b</sup>Extrait « Faire entrer le monumental au musée » page 819, ventilé page 915.

montrer le mobile, le caché, le lointain, le trop petit, le trop grand, le disparu. Sur ce point, la représentation aide à dépasser le cours du temps & le possible de l'espace : reprendre le curseur en main, remonter l'échelle de l'histoire ou des tailles pour comprendre ses mécanismes, envisager un point de vue qui rend intelligible le monde. Ainsi, la réflexion autour de ce genre de dispositif incite clairement à dépasser les contraintes de l'objet pour aller plus loin :

8. MPPB  — Oui, par exemple pour une machine, ou quelque chose qu'on présente en salle, qui est un système complexe, on va montrer l'intérieur, le fonctionnement, on va tourner autour de l'objet, montrer son inscription, on va montrer en analogie un autre objet qui est en réserve qui pourrait être intéressant, montrer la documentation que l'on a au regard de cet objet, soit des photos, des imprimés, ou renvoyer, ou créer des thèmes. Voilà, viser à élargir un peu les pistes. (*Extrait 8.9*).<sup>a</sup>

Les objets mécaniques, automatisés, ou tout simplement des outils dont l'usage ne coule pas de source gisent comme de belles énigmes dans les salles du musée. Des solutions en tout genre détournent ce problème. À l'écomusée de la Meunerie du moulin de Maupertuis, un moteur enclenche un mécanisme derrière la roue à eau, donnant au public le spectacle de l'animation des créneaux qui toupinent accompagné d'un charivari. Dans la salle, quand la machinerie se met en branle, toute tremble devant la démonstration systématique des composants en mouvement :  
<sup>b</sup> En comparaison, le musée national de la Renaissance présente par exemple deux dispositifs numériques qui, derrière un écran, dévoilent les mystères d'objets d'art anciens :


13. TCL  — Pas grand-chose. Pour l'instant, on a deux salles équipées, mais en fonction des collections qui s'y trouvent. L'une qui est la salle dite des instruments de précision, on montre comment marche une horloge automate par une vidéo démonstrative. Et l'autre, c'est le *banc d'orfèvre de l'électeur de Saxe* dont le fonctionnement a été recréé en 3D<sup>192</sup>. Donc là, c'est une borne de consultation où on peut voir les différentes fonctionnalités de cet objet qui est juste à côté sous vitrine. (*Extrait 13.13*).<sup>c</sup>

Dans la grande majorité des cas, les musées commanditent des équipes privées pour la conceptions des modèles<sup>d e</sup>. Parfois, l'ensemble du circuit de production échappe au musée qui ne figure que parmi les partenaires, comme pour cet événement de reconstitution évolutive de la ville de Paris :


---


<sup>192</sup>Leonhard DANNER. *Banc d'orfèvre d'Auguste I<sup>er</sup> de Saxe*. Écouen, 1565, Cf. AUGUSTE I<sup>er</sup> de Saxe.

<sup>a</sup>Extrait « Montrer le fonctionnement & documenter » page 463, ventilé page 915.

3. MTM  <sup>b</sup>Extrait « Mécanisme du moulin », page 403 : — Là c'est une dent, c'était plus facile de changer une dent que de changer tout le mécanisme. La soudure n'existait pas. Alors elle danse. (*Extrait 3.1*).

<sup>c</sup>Extrait « Démonstration mécaniques » page 537, ventilé page 914.

5. ALH  <sup>d</sup>Extrait « Modélisation de cave », page 424 : — On a eu des 3D de faits sur Tigny, le site où on a trouvé une cave ! On a demandé à une école d'Artois dans les années quatre-vingt-dix de faire une modélisation de la cave. C'est tout ! (*Extrait 5.4*).

13. TCL  <sup>e</sup>Extrait « Restitution dynamique pour l'accessibilité, § A », page 537 : — Pour la modélisation 3D, on a travaillé avec l'École d'ingénieurs de Metz, mais en ce moment, on est en train de travailler avec une boîte spécialisée qui s'appelle In Situ, (*Extrait 13.14.a*).

— Nous ne sommes pas les auteurs de l'événement Paris 3D, même si notre directeur est en vedette, ça a été fait à partir d'un an d'étude de choses qui sont ici, mais par des équipes extérieures. Sous cette forme-là, c'est quand même assez nouveau. Enfin, nous avons quand même une équipe de diffusion culturelle & de communication qui est très active sur plein de choses. (*Extrait 12.3*).<sup>a</sup>

12. JMB

Grand classique du musée, des remarques ressortent systématiquement sur les problèmes qui contreviennent au bon fonctionnement des dispositifs techniques au service du public :

— parce qu'en réalité, ces trucs numériques, c'est pas fait pour un maniement grand public. Il y a un vrai problème, il faut toujours individualiser les trucs, vous ne pouvez pas... Alors, là on a trouvé un système de bouton... je vais trouver le nom... *trackball\**, je ne sais plus comment ça s'appelle, qui permettait de se guider sur le grand écran en face, & de cliquer. En réalité, le programme n'est pas assez fonctionnel pour que ce soit oui-non, oui-non, oui-non. Donc, on est en train de faire rouler la balle... Enfin bon, vous pourrez essayer, si vous avez de la patience. Tout a un début, c'est pas évident. (*Extrait 22.5.b*).<sup>b</sup>

22. AHH


### Trois dimensions en soutien à la quatrième

Dans notre monde moderne, montrer ce qui a disparu passe aussi par les représentations numériques, notamment les simulations en trois dimensions présentées sur un écran. Au musée, ces imitations se diffusent soit imprimées sur des panneaux ou des livrets, soit directement sur les écrans de bornes ou de tablettes disponibles en salles. On les retrouve parfois en ligne ou dans des vidéos. Comme son nom l'indique, parler de modèle en trois dimensions implique d'articuler, par de savants jeux de perspectives, la hauteur, la largeur, mais également la profondeur. Le public assiste, soit par un moyen interactif, soit par un déroulé dynamique du visuel, à une animation qui implique par définition une quatrième dimension, celle du référentiel espace-temps. Celle-ci prend des formes multiples, soit dans la manipulation ou l'observation du visiteur, représentant un temps assez court de quelques secondes à quelques minutes, soit dans les écarts temporels dans lesquels elle nous transporte, qui peut varier sur des temps beaucoup plus long de l'ordre de plusieurs siècles, soit enfin sur des segments temporels que l'animation prend en charge, montrant plusieurs étapes de construction, de décors ou d'aménagement d'un site. En cela, la modélisation constitue un média particulièrement intéressant au musée pour l'histoire, l'archéologie ou l'histoire de l'art car elle s'inscrit à la fois dans des pratiques contemporaines de représentation, mais aussi dans un rapport singulier au temps, d'autant qu'une partie des reconstitutions se basent sur des suppositions... Observons dans quel sens les débats s'orientent sur cette questions de la modélisation & du passé.


En premier lieu, Luc PIRALLA nous donne un aperçu sur l'intérêt de modéliser le patrimoine disparu, qui, au demeurant, donne des perspectives plus pertinentes que de modéliser le patrimoine existant, accessible :

<sup>a</sup>Extrait « Équipe interne & externalisations » page 522, ventilé page 915.


<sup>b</sup>Extrait « Reconstitutions de synagogue, § B » page 681, ventilé page 916.

6. LP  — Je connais un peu ce qui se fait dans le domaine de l'Inventaire qui regarde le patrimoine bâti, vous avez des choses très bien sur la cathédrale, etc. mais au fond, ça servait à quoi si les gens pouvaient la visiter ? Si elle est toujours-là ? Je trouve qu'en effet, il y a des choses intéressantes, quand c'est de la modélisation de choses disparues, c'est très très intéressant. Mais sur un monument encore en place ! Parfois je reste un petit peu dubitatif. (*Extrait 6.10*).<sup>a</sup>

Moins stricte, prenant l'idée de montrer un intérieur inaccessible, l'équipe de Thierry CRÉPIN-LEBLOND a pensé à une restitution dynamique qui, à la fois donne une image de ce à quoi ressemblait les anciens décors de la chapelle. Ainsi, par ce même procédé, elle permet, en attendant des solutions plus satisfaisantes, de donner à voir l'église encore inaccessible aux personnes à mobilité réduite :

13. TCL  — pour recréer la chapelle du château avec son décor d'origine qui, lui, remontait à Chantilly<sup>193</sup>. Donc là, on fait une restitution dynamique, qui là sera sur une borne accessible à l'entrée de la chapelle, qui permettra aussi aux PMR<sup>194</sup> d'avoir accès, alors que la chapelle est en trois marches, les handicapés en fauteuil roulant ne peuvent pas rentrer. Ça reste ponctuel, c'est pas systématisé, sinon, les gens ne vont regarder que les écrans, pas les œuvres. (*Extrait 13.14.b*).<sup>b</sup>

De la même manière, au MUCEM, une reconstitution permet au public de s'immerger dans ce qu'était le fort à l'âge classique :

33. DC  — Avec les moyens modernes, on peut avoir de la simulation, 3D, de la reconstitution numérique, enfin des tas de choses très intéressantes pour rendre l'histoire. Enfin vous viendrez nous voir en juin. Vous verrez, dans le *fort Saint-Jean*<sup>195</sup>, on a travaillé avec un labo. qui s'appelle le MAP<sup>196</sup> qui est un labo. de numérisation, qui travaille sur des techniques de numérisation en 3D, pour faire une visite virtuelle du fort tel qu'il était au XVII<sup>e</sup> siècle. Arriver à faire comprendre la topographie des lieux & l'histoire. Je ne peux pas vous dire ce que ça donne, je n'en sais rien. Je sais que ça se fait. Ce sera fait d'ici un mois. Je n'ai pas vu de résultat. (*Extrait 33.1*).<sup>c</sup>

---

<sup>193</sup>Jean BULLANT et Honoré DAUMET. *château de Chantilly*. Chantilly, 1358.

<sup>194</sup>Personne à mobilité réduite.

<sup>195</sup>Louis Nicolas de CLERVILLE, Sébastien LE PRESTRE DE VAUBAN, Jean PARDO et Jean ROBERT. *fort Saint-Jean*. Marseille, 1452.

<sup>196</sup>Modèles & simulations pour l'architecture & le patrimoine.

---


<sup>a</sup>Extrait « Intéressant sur les bâtis disparus » page 436, ventilé page 915.

<sup>b</sup>Extrait « Restitution dynamique pour l'accessibilité, § B » page 537, ventilé page 916.

<sup>c</sup>Extrait « Visite historique du fort » page 875, ventilé page 916.


Pour montrer des sites disparus, & de surcroît lointains, des reconstitutions permettent de contextualiser une situation <sup>a</sup> ou des objets <sup>b</sup>, ce qui facilite la compréhension du discours ou de la collection. En relation avec l'archéologie verticale ou du moins les découvertes de différents stades de construction d'un bâtiment, certainement le plus courant en terme de reconstitutions 3D :


— Non, pas tellement, même si fatalement, ce sont des choses qui vont se développer. C'est dans l'ère du temps. Là on a eu une demande récemment, vous savez, on a eu des travaux à l'ancien marché du Temple, qui est vraiment un lieu très très beau, avec un très long passé. Évidemment, quand on fait des travaux, on trouve plein de choses. Les promoteurs de l'aménagement nouveau voulaient faire quelque chose qui rappelle l'histoire du lieu & toutes les strates successives d'occupation. Et donc, ils ont fait appel à Carnavalet pour essayer de trouver un moyen de rendre ça visible pour le public, sous forme sans doute de vidéo. Je ne sais pas très bien, mais je pense qu'on va avoir de plus en plus de demande dans ce sens. Le lieu appartient à la ville de Paris, mais c'est un truc mixte. (*Extrait 12.5*). <sup>c</sup>

 12. JMB

L'une des représentations les plus appréciées des historiens reste le plan, qu'on retrouve souvent au musée pour envisager les mouvements, comme les évolutions des mouvements militaires. L'animation de ces plans permet d'envisager plus facilement le récit des événements <sup>d</sup>. L'évolution du bâti ou les différentes hypothèses que les archéologues supputent encouragent à produire des animations dynamiques, à choix multiples, afin de dévoiler à la fois des représentations du passé, mais encore la méthodologie de recherche avec ses propositions <sup>e</sup> :

— C'est-à-dire que vous avez uniquement le relief, & puis par-dessus, il y a une projection des bâtiments. Du coup, ça permet énormément de souplesse dans le discours. Par exemple, là, on pourrait dire : « Voilà la ville du 1<sup>er</sup> siècle. Je vous projète la ville du 11<sup>e</sup>. Est-ce qu'il y avait l'enceinte ? je mets l'enceinte. Est-ce qu'il n'y en avait pas ? je vous l'enlève. Je ne vous

 29. HSG

<sup>a</sup>Extrait « Reconstitutions de synagogue, § A », page 681 : — Ce qu'on avait dans l'exposition Algérie <sup>197</sup>, dans  22. AHH l'exposition, les sites juifs dans les pays arabes, donc là dans l'Algérie, & donc, là, il y a deux-trois reconstitutions de synagogues en 3D, de monuments aux morts à Alger, Saint-Eugène, quand on arrive à activer le bouton, (*Extrait 22.5.a*).

<sup>b</sup>Extrait « Une maquette pour contextualiser », page 820 : — Oui, par exemple on a là un sarcophage d'inscription, c'est seulement ce qu'ils ont retenu d'un ensemble qui était un monument funéraire dont on connaît à la fois la forme, la localisation... donc tout ça il faudrait le dire, faire une maquette, au moins virtuelle, dire où c'était, pourquoi c'était là, au bord de la voie qui partait vers l'Italie, & l'inscription en question, c'est une grande famille de maîtres, mais c'est illisible ! On a une explication & après, il y a la traduction, l'explication en anglais & le commentaire en français. (*Extrait 29.14*).


<sup>c</sup>Extrait « De plus en plus de demandes » page 522, ventilé page 914.

<sup>d</sup>Extrait « Plans de bataille », page 694 : — Parfois, on utilise de l'image virtuelle, parfois, pour les plans de bataille, les parcours, pour la partie moderne & la partie seconde guerre mondiale, sont animés par des plans de bataille, bon ben, c'est virtuel. (*Extrait 23.3*).


<sup>e</sup>Extrait « Reconstitution de site », page 817 : — J'ai vu, l'autre jour, enfin, ça va faire bientôt deux ans, le musée de Bibracte s'est rénové, & donc au lieu de faire une maquette du site classique comme ceci, ils ont fait une maquette virtuelle. (*Extrait 29.10*).

projetée que les nécropoles... » Alors, eux, ils ont fait ça pour Bibracte, donc ça permet de faire la création, l'extension, le retrait, voilà. (*Extrait 29.11*).<sup>a</sup>

Hugues SAVAY-GUERRAZ prends comme antithèse l'immobilise dans lequel se fige une maquette de plan de ville telle qu'il en hérite dans sa collection, avec les ignorances de l'époque de sa construction, voire le style ancien qu'elle dégage. Il souhaiterait une version plus facilement évolutive, avec une méthode de mise à jour accessible & efficace pour les occasions de découvertes archéologiques :

29. HSG  — Mais pour une ville comme Lyon, ça serait rudement précieux. Parce que, si vous voulez, cette plaquette elle a 50 ans, aujourd'hui elle est totalement dépassée. Comme on dit, on a fait énormément de fouilles à la périphérie, cette idée d'une ville entourée d'une enceinte avec pratiquement la nature, la campagne qui commence au pied de l'enceinte, c'est complètement abandonnée aujourd'hui. On avait tout autour une couronne de tombes, d'entrepôts, de maisons, d'espèces de banlieue. Donc, si on avait cette maquette virtuelle, ça serait formidable, justement de montrer différents thèmes. Du coup, moi j'aimerais bien que ça soit installé là & que ça soit un petit spectacle de cinq minutes, multilingue, qui permette comme ça aux visiteurs qui viennent d'ailleurs de comprendre le contexte historique & géographique qui les éclaire après sur ce qu'ils vont voir. (*Extrait 29.12.b*).<sup>b</sup>

En terme d'interprétation, ces modélisations peuvent aussi beaucoup apporter. Le projet de belvédère virtuel sur le site archéologique d'un quartier en ruines renvoie en quelques coups d'œil à une compréhension de l'espace, des fonctionnalités des bâtisses, ce qui semble difficile au profane qui n'observe que des fondations au sol. De plus, un curseur temporel permet de faire apparaître les suppositions d'évolution du quartier sur différentes époques :

32. BR  — De la commande qui a été faite de rendre le belvédère en trait d'union est né un projet qui est celui de créer l'étage qui n'a pas été créé, & de le créer de façon virtuelle. D'où le terme de belvédère virtuel. Donc de faire un système en réalité augmentée pour pouvoir découvrir le site comme à vol d'oiseau, comme si on était en haut de ce belvédère qui n'a jamais existé. (*Extrait 32.4*).<sup>c</sup>

### 4.3.3. Numérisations & renseignements en ligne

Les processus de numérisation des collections passent par plusieurs étapes indépendantes qui relèvent de stratégies variées que nous allons développer sur le champs. La première consiste à rationaliser le récolement des collections, assisté par ordinateur. La seconde prétend publier des informations de recherche concernant les collections. La troisième passe par la déposition d'images d'une partie ou de toute la collection disponible. Bernard DELOCHE survole l'histoire

---

<sup>a</sup>Extrait « Montrer les suppositions » page 817, ventilé page 915.

<sup>b</sup>Extrait « Faciliter les mises à jour de maquettes, § A » page 817, ventilé page 915.


<sup>c</sup>Extrait « Belvédère virtuel » page 860, ventilé page 914.




du numérique au musée en racontant que le micro-ordinateur « a d'abord trouvé sa place dans les secrétariats pour remplacer la vieille machine à écrire & pratiquer le traitement de texte avant qu'on ne tente timidement d'en faire un outil d'inventaire <sup>198</sup>. »

## La numérisation des collections


Pour reprendre ce thème de l'inventaire, où en sommes-nous en 2016 ? Au moment de l'enquête, l'échéance de 2014 donnait du fil à retordre à tous les musées, à échelles variées. Observons les réactions de nos interviewé-e-s sur ces stratégies, peut-être d'abord par la difficulté principale, récoiler ! Pour la plupart, c'est en cours :

— Vous pensez par exemple à la numérisation des collections ? On y est soumis au regard du statut public de nos collections, c'est en cours depuis plusieurs années. (*Extrait 11.6*).<sup>a</sup>  11. FM

Pour certains même, le processus s'achevait dans les temps. Cependant, la plupart des musées se plaignent de ne pas s'en sortir, malgré des avancées encourageantes & de nombreuses campagnes :

— On est plutôt au récolement, parce qu'on a une obligation de récolement pour 2014. Donc on est très en retard. C'est le cauchemar. (*Extrait 7.9*).<sup>b</sup>  7. FLE

Le ton & le vocabulaire témoignent d'une grande détresse sur ce sujet, comme « c'est le cauchemar », « un véritable casse-tête », « on n'en peut plus », « c'est pas possible », « c'est même pas envisageable », « on a gagné le *Jackpot* », « c'est vraiment terrifiant ». Cette fatigue provient bien sûr d'une masse de travail dont les espoirs d'achèvement se perdent dans un horizon encore trop lointain, ce que révèlent les expressions comme « il y a un retard considérable », « on est très loin du compte », « on en a pour cent ans ». De fait, le récolement ne peut être mécanisée. Le facteur humain, pour l'instant incompressible, implique des pronostics faramineux :

— Et alors, avec la *loi musée* qui est passée il y a quelques années, normalement, tous les musées sont tenus de faire un récolement tous les dix ans <sup>199</sup>. Il est évident qu'ici, c'est même pas envisageable, parce qu'on a calculé qu'avec nos moyens financiers & nos moyens de personnes, si on faisait le récolement tel qu'il est demandé, on en a pour cent ans. Donc, il faudrait imaginer d'autres moyens & un nombre de personnes qui s'en occupe multiplié par je ne sais combien. Bref, nous nous égarons, mais tout ça pour dire que le récolement des collections ici est un vrai problème par rapport à un musée des beaux-arts standard qui a des collections beaucoup plus ramassées. (*Extrait 12.1*).<sup>c</sup>  12. JMB

<sup>198</sup> DELOCHE, *Mythologie du musée*, op. cit., p. 61.

<sup>199</sup> GOUVERNEMENT FRANÇAIS, « loi relative aux musées de France », op. cit.


<sup>a</sup> Extrait « En cours » page 505, ventilé page 917.

<sup>b</sup> Extrait « C'est le cauchemar » page 453, ventilé page 917.


<sup>c</sup> Extrait « On en a pour cent ans » page 516, ventilé page 918.




Le historial de la Grande Guerre numérisent par type d'objets, en développant la question des photographies, qui, pour le XX<sup>e</sup> siècle, sont une source particulièrement présente :

19. LC  — La plupart des peintures sont sur *Joconde*<sup>200</sup>. Là on est en train de préparer avec la Réunion des musées nationaux le catalogue des peintures en ligne. On a le catalogue de nos bijoux qui sont en ligne aussi sur le site de la RMN, on a fait des programmes de numérisation qui vont aboutir normalement cette année, on a numérisé beaucoup de collections, notamment en terme de photographies & de dessins. Donc, là on est en train de finir la préparation des notices pour le versement sur Internet, donc on avance sur pas mal de choses, mais bon, on a des moyens humains qui ne sont pas très importants, ça se fait petit à petit. On essaye de travailler là-dessus, mais bon, on doit avancer sur tous les fronts. Parce qu'on a un fond de photos aussi qui est très important, avec beaucoup de photographies historiques de portraits. (*Extrait 19.2*).<sup>a</sup>

Les mêmes problématiques se rencontrent au mémorial de Caen. Les chiffres sortent avec un historique des priorités fort compréhensible, du fait de la *loi musée* & du statut particulier de mémorial :

11. FM  — Mais on est loin d'avoir des fonds tout numérisés parce que là, il y a un retard considérable qui a été pris. C'est pas propre au mémorial. Les collections en tant que telles ne sont pas énormes, parce qu'elles n'ont que 25 ans finalement. Ça représente 40 000 photos, 3 000 affiches, c'est quand même... très ciblé seconde guerre mondiale. Ce sont de très belles collections d'archives originales, mais la numérisation n'ayant commencé qu'il y a deux ans. Vous voyez... Les deux décennies précédentes, c'était pas une priorité. Depuis 2006, les choses ont beaucoup changé, pour résumer. Dans l'organisation même du mémorial, dans son développement, etc. (*Extrait 11.8*).<sup>b</sup>

Même si l'ergonomie de *Joconde*<sup>201</sup> facilite l'exécution de ces renseignements, la plupart des musées savent à quel pourcentage du récolement total ils se situent :

8. MPPB  — Et on a 68 000 items à inventorier & on a l'obligation de l'opération décennale de récolement jusqu'en 14. Donc, on a fait 25-26 % ! On ne peut pas, on ne peut plus ! C'est pas possible. J'ai une boîte, là, de dessins sur un fonds de beaux-arts important, j'ai commencé les dessins, depuis le mois d'août, la boîte est là, & j'ai pas pu toucher. Ça peut aller assez vite, les fiches sont déjà bien faites... (*Extrait 8.10*).<sup>c</sup>

La différence de richesse des collections entre les musées renforce le sentiment de noyade. Les chiffres marquent cet écart car chaque objet mérite une fiche :

---

<sup>200</sup> *Joconde*, op. cit.

<sup>201</sup> Ibid.

---

<sup>a</sup>Extrait « On a numérisé beaucoup de collections » page 629, ventilé page 918.

<sup>b</sup>Extrait « Un retard considérable » page 505, ventilé page 918.

<sup>c</sup>Extrait « Les fiches sont bien faites » page 463, ventilé page 917.

— Il y a aussi la numérisation des collections qui est en cours & la mise en disposition pour les publics sur le site Internet. Tout ça aussi, c'est facile quand on a 2000 peintures, mais c'est un peu plus complexe quand on a 500 000 estampes. Les choses avancent à petits pas. (*Extrait 12.2*).<sup>a</sup>

12. JMB

Enfin, la spécialisation du musée aussi change la donne. La plupart du temps, les muséums d'histoire naturelle représentent le summum des collections millionnaires & les musées de province rassemblent volontiers des collections disparates. Inventorier des milliers de coquillages ou de pierres nécessite plus que de la patience. Une personne ou une équipe du musée s'y consacre, parfois aidée par un emploi temporaire consacré à cette tâche :

— Donc les deux collections ont fusionné. Ce qui est, pour Pascal qui est notre régisseur technique & Laura qui est notre régisseur des œuvres, un véritable casse-tête, parce que pour le récolement, il faut récoler les deux en même temps. Ça fait 55 000 objets, quelque chose comme ça, rien que pour SANDELIN. Nous, on a un musée & une sorte de muséum. On a gagné le *jackpot*. (*Extrait 6.2*).<sup>b</sup>

6. CS

La gestion de ce temps très long s'organise, se planifie, se comptabilise. Elle représente un dépense forte & mobilise des compétences variées de rigueur, de connaissance du domaine des collections, de spécialisations, de conservations... Et au-delà du temps investi, les campagnes de numérisation coûtent cher :

— Oui, on numérise ! On en est à notre cinquième campagne ; on fait le fonds photographique, par parties, ça coûte très très cher. On a fait tout le fonds de photos argentiques, là on est au milieu des albums photos. Cette année, je fais 55 albums : c'est une opération complète, il faut faire la page & après chaque photo, donc là je vérifie les subventions, c'est lourd. (*Extrait 8.4*).<sup>c</sup>

8. MPPB

Cette gestion passe également par le choix de ce qu'on numérise en priorité. L'organisation interne du musée peut même souligner des disparités :

— Si, on a des mises en ligne sur *Joconde*<sup>202</sup>, mais qui sont assez parcellaire, parce que je crois qu'il y a un souhait des directions de service de piloter leurs propres mises en ligne. Mais, après ce sont des choix qui peuvent être personnels... Mais il y a une partie des collections qui sont en ligne sur *Joconde*<sup>203</sup>. (*Extrait 16.5*).<sup>d</sup>

16. HTDS

<sup>202</sup> Ibid.

<sup>203</sup> Ibid.


<sup>a</sup> Extrait « Les choses avancent à petits pas » page 516, ventilé page 917.

<sup>b</sup> Extrait « Véritable casse-tête » page 425, ventilé page 918.

<sup>c</sup> Extrait « Numériser le fond photographique » page 462, ventilé page 918.


<sup>d</sup> Extrait « Des choix personnels » page 575, ventilé page 917.

Enfin, il arrive même que certains objets dépassant le cadre du récolement s'intègrent dans les politiques méthodologiques approfondies, comme les témoignages sur l'acquisition des collections, dans le cadre de fouilles par exemple :



32. BR  — Après, il y a un grand chantier de numérisation, non pas des collections – elles sont numérisées dans le sens où elles sont photographiées en numérique, donc on a les photos – mais le chantier qui est mis en route à Cimiez avec l'aide de la DRAC <sup>204</sup>, c'est la numérisation des photos & des documents de fouille. (*Extrait 32.2*).<sup>a</sup>

## Dispositifs de récolement

Des opérations exceptionnelles voient le jour pour mettre en valeur le travail de récolement & de numérisation des collections. La visibilité même de ce travail pose question. Il s'agit d'un travail de fond presque invisible :

6. LP  — Justement, la rénovation n'est peut-être pas allée au bout des choses, de ce point de vue là, parce que tout ce qui a été exposition a été mené à son terme, plus ou moins avec succès, partout. Mais ce qui n'a pas été fait, c'est tout l'aspect caché des réserves, etc. Donc là, il y a du passif à rattraper sur ces questions-là. Mais c'est des choses compliquées à faire passer, parce que c'est des choses coûteuses, longues, & qui ne se voient pas, donc c'est pas très valorisable, du point de vue des publics. Et ça, c'est des choses qui sont connues partout ! C'est valable dans les musées territoriaux comme dans les musées nationaux. C'est pareil. (*Extrait 6.6*).<sup>b</sup>

Le musée de l'hôtel SANDELIN a développé une expérience assez intéressante dans ce sens, tant auprès des publics que des tutelles. Une exposition dossier sur le thème du récolement exploite une thématique, purement introvertie, vers le public qui rencontrait un certain succès auprès d'une audience locale :

6. CS  — C'était le cas du récolement, parce que j'en ai fait deux des visites, l'une des première question de Laura, c'est : « C'est quoi le récolement ? » & quand on demande ce que c'est que le récolement, les gens ne savent pas ce que c'est, personne ne le savait. (*Extrait 6.4.a*).<sup>c</sup>
6. LP  — Mais ça touchait à la thématique, l'expo a été mise pour les Journées du patrimoine, & la thématique nationale était les trésors cachés, donc ça correspondait bien aussi à un moment pour nous où on souhaite engager un peu plus le récolement, où on est très en retard, faut quand même bien le dire. (*Extrait 6.4.b*).<sup>d</sup>

---

<sup>204</sup> Direction régionale des Affaires culturelles.

<sup>a</sup> Extrait « Numériser les documents de fouille » page 855, ventilé page 918.


<sup>b</sup> Extrait « Récolement difficile à valoriser » page 434, ventilé page 909.

<sup>c</sup> Extrait « Exposition sur le récolement, § A » page 433, ventilé page 909.

<sup>d</sup> Extrait « Exposition sur le récolement, § B » page 434, ventilé page 909.


Nous présentons ici un aperçu de quelques dispositifs originaux évoqué lors de notre enquête. Bien entendu, la base de données *Joconde*<sup>205</sup> brille aujourd'hui comme la base de données centrale en France<sup>a</sup>. Toutefois, d'autres bases existent, notamment, à la même adresse, l'Agence photographique de la RMN, moins riche en terme de références, mais dont l'ergonomie & l'entretien offrent un aspect plus moderne, plus présentable. Nous recommandons vivement ces deux outils qui fournissent une aide précieuse à la documentation, la recherche & l'iconographie :

— Il y a beaucoup de choses en ligne sur les collections, il y a tout ce qui est... Le plus facile, c'est soit la base *Joconde*<sup>207</sup>, mais bon, elle n'est pas toujours très à jour, soit la base photo de la Réunion des musées nationaux<sup>208</sup> où vous avez toutes les œuvres photographiées de Versailles puisque ce sont les œuvres des musées nationaux. Donc, nous on est toujours liés à la RMN, donc la base RMN, elle est utilisable pour avoir toutes les photos des œuvres du musée, aussi des photos des salles, des espaces & tout ça. (*Extrait 27.11*).<sup>b</sup>

 27. FLA

Régulièrement, des musées privés ou des réseaux de musées pratiquent le récolement ou la numérisation de leurs données sur des bases à part. Vous retrouverez parmi les témoignages sur ces solutions spécifiques des arguments concernant le débat de ces mises en ligne. Par exemple, le musée de Picardie partage ses collections avec les autres musées de marionnettes sur un portail commun. De là même manière, & à un niveau international, le musée de la Musique tire grand profit du partage de ses collections en ligne avec les autres musées d'instruments de musique qui s'y appliquent réciproquement :

— On a pu mettre en ligne le catalogue de nos collections. Il s'appelle MIMO<sup>209</sup> qui est donc un système de moissonnage de ces données de différents musées via une interface unique<sup>210</sup>. Ça fait partie des activités de réseau qu'on a menées ces derniers temps. (*Extrait 15.8*).<sup>c</sup>

 15. EDV

La relation d'intersection entre musées, archives & bibliothèques permet les riches discussions sur les savoir-faire pratiqués par chacun des domaines concernés. Le musée d'Histoire contemporaine, particulièrement bien placé pour faire discuter les pratiques documentaires avec celles de la conservation du patrimoine. Le témoignage de Caroline FIESCHI montre comment l'adaptation d'un système modifie la manière de penser les collections. L'approfondissement de nouvelles options, la mise en réseau d'une collection dans une base de renseignements de grande ampleur, l'évolution de langages informatiques offre de nouvelles perspectives sur les œuvres &


<sup>205</sup> *Joconde*, op. cit.

<sup>207</sup> Ibid.

<sup>208</sup> *L'Agence Photo RMN Grand Palais*, op. cit.

<sup>209</sup> *Musical Instrument Museum Online*, Instruments de musique de musée en ligne.


<sup>210</sup> *musical instrument museums online*. URL : <http://www.mimo-international.com>.

<sup>a</sup> Extrait « Balancer sur Joconde », page 470 : — On est en train de numériser tout, c'est balancé sur *Joconde*<sup>206</sup>.  9. NM (*Extrait 9.4*).


<sup>b</sup> Extrait « Photos d'œuvres de la RMN » page 775, ventilé page 909.

<sup>c</sup> Extrait « Moissonnage de données » page 559, ventilé page 909.


les fonds. Nous espérons que les conservations progressent dans la normalisation des formats de référencements enrichis :

24. CF  — Donc, là, on se pose la question vu qu'on a changé de logiciel permettant de décrire des collections & qu'on va adopter CALAMES <sup>211</sup>, je ne sais pas si vous voyez ce que c'est <sup>212</sup>. Donc CALAMES <sup>213</sup>, c'est l'équivalent du SUDOC pour les documents non imprimés <sup>214</sup>. Donc, jusqu'à présent c'était ouvert exclusivement aux textes manuscrits & aux fonds d'archives, & depuis l'an dernier, c'est ouvert à tout type de supports, y compris aux images & aux objets. Donc, c'est un type de logiciel qui est mis en place par l'Enseignement supérieur, de la même manière que le SUDOC <sup>215</sup>, pour que tous les établissements d'enseignement supérieur, donc essentiellement les universités, mais aussi différentes écoles spécialisées, puissent référencer leurs collections. Et ce logiciel reposant sur l'AED <sup>216</sup>, qui est en fait un langage qui repose sur XML <sup>217</sup> & qui est un langage développé d'abord par des archivistes, la notion de fonds & de producteur reste vraiment importante dans la structuration des données de ce logiciel. C'est une raison de plus pour repenser les collections aussi en terme d'ensemble (*Extrait 24.3*).<sup>a</sup>

Les autres systèmes employés par des musées à caractère plus ou moins indépendants du Culture rencontrent des succès variables. Au musée de la Poste, on nous confie de la satisfaction :

10. PR  — Donc avec *Micromusée*, ça marche très bien. En plus, on fait partie de *Micromusée*, c'est-à-dire que tous les ans, il y a une réunion pour mettre au point ce qui coince, ce qui ne coince pas avec la société qui met ça au point. Donc, *Micromusée* s'affine d'année en année, avec de nouvelles versions qui apparaissent, ça, c'est systématique <sup>218</sup>. Donc ça, c'est que s'il y a, systématiquement, les objets, les timbres, etc. Maintenant, il n'y a pas de problème. (*Extrait 10.2.d*).<sup>b</sup>

En revanche, quand les bases manquent de fiabilité, la réaction est catastrophique, comme au musée d'Art & d'Histoire du judaïsme ou le système de la ville de Paris pour ses musées, dont le descriptif vient comme le négatif du précédent :

12. JMB  — La ville de Paris a voulu faire son propre système informatique pour la mise en ligne des collections, & c'est pas une grande réussite. Le système est très très compliqué, pas trop

---

<sup>211</sup> Catalogue en ligne des archives & des manuscrits de l'enseignement supérieur.

<sup>212</sup> *Calames*. 2007. URL : <http://www.calames.abes.fr>.

<sup>213</sup> Ibid.

<sup>214</sup> *Sudoc*, op. cit.

<sup>215</sup> Ibid.

<sup>216</sup> *Encoded Archival Description*, description archivistique encodée.

<sup>217</sup> *Extensible Markup Language*, langage de balisage extensible.

<sup>218</sup> MOBYDOC. « Micromusée ». In : *Mobydoc* (1992).

---


<sup>a</sup> Extrait « Repenser les collections » page 710, ventilé page 910.

<sup>b</sup> Extrait « Le logiciel Micromusée, § B » page 488, ventilé page 909.

pour le public pour qui c'est relativement simple, mais alors l'entrée des informations du côté interne est très très compliqué. C'est un sujet de tensions parce qu'en fait, la complexité d'un système fait qu'on a perdu dix ans à des attermolements de modifications... C'est un sujet délicat. (*Extrait 12.4*).<sup>a</sup>

Autre cas de mise en ligne des collections sur une base territoriale dans une collaboration de plusieurs institutions, l'historial de la Grande Guerre dépose une partie de ses collections sur la base des archives départementales :

— Non, nous avons un réseau, c'est *mémoires de la Somme*<sup>219</sup>, le site des archives départementales de la Somme, qui héberge nos photos argentiques, en tout cas quelques-unes. En tout cas, les seules collections visibles, c'est le site de *mémoire de la Somme*, & le site *Joconde*<sup>220</sup>. On a mis 158 œuvres sur la base *Joconde*<sup>221</sup> en août-septembre. Pour montrer un peu le côté éclectique de nos collections. Il y a des uniformes, il y a des... (*Extrait 8.5*).<sup>b</sup>


 8. MPPB

Ainsi, l'intérêt également de s'affilier à plusieurs bases redouble la visibilité d'une institution. L'argument de profiter de ces interfaces numériques pour donner envie au public de venir visiter le musée s'accorde avec les études interrogeant cette question. Le rapport au renseignement systématique des bases s'adresse aussi aux chercheurs ou aux spécialistes pour qui l'accès en ligne des collections simplifie l'étude ou le référencement. Remarquons enfin sur ce point les intersections entre les musées & le monde des archives, témoins d'une ouverture ou d'un lien privilégié.

## Mise à disposition des collections en ligne

Nul besoin de numérique pour parler d'inventaire. La notion, très ancienne, renvoie à la gestion d'un patrimoine. Considérant les collections de musée comme faisant parti du trésor commun, le récolement correspond à un recensement général du bien de l'État. Voici la raison de l'obligation de récolement déclaré en 2002 par l'article 12 de la *Loi musée*<sup>222</sup> :

— En juin 2014, il faudra avoir achevé l'intégralité du récolement de tous les musées de France. (*Extrait 32.3*).<sup>c</sup>

 32. BR

<sup>219</sup> *archives de la Somme*. URL : <http://archives.somme.fr>.

<sup>220</sup> *Joconde*, op. cit.

<sup>221</sup> Ibid.

<sup>222</sup> « Les collections des musées de France font l'objet d'une inscription sur un inventaire. Il est procédé à leur récolement tous les dix ans. » GOUVERNEMENT FRANÇAIS, « loi relative aux musées de France », op. cit., art. 12.


<sup>a</sup> Extrait « Le système de la ville de Paris » page 522, ventilé page 909.

<sup>b</sup> Extrait « Montrer le côté éclectique des collections » page 462, ventilé page 909.


<sup>c</sup> Extrait « Achever en 2014 » page 856, ventilé page 916.




L'une des raisons principale étant, pour la première échéance, la connaissance des collections, notamment pour des raisons de conservation ou pour éviter les disparitions :

6. LP  — Personne n'est en avance, mais il y en a des plus en retard que d'autres. Donc on voulait commencer à communiquer sur une opération vis-à-vis du public & aussi vis-à-vis des tutelles. C'est quand même quelque chose qui est coûteux, que les gens ne comprennent pas. On a encore eu des remarques ce matin en commission d'appel d'offre : « Quoi, vous ne connaissez pas vos collections, je croyais que l'inventaire avait été fait ! » Parce qu'il y a une confusion entre les logiciels de traitement de données & ce que c'est véritablement le récolement, & l'obligation décennale de récolement. C'est sûr pour l'esprit du grand public & des tutelles parfois, c'est un peu complexe. Et le fait qu'on ne connaisse pas les collections, ça peut paraître complètement fou, mais c'est le cas, on a tellement de réserves. (*Extrait 6.5*).<sup>a</sup>

Les débats tournent essentiellement autour de cette information-là. Connaître les collections afin que le musée prenne conscience de son patrimoine pour adapter la conservation, penser les politiques d'exposition, de prêt ou d'acquisition ; pour que l'État évalue la valeur de son patrimoine ou pour que la recherche puise dans les sources afin de combler ou de continuer à construire les connaissances autour de ces objets. Avant d'ouvrir le débat vers la publication envers tout un chacun, prenons en compte ces circuits internes comme Hélène MEYER le montre dans cet extrait :

20. HM  — Il est en cours, on vient de commencer seulement. On ne va pas mettre l'inventaire numérisé en ligne. L'inventaire numérisé nous sert à travailler, nous sert à alimenter nos bases de données, & après, on ne met en ligne, sur la base *Joconde*<sup>223</sup> que quand on a les images correspondantes. Donc, là nous, on revient du XIX<sup>e</sup> siècle, on commence seulement. C'est vraiment terrifiant, mais c'est comme ça, il faut prendre les choses telles qu'elles sont & les faire évoluer. Donc pour le moment, je ne sais pas combien, on doit avoir 4000 objets, donc tout ne doit pas être reversé sur *Joconde*<sup>224</sup>. Ça c'est Laure CHABANNE qu'il faudrait réinterroger. Mais sur 100 000 objets, donc voilà, on est très très loin du compte. (*Extrait 20.7*).<sup>b</sup>

En second lieu, l'idée de publier les collections permet de donner une visibilité à la partie immergée de l'iceberg. Comme un contrepoint aux visites des réserves, sorte de portes ouvertes organisées à telle occasion comme un événement extraordinaire, la mise à disposition en ligne des fonds inaccessibles en temps normaux ouvre un champs de diffusion moderne au public & au monde de la recherche :

8. MPPB  — Oui, multimédia oui ! Des textes, des visuels, tout un travail à faire pour expliciter, donner envie aux gens d'aller au-delà de ce qu'ils voient & puis surtout montrer les ressources infinies que nous avons en réserves. C'est pour mettre en valeur les collections. (*Extrait 8.7*).<sup>c</sup>

---

<sup>223</sup> *Joconde*, op. cit.

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>a</sup> Extrait « Vous ne connaissez pas vos collections ? » page 434, ventilé page 918.


<sup>b</sup> Extrait « L'inventaire numérisé sert à travailler » page 640, ventilé page 917.

<sup>c</sup> Extrait « Montrer les ressources en réserves » page 462, ventilé page 918.



Regarder ce type d'accessibilité comme un appât semble aujourd'hui établi. La mise en ligne des collections rencontre la problématique de la matérialité sur le terrain de la concurrence qu'elle implique entre voir un objet depuis son écran ou en venant au musée : « les techniques les plus récentes liées au stockage & à l'échange des informations suscitent une réelle peur de la concurrence <sup>225</sup>. » En effet, les craintes que les potentiels visiteurs & visiteuses ne fassent « plus l'effort d'une visite au musée, ce qui aura pour effet de faire baisser la fréquentation avec toute la chaîne de conséquences [...] ont parfois créé une vraie panique chez les conservateurs <sup>226</sup>. » De nombreuses études depuis plus de dix ans répondent à cette « idée d'une concurrence ou d'une substitution chez le public, entre la fréquentation des institutions culturelles & les usages de dispositifs médiatiques <sup>227</sup> », démontrant que « ces craintes n'étaient pas fondées & que souvent le développement d'un site Internet bien conçu avait au contraire pour effet de drainer le public vers le musée <sup>228</sup> » :

— En même temps, c'est contradictoire. Si vous voulez, une expo, elle montre des éléments réels, objets, & pof! D'un coup vous mettez ça sur Internet, ce que n'importe qui peut se permettre de faire sur n'importe quel site. Et puis c'est contradictoire économiquement pour un musée. C'est-à-dire, à l'heure où l'image commence à se répandre, & que nous avons de moins en moins d'argent, moi je suis de moins en moins pour laisser tous les visuels être en diffusion libre partout. Je ne vois pas pourquoi. (*Extrait 22.6*). <sup>a</sup>

 22. AHH

Que veut donc dire la persistance de ces inquiétudes ? Tout comme les médias, les usages d'Internet « ont été associés à la montée de pratiques de consommation de masse qui menaçaient les valeurs liées aux modèles de la pratique culturelle <sup>229</sup> » mais les études de pratiques montrent que « les sites web n'altèrent pas, à l'échelle des relations entre public et institutions, les représentations de la spécificité muséale <sup>230</sup>. » Toutefois, cette crainte de la concurrence, si elle ne se vérifie pas dans l'espace des pratiques des publics, se situe dans celui des pratiques professionnelles : « avec la mise en jeu de rapports de légitimité entre de nombreux acteurs qui importent au musée, au moment de leur implication dans des projets multimédias, des valeurs et des références issues des secteurs techniques, médiatiques, universitaires, politiques <sup>231</sup>. » En revanche, en terme de partage des savoirs, la complémentarité des informations en ligne, bien qu'elle repose sur un jeu de confiance réciproque, fait entrer le musée dans une nouvelle dimension la connaissance :

<sup>225</sup> DELOCHE, *Mythologie du musée*, op. cit., p. 62.

<sup>226</sup> Ibid., p. 62-63.

<sup>227</sup> LE MAREC, « Les études d'usage des multimédias en milieu culturel », op. cit., p. 16.


<sup>228</sup> DELOCHE, *Mythologie du musée*, op. cit., p. 63.

<sup>229</sup> LE MAREC, « Les études d'usage des multimédias en milieu culturel », op. cit., p. 16.


<sup>230</sup> Ibid., p. 16.

<sup>231</sup> Ibid., p. 16.

<sup>a</sup> Extrait « Contradictoire économiquement » page 681, ventilé page 917.


18. LG  — Si on est le meilleur & qu'on est indiscutable sur le hyper-minimal qu'on apporte, & bien on est excellent, & à ce moment-là on peut travailler la main dans la main avec les plus grosses institutions. C'est ça la force d'Internet. Ça a été sous-estimé. (*Extrait 18.10.b*).<sup>a</sup>

De fait, l'encouragement des réseaux d'information numériques, notamment par des plateformes de dépôts ou des sites en correspondance, ouvrent à une complémentarité des connaissances :

18. LG  — Je crois que dans ce contexte-là, ce qui est important justement, & c'est ce que nous nous essayons de faire, c'est de redonner du sens avec du travail en réseau, nous on le fait dans notre domaine, & aussi de véritablement aider aux échanges, à la complémentarité, à la visibilité sur Internet, donc en donnant de la structuration & tout un ensemble de propositions novatrices sur Internet. Je pense que c'est l'avenir de ces musées. (*Extrait 18.8*).<sup>b</sup>

#### 4.3.4. Portail d'information & documentation électronique

La plupart des musées présentent un site Internet avec des informations pratiques, mais également d'autres fonctions qui reprennent les problématiques de ce que nous venons d'étudier, c'est-à-dire la mise à disposition des collections. Comment, parmi les obstacles parsemés sur leur chemin, nos responsables envisagent les fonctions & l'orientation de ces vitrines bien particulières ? Poursuivons donc la vision de Laurent GERVEREAU qui, pour un musée sans salle d'exposition, considère qu'un portail augmente l'audience des collections :

18. LG  — et puis en même temps lancer le musée virtuel, c'est-à-dire avoir une reconstitution sur Internet en 3D du cabinet de curiosités de la pièce de présentation du musée du Vivant, & puis en interrogeant les images qu'on voit, qu'on aperçoit, on puisse entrer dans des menus extrêmement variés qui font comprendre la richesse formidable des collections, c'est-à-dire qu'on touche à tous les supports, on touche à beaucoup de périodes différentes, on touche à des pays du monde extrêmement variés, & comme les gens ne vont pas... on ne va pas accueillir dans cette salle deux millions de personnes, moi je préfère qu'il y ait des millions de personnes qui viennent sur le site Internet & qui découvrent, qui puissent se servir des choses. Voilà! (*Extrait 18.2*).<sup>c</sup>

#### La documentation électronique

Publier un portail sur la toile peut être l'occasion de mettre en ligne du contenu ou de la documentation. Les dits de nos répondants décrivent les contraintes éthiques ou techniques qui dictent les choix de publication des collections en lignes. Les politiques de mise en ligne

---


<sup>a</sup>Extrait « Complémentarité des informations en ligne, § B » page 617, ventilé page 917.

<sup>b</sup>Extrait « Internet & structuration du savoir » page 616, ventilé page 917.

<sup>c</sup>Extrait « Augmenter l'audience » page 614, ventilé page 919.


dépendent non seulement des numérisation, mais également des gouvernances des établissements :

— En 2013, il va y avoir une mise en ligne progressive, on aura pas toute la collection, mais une collection d'environ 30 à 40 000 numéros, c'est pas si simple à dénombrer, parce qu'on a beaucoup de choses multiples, on a beaucoup d'estampes, qui ne sont pas encore rentrées dans l'inventaire officiel. Je vous ai donné la période chronologique, & cette collection ne sera pas accessible complètement tout de suite. Il y aura peut-être 1000-1500 pièces, puis au fil des années, on en mettra plus. (*Extrait 16.4*).<sup>a</sup>

 16. HTDS


La question de savoir à qui on adresse sa publication revient à interroger l'accès à une documentation électronique, point névralgique des débats sur la documentation depuis des décennies<sup>b</sup>. Donc la question du droit précède celle de la diffusion, notamment concernant le contrôle des images, la propriété, la mesure du partage des fonds :

— Alors, on a un fonds Alfred DREYFUS, on a des fonds qui vont être en ligne, etc. Mais je n'arrête pas d'insister à ce qu'on ait un contrôle de l'utilisation de l'image, soit par un tampon, par un truc. Il ne suffit pas d'une mauvaise pixellisation, je pense qu'il faut vraiment un contrôle dessus... Autant, il faut qu'elles soient accessibles, autant le fait qu'elles puissent être exportables me pose un problème. Parce que je trouve qu'on a besoin d'argent pour vivre, c'est quand même une condition de sa survie, c'est quand même qu'il ait un minimum de rentabilité, un minimum. Ce qui fait la force de ses collections d'archives aujourd'hui, c'est le caractère exceptionnel du visuel. (*Extrait 22.7*).<sup>c</sup>


 22. AHH

Le droit ne représente pas seulement une protection de la propriété ou du patrimoine, mais encore une protection des personnes impliquées dans les collections, comme les photos sur lesquelles figurent, par exemple, des personnes encore en vie. Le domaine public, la prescription, l'autorisation, l'anonymat, la discrétion, toutes ces questions s'inscrivent dans les problématiques de l'histoire contemporaine au musée :

— mais là encore il y a des collections qui sont soumises au droit de reproduction, puisque la plupart des auteurs ne sont pas encore dans le domaine public ! Beaucoup des combattants de la Grande Guerre sont morts dans les années soixante-quatre-vingts. Il faut encore 70 ans, donc on n'est pas prêt de pouvoir tout reproduire comme on le souhaite. Mais enfin, on a juste une difficulté par rapport à ça, c'est pas facile ! (*Extrait 8.6*).<sup>d</sup>

 8. MPPB


<sup>a</sup>Extrait « Mise en ligne progressive » page 575, ventilé page 911.

<sup>b</sup>Extrait « Vide le cabinet des estampes », page 523 : — Il y a quelques personnes qui vraiment ont besoin  12. JMB de voir l'œuvre elle-même, les gens qui préparent une exposition par exemple. Mais les gens qui font une recherche documentaire, ils n'ont pas forcément besoin de voir l'œuvre elle-même, une reproduction leur suffit, & donc quand ils peuvent trouver des choses en ligne, ils ne viennent plus. Donc, on a encore des étudiants qui viennent, qui font une recherche sur un sujet, mais on n'a pratiquement plus de documentalistes qui étaient autrefois une part importante du public qui venait aux estampes. (*Extrait 12.6*).


<sup>c</sup>Extrait « Contrôle de l'image » page 681, ventilé page 910.

<sup>d</sup>Extrait « Droits de reproduction » page 462, ventilé page 911.


D'autres nœuds plus terre à terre entravent une bonne diffusion de cette documentation en ligne souvent liés aux financements. Même dans des musées de grande envergure, les sites présentent des dysfonctionnements<sup>a</sup> ou des manques basiques, comme celui de ne pas faire l'objet de traductions<sup>b</sup>. La normalisation des numérisations pose beaucoup question également. Plus haut, nous parlions des normes archivistiques, documentalistes, archéologiques... Comment un musée aux collections hétéroclites pense la normalisation du renseignement de ses fonds ?

18. LG  — En revanche, il y a un très très gros travail qui est fait sur les normes, la direction des musées de France, tout ça, sur les collections elles-mêmes : donc Aurélie UTZÉRI les met en ligne, donc, il y a de plus en plus de choses qui sont consultables directement en ligne, ce qui est important. Sur votre seconde question... (*Extrait 18.5*).<sup>c</sup>

Le débat ne porte pas seulement sur l'accès total, partiel ou contrôlé des publications en ligne sur un portail, mais également sur les types de contenus à proposer à la diffusion. Au delà des collections en elles-mêmes. De nombreux exemples surgissent des témoignages, avec en premier lieu les fonds d'archives, comme à Versailles :

27. FLA  — Il y a toujours le projet ici de faire un gros ouvrage sur le Versailles de LOUIS-PHILIPPE pour le réhabiliter, d'autant plus qu'on a numérisé tout le fonds de l'archive, il y a beaucoup d'archives au château là-dessus, donc on aurait. (*Extrait 27.10*).<sup>d</sup>


De cette manière, des outils de renseignement & de recherches se développent sur les portails de musées à la disposition des chercheurs :


24. CF  — Par exemple ce matin, on avait un chercheur américain qui venait pour préparer une exposition, on a sorti spécialement pour lui des œuvres qui l'intéressaient en fonction de sa recherche. Donc on a cette approche-là qui fait que ce sont les instruments de recherche type CALAMES<sup>232</sup>, ou la base numérique, la bibliothèque numérique, qui permettent de restituer au public ces éléments de contexte en fait. (*Extrait 24.4*).<sup>e</sup>

---

<sup>232</sup> *Calames*, op. cit.

---

16. HTDS  <sup>a</sup>Extrait « Un nouveau site après un bug », page 575 : — Oui, importantes. Il y a un service multimédia. Il y a un site qui a justement été complètement rénové : le site que vous voyez actuellement est une version abrégée, parce qu'il a buggé, mais il ne reflète pas du tout la politique numérique telle qu'elle est prévue depuis un moment & telle qu'elle va être mise en place cette année. Le nouveau site devrait être lancé en janvier. (*Extrait 16.2*).


20. HM  <sup>b</sup>Extrait « Pas en anglais », page 640 : — Ça c'est l'inconvénient de ne pas être établissement public, même pour le site Internet qui n'existe pas en anglais, il n'est qu'en français, ce qui est quand même dramatique, donc on dépend de la RMN. (*Extrait 20.5*).

<sup>c</sup>Extrait « Norme de numérisation » page 614, ventilé page 911.


<sup>d</sup>Extrait « Archives numérisées » page 775, ventilé page 910.

<sup>e</sup>Extrait « Instruments de recherche numérique » page 711, ventilé page 911.


On trouve de plus en plus les enregistrements de conférences des musées en ligne, ce qui donne une audience à ces événements occasionnels<sup>a</sup>. Les bibliothèques locales centralisent de plus en plus les fonds documentaires des musées :

— On est par contre un pôle associé de la bibliothèque municipale de Lyon, ça veut dire que tous nos fonds documentaires sont accessibles en ligne sur le site de la bibliothèque qui est un gros machin. (*Extrait 30.1*).<sup>b</sup>  30. IDR


Et quand le catalogage se pratique sur place, on retrouve les systèmes d'information de type bibliothèque dans le musée :

— sinon la bibliothèque est en phase d'être totalement informatisée aussi, c'est-à-dire que les gens pourront à partir d'une borne consulter. (*Extrait 10.4*).<sup>c</sup>  10. PR

Les bases de données aussi se multiplient. Nous l'évoquions plus haut, les portails en réseau proposent à la consultation des outils de recherche de plus en plus pointus, d'une utilité de plus en plus reconnue :

— avec une mise en ligne qui a été pilotée par la Cité de la musique par une base de données des collections d'instruments de musique dans les musées français. Il y avait un peu de budget du ministère de la Culture à l'époque pour financer des campagnes photographiques, des campagnes de numérisation, etc. Ensuite, est resté à la Cité de la musique l'intégration de toutes les données dans une base consultable via le site de la Cité de la musique<sup>233</sup>, mais aussi depuis un portail du ministère qui donne accès à ces collections<sup>234</sup>. (*Extrait 15.7*).<sup>d</sup>  15. EDV

Le vocabulaire même se brouille dans les pratiques documentaires au musée, d'autant plus facilement quand il s'agit d'un musée de bibliothèque. On retrouve dans cette ensemble de conservation assez vaste des problématiques d'exposition auxquelles la mise à disposition du contenu semble répondre en partie :

— mais on va développer aussi une nouvelle bibliothèque numérique pour les visiteurs mais aussi les lecteurs, parce que chez nous le public c'est pas seulement des visiteurs, c'est aussi des lecteurs. Ici, on les appelle lecteurs, parce qu'effectivement on a adopté le vocabulaire de la bibliothèque, mais ce sont les chercheurs, les éditeurs, les documentaristes, etc. qui viennent  24. CF

<sup>233</sup> *citedelamusique.fr*. URL : <http://www.citedelamusique.fr>.

<sup>234</sup> *Joconde*, op. cit.

<sup>a</sup> Extrait « Podcasts », page 424 : — En numérique je pensais, il y a quand même des *podcasts*\* qui ont été mis en ligne, il a trois ans. (*Extrait 5.5*).

<sup>b</sup> Extrait « Association documentaire » page 830, ventilé page 910.


<sup>c</sup> Extrait « Système d'information » page 488, ventilé page 911.

<sup>d</sup> Extrait « Base de données d'instruments de musique » page 558, ventilé page 919.


travailler sur les collections puisqu'on n'expose qu'une infime part & que c'est exposé de manière temporaire, & que même quand on aura le nouveau bâtiment, on n'aura qu'une infime part d'exposée. Et puis on a beaucoup de documents graphiques, donc qui ne supportent pas d'être exposés plus de trois mois, donc de toute façon, l'essentiel de ce type de document va être en réserve, mais justement accessible sur demande de consultation dans le cadre de recherches. (*Extrait 24.1*).<sup>a</sup>

## L'accroche du portail

Outre les informations élémentaires d'un site qui permettent aux publics de préparer la visite, le portail d'un musée se dote de pages pour appâter la curiosité & attirer dans ses murs une foule d'internautes. Les politiques de mise à disposition de collections ou de documentation en ligne rejoignent ces préoccupations :

10. PR  — On a également un site Internet, on a également une partie des collections qui sont sur le site<sup>235</sup>. En même temps, les gens peuvent le visiter de façon virtuelle... il ne faut pas exagérer non plus, c'est-à-dire que si c'est tout entièrement parfait, on nous remerciera & on restera chez nous. Enfin, on a des enfants à nourrir en bas âge, etc. Vous comprenez, il y a tout ce souci-là. Et puis vous voyez, il faut donner aux gens l'envie de venir au musée. Il faut créer le rêve. (*Extrait 10.5*).<sup>b</sup>

En effet, pour donner envie de venir, il faut fournir au moins une notion de ce qu'on peut trouver au musée :

18. LG  — D'abord, sur le cabinet de curiosité, il a déjà été constitué volontairement dans la salle Madeline qui est en bas du château qui va s'appeler consultation du musée, & on a organisé une sorte d'échantillonnage de collection de manière à ce que pénétrant dans la salle, les gens déjà aient une idée, donc il y a un tableau aussi bien de SPEEDY GRAPHITO, il y a des objets, il y a plein de choses différentes, donc déjà pour que les gens aient une notion de la diversité de ce qu'on peut y trouver. (*Extrait 18.3*).<sup>c</sup>

Les réseaux informatiques deviennent une aubaine pour les collections qui, au fond d'une réserve, ne trouvent que rarement l'occasion d'apparaître dans les salles d'exposition. L'argument du musée du Vivant se retrouve pour un fond particulier du musée de Picardie<sup>d</sup> :


---

<sup>235</sup> *L'Adresse musée de la Poste*. URL : <http://www.ladressedemuseedelaposte.fr>.

<sup>a</sup>Extrait « Documents qui ne supportent pas d'être exposés » page 708, ventilé page 910.

<sup>b</sup>Extrait « Donner l'envie de venir au musée » page 488, ventilé page 919.

<sup>c</sup>Extrait « Avoir une notion de ce qu'on peut trouver » page 614, ventilé page 919.

7. FLE  <sup>d</sup>Extrait « Portail de la marionette, § B », page 451 : — Les collections sont numérisées & disponibles sur Internet, sur un portail. (*Extrait 7.6.b*).



— Comment fait-on pour faire vivre ces traditions au milieu de nos jardins ? Et bien, c'est le portail informatique, la création d'un portail <sup>236</sup>. Et si l'on considère le portail comme étant une vitrine ou une salle d'exposition supplémentaire, ou différente, & bien – c'est pas une exposition virtuelle, parce que moi je ne suis pas d'accord – mais on met sur Internet tous les objets comme ça les uns après les autres & puis on dit : « Voilà, vous avez ça. » Et puis les gens disent après : « Ah ! mais il y a ça, mais on a envie de les voir. » Ben, venez au musée les voir. (*Extrait 7.6.a*).<sup>a</sup>

7. FLE

Ainsi, le portail devient une sorte de fenêtre sur le musée, qui attire le public vers les collections, mais également vers le musée. Dans la même optique, les salles historiques du musée de Versailles qui drainent assez peu de monde, surtout pour celles qui se visitent sur commande, donnent à voir leurs collections exposées ou en réserves sur une plateforme à l'époque un peu avant-gardiste, ou l'histoire de France se déroule comme une frise de tableaux commentés :

— Oui, qu'on a fait avec un mécénat il y a quelques années. Mais entre temps, on a décidé de mettre en ligne les collections, alors j'ai attiré l'attention de la communication en disant : « Non, mais rappelez-vous qu'il y a un site sur les collections historiques, donc, pour toute une partie de la mise en ligne, il faut renvoyer sur ça, pour comprendre qu'il y a la partie musée historique & la partie plus résidence royale à côté. » C'est vraiment les deux entités qu'on a toujours. Donc, voilà. (*Extrait 27.12*).<sup>b</sup>

27. FLA

Enfin, cette approche du portail dans les exemples précédents tourne au musée ou à l'exposition virtuelle. Elle se conçoit comme une solution de montrer les discours & parcours quand la difficulté de le faire *in situ* demande à trouver des solutions.

— Donc, déjà, mon idée, c'est de faire tout un travail dans cette salle pour avoir cette reconstitution sur Internet, pour que les gens puissent s'y promener, & puis en cliquant, qu'ils puissent interroger & découvrir le maximum de choses des collections. Le raisonnement étant que, comme les collections, on ne va pas prendre rendez-vous avec des milliers de personnes pour leur montrer, ça permettra de leur montrer. (*Extrait 18.4*).<sup>c</sup>

18. LG

Le principe du portfolio s'inscrit dans une logique similaire, puisqu'on montre des éléments du parcours dans une interface de qualité. L'internaute, attiré & intéressé par cette vitrine, identifie le musée & le vif intérêt de ce qu'il propose. Il hésite face à une foule de musées – soit sur ce thème, soit dans telle région – qu'il peut tout aussi bien visiter. Mais plus qu'une publicité, le portfolio inscrit déjà son observateur ou observatrice dans une démarche également esthétique & pédagogique :


<sup>236</sup> *Portail des arts de la marionnette*. 2011. URL : [www.artsdelamarionnette.eu](http://www.artsdelamarionnette.eu).

<sup>a</sup> Extrait « Portail de la marionnette, § A » page 451, ventilé page 920.


<sup>b</sup> Extrait « Galerie de l'histoire de France » page 775, ventilé page 920.

<sup>c</sup> Extrait « Pallier aux difficultés de visite » page 614, ventilé page 920.



23. DG  — C'est pas des visites, c'est des portfolios qui présentent des sélections d'objets, quatre objets par portfolio remis en contexte, détaillés & remis en contexte chacun d'entre-eux, & tous rattachés à une même thématique. Donc, il y a un portfolio sur les armes, il y a un portfolio sur l'artillerie, il y a un portfolio sur les grandes figures de soldat, il y a un portfolio sur les grandes batailles, il y a un portfolio sur différents sujets, vous irez voir. (*Extrait 23.2*).<sup>a</sup>


Et, très intéressant pour notre étude, on remarque aussi que la dimension chronologique & thématique se pense même au niveau de l'architecture de ces portfolios en ligne :

23. DG  — Le site Internet du musée qui vient d'être refondu présente des portfolios qui sont structurés selon une même problématique, c'est-à-dire qu'ils sont trans-chronologiques. (*Extrait 23.1*).<sup>b</sup>


Avec les portfolios du musée de l'Armée, la clarté de la politique de diffusion s'accompagne d'une efficace fonction d'accroche en disposant dans une interface graphique une sélection d'œuvres qui donne l'envie de découvrir le discours de l'établissement, résumé ici dans son esthétique, dans sa dialectique & dans son approche historique.

### Proposer, diffuser, échanger

Une fois acquise l'idée de diffuser un accès aux collections, les objectifs s'accumulent. Les campagnes de numérisation reviennent à des entreprises dépêchées à l'occasion, des employés temporaires ou des équipes internes *ad hoc*. Les services qui effectuent ce travail, quand ils existent, fonctionnent à plein régime pour transmettre ces contenus au public :

17. APL  — Le site est enrichi par nos collections permanentes pour lequel il y a des choses, donc c'est un service qui travaille énormément, qui fait des dossiers thématiques également, qui sont proposés aux gens. (*Extrait 17.1*).<sup>c</sup>

Comment répondre à la fois aux attentes des publics enfants, amateurs & spécialistes. De nombreux témoignages proposent plusieurs niveaux de lecture sur leurs sites :

24. CF  — Alors, ça passera forcément aussi par la mise à disposition d'une nouvelle bibliothèque numérique, parce que celle qu'on a jusqu'à présent n'est pas très satisfaisante, avec là aussi différents niveaux de lecture, avec une recherche simple. Voilà, on veut juste trouver. Un chercheur très spécialisé veut voir toutes les œuvres de Félix VALLOTTON, il tape VALLOTTON dans les résultats. Donc, ça c'est une approche qui est plutôt spécialisée, mais il y aura aussi le moyen de naviguer dans les parcours avec là aussi des juxtapositions, possibilités de rebondir

---

<sup>a</sup>Extrait « Portfolios thématiques » page 690, ventilé page 920.


<sup>b</sup>Extrait « Portfolios trans-chronologiques » page 689, ventilé page 920.

<sup>c</sup>Extrait « Collections & dossiers thématiques » page 598, ventilé page 919.

vers l'inventaire s'il veut voir justement quelles autres pièces... enfin dans quel contexte se situe telle pièce. Possibilités aussi d'aller vers des documents pédagogiques qui, là, offrent une médiation, alors c'est plus classique, mais c'est quand même très très utile. (*Extrait 24.5*).<sup>a</sup>


Les ateliers en ligne, médias & bases bien spécifiques au musée, stimulent les enseignant-e-s à préparer les visites avec leurs élèves ou, inversement, à poursuivre le travail autour d'une médiation après la sortie musée<sup>b</sup> :

— Il y a des dossiers pédagogiques qui sont disponibles aujourd'hui. Il y a une œuvre pédagogique. Les différents services peuvent avoir... Donc sur les collections, à présent, il n'y avait pas d'accès aux collections en ligne, bien qu'on ait une base de données qui pourrait très bien être mise en ligne, pour des problèmes complètement idiots, mais là on change de base de données, & ça va nous permettre de mettre en ligne. (*Extrait 16.3.c*).<sup>c</sup>

 16. HTDS


On remarque que ce schéma d'association des ateliers avec une base de consultation se retrouve à plusieurs reprises dans le corpus, ce qui témoigne de l'importance de cette formule<sup>d</sup>. La visite aussi, sous forme de parcours, si elle s'inscrivait sur des petits guides à la disposition ou à la vente, s'adapte à la diffusion numérique comme l'explique Virginie DEBRABANT-MALOLESZY dans sa visite :

— Et on est en train de mettre en place de nouvelles animations, notamment des visites pour les groupes adultes, des animations pour les élèves de l'exposition, & des parcours en autonomie accessibles sur Internet. (*Extrait 21.3*).<sup>e</sup>

 21. VDM


Entre autres dossiers pédagogiques, il faut noter le dossiers d'œuvres ou les conférences que l'on rencontre maintenant assez souvent sur les sites de musée :

— Y compris les enregistrements des conférences qu'on organise, des dossiers sur les œuvres, toute sorte de choses. (*Extrait 16.3.b*).<sup>f</sup>


 16. AMP

Il en est de même pour les modélisations ou autres supports numériques qui mériteraient une meilleure diffusion :

<sup>a</sup>Extrait « Approche simple & spécialisée » page 711, ventilé page 910.


<sup>b</sup>Extrait « Supports pédagogiques », page 662 : — Là, on vient de créer des bases documentaires sur Internet  21. VDM qui permettent aux enseignants de préparer ou d'animer des cours sur telle ou telle thématique. (*Extrait 21.2*).

<sup>c</sup>Extrait « Mise à disposition de contenus, § C » page 575, ventilé page 920.


<sup>d</sup>Extrait « Ateliers en ligne », page 421 : — Enfin, il y a une cinquantaine d'ateliers, avec une trentaine en ligne  5. ALH sur le site Internet, je dois mettre les autres là, prochainement. (*Extrait 5.2*).

<sup>e</sup>Extrait « Parcours en autonomie » page 663, ventilé page 911.



<sup>f</sup>Extrait « Mise à disposition de contenus, § B » page 575, ventilé page 920.

13. TCL  — La vidéo de démonstration de la nef de CHARLES Quint n'est pas accessible sur Internet, il faudra qu'on y arrive, mais là, ça passe par la réforme de notre propre site, c'est un peu complexe. Mais en revanche, il y a un site avec un lien direct pour les fonctionnalités du *banc d'orfèvre de l'électeur de Saxe*. C'est sur le site du musée : vous tapez sur le lien & vous y allez. Ça on voudrait le multiplier. (*Extrait 13.15*).<sup>a</sup>

Seulement, l'utilisation du site change complètement si l'on considère qu'il agit en interface du musée ou un espace de diffusion. Ces différences que nous explique Laurent GERVEREAU aident à distinguer la variété d'engagement sur cette voie de la circulation du savoir en ligne :

18. LG  — Ils sont encore balbutiants dans ces domaines-là, ils font très peu par rapport à ce qu'ils pourraient faire, parce que ça pourrait devenir de vrais producteurs, à la fois d'enseignement, de produits culturels, des producteurs... Ils sont très en dessous de ce qu'ils pourraient faire, c'est-à-dire que pendant très longtemps, les musées étant des musées de collections, n'ont pas du tout pensé qu'ils allaient se retrouver dans un espace qui est un espace de circulation, & un espace de diffusion, donc ils ont très peu pensé la diffusion sur le net. Ils l'ont pensée comme une vitrine circonstancielle, momentanée, mais pas du tout comme un espace de diffusion, que ce soit de la diffusion culturelle, que ce soit de l'enseignement, ou que ce soit de la diffusion commerciale. Ils ont complètement sous-estimé cet aspect-là. Et c'est cet aspect-là que nous, on a volontairement investi, & qu'il faut continuer à investir massivement. (*Extrait 18.9*).<sup>b</sup>

Les contenus scientifiques, pour cela, s'intègrent plus facilement dans ces réseaux d'accès à l'information. Les musées & leurs collections en acquièrent également un sorte de notoriété, car si les chercheur-e-s viennent s'intéresser à ces œuvres en particulier, dans un certain sens, c'est vers ces objets que les attentions se portent :

11. FM  — Mais sinon, le volet numérique, il est vraiment au travers du site Internet aussi, des visites virtuelles. Il joue le rôle d'un continuel changement des pages d'accueil du mémorial, d'abord parce que l'agenda culturel bouge. Ça, c'est vraiment de la com., mais après sur un volet numérique propre à l'action culturelle & scientifique, c'est vraiment lié aux collections, au sens archivistique. (*Extrait 11.7*).<sup>c</sup>
16. HTDS  — C'est une démarche mise en place par la cellule multimédia en lien avec différents services, & qui vise à mettre à disposition du public beaucoup de contenus, très très variés. (*Extrait 16.3.a*).<sup>d</sup>

---

<sup>a</sup>Extrait « Multiplier l'accès aux modélisations » page 538, ventilé page 920.

<sup>b</sup>Extrait « Entre la vitrine & l'espace de diffusion » page 616, ventilé page 919.

<sup>c</sup>Extrait « Communication & archivistique » page 505, ventilé page 919.

<sup>d</sup>Extrait « Mise à disposition de contenus, § A » page 575, ventilé page 920.

Le meilleur exemple qui démontre l'intérêt de la mise en commun des informations sur les œuvres, c'est le rêve d'un fonctionnement en *wiki* où chacun pourrait renseigner ses propres connaissances sur les objets exposés ou en réserve :

— Je tombe toujours sur des passionnés, c'est vrai, qui sont toujours là : « Alors, là derrière, c'est...? » Parce que c'est choses-là, ces croquis, on ne les a pas toujours dans les dossiers d'œuvres, on n'a pas toujours gardé la trace de ça. Et là, l'autre jour, j'ai vu qu'on en a sortis en réserve, il y en a plein, donc ils sont en train de les numériser, donc on pourra enfin les utiliser. Vraiment, savoir exactement qui sont tous les bonshommes qui sont là, & puis après on pourra raconter l'histoire. C'est déjà pas mal, c'est sympathique. Parce qu'il y a toujours des gens ici qui cherchent le portrait de leur ancêtre, des gens qui... (*Extrait 27.14*).<sup>a</sup>

27. FLA

Ainsi, à un niveau supérieur de partage de l'information muséale, l'interaction & la mise en réseau entre les musées apporte une certaine dynamique d'échange, tant pour la connaissance des musées entre eux que pour l'information des publics. La mise en place d'un réseau de musées français d'histoire n'a connu qu'une concrétisation, fort controversé :

— Alors, c'était un des atouts du musée de la maison d'Histoire de France, c'est d'avoir un vrai portail Internet. Là aussi, quelque part, on jette le bébé avec l'eau du bain. (*Extrait 13.16*).<sup>b</sup>

13. TCL

En un sens, cette activité réticulaire fait sortir du musée les collections pour les expédier sur des écrans, offrant aux objets comme une seconde vie :

— Alors que nous, nous sommes un monde de la marionnette qui n'est pas mort, mais qui ne vit plus, qui ne joue plus, c'est n'est plus le monde du théâtre, c'est le monde du patrimoine. Alors comment faire coexister ces deux entités-là, comment elles peuvent vivre ensemble ? Il y a des magies qui s'appellent l'informatique, des portails. Et on arrive à monter des projets là-dessus qui sont assez marrants. (*Extrait 7.5*).<sup>c</sup>

7. FLE

Pour conclure sur ces activités digitales en tout genre, les politiques les plus intéressantes restent celles qui adoptent une vision globale de leur activité numérique & qui participent à une approche plus vaste, comme au musée de la Musique ou l'intégration à la Cité, sorte d'association resserrée, donne des perspectives intégrées plus vastes que le simple projet de musée :

— Et le fait de s'intégrer à la médiathèque nous a aussi permis de développer une politique de numérique & de multimédias qui s'est pas mal développée. C'est évidemment le catalogue en ligne, c'est des photos d'instruments, c'est les enregistrements sur les instruments du musée, c'est des dossiers documentaires sur des familles d'instruments, c'est des enregistrements de

15. EDV

<sup>a</sup>Extrait « Numériser pour renseigner » page 777, ventilé page 911.

<sup>b</sup>Extrait « Portail de la maison de l'Histoire de France » page 538, ventilé page 920.

<sup>c</sup>Extrait « Faire vivre le patrimoine » page 450, ventilé page 919.

concerts, donc, il y a tout ce panel de choses qu'on peut retrouver sur le site de la Cité de la musique <sup>237</sup>, & là je dirais que le musée a pleinement bénéficié de son intégration dans la Cité de la musique. (*Extrait 15.5*). <sup>a</sup>

Dans ces extraits sur les portails numériques, il manque malgré tout la dimension historique espérée, celle qui voit dans les réseaux numériques ouverts une aubaine pour le foisonnement de l'histoire, notamment avec d'autres institutions que les musées, mais avec au cœur, les collections d'œuvres & d'objets comme moteur du progrès d'un savoir partagé. Dans ce domaine, l'histoire ne fait ni figure d'exception, ni ne s'expose en fer de lance. En guise d'ouverture, citons donc Guy ZELIS qui place des espoirs que les musées peinent encore à inscrire en priorité : « sur la toile s'ouvre la possibilité d'écrire l'histoire par un recours simultané aux langages verbal, visuel & sonore <sup>238</sup> »

---

<sup>237</sup> *citedelamusique.fr*, op. cit.

<sup>238</sup> ZELIS, « Vers une histoire publique », op. cit., p. 162.

---

<sup>a</sup>Extrait « Politique de numérique & de multimédias » page 558, ventilé page 911.

## 5. Vers une esthétique de l'histoire

Le musée tient une position particulière aux côtés des lieux de communication de l'histoire. Dans son article intitulé « Vers une histoire publique », Guy ZELIS observe la place de l'historien-ne dans la société : « Elle doit s'ouvrir, certes, sur la diffusion scientifique, mais plus encore sur la communication culturelle & sociale de l'histoire. Celle-ci prend les formes de l'*histoire publique*<sup>1</sup>. » À quelle place siège le musée, & *a fortiori* le musée d'histoire, dans ce panel que constitue l'*histoire publique*? C'est pendant la période cruciale pour l'université & nos sociétés contemporaines de la fin des années soixante que Guy ZELIS situe la genèse de ce souci « de « dé-textualiser » l'histoire, pour la fonder & la diffuser par d'autres supports que les documents écrits, & de la « dé-scolariser », pour la sortir de l'école<sup>2</sup>. » Il cite alors « le groupe « Clio 70 », qui avait pour visée la communication du savoir historique<sup>3</sup> » dont une émanation, le CARHOP<sup>4</sup>, a élu domicile au musée belge de La Fonderie. Il relate ensuite la naissance de l'*histoire publique* en tant que telle : « à l'université de Californie à Santa Barbara, où Robert KELLEY, membre de la faculté d'histoire, crée, avec le soutien de la fondation ROCKEFELLER, un programme d'enseignement en vue de former de jeunes étudiants pour des carrières d'historiens dans le secteur public ou privé<sup>5</sup> ». La pratique de la *Public History* concerne de nombreux domaines alors fleurissants, en négatif des professions de l'enseignement & de la recherche universitaire, c'est-à-dire :

le secteur public, le gouvernement & les politiques publiques, mais aussi l'histoire des entreprises, la mise en valeur du patrimoine historique & artistique, la muséologie & la diffusion de l'histoire, l'histoire locale & régionale, l'archivistique & la gestion documentaire d'organisations privées ou publiques, l'édition & les médias, la réalisation de films ou d'émissions télévisées & la consultance en histoire.<sup>6</sup>

À partir de ce modèle communicationnel de l'histoire ayant pour cœur l'agir historien, nous souhaitons développer dans ce dernier chapitre les bases de la réflexion sur le concept d'esthétique de l'histoire. Notre premier mouvement depuis lequel notre réflexion sur la question s'est développée s'intéresse à la perception & au fonctionnement biologique qui permet la sensibilité à l'histoire. Nous verrons comment dans l'institution, à travers des éléments de langages spécifiques de l'histoire adaptés à l'appareil muséal, l'esthétique s'ouvre à l'histoire.

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 156.

<sup>2</sup> Ibid., p. 157.

<sup>3</sup> Ibid., p. 157.

<sup>4</sup> Centre d'animation & de recherche en histoire ouvrière & populaire.

<sup>5</sup> ZELIS, « Vers une histoire publique », op. cit., p. 157.

<sup>6</sup> Ibid., p. 157-158.

## 5.1. L'histoire par le sensible

Penser l'histoire en elle-même ne constitue pas l'objet de notre travail, car nous considérons qu'elle s'envisage comme une opération de mise en relation. Nous nous appliquons donc à penser l'histoire dans ses environnements réticulaires. L'histoire n'existe que dans un mouvement communicationnel. Quelqu'un la construit, quelqu'un d'autre, dépositaire de ce récit, y prête attention. Donc, penser l'histoire, c'est penser la communication de l'histoire. Nous ne déroulerons pas ici une historiographie générale depuis les temps anciens jusqu'aujourd'hui. Nous venons de démontrer la distinction qu'il existe entre histoire & musée dans l'Antiquité, bien des ouvrage, dont certains plus récents que vous trouverez en bibliographie, traitent, mieux que je ne saurais le faire, de ces sujets. Mais le propos que nous venons développer dans les quelques lignes qui suivent s'accrochent à une frontière de l'histoire, celle qui sépare un médium de l'histoire des autres : l'écrit. En effet, la littérature regorge d'ouvrage passionnants sur l'écriture de l'histoire. Nous citons en haut lieu Michel de CERTEAU, Michel FOUCAULT, Paul VEYNE, Paul RICŒUR, & nous invoquons leur regard sur l'histoire pour nourrir le nôtre.

Or, comment continuer à parler des médiums de l'histoire sans développer plus en détail un modèle de compréhension de la démarche historienne comme dispositif communicationnel. Cette démonstration suit plusieurs objectifs. Le premier consiste en l'étalage d'un système de compréhension de l'histoire au croisement entre un schéma ricœurien & un miroir foucauldien, pour ainsi dire deux systèmes de penser étrangers l'un à l'autre, mais dont les principes demeurent d'interchangeables boîtes à outils pour la démarche historienne<sup>7</sup>. Nous avons donc choisi de suivre selon trois niveaux le mouvement de communication interpersonnel :

- basé sur l'enchaînement de la perception, de la conscience & de l'expression,
- inspiré du fameux canevas de Michel de CERTEAU : « les trois moments, étapes, phases de l'opération historiographique : la phase documentaire, la phase explicative/compréhensive, la phase représentative<sup>8</sup>. »
- reporté à la réception de l'histoire dans la société.

Nous présentons donc ce pattern de communication appliqué successivement à l'individu, à l'historien-ne en tant qu'individu spécifiquement formé à la fabrique de l'histoire, & à la société en tant qu'ensemble d'individus récepteurs & acteurs de l'histoire.

Au sein de ce mouvement hélicoïdal, le second objectif de cette partie vise à répondre à une question précise qui interroge à la fois l'économie des émotions & la construction des savoirs liés à l'histoire. Les chemins communicationnels expliqués ci-après rassemblent plusieurs courants de pensée & prennent des détours au carrefour entre : d'une part, l'attention, l'apprentissage, la construction des savoirs, l'épistémologie, & d'autre part, la sensibilité, l'émotion, la construction des goûts, l'esthétique. Bien entendu, à la croisée de ces deux ramifications, que d'aucuns considèrent hermétiquement, déambule l'individu dans son corps. Ce regard double nous permettra d'énoncer avec plus de précisions les perspectives de notre hypothèse d'esthétique de l'histoire.

<sup>7</sup>Rose GOETZ. « Paul Ricœur et Michel Foucault ». French. In : *Le Portique* 13-14 (sept. 2004).

<sup>8</sup>Bertrand MÜLLER. « Cheminer avec Paul Ricœur. À propos de La Mémoire, l'histoire, l'oubli ». In : *L'histoire entre mémoire et épistémologie. Autour de Paul Ricœur*. Dijon : Payot Lausanne, 2005, p. 15-35, p. 24.



Enfin, le troisième objectif en jeu entend énoncer quelques concepts clefs de notre étude en déliant un paramètre incertain que nous nommons la confusion des représentations. La représentation de l'histoire, une question large & complexe dont nous voulons démêler les principales perspectives, interroge les représentations du passé & la notion même de représentation. Il s'agit plus, dans la décortication & l'analyse des schémas communicationnels, de dépasser l'idée même de représentation que de repenser l'histoire des représentations. Gardons en main ce schéma hélicoïdal pour nous guider dans notre recherche. Ainsi, nous proposons dans les paragraphes théoriques qui suivent à la fois un modèle de compréhension de la fabrique de l'histoire du point de vue communicationnel, une veille sur les interstices poreux qui lient l'épistémologie à l'esthétique, & des focales sur les notions de représentation pour leur céder une nomenclature conceptuelle plus précise. Échaffaudons la charpente promise pour bâtir ce modèle.

Nous confrontons volontairement au modèle communicationnel proposé plusieurs points de vue qui conçoivent la communication en résultat d'un processus la permettant & comme une mouvement générateur. Elle procède entre autres d'une histoire phylogénétique, ontogénétique, d'états & d'actions plus ou moins complexes. Elle implique la perception, la conscience & l'expression, permettant l'appréhension du passé, le développement de la mémoire & la restitution d'histoires. Or, sur ce terreau, comment le corps implique la sensibilité avec l'attention, l'émotion & l'apprentissage, le savoir parmi le sentiment ? Nous chercherons des éléments de réponse à cette question transversale.

Du point de vue des représentations, concentrons-nous sur ce concept de perception, pivot de notre croquis. La sensation de présent dans notre système nerveux fonde une conscience du présent. Là où la perception permet la conscience du présent, un certain type de mémoire crée la conscience du passé. La première représentation du passé habite la mémoire, nous l'appelons la représentation mentale du passé. Forts de la complexité de notre système sensorimoteur, la plupart des individus usent des facultés d'exprimer ce que dicte leur mémoire. Des moyens d'expression variés constituent les armes de l'individu qui partage des compositions issues de son passé. Un témoignage personnel représente l'histoire d'un vécu passé. C'est une représentation langagière du passé. Nous verrons alors la pluralité des moyens & des sensibilités qui cadrent ces jeux de représentation en nous posant la question de la représentation artistique du passé.

### 5.1.1. Commencer par le sensible

Reprenons donc la question de la dissection de la représentation. Dans son sens latin *repaesento*<sup>9</sup> « rend présent »<sup>10</sup>. Le composé de *sentio*<sup>11</sup> « sentir » avec le préfixe *pre-* « devant » renvoie à la fois au sensible, à l'existence & à la temporalité. L'existence de ce présent, « sentir devant », se conçoit par une perception sensorielle d'un vécu actuel. Représenter rend sensiblement présent un élément jusqu'alors absent dans l'espace ou dans le temps. Bien qu'elle requiert des propriétés particulières, la représentation de l'histoire fait partie des représentations

<sup>9</sup>Félix GAFFIOT. *Dictionnaire illustré latin-français*. Bilingue. Paris : Hachette, 1934, p. 1347.

<sup>10</sup>*praesens* ibid., p. 1225.

<sup>11</sup>ERNOUT et MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, op. cit., p. 614.

du passé. Celles-ci commencent chez l'individu & passent par la perception de l'environnement présent, la conscience du passé & les usages de la mémoire. Pour remettre à plus tard les débats sur le bienfondé de la représentation mentale & des théories représentationnelles qui l'accusent dans son caractère symbolique, nous évoquerons les mécanismes étudiés par les philosophes, les cognitivistes ainsi que ceux présentés par la biologie moléculaire. Ces observations nous aideront à concevoir les fondements de la représentation pour discerner la naissance du passé.

Considérons le schéma simple & mécaniste de la communication interpersonnelle, que nous aurons le loisir de complexifier, & appliquons-le à ce que nous connaissons de l'histoire : l'historien-ne, émetteur/trice, à partir d'un assemblage de sources & de la compréhension qu'il/elle en donne, crée, agence un message historique qui, à travers tel médium, se livre à la perception d'une personne réceptrice<sup>12</sup>. Bien ! Questionnons les éléments de ce schéma linéaire<sup>13</sup>. Qui est l'historien-ne ? Que met-il/elle en forme, comment & pourquoi ? Sur quel support choisit-il/elle la diffusion de son message ? Quel est son récepteur ? Pourquoi & comment discerne-t-on son message ? Pour répondre stratégiquement à ces questions qui relèvent de réalités sociales variées, différentes approches :

Refuser la fiction d'un métalangage qui unifie tout, c'est laisser apparaître le rapport entre les procédures scientifiques limitées & ce qui leur manque du « réel » dont elles traitent. C'est éviter l'illusion, nécessairement idéologique, propre au discours qui prétend faire croire qu'il est « adéquat » au réel, – illusion philosophique tapie dans les préalables du travail historiographique et dont SCHELLING a merveilleusement avoué la tenace ambition : « le récit des faits est pour nous doctrinal ». Ce récit-là trompe parce qu'il entend faire la loi au nom du réel.<sup>14</sup>

L'histoire représente le passé<sup>15</sup>. Voilà bien un phénomène que chacun d'entre nous expérimente régulièrement. Vraisemblablement, les processus de représentation du passé s'éprouvent d'abord par les individus, entendu sur le plan de l'ontogénie, de la psychologie du développement, de la phylogénie ou de l'histoire humaine. Bien sûr, à l'échelle d'une vie humaine, un enfant développe sa mémoire & prend conscience de la notion de temps avant de participer à la construction de la mémoire collective, voire, de devenir historien-ne. Mais pour entrer plus en avant dans le propos, intéressons-nous un instant aux sociétés préhistoriques. Nous les définissons du haut de notre côté de la frontière de l'invention de l'écriture. Cette barrière mobile arrêtée comme le point zéro de l'histoire, ce cadre très XIX<sup>e</sup> siècle, nous pose question pour notre recherche. Bref, avant que n'y naisse une histoire, fût-elle orale, les humains d'alors expérimentaient les merveilles de la mémoire individuelle ainsi que ses expressions, « la vie collective, comme la vie mentale de l'individu, est faite de représentations ; il est donc présumable que représentations

---

<sup>12</sup> Warren WEAVER, Claude Elwood SHANNON et Abraham André MOLES. *Théorie mathématique de la communication*. Les classiques des sciences humaines. Paris : Retz, 1975.

<sup>13</sup> Marcus Fabius QUINTILIEN. *Institution oratoire*. bilingue. Collection des universités de France. Paris : Les Belles Lettres, 1975 ; Ce modèle antique, les sciences de la communication l'identifie au schéma élaboré par Harold Dwight LASSWELL. *Power and personality*. Anglais. Westport (Connecticut) : Greenwood Press, 1976.

<sup>14</sup> CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 11.

<sup>15</sup> RICCEUR, « L'écriture de l'histoire & la représentation du passé », op. cit.

individuelles & représentations sociales sont, en quelque manière, comparables <sup>16</sup>. » Si la comparaison organiste nous propose une compréhension de l'histoire, employons-là en juste retour de ce que l'histoire peut nous apprendre sur nous-mêmes.

Cosmogonies, hermétismes ou médecines traditionnelles trouvent, selon les doctrines de correspondance, des relations directes entre le microcosme du corps humain & le macrocosme de l'univers. PLATON & ARISTOTE déjà comparent la cité à un organisme <sup>17</sup>. PAUL de Tarse identifie dans ses épîtres l'Église au corps du CHRIST <sup>18</sup>. La chrétienté, le long d'un millénaire de réflexions, médite sur cette métaphore, reprise notamment par le plan cruciforme de la majorité des églises. L'organicisme médiéval compare la société à un corps, image au service du pouvoir monarchique à la tête. Les humanistes de la Renaissance, pour qui l'homme occupe la place centrale, chérissaient ce modèle anthropomorphe, encore prôné par Thomas HOBBS ou Jean-Jacques ROUSSEAU. Au XIX<sup>e</sup> siècle, cette image a inspiré les sociologues, en particulier Hebert SPENCER, évolutionniste social, qui assimilait la société à un organisme, ou encore René WORMS dans son ouvrage *Organisme & société* paru en 1896 <sup>19</sup>. Cette tradition peut sembler baroque, toutefois Émile DURKHEIM la reprend aux origines de la sociologie : « En somme, l'analogie est une forme légitime de la comparaison & la comparaison est le seul moyen pratique dont nous disposons pour arriver à rendre les choses intelligibles <sup>20</sup>. » Parallèlement, depuis le siècle des Lumières, une autre isomorphie se développe entre l'homme & la machine : le mécanisme. Ce courant scientifique matérialiste voit apparaître en 1747 *L'Homme-machine* de Julien OFFRAY DE LA METTRIE, qui étend à l'homme la théorie de l'animal-machine de René DESCARTES : « Le corps humain est une machine qui monte elle-même ses ressorts ; vivante image du mouvement perpétuel <sup>21</sup>. » L'analogie reste d'actualité avec les différents modèles cybernétiques : computationnisme, connexionnisme, connectivisme... Plus récemment, ces courants se rejoignent & évoluent dans la systémique ou le cerveau global.

Mais alors pourquoi ce déploiement de courants idéologiques de pensée ? Tout simplement pour évoquer par quelques auteurs phares l'intérêt que revêt l'analogie du corps qui a longtemps servi comme exemple : le corps comme image de la société, la société comme représentation du corps, mais encore le corps comme mécanisme, ou les mécanismes du corps... Ainsi, dans cette lignée, nous nous permettons les analogies historiennes que nous évoquions plus haut :

- le corps humain comme mécanisme perceptif/conscient-mémoriel/expressif en analogie à l'opération historiographique & ses trois phases documentaire/compréhensive-explicative/représentative ;

<sup>16</sup>Émile DURKHEIM. « Représentations individuelles et représentations collectives (1898) ». In : *Les Cahiers de psychologie politique* 8 (2008).

<sup>17</sup>PLATON. *La République* (-315). Paris : Flammarion, 2004 ; Aristote de STAGIRE. *Politique*. Bibliothèque des textes philosophiques. Paris : Joseph Vrin, 1995.

<sup>18</sup>Paul de TARSE. « Épître aux Romains ». In : *Traduction œcuménique de la Bible*. Paris : Alliance biblique universelle, 1994, chap. xii ; Paul de TARSE. « Premier épître aux Corinthiens ». In : *Traduction œcuménique de la Bible*. Paris : Alliance biblique universelle, 1994, chap. xii.

<sup>19</sup>René WORMS. *Organisme et société*. Bibliothèque sociologique internationale. Paris : V. Giard, & E. Brière, 1896.

<sup>20</sup>DURKHEIM, « Représentations individuelles et représentations collectives (1898) », op. cit.

<sup>21</sup>Julien Offray de LA METTRIE. *L'Homme machine*. Leyde (Pays-Bas) : Elie Luzac fils, 1748, p. 14.

- le corps humain comme une analogie d'une société publique, consciente & active par rapport à l'histoire. Nous développerons moins ce point ici, car il impliquerait une étude du public qui ne concerne pas notre démonstration.

Ainsi, la première étape de ce parcours consiste en la perception, en analogie avec la phase documentaire de l'historien-ne. Par quelques questionnements techniques, nous cherchons en quoi ce thème de la perception nous touche particulièrement, tant dans notre existence au monde, à l'autre, que dans notre sensibilité personnelle & commune.

## Concevoir la perception

Commençons par définir le concept de perception. Qui permet de parler d'un concept de perception ? Goûtons un peu d'étymologie. *Concipere*, origine du verbe concevoir, signifie en latin « saisir l'ensemble, tenir uni »<sup>22</sup>. Le lexème *capere*, « saisir », a engendré d'autres mots, tel que *percipere* qui signifie « saisir à travers, percevoir » – mais encore *recapere*, « saisir en retour, recevoir » ou *precipio*, « saisir le premier, précepte »<sup>23</sup>. Jouons aux préfixes autour de la perception d'abord pour les relations de la conception avec la perception, mais aussi sur la nuance entre perception & réception. Concevoir la perception consiste à « saisir » la manière dont on « saisit à travers » : saisir intérieurement l'ensemble de ce qui traverse la frontière du soi ! La conception, dans sa dimension rassembleuse, se distancie de la perception afin de l'envisager complètement. Toutefois, la conception doit consentir au précepte de l'existence du monde extérieur pour passer l'étape de la transgression du soi. Concevoir la perception revient donc à réfléchir sur le soi, sur ses frontières en interaction avec le monde extérieur, observer le mouvement qui s'opère à travers le soi.

Si nous en venons à considérer l'existence de l'autre au sein de ce monde extérieur, il apparaît alors une nuance entre *perception* & *réception*. La perception, le « saisir à travers » concerne les rapports du monde extérieur – incluant l'éventualité de l'autre – vers le soi ; tandis que la réception, le « saisir en retour », sous-tend l'interaction, soit l'altérité. Si le monde extérieur inclut l'autre, concluons-en que la perception comprend la réception & que la réception admet l'existence de l'autre. Pour en finir avec les jeux étymologiques, concevoir peut être entendu comme une extension du percevoir, dans le sens où il s'agit d'un mode de percevoir une idée. Cette *acceptation* boucle le rapport conception/perception dans un rapport au monde & à autre, mais par un solipsisme. Or, quelle logique accepte la redondance de saisir l'ensemble des moyens par lesquels nous saisissons ? Vous saisissez ? Si l'on s'en tient aux positions & aux mouvements que contiennent les mots concevoir & percevoir, deux problèmes surgissent. Concevoir la perception ! Le serpent se mord la queue en essayant de regarder ses yeux. Non seulement l'auto-analyse semble impossible mais encore l'auto-référence isole la subjectivité dans un solipsisme parfaitement clos, allant jusqu'à la négation de la perception.

---

<sup>22</sup> Cette étymologie se rapproche de celle de *cumprehendere*, « comprendre ». Or *prehendere* & *capere* présentent une synonymie nuancée, comme dans les langues hispaniques le *coger* du *tomar* qu'en français nous traduisons sans nuancer par « prendre ».

<sup>23</sup> On trouve encore *decipere*, « saisir en dehors, tromper, décevoir », *acceptare*, « saisir, recevoir fréquemment, accepter », *excipere* « saisir vers l'extérieur, exception ».

En effet, qui vous prouve que ce monde extérieur existe ? Les thèses d'une remise en question de la perception « accorde[nt] aux idées – & à la faculté intellectuelle productrice de ces idées – une valeur plus importante qu'à la réalité extérieure <sup>24</sup> », s'il en est. Depuis sa remise en question par PYRRHON d'Élis, nul logicien n'a prouvé l'existence du monde extérieur : « Il n'y a pas de moyen, dit WITTGENSTEIN, mettant fin à une longue tradition d'arguments, de réfuter le scepticisme : toute tentative en ce sens ne peut que le renforcer <sup>25</sup>. » La position sceptique reste aujourd'hui rigoureusement défendable, voire salutaire en ce sens où « l'objectif commun des sceptiques est de détruire la présomption, les prétentions à la connaissance au profit de la suspension du jugement, du doute, de l'équilibre entre différentes thèses <sup>26</sup>. » Reprise par de grands penseurs tels que Michel de MONTAIGNE, Marcel CONCHE ou Paul FEYERABEND, « une approche antisystématique et antidogmatique qui n'est compatible qu'avec le scepticisme, ou plutôt avec le pyrrhonisme, leur permet de penser dans le risque & l'incertitude <sup>27</sup>. » Cette remise en question de la perception entraîne donc la remise en question de la connaissance & de l'existence du monde extérieur, voire de l'autre. Le scepticisme aboutit alors à l'aporie, car « nous n'avons aucun moyen d'introduire entre les choses des différences qui soient objectivement fondées <sup>28</sup>. » Le sceptique « suspend son jugement sur la question. Il est dans l'aporie, le terme grec « aporia » désignant étymologiquement le fait de ne plus pouvoir avancer ; les pyrrhoniens se diront d'ailleurs eux-mêmes aporétiques <sup>29</sup>. »

Le scepticisme butte donc sur une forme de solipsisme, ce qui « au sens doctrinal, renvoie à la théorie selon laquelle, si la réalité se résume à ce que mon esprit perçoit, n'ayant connaissance que de ma seule conscience, seul je suis, seul j'existe <sup>30</sup>. » Charles PERRIN, inscrivant le solipsisme dans l'histoire de « l'idéalisme, dont il constitue un cas-limite <sup>31</sup> », en propose une analyse en commençant par cette étymologie du mot :

Seulement attesté en français en 1878 dans le dix-neuvième « Supplément du Dictionnaire Larousse » – il l'est trois ans plus tard en anglais –, solipsisme, composé savant du latin *solus* « seul » & *ipse* « même, en personne », a beau dériver de l'ancien substantif solipse [...], son usage n'est guère répandu avant que KANT n'y ait recours en 1788 pour désigner l'amour de soi (*Selbstsucht*). <sup>32</sup>

Puis il remarque justement l'embarras de nombreux philosophes à dépasser la question du solipsisme : « quand bien même la philosophie classique, idéaliste ou réaliste du reste, laisse triom-

<sup>24</sup>Claire MARIN. « Idéalisme ». In : *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris : Larousse, 2006, p. 384–386, p. 385.

<sup>25</sup>Sandra LAUGIER. « Ce que le scepticisme « veut dire » ». In : *Revue de métaphysique et de morale* 65.1 (2010), p. 5–23.

<sup>26</sup>Thomas BÉNATOUIL. « La trousse à pharmacie sceptique ». In : *Magazine littéraire* 394 (2001), p. 32–34, p. 32.

<sup>27</sup>Sébastien CHARLES. « Marcel Conche ou le regard sceptique ». In : *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 129 - 1.1 (2004), p. 59–67.

<sup>28</sup>Pierre PELLEGRIN. « De Pyrrhon aux Pyrrhoniens ». In : *Magazine littéraire* 394 (2001), p. 27–30, p. 30.

<sup>29</sup>Ibid., p. 30.

<sup>30</sup>Christophe PERRIN. « Le solipsisme : anatomie d'un scandale ». In : *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 93.4 (2009), p. 779–798.

<sup>31</sup>Ibid.

<sup>32</sup>Ibid.

pher l'esprit solipsiste du *cogito* solitaire en délaissant le mystère de l'altérité pour ne se consacrer qu'à la question de la connaissance objective considérée *in abstracto* <sup>33</sup>. » En somme, « avec l'apparition d'autrui dans la philosophie contemporaine comme thème de réflexion & comme problème pour la conscience de soi, la critique sinon la réfutation du solipsisme devient un lieu commun <sup>34</sup>. » Il propose alors de rendre compte de « trois formes [de doctrines] qui correspondent à trois façons d'achopper sur l'aporie relative à l'accès à l'autre qui, assurément, s'avère le grand scandale de la philosophie <sup>35</sup>. » Ainsi, les « trois schémas que, pour faire simple, on pourrait qualifier respectivement de kantien, husserlien et cartésien [...] interfèrent les uns avec les autres <sup>36</sup> », soit dans une logique objective où « je ne suis sur le mode de la chair que si autrui le décide <sup>37</sup> », soit dans une logique inter-objective où « nous le sommes tous deux par le truchement du monde <sup>38</sup> », soit dans une logique subjective où « autrui ne l'est que si je l'entends ainsi <sup>39</sup>. » De ce fait, la thèse de PERRIN consiste à dire que « le vrai scandale de la philosophie réside en ce que l'altérité qu'elle conçoit ne va pas plus loin que le bout du monde, si bien que, de bout en bout de son histoire, pour user d'un mot de LEVINAS, la raison ne trouve jamais d'autre raison à qui parler. Comment mieux dire la solitude de l'ego <sup>40</sup> ? »

Quelles leçons tirer de cette introduction sur le solipsisme ? Sinon la difficulté à admettre le monde & encore plus l'autre... Or nous nous devons de sortir de l'aporie sceptique pour continuer notre état des études sur la perception. L'approche de Stanley CAVELL dans « Les Voix de la raison » confirme le même constat : « Le premier scepticisme – sur la connaissance – est le masque du second – sur autrui. Il transforme en question de connaissance une question plus essentielle, celle du contact avec autrui, de sa reconnaissance comme être humain, donc de la reconnaissance de ma propre condition. Il transforme donc en incapacité de savoir mon impuissance à accepter ma condition même. La tragédie surgit alors de l'obstination <sup>41</sup>. » Pour suivre ses issues, si « le premier scepticisme peut disparaître ou être suspendu grâce aux arguments philosophiques, ou grâce aux sollicitations de la vie courante, comme le dit HUME : j'incline naturellement, lorsque je sors, discute avec mes amis ou joue au trictrac, à supposer qu'il y a un monde extérieur <sup>42</sup> », le second scepticisme peut être contourné par :

l'idée de CAVELL, à la fois évidente & inédite, de repartir de la comédie, comme retournement & conversion de la tragédie, sur fond de données semblables. Ce qui, dans la tragédie, est évitement de l'intolérable idée de la séparation humaine devient, dans la comédie, acceptation heureuse de cet état inéluctable. Le scepticisme ne peut être surmonté par une nouvelle connaissance (*knowledge*). La seule réponse au scep-

---

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> LAUGIER, « Ce que le scepticisme « veut dire » », op. cit.

<sup>42</sup> Ibid.

ticisme est de l'ordre de la reconnaissance (*acknowledgement*), que ce soit pour le monde ou les autres.<sup>43</sup>

Ainsi, par une issue post-moderne, bien que rien ne prouve l'existence de l'autre, du monde extérieur, ni de la perception, l'aporie les concernant ne se résorbe que par leur *reconnaissance*<sup>44</sup>. Ne retirant rien à la valeur des philosophies sceptiques, cette vérité du philosophe est « *l'évidence*, qui ne vaut que pour lui. Elle est à jamais singulière, & ce même si sa prétention est universelle. C'est d'ailleurs cette prétention qui permet d'éviter à la fois les écueils du relativisme & du solipsisme puisqu'elle sous-entend qu'en droit l'universalité de la raison indique la voie possible d'un consensus<sup>45</sup>. » Le scepticisme exige donc « selon la belle formule d'André COMTE-SPONVILLE, de penser l'universel, singulièrement<sup>46</sup>. » Ainsi, de par son goût pour la singularité, le sceptique laisse une brèche à la liberté dans la méthode, telle que peut la présenter Paul FEYERABEND dans ses ouvrages<sup>47</sup>. Mais c'est *l'évidence* qui mène à sortir du solipsisme par la *reconnaissance* du monde, de l'autre & donc d'une perception concevable. Une telle reconnaissance ouvre un champ immense puisqu'elle permet l'étude de ses frontières, donc de soi, & de soi par ses frontières, par sa perception, éventuelle porte d'entrée sur le monde.

Nous laisserons les études très bien documentées sur la perception vue par les sectateurs de PLATON avec sa riche « réflexion sur le statut des idées & sur les rapports entre l'intelligence & la réalité. La position idéaliste s'est sans doute aussi nourrie de la démarche du christianisme qui instaure une hiérarchie en distinguant l'âme humaine du monde & qui souligne le rôle de la conscience<sup>48</sup>. » Les fondateurs de l'idéalisme moderne, le docteur français Claude BRUNET & l'évêque irlandais George BERKELEY, ne négligeaient pas la perception. Au contraire, l'un dans le parfait solipsisme de son *Projet d'une nouvelle métaphysique* parle de sensibilité, d'intelligibilité<sup>49</sup> & l'autre dans les *Principes de la connaissance humaine* présente la thèse de l'immatérialisme des principes que la philosophie du langage reprend depuis<sup>50</sup>. Mais revenons au matérialisme, & une autre manière de concevoir la perception.

## Les circuits du sentir

Nos représentations mentales s'appuient sur un univers référentiel issu de la perception & sur un monde inférentiel tiré des souvenirs ou de l'imagination. La perception d'un signal – processus de recueil, de traitement & de prise de conscience de l'information sensorielle – « aboutit à une sensation, c'est-à-dire à l'élaboration d'une image mentale en liaison avec le signal détecté<sup>51</sup>. »

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Paul RICCEUR. *Parcours de la reconnaissance : trois études*. Les essais. Paris : Stock, 2004.

<sup>45</sup> CHARLES, « Marcel Conche ou le regard sceptique », op. cit.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> FEYERABEND, *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, op. cit.

<sup>48</sup> MARIN, « Idéalisme », op. cit.

<sup>49</sup> Claude BRUNET. *Projet d'une nouvelle métaphysique*. Paris, 1704.

<sup>50</sup> George BERKELEY. *Principes de la connaissance humaine [1710]*. Paris : Armand Colin, 1920.

<sup>51</sup> Stéphane TANZARELLA. *Perception & communication chez les animaux*. Bruxelles (Belgique) : De Boeck, 2006, p. 15.



Pour mieux comprendre ce phénomène, nous citons les neurosciences cognitives. Issues de « la convergence des neurosciences intégrées & de la psychologie cognitive, [elles nous éclairent] sur notre façon de percevoir, d'agir, d'apprendre et de se souvenir <sup>52</sup>. » Aujourd'hui, celles-ci ne s'entendent plus sans une mise en profondeur soutenue par l'approche biologique décrivant l'activité biochimique, génétique, moléculaire & développementale : « Cette nouvelle synthèse – la biologie moléculaire de la cognition – promet de parachever le cercle d'unification allant de l'esprit à la molécule <sup>53</sup>. »

L'étincelle qui engendre le mouvement communicationnel provient d'un simple mécanisme : « la perception d'un signal commence par la réception d'un stimulus <sup>54</sup>. » Les informations émanant de notre environnement sont captées & codées par nos récepteurs sensoriels. Ces organes se composent de cellules capables de capter plusieurs formes de stimuli pour les traduire en message & les transmettre au centre nerveux, « structure spécialisée dans la détection et le codage de l'information [...]. Cette conversion du stimulus correspond à la transduction, phénomène propre à chaque récepteur sensoriel <sup>55</sup>. » La multiplicité de rapports qui lient le monde sensible au monde intelligible transgresse la proposition aristotélicienne de l'âme sensible à cinq sens <sup>56</sup>. Nous l'ordonnons aujourd'hui par types de cellule contenant des molécules appelées neurorécepteurs : « sa structure correspond soit à celle d'une cellule sensorielle, reliée à un neurone bipolaire par contact synaptique, soit à celle d'une véritable cellule nerveuse (cellule neurosensorielle, neurone bipolaire, etc.) encodant directement le stimulus perçu en potentiels d'actions <sup>57</sup>. » Nous souhaitons comprendre ici ce princeps en l'ordonnant par type de signaux reçus, en précisant les dispositifs de transduction & la présentation des circuits afférents : « en général, un récepteur sensoriel est relié à la région dendritique d'un neurone ganglionnaire afférent, véhiculant l'information en direction du système nerveux central <sup>58</sup>. »

Nous percevons les signaux électromagnétiques soit par les thermorécepteurs qui évaluent la température cutanée & interne dans le cadre de la thermorégulation, soit par les photorécepteurs : « la rétine comporte des cellules photoréceptrices spécialisées, les cônes et les bâtonnets, ainsi que des neurones intermédiaires. [...] Elles] sont reliées à des neurones bipolaires, eux-mêmes reliés à des neurones ganglionnaires dont les axones forment le nerf optique <sup>59</sup>. » L'organe de l'œil, connecté au photorécepteurs & au système neuronal affilié confrontent espace, formes, contrastes, & tout un spectre de couleurs à partir du moment où se recoupent les ramifications du nerf optique, même s'il « véhicule des informations assez peu variées à destination du système nerveux central où elles seront analysées et filtrées à travers différents relais de la voie optique pour conduire à l'élaboration d'une image mentale <sup>60</sup>. » Voici donc le schéma

<sup>52</sup>Larry Ryan SQUIRE et Eric R KANDEL. *La mémoire : de l'esprit aux molécules*. Champs. Paris : Flammarion, 2005, p. 377.

<sup>53</sup>Ibid., p. 377.

<sup>54</sup>TANZARELLA, *Perception & communication chez les animaux*, op. cit., p. 15.

<sup>55</sup>Ibid., p. 15.

<sup>56</sup>Bien entendu, la vue, l'ouïe, le toucher, le goût & l'odorat. Merci Aristote de STAGIRE. *De l'âme (-330)*. Sous la dir. de Pierre THILLET. Folio. Essais. Paris : Gallimard, 2005.

<sup>57</sup>TANZARELLA, *Perception & communication chez les animaux*, op. cit., p. 15.

<sup>58</sup>Ibid., p. 17.

<sup>59</sup>Ibid., p. 182.

<sup>60</sup>Ibid., p. 187.

simplifié de la construction de l'image mentale la plus évidente. Les deux yeux, leurs mouvements & celui du crâne permettent d'augmenter la perception de l'espace, notamment par les jeux de perspective & de profondeur de champ. Ce chemin perceptif tient une place primordiale, « les systèmes sensoriels ne sont pas utilisés de manière équivalente : certains systèmes sont prédominants sur d'autres, établissant alors une hiérarchie sensorielle. Chez l'homme, la vision est prédominante sur les autres systèmes sensoriels <sup>61</sup>. » Bien sûr, pour notre étude, la vue entre prioritairement dans nos analyses, notamment pour les questions du voir & du lire.

En parlant des phototransducteurs, faisons un détour concernant la perception des temporalités. Connaissez-vous l'organe archaïque dénommé glande pinéale ? « Chez les vertébrés, elle secrète de la mélanine dans le sang. Elle possède une structure homologue à celle d'un œil & a longtemps été considérée comme un troisième œil <sup>62</sup>. » Chez les reptiles & les oiseaux, elle se situe sous la boîte crânienne & capte les variations de lumière, permettant d'adapter l'animal aux rythmes chrono-biologiques. Chez les mammifères, elle se situe dans la partie médiane du cerveau, sans lien avec la lumière extérieure, mais elle garde son rôle intermédiaire entre perception & temporalités, puisqu'elle suit un développement embryonnaire commun avec les cellules rétinienne & que « la variation de la quantité de lumière entre le jour et la nuit est perçue de manière indirecte par la glande pinéale. La détection de la photopériode se réalise à travers les yeux, au niveau des photorécepteurs rétiniens. [...] Différents relais nerveux acheminent ensuite l'information jusqu'à la glande pinéale <sup>63</sup>. » De fait, son activité de sécrétion d'hormones dépend des rythmes saisonniers pour les régulations reproductives, ou des rythmes circadiens pour le contrôle du sommeil & de l'éveil. Ainsi, dès l'étape première de notre schéma communicationnel, les temporalités apparaissent comme inhérents aux systèmes perceptifs.

Les signaux mécaniques comme les pressions ou les vibrations sont captés par les mécanorécepteurs intervenant à la base de plusieurs systèmes sensoriels : l'ouïe & la perception de la pesanteur logées dans l'oreille interne « constituée d'un organe de l'équilibre, le vestibule & d'un organe acoustique, la cochlée enroulée sur elle-même en un canal cochléaire spiralé. Elle a pour fonction la transduction des signaux sonores, réalisée par des cellules ciliées. Elle est innervée par le nerf cochléaire qui est afférent au système nerveux central <sup>64</sup>. » Si, chez l'espèce humaine, le spectre des ondes audibles n'est pas autant élevé que dans d'autres familles, la qualité de leur interprétation place l'ouïe en concurrence avec la vue comme système perceptif des signaux à longue portée. Les signaux mécaniques sont aussi perçus par la somesthésie – système sensoriel de l'organisme le plus étendu – localisée dans la peau & la plupart des tissus, permettant notamment la perception de la douleur ou de soi. Enfin, le toucher s'entend à la fois comme perception cutanée concernant strictement la déformation de l'épiderme & comme perception haptique, plus complexe, permettant d'explorer son environnement. Ce type de perception complexe se compose à la fois de la perception cutanée, de la proprioception somesthésique liée aux différents tissus mis en jeu & de perception thermique. Elle permet de percevoir à la fois la gravité, l'espace qui nous entoure ainsi que différentes propriétés spatiales des objets ou personnes touchées, mais également les textures. Les systèmes nerveux afférents passent par des circuits courts

<sup>61</sup> Ibid., p. 288.

<sup>62</sup> Ibid., p. 209.

<sup>63</sup> Ibid., p. 212.

<sup>64</sup> Ibid., p. 63.

quand d'autres liaisons se raccordent directement aux systèmes nerveux centraux, via la moelle épinière, le bulbe rachidien & l'ensemble du tronc cérébral afin de constituer des images haptiques.

Les sémiouchimiques, signaux d'information qui mettent en jeu la chimioréception, « peuvent être échangés soit entre congénères, soit entre deux espèces différentes. Certaines substances chimiques sont de simples paramètres physico-chimiques de l'environnement détectés par les mêmes organes<sup>65</sup>. » Toutefois, il existe un écart entre relations hormonales & perception de l'environnement à prendre en compte dans nos modèles. Chez l'humain, maîtrise & propositions de mets préparés ou de senteurs, comme l'encens, se déclinent en autant de moyens de communication interpersonnelle. Ainsi, nous captons les particules par des chémorécepteurs concentrés sur la surface de la langue & les muqueuses buccales pour le goût, dans l'épithélium de la cavité nasale pour l'odorat, ou encore en interne pour contrôler les substances qui circulent dans le corps. Le goût, vu dans son ensemble, concerne à la fois les composantes gustatives, olfactives, tactiles & thermiques. Le gustatif ne distinguant que salé, sucré, amer & acide par des chémorécepteurs localisés « au niveau des bourgeons du goût, portés par la langue, en papilles. [...] Chaque cellule sensorielle entre en contact synaptique avec des neurones gustatifs afférents conduisant l'information gustative jusqu'au système nerveux central<sup>66</sup> » pour qu'il réalise à partir de ces combinaisons des images gustatives.

Quant à l'olfaction, plus encore que la vue & l'ouïe, apparaît comme une fonction dont l'organe se trouve au plus proche du cerveau<sup>67</sup>. Sa structure chimique & cellulaire permet une communication rapprochée par les neurones dont les axones « se projettent dans le bulbe olfactif situé juste sous le cerveau<sup>68</sup>. » La chimioréception olfactive fait intervenir une plus grande diversité de récepteurs que les autres organes perceptifs, & dans le nerf olfactif, « de nombreux neurones participent au codage de l'information [...]. Le bulbe olfactif reçoit également de nombreuses afférentes centrifuges issues du système nerveux central, modulant ainsi la réponse<sup>69</sup> » pour créer des images olfactives. De par sa proximité & ses connexions directes avec le paléocortex & le thalamus, l'odorat s'associe fortement aux émotions, & de par son lien avec l'amygdale & l'hippocampe, il s'implique plus particulièrement aux processus de mémoire & d'apprentissages : « de telles connexions permettent également de relier les autres sens (visuel et auditif) avec le sens olfactif, de telle sorte que lorsque nous percevons un parfum, tout le contexte émotionnel nous revient en mémoire<sup>70</sup>. »

Pour le moins étonnant dans une thèse concernant les musées, cet aperçu sur les signaux, les organes, les cellules & les circuits de transduction nous apporte plusieurs informations quant aux problématiques que nous développons ici :

- tout d'abord, en distinguant les différentes sortes de signaux, par leur type – électromagnétiques, mécaniques, chimiques –, par leurs origines allant des stimuli environnementaux

---

<sup>65</sup>Ibid., p. 227.

<sup>66</sup>Ibid., p. 265.

<sup>67</sup>La muqueuse olfactive est située sur la paroi dorsale de la cavité nasale, séparée du cerveau par une barrière osseuse perforée, la plaque cribiforme *ibid.*, p. 260.

<sup>68</sup>Ibid., p. 261.

<sup>69</sup>Ibid., p. 264.

<sup>70</sup>Ibid., p. 264.

aux signaux interpersonnels, & par leur portée : « perception & communication peuvent être réalisées sur de grandes distances comme la communication sonore ou la perception visuelle. Inversement, les signaux nécessitent parfois la proximité des individus pour être perçus comme les signaux tactiles ou parfois les signaux odorants<sup>71</sup>. » Si tous les sens présentés gardent des valeurs pragmatiques, il apparaît que la communication consciente semble s'intéresser prioritairement aux signaux de longue portée, alors que les signaux non vibratoires, de courte portée, passent pour être réservés aux domaines de l'intime ;

- en second lieu, pour la forme, nous distinguons l'orientation des systèmes perceptifs pour tel type de stimuli, & pour tel position de signal, extérieur ou intérieur : « les récepteurs périphériques à l'origine de la sensibilité, dite sensibilité somatique extéroceptive, caractérisent la perception de signaux stato-acoustiques, tactiles, visuels & olfactifs. Inversement, la sensibilité viscérale correspond à la perception de stimuli internes, détectés au niveau des viscères : pression artérielle, taux d'oxygène, etc.<sup>72</sup> » Bien sûr, ce sont les sensibilités extéroceptives qui concernent la communication principalement dans notre étude ;
- troisièmement, bien que nous ayons disséqué chaque organe séparément selon ses spécificités jusqu'aux frontières du système nerveux central, l'afflux de signaux différents dans les organes perceptifs provoque une redondance. Ainsi, la redondance soulève deux questions : la préférence dans les systèmes de perception d'une part & de l'autre la complémentarité des fonctions. Sur la première question, nous pouvons supposer que chaque individu, en fonction de son développement particulier, construit des patterns qui vont privilégier l'usage de tel système perceptif pour conditionner sensibilités & apprentissages.

S'agit-il des tendances à privilégier le visuel, l'auditif, le toucher ? Qui penche pour le plaisir des yeux, qui pour celui de l'ouïe ? Naît un premier niveau de préférence sensible qui implique le goût & l'apprentissage. Remarquons en second lieu que la redondance des systèmes de perception « permet de compenser le dysfonctionnement ou la destruction de l'un d'entre eux. Parallèlement, elle contribue à améliorer & à nuancer la détection des signaux, condition nécessaire d'après certains auteurs pour enrichir l'éventail des comportements<sup>73</sup>. » Nous l'observons facilement pour le toucher & la vue, mais nous pourrions en étendre l'analyse.

### 5.1.2. Images mentales

Les patterns neuronaux rassemblent ces systèmes perceptifs. Y siègent des affinités entre les différents systèmes, mais aussi « processus d'apprentissage et de mémorisation complètent fréquemment les dispositifs sensoriels<sup>74</sup>. » Nous avons donc vu que les informations relayées par les systèmes sensoriels s'acheminent principalement vers le système nerveux central, à travers le tronc cérébral pour les zones les plus éloignées, par les régions sous-corticales, le thalamus vers le cortex, c'est-à-dire la zone corticale primaire puis un groupe spécifique des zones corticales supérieures. Enfin, les zones multimodales du cortex combinent des signaux en provenance de

<sup>71</sup>Ibid., p. 17.

<sup>72</sup>Ibid., p. 17.

<sup>73</sup>Ibid., p. 288.

<sup>74</sup>Ibid., p. 288.

différents systèmes sensoriels. Nous quittons alors les systèmes sensoriels pour aborder les signaux intégrés.

### Première expérience du passé

Les neurorécepteurs permettent la transduction de ces informations en signaux électrochimiques neuronaux circulant dans notre système nerveux & nous laissant l'opportunité de « repérer les caractéristiques du milieu extérieur<sup>75</sup>. » Bien que les récepteurs différents se situent en des régions anatomiques distinctes, les « signaux nerveux sont remarquablement stéréotypés. Les signaux qui transmettent l'information visuelle sont identiques à ceux qui transmettent l'information sonore ou olfactive. Par conséquent, les signaux entrants qui transmettent l'information sensorielle au système nerveux sont similaires aux signaux sortants qui transmettent les commandes pour le mouvement<sup>76</sup>. » Ainsi, l'une des clés principales du fonctionnement cérébral est que « la nature de l'information transmise par un signal nerveux est déterminée non pas par la nature du signal, mais par les voies qu'il emprunte dans le cerveau<sup>77</sup>. » Donc, le cerveau analyse & interprète « les patterns de signaux électriques entrant le long des voies spécifiques à chaque système sensoriel &, de cette façon, traite la vision dans un ensemble de voies & le son dans un autre ensemble de voies<sup>78</sup>. » Ce communiqué scientifique nous intéresse à deux niveaux de lecture. Premièrement, le fait que les circuits d'informations soient de même nature nous invite à nous interroger, sans distinction de sensibilité, d'une part sur la manière dont notre environnement se représente à notre conscience, & d'autre part sur la question de la perception du passé. Nous chercherons donc des réponses à la question de comprendre les représentations mentales du passé. Deuxièmement, l'information selon laquelle chaque système sensoriel suit des ensembles de voies distincts nous entraîne à approfondir la question de la transmission d'un message complexe en fonction des sensibilités de chacun, en interrogeant les interactions entre les systèmes perceptifs.

À partir de l'environnement capté par le neurone récepteur, comment les messages transitant dans notre organisme deviennent représentation mentale intelligible. Prenons un exemple : s'agissant des mécanorécepteurs relatifs au toucher, « chaque sensation est d'abord analysée par les récepteurs appropriés, répartis à la surface du corps & ensuite transmise à travers différents relais au cortex. La plupart des sensations deviennent conscientes dans le cortex cérébral<sup>79</sup>. » Il en va de même pour les autres récepteurs sensoriels. Sans entrer dans les détails de biochimie cellulaire, moléculaire ou génétique, disons simplement que les informations reçues s'engagent très rapidement le long de circuits, transportées par une communication biochimique administrée par les cellules nerveuses appelées neurones. Or, « bien que la perception semble être

---

<sup>75</sup>Jean-François DORTIER. « Perception ». In : *Le dictionnaire des sciences humaines*. Auxerre : Sciences Humaines, 2008, p. 547–549, p. 548.

<sup>76</sup>SQUIRE et KANDEL, *La mémoire : de l'esprit aux molécules*, op. cit., p. 59.

<sup>77</sup>Ibid., p. 59.

<sup>78</sup>Ibid., p. 60.

<sup>79</sup>Ibid., p. 348.

un phénomène conscient unifié, nos perceptions sont construites à partir de plusieurs composantes<sup>80</sup> » selon des variables de temps, de localisation & de fonction. La perception consiste donc en un mouvement dont les applications peuvent se développer dans le temps en fonction de la distance des circuits activés, & en fonction des mécanismes permettant de conserver l'information reçue sur les circuits relatifs à cette perception.

L'impression d'immédiateté de la perception est relative aux patterns qu'empruntent les messages nerveux, particulièrement synchronisés avec la célérité de nos mouvements. Par exemple, le réflexe consiste en un type de circuit issu de la perception particulièrement rapide, puisqu'il peut s'apparenter à un contact quasi direct entre un neurone récepteur & un neurone moteur. Le temps écoulé entre le contact & la réaction dure environ dix millisecondes. D'autres patterns, plus longs, atteignent des régions du cortex, sièges de la conscience, des sensations & des émotions. Poursuivons donc cet exemple probant du réflexe, car la sensation de mal, transitant par l'amygdale dans le lobe temporal interne du cerveau, suit le réflexe d'écarter la main du danger. Les patterns issus des neurones récepteurs non seulement présentent une ramification arborescente de nombreux circuits, mais le temps de l'influx nerveux – entre le moment de contact sensoriel & le réflexe ou la conscience – se décalent en fonction de nombreux critères. La longueur du trajet, le nombre de relais synaptiques, le type de neurones, le diamètre de la fibre nerveuse... laissent le temps de la circulation de l'information d'un endroit à un autre dans l'organisme à une vitesse allant de vingt à cent vingt mètres par seconde. Pour résumer, la première représentation du passé est la représentation mentale directe de la perception qui subit le décalage du temps de la circulation de l'influx nerveux ajouté à celui du transport de l'information de sa source à nos sens. Ce passé flirte avec le présent.

Or, cette représentation mentale se constitue, non seulement d'afflux directs provenant des récepteurs sensoriels, mais de soutiens exercés par la mémoire à court terme permettant de lisser l'afflux d'informations provenant des récepteurs sensoriels. Plus précisément, les circuits neuronaux directs de la perception sont fortifiés, entretenus par des circuits de neurones & des systèmes moléculaires permettant que perdurent les effets du signal. Parler de perception devient alors difficile sans aborder la question de la mémoire, car premièrement, cette durée permet de définir la mémoire immédiate divisée en deux grandes composantes : « la mémoire immédiate & la mémoire de travail. La mémoire immédiate fait référence à ce qui est maintenu activement à l'esprit à partir du moment où une information est reçue. Il s'agit de l'information qui fait l'objet du focus de l'attention & qui occupe le cours actuel de la pensée. La capacité de la mémoire immédiate est très limitée (elle peut contenir approximativement sept items) &, à moins que son contenu ne soit répété, elle persiste habituellement pendant moins de trente secondes<sup>81</sup>. » Tout le monde en fait l'expérience au quotidien : « une bribe d'information surgit à la conscience pendant quelques secondes, mais la mémoire immédiate peut être prolongée dans le temps et son contenu retenu pendant plusieurs minutes s'il est répété activement. Cette extension de la mémoire immédiate est appelée mémoire de travail<sup>82</sup>. » Deuxièmement, comme nous l'avons vu, les processus cellulaires internes régissant les deux phénomènes sont similaires :

<sup>80</sup>Ibid., p. 285.

<sup>81</sup>Ibid., p. 154.

<sup>82</sup>Ibid., p. 154.

« Les cellules nerveuses qui constituent le cerveau sont des systèmes signalétiques particulièrement remarquables. Leurs capacités de communication sous-tendent tous les aspects de notre vie mentale, depuis la perception sensorielle jusqu'au contrôle du mouvement, depuis la génération de la pensée jusqu'à l'expression de sentiments <sup>83</sup> », ainsi les mêmes cellules & les mêmes circuits sont employés par la perception & la mémoire. Troisièmement, l'importance de leurs interactions les lie fondamentalement, la perception modifiant durablement la mémoire & réciproquement. Ainsi, la collaboration de la perception & de la mémoire participe de la constitution des représentations mentales & finit de troubler l'affirmation d'immédiateté liée à la perception.

## Conscience de la perception

Le lien existant entre perception & représentation mentale expose le concept de conscience au jour de notre démonstration. Or, d'une part la majorité des patterns issus de la perception & entretenus par la mémoire n'accèdent pas à la conscience, d'autre part, l'encadrement de la définition biologique de la conscience reste aujourd'hui problématique aux neurobiologistes. À l'exposition faite plus haut à titre d'exemple de la distinction entre les applications perceptives du réflexe & de la perception consciente de la douleur, nous pouvons élaborer concrètement une série d'activités nerveuses non conscientes, notamment celles liées aux fonctionnements de systèmes nerveux autonomes telles que la respiration, la digestion, la circulation... En fonction de l'attention, une même activité accède ou non à la conscience. Ainsi, posons-nous la question de la relation de la conscience à la perception pour bien comprendre la naissance des représentations mentales.

Les recherches sur la localisation des messages provenant de la perception nous renseignent sur la constitution d'une perception consciente. Plusieurs études ont montré que « si la perception visuelle consciente est associée à la reconnaissance & à l'identification (& à la fonction de la voie ventrale de traitement visuel), d'autres aspects du traitement de l'information visuelle demeurent inconscients <sup>84</sup> » comme l'opération de reconnaissance des formes qui suit la transduction du stimulus. La *Gestalttheorie* développait au XX<sup>e</sup> siècle la théorie selon laquelle les informations sensorielles se regroupent & se structurent en formes globales : un regroupement de points rassemblé en une figure géométrique ou en un visage, une suite de sons regroupée en mélodie ou en schème. Cette opération, identifiée aujourd'hui comme l'amorçage : « désigne l'amélioration de la capacité à détecter ou à identifier des mots ou des objets, peu après les avoir perçus. Cette définition pourrait suggérer que l'amorçage s'apparente à la mémoire quotidienne, déclarative. Cependant, des études bien conduites ont montré que l'amorçage est un phénomène de mémoire distinct, dont la caractéristique fondamentale est sa nature inconsciente <sup>85</sup>. » L'amorçage s'opère dès la région dendritique : « un récepteur sensoriel est relié à la région dendritique d'un neurone ganglionnaire afférent, véhiculant l'information en direction du système nerveux central <sup>86</sup>. » Il constitue toutefois la première étape de « conceptualisation,

---

<sup>83</sup>Ibid., p. 58.

<sup>84</sup>Ibid., p. 286.

<sup>85</sup>Ibid., p. 289.

<sup>86</sup>TANZARELLA, *Perception & communication chez les animaux*, op. cit., p. 17.



c'est-à-dire de mise en place d'une représentation mentale qui sera la base d'un choix sémiologique<sup>87</sup>. » Ce processus de perception est soumis aux limites & pertes dues à la constitution de nos systèmes sensoriels, à des éléments liés à notre conscience ou à des systèmes internes parallèles tels que les souvenirs ou l'imagination. Mais notons que l'identification d'un élément naît lors d'un premier lien avec le mémoriel, permettant la reconnaissance. L'apprentissage perceptif fournit un autre exemple de pattern issu de la perception & n'accédant pas à la conscience : « l'apprentissage perceptif correspond à l'amélioration de la capacité à discriminer des attributs perceptifs simples, comme des sons ou l'orientation de lignes, après de nombreux essais<sup>88</sup>. » Ces modifications se constituent progressivement dans le cortex visuel, en dehors de la conscience : « ces formes de mémoire montrent comment la perception peut conduire à des souvenirs inconscients<sup>89</sup> » & que la localisation des patterns qui en sont issus détermine de ses différentes fonctions.

Ainsi, chacun de nous traite simultanément un nombre extravagant d'informations. Fort heureusement, certaines seulement aboutissent à des perceptions conscientes, les autres sont traitées « machinalement ». Sans cette différenciation, nous serions assaillis, tétanisés par une multitude de renseignements mineurs. La conscience est un phénomène lié à la perception & à la manipulation intentionnelle des représentations mentales. Nous voyons bien ici la proximité qu'il existe entre l'étape cognitive de la perception & la conscience. Endel TULVING s'est intéressé aux rapports entre la conscience et la mémoire : en dissociant la mémoire procédurale, sémantique et épisodique, il suggère aussi que chaque système mnésique soit caractérisé par un type différent de conscience :

- anoétique;
- noétique;
- auto-noétique<sup>90</sup>.

Ainsi, la conscience auto-noétique permet de se souvenir d'un événement passé en « voyageant mentalement » dans le temps afin de le revivre dans son contexte. Au contraire, la conscience noétique représente la conscience du savoir. Elle permet d'appréhender les connaissances générales de notre environnement : « la familiarité refléterait la conscience noétique alors que la recherche en mémoire correspondrait à la conscience auto-noétique<sup>91</sup>. » Ainsi, si la conscience anoétique représente un certain état de veille, de présence, d'attention, la conscience auto-noétique se rapporte à une conscience de soi, alors que la conscience noétique est plus liée aux idées, à l'analyse, à la réflexion<sup>92</sup>. Cette séparation nourrit notre analogie entre le système cognitif &

<sup>87</sup>Bernard POTTIER. *Sémantique générale*. Linguistique nouvelle. Paris : Presses universitaires de France, 1992, p. 62.

<sup>88</sup>SQUIRE et KANDEL, *La mémoire : de l'esprit aux molécules*, op. cit., p. 297.

<sup>89</sup>Ibid., p. 312.

<sup>90</sup>Ces mots sont issus du radical « noese », emprunté au vocabulaire allemand d'Edmund Husserl *noesis*, puisé du grec ancien *νόησις*, « faculté de penser, intelligence, esprit », ce qui nous permet de comprendre avec l'ensemble des préfixes le sens de ces néologismes : *a-* privatif, *auto-* tourné vers soi.

<sup>91</sup>David CLARYS. « Psychologie de la mémoire humaine : de nouvelles avancées théoriques et méthodologiques ». In : *L'année psychologique* 101.3 (2001), p. 495–519, p. 499.

<sup>92</sup>Pour prendre des exemples qui concernent les temporalités, les systèmes de sommeil, de respiration, de battements cardiaques ou de rythmes d'alimentation dépassent notre conscience directe & vive. Si une personne vient vous ausculter ou vous secourir, elle tâte votre pouls, écoute votre respiration, elle reçoit des signes de vie de votre part, ou de bonne santé... Mais de tels systèmes ne sont guère conscientisés & fonctionnent selon

notre compréhension du dispositif étudié, car si ces deux types de consciences, liés à la perception ou à la mémoire se distinguent, la conscience historique peut-elle s'envisager dans cette perspective : conscience historique de veille, conscience historique propre, conscience historique d'investigation ?

Pour pousser plus loin la comparaison, passer encore une fois du champ cognitif à celui, voisin, de la sémiologie, interrogeons les processus individuels de signification de l'environnement. Les représentations mentales sont variées de par leur origine physique, leur expérience des sens, ou leur état de conscience. Quel sens accordons-nous à ce que nous percevons ? Et quelles formes peuvent prendre les représentations mentales ? Émanations conscientes de la perception, que signifient les représentations mentales ? Existe-t-il une différence entre une image mentale & un concept ? L'image mentale, telle qu'elle a pu être définie est une image visuelle, perçue consciemment, et non signifiée. Alors nommons aussi des représentations mentales conscientes non signifiées issues d'autres récepteurs sensoriels : un son étrange doit-il être appelé un son mental en opposition à un mot identifié ? Ne faudrait-il pas identifier d'une part les représentations mentales non signifiées et d'autre part les représentations mentales signifiées ? Quant aux concepts, s'agit-il de représentations mentales dotées de signification, liées aux langages & autres messages sensoriels signifiés. De plus, certains concepts sont liés aux référents matériels, d'autres aux référents abstraits. Ainsi, opposons plutôt les percepts aux concepts, & les représentations mentales non signifiées aux représentations mentales signifiées : « les concepts s'articulent d'abord sur des percepts, puis ensuite entre eux <sup>93</sup>. » Nous entrons ici dans la logique suivante, celle de la représentation mentale.

\*

\*   \*

Finalement, l'observation des quelques mécanismes philosophiques ou biologiques de la perception & de la conscience nous donne des armes pour affronter plusieurs problématiques. D'une part, elle met en miroir l'analogie entre les fonctionnements humains généraux & les fonctionnements d'un genre bien particulier : l'historien-ne dans sa phase documentaire qui va au contact des sources, stimuli éparses qui s'articulent selon des patterns archivistiques ou d'autres médiums de l'histoire. D'autre part, elle nous met en présence du fonctionnement principal du public du musée qui vient mesmêriser ses sens au contact des expôts. Le thème se retrouve souvent dans la médiation & l'approche des publics. Elle permet également de faire le

---

un système à part. En revanche, selon les principes de vraisemblance, ils témoignent d'une existence au monde de soi, de l'autre. De plus, ils expriment les temporalités des rythmes cardiaques, respiratoires, alimentaires & circadiens. Par contre, ils ne nous renseignent ni sur nos sensibilités, ni sur nos intelligences. Il en va de même des systèmes de réflexes neuronaux qui peuvent être annihilés par la conscience, mais qui, la plupart du temps fonctionnent d'eux-mêmes, sans nous fournir d'autres apports sur notre schéma que celui du temps de réaction du réflexe.

<sup>93</sup>Jean-Pierre CHANGEUX. *L'homme neuronal*. Pluriel. Paris : Fayard, 1983.

lien entre expérience du passé & expérience esthétique : « L'expression *expérience esthétique* semble presque redondante car toute expérience passe nécessairement par la sensibilité, & elle est même constituée de la répétition mémorisée des perceptions, comme le pensait ARISTOTE dans les *Seconds Analytiques* (II, 9)<sup>94</sup>. » Ces réflexions nous menaient peu à peu à réfléchir aux questions esthétiques par rapport à l'histoire.

### 5.1.3. Histoires de mémoire

Poursuivons notre démarche introspective pour traverser une frontière imaginaire qui sépare perception & conscience de la représentation mentale & de la mémoire. Accédant à la conscience, les données perçues & organisées se confrontent aux connaissances antérieures. Grâce aux expériences passées engrangées dans nos mémoires, nous pouvons, ou non, identifier les formes pour leur attribuer une signification : « ce processus circulaire de nos systèmes nerveux en interaction avec les environnements s'avère être un système de *feed-back*<sup>95</sup>. » Cette action mentale de reconnaissance d'une signification s'applique aux références de notre environnement parvenues jusqu'à nos récepteurs sensoriels, mais aussi aux inférences issues de la mémoire & de l'imagination qui suivent alors une démarche similaire aux éléments fraîchement perçus. Pour signifier cette représentation mentale, nous la soumettons à une comparaison : elle est analysée & considérée comme équivalente, proche ou opposée à une autre représentation mentale déjà engrangée dans la mémoire. Certains éléments, comme les noms propres, sont « intentionnellement monoréférentiels [pour] être uniques dans un domaine de connaissance<sup>96</sup> », alors que les autres renvoient à de nombreuses traces du passé. Un tel processus d'interprétation de message comprend différents niveaux de signification. Un schème passe par son identification dans le contexte du système sémiotique utilisé. Si ce système est reconnu, il est ensuite relié avec les autres morphèmes qui l'entourent pour permettre l'attribution d'un sens plus complexe à ce message, s'il en est un. L'interprétation, à travers les codes de ce système sémiotique, s'oriente peu à peu vers une démarche de compréhension, potentiellement suivie de réactions sur l'environnement, sur la pensée, sur la mémoire... Malheureusement, encore dans les années deux-mille « nous ne comprenions pas comment l'information déclarative devient accessible à la conscience<sup>97</sup>. », mais l'ensemble de ce développement relatif à la perception aide à envisager les systèmes neuronaux conduisant à la représentation mentale, notamment avec les analyses de différents systèmes mnésiques.

<sup>94</sup> Christophe GENIN. « Expérience (esthétique) ». In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris : Armand Colin, 2007, p. 188–190, p. 188.

<sup>95</sup> KORZYBSKI, *Une carte n'est pas le territoire : prolégomènes aux systèmes non-aristotéliens et à la sémantique générale*, op. cit., p. 92.

<sup>96</sup> POTTIER, *Sémantique générale*, op. cit., p. 65.

<sup>97</sup> SQUIRE et KANDEL, *La mémoire : de l'esprit aux molécules*, op. cit., p. 381.

## La représentation mentale du passé : la mémoire

Paul RICŒUR plaide « pour l'antériorité de la question de la représentation mnémonique sur celle de la représentation du passé en histoire [...] parce que le problème de la représentation, qui est la croix de l'historien, se trouve déjà mis en place au niveau de la mémoire [...]. L'histoire en ce sens est l'héritière d'un problème qui se pose [...] au plan de la mémoire & de l'oubli <sup>98</sup>. » Le mot représenter ne vient-il pas d'une volonté de rendre présent quelqu'un ou quelque chose qui ne l'est pas ? Comme évoqué plus haut, le double sens du mot présent en français signifie une réalité spatiale, relativement à l'absence, & une réalité temporelle, par opposition au passé et au futur. Le débat entre SOCRATE et le mathématicien THÉÉTÈTE d'Athènes, rapporté par PLATON, s'égaré un instant sur « la présence en image de l'absent <sup>99</sup> », première question de la mémoire qui en constitue le soubassement : la mémoire se base sur un potentiel qui réduit la contradiction de la présence & de l'absence. Paul RICŒUR cite ARISTOTE qui, dans ses « Petits traités d'histoire naturelle », démêle signifiant & signifié <sup>100</sup>. Une image est à la fois une représentation d'autre chose & une image en tant que telle. Intervient alors la notion temporelle. La représentation du passé ne peut exister sans conscience du passé & donc du temps. Et comme nous l'avons vu, la conscience du temps se fait avec l'expérience de la mémoire. Le souvenir en tant que représentation mentale « figée » ressurgit à un moment donné, distinct de ce qu'elle signifie, car séparée de celui-ci par le facteur temporel. Voici une seconde antinomie réduite par la mémoire, celle du présent & celle de l'antérieur. Une telle prise de conscience invite à s'interroger sur les mécanismes de cette mémoire, les sens qu'elle recouvre & les usages du passé, car si la mémoire se voue à de nombreux emplois, les fonctions de la mémoire & de l'histoire dans la société posent question.

ARISTOTE distingue deux mots pour désigner la mémoire : *mnèmè* & *anamnèsis*, c'est-à-dire d'une part la présence spontanée d'un souvenir à l'esprit & d'autre part, la réminiscence, la faculté de rappeler volontairement les souvenirs : « Le souvenir de la chose n'est ni toujours, ni fréquemment donné, il faut le chercher ; cette quête est l'anamnèse, la réminiscence, la recollection, le rappel [...] qui met en mouvement un pouvoir-chercher <sup>101</sup>. » Les souvenirs engrangés dans la mémoire peuvent ressurgir inopinément lors de rêves ou provoqués par un stimulus, via, par exemple, l'olfaction. Une simple molécule pénètre les narines pour stimuler directement le cerveau limbique où sont concentrées les émotions et la mémoire :

Ça sent bon ou mauvais. Mais immédiatement après, on observe l'évocation de souvenirs [...] « Ça me rappelle le jour où je l'ai suivie derrière la haie, il y avait une odeur de blé coupé. » Ainsi l'odeur, dès que perçue, évoque une histoire, une simple molécule est déjà imprégnée de sens. <sup>102</sup>

<sup>98</sup> RICŒUR, « L'écriture de l'histoire & la représentation du passé », op. cit., p. 731.

<sup>99</sup> PLATON, *La République* (-315), op. cit., p. 182.

<sup>100</sup> Aristote de STAGIRE. *Petits traités d'histoire naturelle*. bilingue. Collection des universités de France. Paris : Les Belles Lettres, 1953.

<sup>101</sup> RICŒUR, « L'écriture de l'histoire & la représentation du passé », op. cit., p. 733.

<sup>102</sup> Boris CYRULNIK. « À la recherche du sens ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002, p. 225.

Le contact le plus élémentaire précipite une réaction presque subite de mémoire spontanée. Le processus de récupération, comme l'appellent les cognitivistes, peut être direct ou indirect. Le rappel direct s'effectue en conscience, de manière explicite : vous êtes alors conscient d'engager un travail de réminiscence. Par exemple si on vous pose une question précise faisant appel à votre mémoire sémantique ou épisodique. Au contraire, si vous lisez le journal ou si vous nagez, vous vous engagez implicitement dans une action de réminiscence auprès de vos mémoires automatisées ou déclaratives, mais sans en avoir conscience <sup>103</sup>.

Les circonvolutions prises par les évolutions phylogénétiques expliquent certains moyens de communications interpersonnelles particulièrement spécifiques. De fait, la plasticité des systèmes sensoriels s'adapte aux environnements & aux comportements liés à l'envoi de signaux selon les capacités d'adaptation démontrées par les théories de l'évolution des espèces. Ces signaux, dont la typologie a déjà été évoquée, peuvent être provoqués de manière plus ou moins consciente. En effet, la communication chimique hormonale ressort plus souvent comme un phénomène difficilement contrôlable en soi, malgré les progrès de l'hygiène, l'utilisation de parfums, voire le jeu avec des hormones synthétiques <sup>104</sup>. De la même manière, le contrôle de son corps semble, à priori, plus subtile qu'on ne le pense, puisqu'il s'anime, certes en fonction des réactions sensori-motrices, mais dans un environnement & dans des relations qui le contraignent autant qu'ils lui accordent l'existence. L'image que l'on donne résulte d'un travail long sur son corps, son apparence, son existence sociale... Elle passe par des vecteurs qui demeurent difficiles à contrôler absolument comme l'alimentation, l'activité physique, mais qui peuvent atteindre des états de conscience très hauts. Les sons qui émanent de nos corps, relèvent de la même manière de nombreux degrés de conscience & de contrôle de signaux envoyés <sup>105</sup>. Toutefois du point de vue des neurosciences, l'envoi de signaux de réaction & de communication découle de différents systèmes. Relativement aux différents types de perceptions & de sensibilité dont nous avons pu parler précédemment, le principe qui régit les relations interpersonnelles implique que l'on accorde à ses congénères à peu près les mêmes capacités perceptives, sinon intellectuelles & sensibles.

## Mémoire personnelle, mémoire collective, histoire

Si nous poursuivons un peu sur les questions de mémoire, comment délimiter la frontière entre souvenir & pure construction de l'esprit ? Comment faire confiance à cette représentation ? Chacun est confronté à des images mentales issues de l'imagination ou de reconstruction inconsciente. Or, vous connaissez certainement l'expérience de déjà vécu, ou le doute sur un évé-

<sup>103</sup>Notons que lors du rappel mnémorique, l'imagerie cérébrale semble confirmer le fait qu'une part de nos pensées est traitée sous forme d'images & non de mots Jean-François DORTIER. « L'univers des représentations ou l'imaginaire de la grenouille ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002.

<sup>104</sup>Yohan GICQUEL. *Le marketing polysensoriel*. Les Mini-génies. Chambéry : Le génie des glaciers, 2006.

<sup>105</sup>Les symphonies viscérales se répandent, le craquement des os se fait entendre, le tapement des talons, le bruissement des membres, les mains qui claquent, les éternuements parfois nous échappent. Le rire, le bâillement & le timbre de la voix, malgré le lent & minutieux travail que chacun y applique, échappent à la conscience & à la maîtrise des signaux à envoyer à nos congénères.

nement vécu qui n'a jamais existé, le rêve, l'imagination, l'hallucination... « C'est cet enjeu que nous nommons fidélité. Fidélité de la mémoire à laquelle nous confrontons le vœu de vérité en histoire dans une interminable dialectique <sup>106</sup>. » L'expérience olfactive que nous présentions plus haut, qui fait surgir à l'esprit un rappel, se situe à la limite entre *mnèmè* & *anamnèsis* employés par ARISTOTE. L'*anamnèsis* consiste à entreprendre une investigation cérébrale afin de répondre à un contexte particulier. Le Starigite ouvre le débat sur le sens des souvenirs, potentiels objets de recherche. Ainsi la mémoire nécessite la plupart du temps une recherche motivée qui débouche sur une reconstruction : « Nous n'avons pas recours à des images immuables, mais à des reconstitutions, [...] à une vision du passé adapté au présent <sup>107</sup>. »

Ce point de vue sur la démarche mémorielle s'apparente au travail de l'historien sur plusieurs étapes. Premièrement, le rappel mnémorique commence par retrouver les différentes représentations mentales qui correspondent au contexte : c'est le choix de sources de l'historien. La seconde étape s'applique à reconstituer les fragments de souvenirs pour reconstruire une situation claire : c'est la phase de reconstruction et de compréhension des sources <sup>108</sup>. Enfin, il s'agit de composer le discours qui restitue la mémoire : c'est la phase de rédaction de l'historien &/ou de mise au public. Or, dès le début de cette recherche mnémorique, Paul RICŒUR approfondit en mettant en comparaison une conception de la mémoire d'Henri BERGSON avec la démarche historique <sup>109</sup>. À partir de la contradiction élémentaire de la présence de l'absent & de la présence de l'antérieur, la recherche mentale évince les difficultés de la mémoire empêchée, manipulée ou obligée. RICŒUR s'inspire de BERGSON pour démontrer que la recherche mémorielle n'aboutit que si elle déjoue les pièges qui lui sont tendus, je cite :

- Mémoire empêchée : j'évoquerai simplement les travaux de FREUD sur le refoulement, les résistances, la répétition, à quoi il oppose le travail de remémoration.
- Mémoire manipulée : il faudrait évoquer ici les intersections entre le problème de la mémoire et celui de l'identité, et décrire les manières multiples de trafiquer la mémoire par le biais du récit avec ses pleins et ses déliés, ses accents et ses silences.
- Mémoire obligée, enfin : ici se ralentit l'allure.

Je veux dire combien il est important de ne pas tomber dans le piège du devoir de mémoire. Pourquoi ? Parce que le mot devoir prétend introduire un impératif, un commandement, là où il n'y a à l'origine qu'une exhortation [...]. Ensuite parce qu'on ne met pas au futur une entreprise de remémoration, donc de rétrospection, sans faire violence à l'exercice même de l'anamnèse, risquons le mot, sans une pointe de manipulation. [...] C'est pourquoi je propose de dire travail de mémoire & non devoir de mémoire. <sup>110</sup>

<sup>106</sup> RICŒUR, « L'écriture de l'histoire & la représentation du passé », op. cit., p. 733.

<sup>107</sup> Israël ROSENFELD et Oliver SACKS. *L'invention de la mémoire : le cerveau, nouvelles données*. Champs. Paris : Flammarion, 1994.

<sup>108</sup> CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 77.

<sup>109</sup> Henri BERGSON. *Matière et mémoire essai sur la relation du corps à l'esprit*. [94<sup>e</sup> éd.] Paris : Presses universitaires de France, 1985, p. 85.

<sup>110</sup> RICŒUR, « L'écriture de l'histoire & la représentation du passé », op. cit., p. 735-736.

On saisit la portée des relations établies par RICŒUR entre la biologie, la philosophie & la sociologie de la mémoire au service des usages de l'histoire. La mémoire est capable d'un souvenir pur & d'une reconnaissance, « gage de la fidélité de la mémoire <sup>111</sup> », le schéma se reproduit pour l'histoire, à la différence près que la mémoire n'atteint jamais la *reconnaissance* qui certifie la fidélité de l'histoire <sup>112</sup>. Heureusement, cet inachèvement entretient le moteur de la recherche historique. Celle-ci va sonder les documents sources, éviter les empêchements, les manipulations & les obligations pour atteindre un résultat : la représentation historique du passé. Ce rapport de la recherche historique vient en soutien au rappel mnémonique, elle l'inscrit aux yeux de tou-te-s & l'enrichit d'autres rappels mnémoniques, d'autres arguments <sup>113</sup>.

Pour opérer une transition pragmatique entre sa réflexion sur la mémoire & celle de l'histoire, Paul Ricœur effectue un passage de la mémoire individuelle à la mémoire collective. Il démontre qu'Augustin, suivi de toute une « école du regard intérieur », a enfermé la mémoire autour du soi : « C'est ici qu'Augustin entre en scène, attirant la mémoire au foyer du soi dans le sillage de l'expérience de l'aveu & de la confession <sup>114</sup>. » Il prend d'autres exemples plus récents : « À son tour John Locke renchérit sur cette subjectivation en marche, en érigeant la mémoire en critère privilégié de l'identité personnelle : la mémoire est ainsi de droit mon propre, *my own* <sup>115</sup>. » Continuant son tour philosophique sur la mémoire & l'intime, il évoque Edmund Husserl qui « fera le pas décisif en fusionnant mémoire & conscience intime du temps : la mémoire n'est plus alors, comme l'avait anticipé John Locke, que la réflexion de soi sur soi étalé dans le temps <sup>116</sup>. » Puis il conclut avec Martin Heidegger qui « en fin de parcours pourra englober l'expérience de la mémoire dans sa temporalité, [...] expérience marquée du sceau de l'insubstituable & de l'incommunicable <sup>117</sup>. » L'auteur d'*Histoire et vérité* s'oppose donc à cette tradition. Est-il possible d'écouter & de rassembler le souvenir d'une ou plusieurs personnes ? En l'admettant, les tiers souvenirs peuvent s'associer, se confronter aux nôtres propres, ou encore réunis par un œil extérieur comme celui de l'historien. La démarche historique rencontre la démarche mnémonique à un point précis : le témoignage. La mémoire individuelle devient un témoignage dès lors qu'elle est exprimée par un moyen d'expression intelligible, le plus souvent la voie orale, mais aussi bien sûr par le médium de l'écriture & pourquoi pas, nous l'admettons désormais, les autres médiums possibles comme les images. En outre, si une certaine confiance s'installe entre le témoin & son auditeur, notamment par l'assurance de l'honnêteté du premier, le témoignage noté par l'historien devient institution. Confronté à d'autres témoignages, on en arrive à une compilation de représentations de mémoires individuelles, éléments constitutifs d'une mémoire collective. Ces témoignages suivent des parcours différents :

- soit ils tombent dans l'oubli, faute de destinataire intéressé ;

<sup>111</sup> Ibid., p. 736.

<sup>112</sup> Idem, *Parcours de la reconnaissance : trois études*, op. cit.

<sup>113</sup> Il existe d'autres ramifications de ce carrefour mnémonique que nous ne pouvons traiter dans cette étude : « Compléter un souvenir par des détails plus personnels [consiste] à s'éloigner de l'action en direction du rêve » BERGSON, *Matière et mémoire essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 272.

<sup>114</sup> RICŒUR, « L'écriture de l'histoire & la représentation du passé », op. cit., p. 734.

<sup>115</sup> Ibid., p. 734.

<sup>116</sup> Ibid., p. 734.

<sup>117</sup> Ibid., p. 734.



- soit ils suivent des fils mémoriels, comme la mémoire orale ou les mythes. Cette mémoire, issue de l'ensemble du processus mnémonique brièvement décrit ci-dessus peut se transmettre ;
- soit ils se déposent sur un support, un médium quelconque qui, rassemblé & mis à disposition, se transforme en la matière première de la fabrique de l'historien-ne.

De là, l'historien complète son travail avec les sources documentaires. Même si le témoignage prime, l'enquêteur utilise tout ce qui lui permettra de lui donner plus de détails et de nouvelles preuves documentaires. Ces éléments ne sont pas issus de la mémoire collective, ils constituent de la mémoire historique, représentation fortuite ou occasionnelle du passé.

## Du sensible à l'action

Comprenons bien que cette section sur la perception & le parcours semasiologique nous mène à un point précis, la sensibilité relative aux différents ensembles de signes avec lesquels nous entrons en contact interagit avec notre organisme pour entrer en relation avec nos propres complexités accumulées de mémoire qui interprètent ces stimuli extérieurs dans un ensemble sensori-moteur assez fascinant. Seulement, sur les traces de Paul RICŒUR, nous nous prêtons au jeu de comprendre les mécanismes de l'histoire, plus précisément les méthodes de l'historien-ne, en analogie avec les mécanismes de notre organisme mettant en jeu la perception, le sensible, le conception, la conscience, la mémoire, la compréhension pour finalement intégrer la fabrique de l'histoire par le corps, le corps de l'historien-ne que nous sommes tou-te-s en puissance, mais également par nos petites expériences. Nous traitons du langage & des médiums dans un autre chapitre <sup>118</sup>, mais elles entrent directement dans la continuité avec cette logique, puisqu'elles correspondent à la troisième phase de l'opération historiographique : la représentation du passé. Mais, en s'adressant à un public, la circularité du parcours communicationnel rend l'autre récepteur de notre message, dirons-nous ici, historien. Il nous rend percepteur du message historique qu'on nous offre. Ainsi, ces canaux de perception décrits ici deviennent les destinataires de nos histoires & permettent d'entreprendre une histoire non pas du sensible comme ce qu'explore Alain CORBIN <sup>119</sup>, mais par le sensible. La porte s'ouvre à l'esthétique de l'histoire.

Concluons sur une ouverture en nous posant la question de savoir pourquoi nous dépassons les niveaux perceptifs simples des plaisirs ou des douleurs pour retenir des informations plus complexes ? BERGSON met en avant la force d'agir : « On peut percevoir sans doute comme une limite idéale une mémoire & une perception désintéressée ; mais en fait, c'est vers l'action que perception & mémoire sont tournées, c'est cette action que le corps prépare. <sup>120</sup>. » Cette idée nous renvoie, toujours par analogie, à l'histoire publique développée notamment par Guy ZELIS <sup>121</sup>. Poursuivons : « S'agit-il de la perception ? La complexité croissante du système nerveux met l'ébranlement reçu en rapport avec une variété de plus en plus considérable d'appareils

---

<sup>118</sup> Cf. Médiums de l'histoire, SECTION 3.2, page 197.

<sup>119</sup> Alain CORBIN et Gilles HEURÉ. *Historien du sensible : entretiens avec Gilles Heuré*. Paris : La Découverte, 2000.

<sup>120</sup> BERGSON, *Matière et mémoire essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 272.

<sup>121</sup> ZELIS, « Vers une histoire publique », op. cit.

moteurs & fait esquisser simultanément ainsi un nombre de plus en plus grand d'actions possibles <sup>122</sup>. » Ainsi la perception se met au service de l'action, mais pas seulement : « Considère-t-on la mémoire ? Elle a pour fonction première d'évoquer toutes les perceptions passées analogues à une perception présente, de nous rappeler ce qui a précédé & ce qui a suivi, de nous suggérer ainsi la décision la plus utile. [...] La mémoire d'un être vivant paraît bien mesurer avant tout la puissance de son action sur les choses, & n'en être que la répercussion intellectuelle <sup>123</sup>. » Nous rapprochons donc cette vision de celle de l'histoire : « La compréhension du passé passe en effet par une reconstruction, articulant les phases de l'opération historiographique [...]. Cette dernière s'articule désormais à une pratique de l'histoire publique comme initiative culturelle <sup>124</sup>. »

---

<sup>122</sup> BERGSON, *Matière et mémoire essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 272.

<sup>123</sup> Ibid., p. 272.

<sup>124</sup> ZELIS, « Vers une histoire publique », op. cit., p. 162.

## 5.2. Représentations du passé

Les sourcils se fronçaient sur mon passage quand j'avais l'hypothèse d'une esthétique de l'histoire. Mais la question intéressait toujours mes allocutaires. Ce chiasme ne saurait être envisageable qu'en scrutant dans le détail les acceptations du concept d'esthétique, & en y développant de manière circonstanciée les problématiques correspondant à notre étude. De fait, l'esthétique n'est pas un concept monolithique : « est-elle critique du goût, théorie du beau, science du sentir, philosophie de l'art <sup>125</sup> ? » Bien comprendre les composantes de ce champ nous permettra d'interroger l'éventualité d'esthétiques de l'histoire. Cette démarche propositionnelle doit garder comme perspective non seulement un nouveau point de vue sur la philosophie de l'histoire, mais bien entendu la perspective d'une compréhension nouvelle du musée d'histoire. Les intersections entre les champs des muséologues & ceux des historien-ne-s ouvrent un terrain propice pour mettre à l'épreuve de la communication le subtil jeu entre temporalité & véridicité qui façonne l'écriture de l'histoire.

### 5.2.1. Temporalités

L'éditorial des *Annales* amorçait en 1989 un tournant dans la manière de faire de l'histoire, invitant chaque historien-ne à savoir d'où il/elle parlait & à exprimer son approche, que l'écriture de l'histoire émane de son présent, que toujours l'histoire est contemporaine en délimitant bien leur domaine : « L'exploration des mécanismes temporels doit constituer la contribution particulière de l'histoire <sup>126</sup>. » À la même époque, le musée d'histoire commençait sa révolution en France, tant du point de vue théoricien philosophe, muséologue ou historien que de celui des praticiens <sup>127</sup>. Cette exploration, les problématiques des sciences de l'information & de la communication la parcourent également, au point d'y élever en 2016 le XX<sup>e</sup> congrès de la SF-SIC <sup>128</sup>.

L'histoire au musée ouvre à une multitude de procédés communicationnels qui travaillent l'expérience du temps, pense sa perception, sculpte sa compréhension. En quoi mettre en espace le temps, le passé, mettre en scène l'histoire au musée mobilise des jeux de temporalités originaux ? Comment les expositions d'histoire donnent à comprendre les traces du passé, cet au-delà tangible du présent ? Par dessus l'idée de dresser une liste des productions graphiques ou des tropes qui permettent de figurer le temps, les processus de leur conception présentent un intérêt remarquable. Le grand laboratoire du musée recèle une riche activité créatrice dans ce domaine. En outre, notre objectif de partir en excursion dans ce creuset de production & de médiation

<sup>125</sup> Carole TALON-HUGON. *L'esthétique. Que sais-je ?* ; 635. Paris : Presses universitaires de France, 2004, p. 4.

<sup>126</sup> LES ANNALES. « Tentons l'expérience ». In : *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 44.6 (1989), p. 1317-1323, p. 1318.

<sup>127</sup> Cf. DÉOTTE, *Les musées d'histoire sont-ils possibles ?*, op. cit. ; Dominique POULOT. *De l'héritage monumental à l'entreprise de patrimoine : pour une histoire de la transmission culturelle en France, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>*. Fiesole (Italie) : European University Institute, European Culture Research Centre, 1991 ; SALLOIS, GUIBAL, GALINOU et al., *Musées d'histoire, histoire dans les musées. Actes du Séminaire du 17 juin 1992*, op. cit.

<sup>128</sup> Société française des sciences de l'information & de la communication.

de l'histoire nous transporte vers certaines ouvertures épistémologiques. L'historien, dans son rapport au temps, se positionne justement par rapport à l'antiquaire, ce qui, de notre point de vue renvoie la question au musée : « le passé est consubstantiel au présent pour les *Annales*, & Marc BLOCH d'opposer le métier d'antiquaire enfermé dans le culte du passé à celui d'historien qui a le goût de regarder autour de lui <sup>129</sup>. »

Les temporalités de l'exposition d'histoire s'appliquent sur des niveaux superposés. Distinguons les temporalités purement contextuelles des acteurs de l'exposition, visiteurs & producteurs, de celles cotextuelles & narratives des éléments du parcours, relevant des histoires présentées & de leurs imbrications composites. L'appréhension d'un média comme le musée, tant par le visiteur que par les acteurs institutionnels, comporte de nombreuses variables qui influent les temporalités : la mobilité, l'intérêt, la conviction...

### Les temps de l'accès & de l'après

D'un point de vue sociosymbolique, l'attitude par rapport à l'institution varie peu ces dernières décennies : « cette conception de l'institution considérée comme un espace résistant aux fluctuations des modes, à l'emprise du marché & aux changements politiques, se manifeste même chez des visiteurs jeunes ou des personnes ayant visité très peu de musées <sup>130</sup>. » Comme point de départ à l'étude des temporalités au musée, l'analyse de Joëlle LE MAREC nuance le sentiment des publics vis-à-vis du musée : « certains visiteurs se sentent être hors de l'institution, alors même qu'ils visitent une exposition conçue par un partenaire industriel dans ses murs. D'autres se sentent à l'intérieur de l'espace institutionnel lorsqu'à l'extérieur ils consultent un guide réalisé par le musée <sup>131</sup>. »

Dans la journée du visiteur, l'accès au site détermine une temporalité contextuelle pragmatique importante. La répartition sur le territoire des musées donne à réfléchir sur le degré de centralisation du réseau muséal français. La répartition des musées sur le territoire en 2016 interroge leur accessibilité. Mettons en relation la *Carte de répartition et de densité des musées de France* <sup>132</sup> avec celle de la densité des habitants ou celle de réseaux de circulation des populations : elles ne se superposent pas si aisément. Prenons l'exemple éloquent de l'Île-de-France où, en dehors de Paris qui regorge de musées, seules Boulogne-Billancourt, Rueil-Malmaison & Versailles dépassent le seuil de trois musées de France par commune. Derrière Paris, la Seine-&Marne, les Yvelines & les Hauts-de-Seine représentent des départements richement dotés ; en revanche, l'axe entre l'Essonne & le Val-d'Oise en passant par les départements hautement peuplés du Val-de-Marne & de la Seine-Saint-Denis s'inscrit au rang des déserts muséaux. Alors pourquoi ? Au-delà de l'affligeante évidence d'un ratio entre la concentration des musées & les zones aisées où se concentrent les populations de cultures dominantes, ces observations mettent en valeur

<sup>129</sup>François DOSSE. *L'histoire en miettes (1987)*. Paris : La Découverte, 2010 ; Marc BLOCH. *Apologie pour l'histoire*. Paris : Armand Colin, 1974, Il se réfère à.

<sup>130</sup>Joëlle LE MAREC. « Partage et transmissions ordinaires dans les institutions du savoir ». In : *Tracés. Revue de Sciences humaines* #12 (déc. 2012), p. 107-121, p. 111.

<sup>131</sup>Ibid., p. 1112.

<sup>132</sup>Cf. FIGURE 1.2, page 52.

la persistance de l'inégale répartition des infrastructures culturelles & posent, sous plusieurs angles de vue, la question de l'accès.

Pour ce qui est de la centralisation française de la culture, elle s'organise sous deux plans : d'abord à Paris par rapport aux banlieues, à l'Île-de-France, aux provinces ; mais aussi selon une forme de centralisation régionale dans les grandes villes par rapport aux plus petites & aux campagnes. Dans cette situation pyramidale, l'héritage des luttes entre jacobinistes & girondinistes pourrait se comprendre par cette conclusion de Jean-Pierre CHALINE : « l'aspiration de la province à exister culturellement en dehors de Paris se résout dans une sorte de liberté emboîtée. Oserons-nous parler ici de poupées russes <sup>133</sup> ? » Frédéric LACAILLE illustre perspicacement le cas, un peu à part, de Versailles :

27. FLA 

— Et à Versailles, finalement, si on voulait vraiment faire venir les gens, il faudrait faire des événements incroyables, c'est-à-dire soit des grandes expos d'art contemporain qu'a fait AILLAGON pour choquer un peu le bourgeois, pour épater un peu la galerie, mais encore le public parisien ne vient pas. Le problème de Versailles, c'est qu'on a une telle fréquentation touristique, de grands touristes, qu'en fait tous les gens qui voudraient venir tranquillement à Versailles ne viennent pas en disant : « Il faut faire la queue avec tout le monde », & ce qui est vrai d'ailleurs. Moi, j'ai plein d'amis à Paris qui ne viennent jamais à Versailles. Et ils ne viennent que quand je leur organise une visite spéciale le lundi ou un jour où vraiment je les prends en main. Je les force, sinon ils ne viennent pas. (*Extrait 27.5*).<sup>a</sup>

Ainsi, attiré par l'extraordinaire patrimoine du château, musée & domaine national de Versailles, le grand public français & international n'hésite pas à venir, mais il n'en est pas de même du public parisien. Nous parlons alors de cultures locales & sociales des pratiques culturelles : ici, des parisiens avec des territoires de découvertes plus balisés (pour caricaturer l'*intra muros*, destinations touristiques étrangères...), là, une population suburbaine dont le rapport au musée dépend certainement du milieu social. Est-ce à dire que les musées de Versailles, de Saint-Germain-en-Laye ou de Boulogne-Billancourt accueillent plus facilement du public local que celui du Bourget en Seine-Saint-Denis ? Certainement, il faudrait se pencher plus longuement sur les chiffres. Mais nous pourrions émettre l'hypothèse que les « zones désertiques » souffrent par exemple d'un manque d'habitude muséale de la part des populations environnantes, comme peut le faire remarquer Christian TILATTI.

L'éloignement des zones densément peuplées ou des axes de communication peut limiter le rayonnement d'une institution. Certaines souffrent d'un véritable problème d'accès dû à l'éloignement des centres de transports en commun. Les exemples ne sont pas si rares. Le Centre historique minier très mal desservi à 8 km de la gare de Douai en prenant le bus à haut niveau de service avec encore une correspondance après le terminus... La mobilité des visiteurs entre

---

<sup>133</sup> CHALINE, « Parisianisme ou provincialisme culturel ? », op. cit., § 21.

---

<sup>a</sup>Extrait « Le public parisien ne vient pas » page 760, ventilé page 929.





FIGURE 5.1. – Photographie de la signalétique vers le musée de la Renaissance.  
Photo © octobre 2013, Vincent LAMBERT, Écouen.

également en complémentarité, que ce soit pour des questions de difficultés physiques ou d'attention liées à l'âge, au corps ou aux dispositions de chacun-e. La visite du musée national de la Renaissance nécessite une traversée à pied de la forêt d'Écouen <sup>134</sup> :

— Les transports en commun, c'est un peu complexe. On se bat pour qu'il y ait le car qui fait Cergy-Roissy passe par Écouen, mais on n'y parvient pas. (Extrait 13.1).<sup>a</sup> 13. TCL

Bien sûr, nous pourrions parler longuement des installations locales qui accélèrent ou ralentissent le temps de l'accès aux salles : la qualité ou la visibilité des informations sur les sites en ligne, de la signalétique, des parkings, de l'accueil, des vestiaires... Malgré le sentiment partagé d'amélioration générale, les surprises abondent encore, qu'elles proviennent de manque d'ingéniosité ou de subsides, de raisons incompressibles ou de choix complexes. Par exemple, la guérite d'accueil, billetterie & boutique du musée MASSÉNA, installée dans le petit pavillon donnant sur la rue de France & le jardin, est bien décentrée par rapport à la *villa MASSÉNA* <sup>135</sup>. Ainsi,

<sup>134</sup>Cf. Photographie de la signalétique vers le musée de la Renaissance, FIGURE 5.1, page 337.

<sup>135</sup>TERSLING, MESSIAH et ANDRÉ, *villa Masséna*, op. cit.

<sup>a</sup>Extrait « On n'y parvient pas » page 527, ventilé page 929.

malgré quelques panneaux, la plupart du public entre par les portails principaux du jardin & se dirigent directement vers l'entrée principale du bâtiment où on leur indique de ressortir pour trouver la billetterie pour revenir ensuite avec son billet. Le témoignage de Louis MÉZIN sur les soins apportés à chaque choix éclaire les raisons d'une telle configuration :

1. LM ☞ — Et en fait, on est revenus sur cette idée de musée très contemporain, auditorium enterré, zone d'accueil enterrée, couloir d'accès nouveau, pas du tout traditionnel parce qu'on ne rentrait pas par la porte d'entrée. Et en travaillant, nos multiples réunions de travail nous ont amenés à être moins iconoclastes. Peut-être aussi aidés avec le travail avec la direction des musées de France, & à être plus, j'allais dire, respectueux du passé, ou du moins de l'existant du musée MASSÉNA. Parce que très rapidement, on s'est dit : « On ne met pas assez en valeur l'aspect jardin, on modifie, là c'était plus ça ! » La configuration & le circuit de visite de la villa telle qu'elle avait été construite : on cassait complètement, on créait autre chose. (*Extrait 1.82*).<sup>a</sup>

Un paradoxe se loge ici dans une question de service – presque divine – incarnée dans les politiques documentaires. Offrir un accès optimal à une œuvre nécessite un signalement infailible & une rencontre presque immédiate avec l'objet, laissant disparaître derrière cette efficacité de service l'immense travail humain, voire l'image même du documentaliste. Tout vous indique, dans la bibliothèque ou sur la plate-forme de documentation en ligne, comment trouver votre bonheur & le professionnel s'efface pour n'apparaître qu'en cas de besoin. La temporalité congrue s'apparente à celle de l'étincelle : j'invoque & m'apparaît mon désir. Cette philosophie de service se retrouve également au musée où simplifier le temps d'accès aux collections correspond à une mission publique. Mais un éventail de politiques se déploie devant le visiteur, remuant les temporalités d'accès au musée : distances entre les différents lieux, billetterie, vestiaire, espaces introductifs, intervention du personnel de gestion ou de médiation.

L'après aussi compte sur l'horloge du musée, & ce temps s'organise, se pense. Bien sûr, la plupart des musées aujourd'hui espèrent dans le temps passé en boutique, l'on prévoit de plus en plus le temps du délasserment au café, on vole parfois un peu de temps pour recueillir un retour sur l'exposition dans un livre d'or ou un questionnaire... Quand les visiteuses & visiteurs s'échappent, la prégnance du musée persiste. Bien sûr, dans les rues avoisinantes, sur la route du retour & longtemps encore après, nous sommes en droit d'espérer que l'exposition aura fait forte impression, que le musée reste gravé dans les mémoires, que les collections alimentent les discussions, que telle œuvre photographiée poursuive sa diffusion dans des cercles d'amis, d'amateurs ou sur les réseaux sociaux. Mais au-delà de ces parcours qui échappent encore aux professionnels, quelles actions existent pour acter ces temporalités de l'après ? Il reste toujours comme trace matérielle la reliquaillerie fournie d'office : le ticket d'entrée sur lequel les caisses modernes impriment par coquetterie une œuvre de l'exposition, le petit dépliant d'orientation ou le flyer d'information. Outre la valeur marchande, cette ouverture se retrouve en boutique avec la vente du catalogue ou autres ouvrages spécialisés qui prolongent le caractère visuel & documenté de la visite dans

---

<sup>a</sup>Extrait « Être moins iconoclaste » page 391, ventilé page 921.




la lecture. Les petits objets perpétuent le souvenir de ces découvertes & permettent de les partager sous forme de cadeaux ou de cartes postales. De plus, il arrive qu'on vous inscrive sur une liste d'envois pour vous informer des événements du musée. En effet, le temps de l'exposition s'étale aujourd'hui sur tout un événementiel qui va du classique vernissage à tous les événements possibles organisés autour.

Les politiques de tarifs ou de partenariats peuvent vous inciter à revenir visiter le musée ou à vous orienter vers d'autres sites culturels. La durée de validité du ticket propose parfois des opportunités : celui du musée de la Cour d'Or sert toute la journée entrée & sortie, quant à celui du musée Jean COCTEAU – collection Séverin WUNDERMAN, il donnait un accès calendaire aux collections permanentes, non content de fidéliser le public par ce moyen commercial, il l'encourageait à devenir son ambassadeur. Les politiques de *pass* donnant accès à un réseaux de sites culturels varient énormément & font l'objet de discussions régulières. Le simple fait d'orienter les publics vers d'autres musées raccorde les temporalités du musée avec celles de la visite d'une région ou de l'exploration d'une thématique. Toutefois ces liens dépendent des politiques de partenariats & des informations véhiculées par le personnel ou les dispositifs de renseignements. Au sortir du musée gallo-romain de Lyon-Fourvière, on me proposait systématiquement d'aller visiter les théâtres antiques adjacents dont il est question dans le musée, d'autres sites archéologiques accessibles en ville, mais aussi le musée gallo-romain de Saint-Romain-en-Gal ainsi que d'autres musées des environs aux thématiques variées...

## Le temps de la circulation

La mobilité dans l'espace constitue, de part & d'autre, l'un des facteurs déterminant la temporalité de l'exposition. D'un côté, la dimension des bâtiments, des galeries, du parcours modifie le temps de visite, mais aussi les facilités d'accès aux différents niveaux. Offrir la possibilité de ne visiter que certaines parties, donner le choix de faire une visite courte & une visite longue, permettent au visiteur d'aménager son temps. La conception architectonique induit l'ampleur de ces possibilités. Par exemple, le squelette du musée de la Grande Guerre suppose une grande galerie diachronique de laquelle rayonnent des espaces thématiques ou spécialisés qu'un esprit sélectif choisira ou non d'explorer. En revanche, le bâti pensé pour le musée gallo-romain de Lyon-Fourvière rend difficile cette éventualité : la spirale du temps & la descente définie par l'architecte Bernard ZEHRFUSS entrave l'idée d'un retour en arrière <sup>136</sup> :

— Ils remontent par l'ascenseur. (*Extrait 29.15*). <sup>a</sup>

 29. HSG

<sup>136</sup> La figure 5.2, page 340, illustre clairement avec l'entrée en haut depuis la rue & la sortie en bas vers le site archéologique, bien que cette dernière issue reste aujourd'hui fermée. Une fois les visiteurs arrivés en bas pour retourner au hall de départ. Bernard ZEHRFUSS. *Bernard Zehrfuss - le musée Gallo-Romain de Lyon (1969-1975)*. Paris, 1969 ; voir aussi Christine DESMOULINS. *Bernard Zehrfuss, architecte de la spirale du temps*. Sous la dir. de musée gallo-romain de LYON-FOURVIÈRE. Catalogue d'exposition, Lyon, Musée gallo-romain, 15 novembre 2015-14 février 2016. Milan (Italie) : Silvana editoriale, 2015.

<sup>a</sup> Extrait « L'ascenseur » page 823, ventilé page 929.

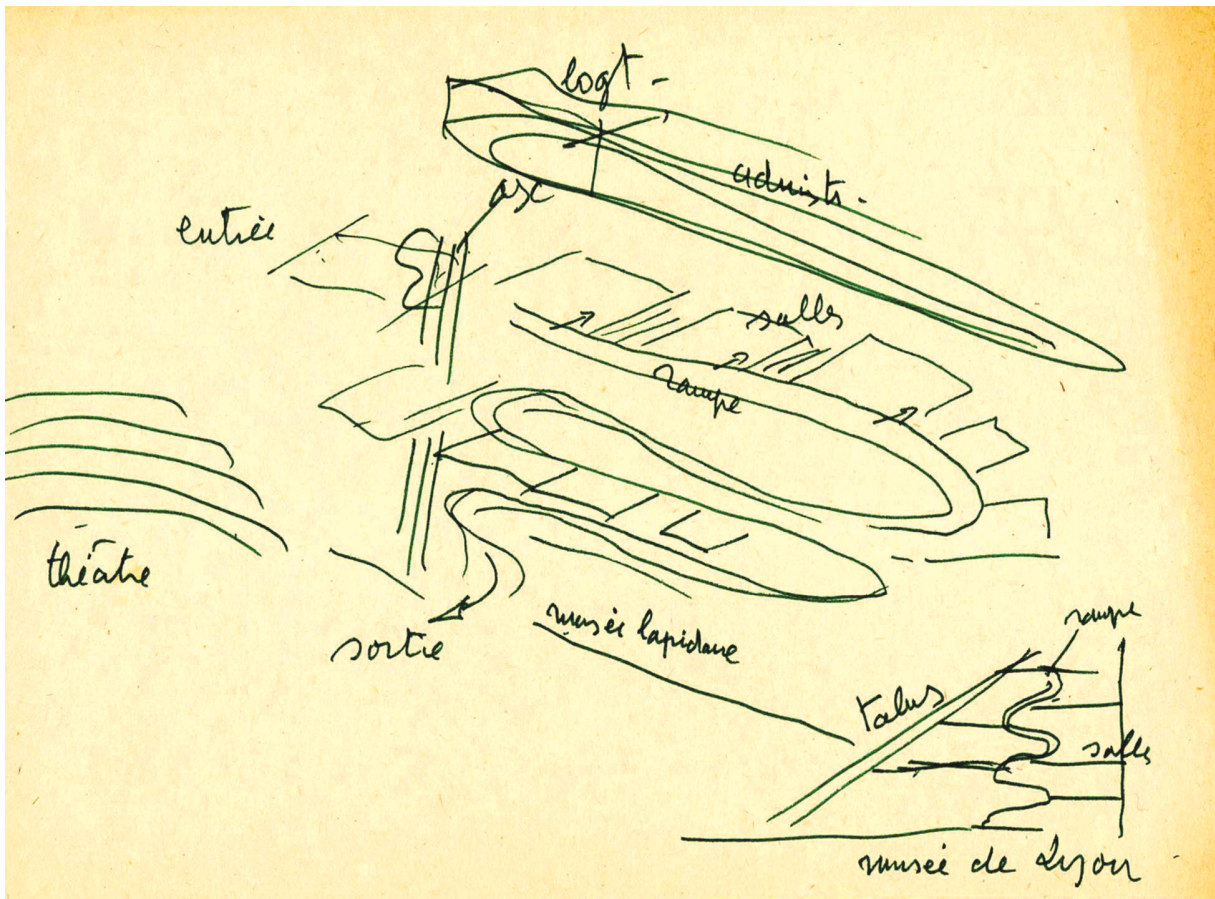


FIGURE 5.2. – Croquis préparatoire du musée gallo-romain de Lyon.

Dessin © ±1969 Bernard ZEHRFUSS – Photo © CAPA<sup>137</sup>, Paris.

Plus difficile à calculer, le degré d'intérêt & le temps passé devant chaque œuvre, dans chaque salle... Des études techniques – où le visiteur géolocalisé, armé d'oculomètre & autres facteurs, fournit quantité d'informations – servent à ajuster les parcours, à alléger les cartouches ou les inscriptions murales. Si elles orientent l'efficacité technique, notamment sur la durée de visite, ces mesures *médiométriques* laissent, tant à la production qu'à la découverte, la liberté d'éviter le formatage extrême de la rencontre, l'occasion de partager l'incontournable & l'anecdotique, le rare & l'accumulation, le populaire, le convenu ou le documentaire. Ainsi, c'est la culture de l'usage du temps dans les institutions culturelles ou lors des visites qu'il faudrait sonder. Du côté des pratiques culturelles, le principe des marathons cinématographiques ou des festivals se retrouve dans des événements comme la Nuit des musées, les performances artistiques ou théâtrales expérimentent des durées extrêmes parfois au musée même & jouent les limites des pratiques culturelles. Du côté des usages de la visite, les frénésies boulimiques de tour-opérateurs, les limites à respecter pour éviter les manques d'attention, le ratio qualité/quantité d'œuvres à exposer par rapport au prix de l'exposition, les programmes « une heure, une œuvre » explorent l'éventail des temps d'occupation des sites. *A minima*, les musées s'appliquent presque unanimement à réserver un pourcentage de leur surface d'accueil aux expositions temporaires. Couramment, des établissements proposent plusieurs musées ou plusieurs thématiques distinctes invitant les visiteurs & visiteuses qui le souhaitent à ne choisir qu'une partie des galeries.

La durée de l'exposition invoque d'autres échelles. La différence entre l'exposition permanente & l'exposition temporaire distingue les deux formats médiatiques du musée clairement identifiés. Les segments temporels s'organisent sur des périodes allant du mensuel au centennal. L'exposition permanente, « grand véhicule » de la muséologie, si elle se destinait aux fantasmes d'universalité & d'éternité dans la lignée des Lumières, de la Révolution & de l'Empire, a vu les âges modifier ses rêves. En terme d'accumulation encyclopédique, le musée des Arts & Métiers s'est trouvé dépassé dès les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle par l'augmentation exponentielle des innovations industrielles ne pouvant s'entasser dans les bâtiments du prieuré de Saint-Martin-des-champs. Les solutions d'agrandissement ou de multiplication des musées donnaient de nouvelles idées. Le romantique XIX<sup>e</sup> siècle joue les antiques entre goût pour les ruines & missions de restaurations. L'exposition permanente entre peu à peu dans ces logiques monumentales de renouvellement que connaissent églises, châteaux & villes sous les compas des Eugène VIOLLET-LE-DUC & autres. Les besoins d'adaptation se font selon les époques, & la destinée sempiternelle se transforme en cycles de restaurations plus ou moins longs, à des fréquences variées.

En parallèle, suivant la mode des expositions universelles, l'exposition temporaire s'inscrit peu à peu dans un usage événementiel qui allait connaître un succès durable. Les lois de l'adaptation remplacent celles de la perpétuité. La fin du XX<sup>e</sup> siècle pense des solutions intermédiaires pour contrer les baisses de fréquentation (renouveler les attentes d'un visitorat qui connaît déjà le musée) & pour adapter les expositions aux réalités de la conservation (fragilité des œuvres face à l'environnement d'exposition permanente). Le musée de l'hôtel SANDELIN à Saint-Omer prévoyait une muséographie adaptée avec des vitrines-tables sous lesquelles des armoires de collection devaient simplifier les rotations des œuvres similaires pour les exposer en alternance à la lumière & aux usagers. La proposition du musée des Archives dans les années deux-mille était d'avoir ici un itinéraire permanent sur l'histoire du site & sur les archives, là un itinéraire temporaire mais aussi un itinéraire semi-permanent articulé en trois sections renouvelables : temps & territoires, mémoires, fabrique de l'histoire, « on imagine ainsi qu'à chaque renouvellement, un nouveau service sera invité à présenter une sélection de pièces extraites de ses fonds <sup>138</sup>. »

Les temporalités des producteurs d'expositions rejoignent cette logique de long terme : les longs programmes de rénovation d'un musée sur une dizaine d'années gérés par les conservateurs ou la prise en charge d'un commissariat sur deux ans s'inscrivent dans des logiques d'anticipation propres aux professions muséales, souvent négligées par les dotations ou les agendas des tutelles publiques. Conjointement à ces types d'hybridations des formats, la multiplication des expositions à succès dépasse les attentes dans les grandes institutions publiques ou privées, drainant un large public culturel, particulièrement à Paris mais aussi au mémorial de Caen ou au MUCEM. D'autres habitudes événementielles s'introduisent dans les musées compétents : soirées d'entreprise, privatisation, rendez-vous annuels... Au sein de cet univers polymorphe, les amateurs finissent par répondre agréablement aux efforts des musées qui aménagent les temporalités de leurs formats.

<sup>138</sup>JAMES-SARAZIN, BABELON, BACKOUCHE et DUCLERT, *Quel musée d'histoire pour la France ?*, op. cit., p. 155.

## Traits aspectuels choisis

Sans s'intéresser aux particularités de l'histoire, les temporalités de l'exposition que nous venons d'évoquer correspondent aux problématiques d'autres structures médiatiques. Le commissariat de production articule un message argumenté qui propose aux visiteurs des manières d'interpréter un ensemble d'objets, les organisant « en vue de la connaissance, de l'éducation & du plaisir du public <sup>139</sup>. » En ce sens, fort de ces appuis scientifiques ainsi que des pièces à conviction que sont les traces du passé exposées dans la dialectique choisie, s'agencent la rhétorique & la stylistique de l'exposition d'histoire. Nous réfléchissons à la question de l'authenticité de l'objet & du fac-similé autour de l'aspect perfectif/imperfectif, aux temporalités statiques/dynamiques avec les parcours diachroniques & thématiques, enfin nous illustrerons la relativité des repères temporels par un cas de dispositif technique de chronologie complexe. Voyons donc ces trois unités de temporalités de l'exposition d'histoire : l'objet, le parcours, la signalétique. Dès qu'il entre au musée, l'objet devient, entre autre, trace du passé, par nature & par fonction. Or, son usage dévoile des facettes multiples en fonction qu'il revête un rôle d'œuvre, de document explicatif ou de preuve, d'archive. Ainsi, les deux principes historiens de véridicité & de temporalité se retrouvent consubstantiellement dans l'authenticité de l'objet. Guidé par des raisons de conservation, le choix assumé d'exposer l'original, le restauré ou le fac-similé implique le visiteur dans son rapport à l'objet. Le caractère didactique du récit d'une exposition exige parfois un élément majeur absent des collections.

Ainsi, le musée de la Poste commence son parcours par la *Table de PEUTINGER* <sup>140</sup> ; les pièces antiques du *trésor de Mâcon*, propriété du British Museum, manquent au parcours du musée des Ursulines telle gravure de CARAN D'ACHE illustre parfaitement l'affaire DREYFUS mais fait défaut au MAHJ. Ces trois exemples imposent donc l'usage des fac-similés. Prenons un autre cas, celui du geste historique : pour que les musiciens médiateurs du musée de la Musique puissent jouer les mélodies anciennes sans craindre de fragiliser les instruments fatigués, l'institution commande en lutherie des fac-similés. Par ailleurs, une médiation au palais LASCARIS à Nice mettait en scène Anne-Sophie LLORENS, seule autorisée à jouer de la rare & précieuse guitare *Almeria* 1875 d'Antonio de TORRES. Les deux démarches historiennes, légitimes & sagaces, offrent une découverte saisissante mais d'un ordre subtilement différent. Par une recherche documentée & expérimentale, la première démarche ranime un geste devenu impossible, elle rompt avec l'usure ou la mort & amène le visiteur à admettre l'aspect perfectif d'un geste conjugué avec l'instrument, donc d'un retour sur ce passé achevé. La seconde, par la force de permanence liée à l'aspect imperfectif de la guitare originale, met en valeur non seulement la qualité de l'instrument, mais une toute autre temporalité liée à l'inachevé : la guitare conserve son utilité. Nous pourrions aller jusqu'à émettre l'hypothèse que, dans cette différence d'aspect temporel perfectif/imperfectif, la conjugaison du geste avec l'authenticité de l'objet appuyée par cette temporalité imperfective augmente à la fois l'émotion du visiteur & l'argument de véridicité de la médiation. Par cet exemple, on saisit comment la temporalité inhérente à l'authenticité de l'objet influe sur l'impact du discours muséal.

<sup>139</sup> GOUVERNEMENT FRANÇAIS, « loi relative aux musées de France », op. cit., p. 1.

<sup>140</sup> ANONYME DE COLMAR, *table de Peutinger* – Tabula Peutingeriana (328), op. cit.

Nous avons visités de rares cas d'expositions naïves, désordonnées ou purement performatives qui échappent aux charpentes narratologiques. En dehors de ces cas particuliers, la plupart des types hybrides d'ordonnement du discours d'une exposition puisent à la source de deux prototypes répartis de part & d'autre d'une frontière aspectuelle statique/dynamique. Le musée de la Grande Guerre aidera à illustrer ces modèles. D'une part, l'aspect dynamique caractéristique du déroulement chronologique permet de modéliser dans l'espace, comme dans la grande galerie de l'évolution, les étapes & les changements qui mènent d'un point  $\alpha$  à un point  $\omega$ . À Meaux, après quelques salles chronologiques qui aident à comprendre l'avant-guerre, le visiteur entre dans une galerie au milieu de pigeons voyageurs, de taxis ou de fantassins en costume de 1914, puis après avoir traversé un espace de tranchées, il finit entouré par le même genre d'objets, mais ceux de la fin de la guerre : radio, char & vêtement bleu-horizon. Ainsi, il comprend rapidement les évolutions des techniques & le passage dans une certaine forme de modernité. Ce type d'exposition invoque donc une temporalité évolutive avec des caractères inchoatifs, continueurs & terminatifs. D'autre part, l'aspect statique se caractérise par un type d'agencement thématique. À Meaux toujours, latéralement à la grande galerie, la scénographie vous invite dans des espaces thématiques comme la salle des uniformes. Dans cet espace, le segment temporel [1914-1918] confronte les origines nationales ou les grades plutôt que les évolutions du costume. La temporalité durative l'emporte, & l'on peut s'intéresser à la photographie d'une période, à la complexité d'une réalité sur une durée précise. Bien entendu, les genres panachés abondent dans un sens ou dans l'autre, avec des parcours chrono-thématiques, comme à l'historial de Péronne où le dispositif comparatif (franco-germano-anglais) sur tout le long de la guerre varie les thèmes à tel ou tel moment de la guerre.

Date, période, événement expriment les fonctions syntaxiques de marqueurs temporels. Au musée, la communication de ces repères semble évidente. Toutefois, l'usage de prérequis requiert une extrême prudence. Quelles abstractions échafaudent nos repères temporels ? Apparemment, des entrecroisements entre l'observation de rythmes astronomiques (terrestres, lunaires, solaires) & biologiques (circadiens, respiratoires, alimentaires, cardiaques, menstruels, générationnels), l'apprentissage d'un « intervalle entre deux phénomènes ou un repérage événementiel <sup>141</sup> » transposé sur des systèmes culturels communs de mesure (heures, calendriers, ères) & de dynamique du temps (temps cyclique ou linéaire, finaliste, éternaliste, progressiste) mis en relation avec un avant-soi donne accès, peu à peu, à une conscience du passé & à des échelles de temps plus larges dont la sémantique lexicale reste relative. Primo, lors de son développement, l'enfant, public privilégié des musées, acquiert tardivement le penser temporel, ou les constructions chronologiques complexes à travers le langage, puis l'apprentissage de la conscience historique. Secundo, si la coordination internationale s'accorde sur les unités de temps & sur le calendrier grégorien, les repères se troublent en fonction des cultures ou des périodes. Au musée, un double affichage des dates peut s'avérer intéressant pour les périodes régies par le calendrier révolutionnaire (principalement utilisé entre 1792 & 1905) ou julien (jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle en Occident) ou pour des sujets de mixité culturelle comme les calendriers de l'hégire ou hébraïque vus dans certaines expositions de l'Institut du monde arabe ou du musée d'Art & d'Histoire du judaïsme. Tertio, la spécialisation des uns se rend souvent absconse aux autres, ainsi le degré de repérage dépend du degré de connaissance & d'éloignement : avez-vous en-

<sup>141</sup> Alain REY. « Langage et temporalités ». In : *Langages* 8.32 (1973), p. 53-78, p. 53.

tendu parler, situez-vous, comprenez-vous, pouvez-vous imaginer le massacre de Nankin ? le 19 brumaire an VIII ? l'époque de Soundiata KEITA ? les guerres daciques ? l'Acheuléen ? Si l'on s'en tient à de tels postulats de communication, seul reste le prérequis de se méfier des communs.

Pour conclure cet aperçu, nous souhaitons évoquer rapidement une infrastructure de médiation qui mêle des temporalités parfois complexes. Le principe de la chronologie en est une particulièrement intéressante, qu'elle soit introductive, conclusive, étendue ou segmentée sur toute l'exposition, agrémentée de cartes ou de couleurs thématiques... Prenons comme exemple, l'exposition *CLÉOPÂTRE & la fascination de l'Égypte* présentée au centre d'exposition Arte Canal à Madrid <sup>142</sup>. Après quelques espaces de présentation de la situation de la dynastie grecque des LAGIDES, les concepteurs avaient disposé un panneau-vitrine sur un plan incliné dominé par une infographie développant une flèche du temps avec toutes les ramifications généalogiques de la lignée et, chaque fois qu'une représentation des princes ou princesses était disponible, l'incrustation de celle-ci dans le dispositif. Les temporalités successorales & calendaires de la médiation graphique tentent de s'articuler avec les objets de représentation contemporains des pharaons. Seulement, on pourrait craindre que l'apparente satisfaction du spécialiste face à une telle harmonisation de temporalités dérouté le profane sur une vitrine dont l'esthétique perd finalement la mise en valeur du charme des bustes anciens.

### 5.2.2. Temps, véridicité, pédagogie

Le musée, lieu à la fois d'art & de science, souffre des contradictions de ces deux maîtres. C'est pour cette raison que l'on retrouve dans l'usage du temps autant de précautions à se rapprocher de vérités historiques qui ressortent de la démarche historique que de reconstitutions, rapprochements, réécritures, enjolivements & supputations dictées tant par la nécessité de vulgarisation avec le soutien des procédés multiples de médiation que par les impulsions artistiques & les libertés attenantes.

#### Usages du temps

L'anachronisme provoque toujours. Il provoque la logique. En effet, le temps semble se dérouler inexorablement dans le même sens, allant d'un passé ancien à un passé plus récent vers un futur proche puis un plus lointain via un présent insaisissable. Voilà du moins ce qui apparaît lors de notre développement d'enfant lorsque nous prenons conscience du rapport avec ce que nous appelons le temps suivant la vision culturelle occidentale du déroulement linéaire de l'histoire. Pour certains, cette règle s'accompagne d'un corollaire qui lui donne un sens au temps. Quel sens ? L'une des réponses, donnée par la tradition chrétienne a institué l'« articulation du passé, présent & avenir sur fond d'éternité & de son expérience du Salut <sup>143</sup> ». C'est dans cette filiation greco-judéo-chrétienne que les propositions du temps linéaire se sont développées à partir des

---

<sup>142</sup> ARTEMISIA GROUP, *Cléopâtre & la fascination de l'Égypte*, op. cit.

<sup>143</sup> Claude DUBAR. « François Hartog, Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps. Paris, Seuil, 2003 ». In : *Temporalités 2* (2004), p. 130-133, p. 130.



temps modernes avec ce que François HARTOG appelle le régime d'historicité futuriste, & qui marque le temps d'une sorte d'ascension inflexible vers l'avant, le mieux, résumée dans la marche du progrès :

Ce régime [du Salut chrétien] va commencer à être ébranlé au XVIII<sup>e</sup> siècle par les Lumières & finir par s'imposer après la triple révolution, scientifique, industrielle & démocratique : 1789-1989. <sup>144</sup>

La nuance entre un déroulé linéaire du temps <sup>145</sup> qui marque les repères des historiens & une marche du temps vers le progrès <sup>146</sup> relève encore aujourd'hui de débats forts intéressants dans les milieux scientifiques, politiques & religieux. Toutefois, l'historien contemporain met en garde contre le sens qu'on attribue à l'histoire.

D'autres observations, notamment celles des générations, des rythmes cosmiques ou biologiques <sup>147</sup> ou encore d'interpénétration entre mythes & histoire, permettent de développer d'autres conceptions du temps, que certains qualifieront de primitives, organisées sous forme de cycles. Parti de l'idée de Claude LÉVY-STRAUSS

qui postule que le degré d'historicité des sociétés est le même, mais que l'image subjective qu'elles se font d'elles-mêmes, la manière dont elles ressentent cette historicité, diffère. Autrement dit, les manières de vivre & de penser cette historicité, les façons d'articuler passé, présent, futur, varient <sup>148</sup>,

François HARTOG explore les fondements de ces conceptions culturelles du temps dans différents textes & discours fondateurs anciens ou modernes pour introduire son développement des régimes de temporalité dans le discours <sup>149</sup>. Il réagit notamment à Marshall SAHLINS qui étudie le rapport au temps des Maori pour qui « le passé est considéré comme derrière eux <sup>150</sup> » :

le passé une vaste réserve d'actions possibles. [...] Ce sont en somme autant d'épisodes qui, à chaque fois & leur façon, racontent la même histoire, ou si elle vient à varier, renforcent l'armature. [...] L'événement est immédiatement perçu comme

<sup>144</sup>Ibid., p. 131.

<sup>145</sup>évoluer vient du latin *uoluō*, rouler, avec le préfixe *e-* qui correspond au déroulement, cf. Alfred ERNOUT et Antoine MEILLET. « *uoluō* ». In : *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*. Paris : Klincksieck, 2001, p. 752, p. 752.

<sup>146</sup>du latin *gradus*, pas, marche, plus précisément de son synonyme *gressus* dérivé du verbe *gradior*, avec le préfixe *pro-*, soit marche en avant. Cf. Alfred ERNOUT et Antoine MEILLET. « *gradus* ». In : *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*. Paris : Klincksieck, 2001, p. 279-280, p. 279.

<sup>147</sup>Alain REINBERG. *Le temps humain et les rythmes biologiques : essai*. Monaco : Éditions du Rocher, 1998.

<sup>148</sup>Bertrand LESSAULT. « F. Hartog. Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps. Paris : Le Seuil, 2003 ». In : *L'orientation scolaire et professionnelle* 33/3 (2014), p. 479-483.

<sup>149</sup>HARTOG, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, op. cit.

<sup>150</sup>François HARTOG. « Marshall Sahlins et l'anthropologie de l'histoire ». In : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 38.6 (1983), p. 1256-1263, p. 1258.



identique à son original. Il n'advient pas mais il revient, il n'est pas unique mais répétition. [...] La coupure passé-présent instauratrice de histoire moderne occidentale <sup>151</sup> ici n'a pas cours. <sup>152</sup>

Revenons-en aux logiques du temps. Pour ce régime d'historicité, dit héroïque, basé sur le mythe & son renouvellement dans tout événement, illustré par François HARTOG par l'*Iliade* & l'*Odyssée*, pas d'anachronisme, puisque le retour régulier du passé dans le présent rend cohérent toute association d'éléments considérés par les autres régimes d'historicité comme illogique (en dehors peut-être du régime post-moderne de « présentisme » développé longuement dans *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps* <sup>153</sup> sur lequel nous ne nous étalerons pas ici). En revanche, le partisan du progrès se trouve parfois fort surpris de voir que la marche de l'histoire emprunte des chemins sinueux, que les acmés se perdent dans de profonds déclin, que des savoir-faire & des usages brillants disparaissent, comme si le temps avait, à l'instar des planètes, d'étranges mouvements rétrogrades. Inversement, il est surpris de découvrir que les périodes couramment admises comme reculées, le Moyen Âge en est l'exemple le plus parlant, regorgent de surprises.

Quand l'historien jubile à l'idée de décapiter une idée reçue, il va sans dire que le médiateur de l'histoire en joue, y allant de tous ses coups de théâtre. Enfin, le tout venant bâti de son expérience du déroulement du temps se trouve dérouté par l'anachronisme dans le discours historique. Bien sûr, l'écriture de l'histoire ressort en soit comme un anachronisme caractérisé par les allers-retours entre la période étudiée & la contemporanéité de l'auteur ou de son public <sup>154</sup>. L'écriture de l'histoire, dans ses procédés explicatifs, se plie également à des acrobaties qui se jouent de la chronologie, tout en soignant le lecteur dans les repères qu'elle lui donne pour suivre son explication : flashbacks, rappels, anticipations, isolements du contexte, digressions... Mais, si tant est qu'on y soit sensible, & nous en arrivons ici au cœur de notre question, l'élément anachronique choque au creux d'un discours qui se prétend d'une intentionnalité de connaissance, car « c'est une attente du lecteur du texte historique que l'auteur lui propose un « récit vrai » & non une fiction <sup>155</sup> ». L'anachronisme provoque parce qu'il dénote, il contraste dans un texte historique, un environnement homogène représentatif d'un contexte, d'une époque car il porte atteinte à la légitimité de la construction scientifique. Il est très courant d'entendre dire d'un film qui se veut historique qu'il perd de sa valeur qualitative à cause des nombreux anachronismes qui y fourmillent.

Pourtant c'est précisément grâce au contraste généré que l'anachronisme trouve un terrain d'exercice au creux du discours historique & plus précisément dans les dispositifs de médiation de l'histoire. Dans une opération de communication, confronter subitement son auditoire bercé par un flot d'informations raisonné à une dissonance illogique provoque un effet choc. Dans une exposition d'histoire comme dans un cours, un anachronisme interpelle. Procédé efficace dans un cadre d'acquisition d'un savoir, il permet un jeu de réactions basé sur la nuance décrite

---

<sup>151</sup> CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 11.


<sup>152</sup> HARTOG, « Marshall Sahlins et l'anthropologie de l'histoire », op. cit., p. 1259.

<sup>153</sup> Idem, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, op. cit.

<sup>154</sup> CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, op. cit.

<sup>155</sup> RICŒUR, « L'écriture de l'histoire & la représentation du passé », op. cit., p. 731.

plus haut entre une surprise de l'histoire & anachronisme. Le visiteur contemporain apparaît comme beaucoup plus curieux, décomplexés sur l'ignorance & conscient que le musée est un lieu d'enrichissement. À cet égard, les jeunes enfants sont également très poreux. Sur de tels terrains, le jeu de l'anachronisme & les discussions qui s'en suivent représentent un procédé d'attention, d'apprentissage, d'intérêt & d'interactions fort. Dans le cas du film historique, Jean-Paul AUBERT développe l'idée selon laquelle : « Si les limites de la documentation brident l'ambition de l'historien, elles devraient stimuler au contraire celle du poète qui n'est pas tenu par l'intentionnalité de connaissance & qui reste libre quant à lui d'inventer ce qu'il ignore <sup>156</sup>. »

— Donc, des représentations du monde, moi j'adore l'idée des représentations du monde.  22. AHH  
 Qu'est-ce que c'est que ça ? Quelles images ils avaient de leur monde ? Quelles images ils avaient d'eux-mêmes ? Comment ils se sont représentés ? Ça, ça me passionne. Ça, ça fait partie des choses justement qui permettent de comprendre comment un être négocie avec son environnement, se perçoit, s'inscrit dedans, etc. Et, bon, puis il y a la chrono, & puis des fois... Moi, dans cette expo-là, je me suis permise de mettre des objets anachroniques, parce que, ils n'étaient pas incohérents, mais que justement, ils parlaient de quelque chose qui est la durée. Et surtout parce que je me dis qu'il y a des gens qui n'ont jamais vu ça quoi ! Ils n'ont jamais vu ça. De leur vie, ils n'ont jamais vu un bracelet d'esclave, ils n'ont jamais vu une corne de *shofar*\*, une corne de bélier, une vraie, du sud, bien du désert. Il y a des choses que les gens n'ont jamais vu ! Jamais ! Il faut leur montrer. (*Extrait 22.2*). <sup>a</sup>

## De la mémoire à l'histoire : la véridicité

Sur chaque sujet, chacun-e d'entre nous possède un degré d'expertise qui se situe sur une ligne asymptotique entre un point zéro & une inatteignable perfection entrevue seulement par l'expérience ou l'érudition. Prenons pour exemple – tout un chacun peut s'amuser à ce jeu – ma connaissance du massacre de Nankin qui, à l'heure de mon enquête, peine à s'élever du niveau zéro <sup>157</sup>. À chaque étape de la connaissance, nous reconstruisons, sur l'ancienne image mentale de notre savoir propre, une nouvelle image enrichie par de nouvelles persuasions, qui, parfois, endommagent ou détruisent les anciennes.

Prenons un cas d'école : le personnage hugolien de Gavroche THÉNARDIER. Enfant, j'apprends qu'il meurt sur les barricades en chantant la célèbre chanson « C'est la faute à VOLTAIRE, c'est la faute à ROUSSEAU » sans comprendre ni l'ironie d'un chant révolutionnaire, ni de quelle barricade il s'agit. Ignorant la complexité des émeutes politiques du XIX<sup>e</sup> siècle, je discerne l'idée du personnage mais son époque & son bord politique semblent troubles. Plus tard, je lis *Les Misérables* <sup>158</sup>. Je saisis alors que l'enfant des rues s'effondre lors de l'insurrection républicaine

<sup>156</sup>Jean-Paul AUBERT. « Le regard anachronique. (Goya vu par Saura) ». In : *Cahiers de Narratologie* 15 (2008), p. 12.

<sup>157</sup>N'étant pas spécialiste d'histoire chinoise, je découvre l'événement quand Franck MARIE l'évoque lors de notre entretien. Cette rencontre m'incite *a minima* à me documenter sur la question. Voilà de quoi interroger en profondeur la dite « culture générale »...

<sup>158</sup>Victor HUGO. *Les Misérables*. Paris : Eugène Hugues, 1862.

<sup>a</sup>Extrait « Il y a des gens qui n'ont jamais vu ça » page 678, ventilé page 928.

à Paris en juin 1832, événement que jusqu'alors j'ignorais. J'enrichis ma connaissance contextuelle du jeune Gavroche. Sur chacune de ces conglomérations du savoir que constituent les images mentales successives, nous apposons des caractères moraux ou politiques qui incitent à se positionner par rapport à cette connaissance acquise. Ces caractères induisent des charges émotionnelles que nous appliquons à ces connaissances.

Positionnons-nous au moins un instant du côté de la Révolution. Réduit au premier degré d'entendement du jeune âge, je croyais que le refrain entonné par Gavroche s'opposait vivement aux Lumières puisqu'il y accusait VOLTAIRE & ROUSSEAU de tous les maux <sup>159</sup>. En toute logique, qui se réclame de la tradition de ces fameux penseurs se refuserait même à entonner un tel air. Je me documente & je perçois la valeur ironique des paroles : elles singent un parti clérical sous LOUIS XVI qui légiférait contre les philosophes d'alors, thème apparemment repris pendant les mouvements révolutionnaires de 1832 par le chansonnier Pierre-Jean de BÉRANGÈRE. Quelle révolution dans notre esprit ! Plus claire, plus complète, une nouvelle logique prend ses droits & l'on se surprend à siffloter devant les églises. Nous choisissons ce thème lié à l'enseignement scolaire, à une certaine littérature emprunte d'histoire, mais il en va de même pour nos consciences historiques que bouleversent régulièrement de nouvelles informations.

Cette démonstration au ton égayé de ritournelles & d'enfantillages se tinte de gravité quand elle se confronte aux investissements de mise en valeur d'un patrimoine culturel. Quand une collectivité s'engage dans un projet prônant un lieu, une personnalité, un moment historique, elle commence par construire un discours engagé dans les idées dominantes auxquelles aspirent la communauté : encensement d'une célébrité locale, dénonciation d'un système oppressant, exaltation d'un âge d'or... Les objectifs de ces orientations s'expliquent par le fait que les représentants souhaitent concrétiser dans leur institution le projet, voire l'idéologie, qu'ils portent & auquel ils désirent que les usagers s'identifient. Ils répondent à la demande des usagers de leur offrir un miroir d'identification ou d'opposition, mais aussi de le montrer à la face du monde. Au musée, l'éloge ou le dithyrambe s'utilise pour attirer un grand public intéressé par le beau, le riche, le rare, l'icône, l'exemplaire, etc. La portée publicitaire puise dans ce genre. À l'inverse, avec la satire ou la diatribe, on outrepassa la critique en exposant la honte d'une situation révo-lue, on dénonce, parfois même on insulte dans une expiation collective un mal passé mais encore douloureux. Le principe du mémorial repose sur ce principe d'hommage aux héros ou aux victimes. Or, jamais l'unanimité ne se range derrière des idées, d'autant moins d'ordres politiques ou morales.

Nous retrouvons dans ces pratiques le genre antique des « discours épidiçtiques » qui louent & blâment ; ce qu'ARISTOTE nommaient dans sa *Rhétorique* : « le beau & le laid moral <sup>160</sup>. » L'exemple le plus connu de ce double exercice déclamatoire reste l'épisode du stratège CLEITOS le Noir pourfendu par son ami ALEXANDRE le Grand lors d'un festin dédié aux Dioscures, CASTOR & POLLUX. Irrité des blasphèmes, des changements d'attitude « d'ALEXANDRE & des flatteries de ses courtisans » CLEITOS, « hors de lui, commence l'éloge de PHILIPPE <sup>161</sup> &

<sup>159</sup>La chanson provient d'un certain Jean-François CHAPONNIÈRE.

<sup>160</sup>Aristote de STAGIRE. *Rhétorique* (-335). Sous la dir. de Médéric DUFOUR et André WARTELLE. Paris : Gallimard, 2007, liv. I, chap. III, § 5.

<sup>161</sup>PHILIPPE II, père d'ALEXANDRE.

la satire d'ALEXANDRE » qui « enflammé de colère par l'outrage & les injures de CLEITOS <sup>162</sup> » le transperçait quelques instants après. Sur cet apologue édifiant reporté par ARRIEN de Nicomédie, posons-nous la question des risques d'une telle figure de style.

Bien sûr, l'historien s'engage à plusieurs niveaux, mais dans le respect des réalités qu'il exhume. Peut-être que le royaliste approfondira des sujets concernant la monarchie, le résistant s'intéressera plus aux maquis, l'élitiste aux oligarchies, le militariste aux guerres... Et encore, ces accointances ne font heureusement pas règle. Peut-être qu'un anti-monarchiste se sentira oppressé dans un palais princier, un anti-communiste dans une exposition sur les luttes ouvrières ou un sinistré de guerre dans une galerie de militaria... Mais le courage d'affronter les réalités historiques s'impose aux historiens <sup>163</sup> !

## Les stratégies pour la connaissance

Le musée comme lieu de connaissance s'interroge toujours sur les moyens de sensibiliser ses publics aux histoires qu'il s'entête à lui montrer. Revenons donc un instant aux systèmes sensoriels ! Nous avons vu plus haut, dans l'étude de la perception, que

la nature de l'information transmise par un signal nerveux est déterminée non pas par la nature du signal, mais par les voies qu'il emprunte dans le cerveau. Le cerveau analyse & interprète les patterns de signaux électriques entrant le long des voies spécifiques à chaque système sensoriel et, de cette façon, traite la vision dans un ensemble de voies & le son dans un autre ensemble de voies. <sup>164</sup>

En partant de cette caractéristique de nos organismes, posons-nous la question du rapport à la sensibilité. Comment se forment nos sensibilités, & que déterminent-elles pour notre manière d'appréhender le monde ? Toutes les informations issues de notre perception ne sont pas traitées de la même manière, & des priorités sont mises en place par l'organisme en fonction de l'attention, de la motivation. Emmenez deux amis au musée, l'un réfractaire & fatigué, l'autre passionné & en forme : à moins d'une révélation, le second aura ses sens plus à l'écoute que le premier.

Chaque individu dispose d'une pluralité de processus d'apprentissage qui peuvent entrer en compétition. Le processus d'encodage constitue la première étape de la mémoire. Le débat portant sur cette opération est capital pour notre étude, car en répartissant les capacités d'intégration des informations extérieures entre diverses sensibilités, elle pose la question de la dictature de l'écrit en science & en histoire, la question de la variété des stratégies mentales. Les discussions ont souvent amené les chercheurs à opposer la mémoire verbale à la mémoire visuo-spatiale ou imagée, liées l'une & l'autre aux représentations mentales que la perception fournit. Ainsi, on

<sup>162</sup> Arrien de NICOMÉDIE et Pierre VIDAL-NAQUET. *Histoire d'Alexandre. L'Anabase d'Alexandre le Grand et l'Inde suivi de Flavius Arrien entre deux mondes*. Paris : Les Éd. de Minuit, 2008, liv. IV, chap. III.

<sup>163</sup> Certains diront que ce courage s'oppose parfois à celui d'affronter les réalités présentes, qu'elles soient publiques ou personnelles, mais nous ne sommes pas ici dans un traité de psychologie de l'historien, voire du scientifique.

<sup>164</sup> SQUIRE et KANDEL, *La mémoire : de l'esprit aux molécules*, op. cit., p. 59-60.

distinguerait deux stratégies de stockage des représentations mentales : la stratégie visuelle qui permet d'identifier de manière visuelle & de retenir cette image mentale, & la stratégie phonétique qui demande de prononcer & de comparer auditivement les représentations mentales. On peut ajouter un élément majeur à ce système, qui rassemblerait les deux types de stockage des informations : « il y aurait des niveaux différents de représentation mnésique, un niveau profond où toutes les informations sont codées sous forme de prépositionnelle, & un niveau superficiel où la forme peut être verbale ou imagée <sup>165</sup>. » Même la lecture & son apprentissage sont soumis à cette dualité, car certains travaillent essentiellement à la reconnaissance visuelle des lettres & des mots, engendrant un codage visuel, alors que d'autres assemblent les phonèmes & les prononcent silencieusement.

L'apprentissage, dopé par la compréhension, la répétition & la contextualisation, se façonne selon plusieurs formes :

- l'habitude qui permet de reconnaître, d'anticiper pour adapter au mieux nos réaction, provoquant les réflexes classiques, réaction à des signes avant-coureurs comme le chien de PAVLOV qui réagit à l'apparition de la gamelle, mais aussi à des réflexes opérants, par essais & erreurs comme les souris de THORNDIKE qui apprennent à manipuler des mécanismes pour accéder au fromage. Ainsi, l'organisme retire de son environnement les informations pertinentes qui lui permettent de modifier ses représentations & d'ajuster son comportement.
- l'observation d'un congénère permet d'en extraire des informations utilisables dans une situation similaire par imitation : « Quand un comportement appris grâce à une interaction sociale persiste de génération en génération [...] on parle de transmission sociale. Cette forme d'apprentissage joue évidemment un rôle fondamental dans les cultures humaines pour l'acquisition de connaissances, de conduites, de croyances, de valeurs & d'attitudes <sup>166</sup>. » L'enseignement est la forme de transmission sociale la plus aboutie. L'intelligence permet alors de s'adapter à des situations différentes en combinant des représentations extraites d'expériences diverses & de représentations abstraites : « Lorsqu'on parle de représentations cognitives humaines, il faut faire la part de l'individuel & du collectif. Ces représentations comportent une spécificité individuelle mais également un noyau commun partagé par des esprits humains participant de la même culture <sup>167</sup>. »

Les représentations mentales liées à la perception déclenchent aussi des émotions comme la peur, le plaisir ou la colère : « Les émotions sont des actions. Certaines se traduisent par des mouvements des muscles du visage comme les expressions faciales de joie, de colère, etc. ou du corps, comme un mouvement de fuite ou une posture agressive. D'autres sont des actions internes, comme celles des hormones, ou du cœur, ou des poumons. [...] Mais pour les sentiments, il ne s'agit pas de comportement mais de pensées. Cette distinction est très importante pour comprendre que le sentiment est une conséquence de l'émotion <sup>168</sup>. »

---

<sup>165</sup> Guy TIBERGHEN. « Mémoire ou mémoires ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002, p. 261-262.

<sup>166</sup> François DORÉ. « Du réflexe conditionné à l'intelligence collective ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002, p. 256.

<sup>167</sup> DENIS, « Images mentales et pensée », op. cit., p. 248.

<sup>168</sup> Antonio DAMASIO. « Les émotions, source de conscience ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002, p. 373-374.

Notre cerveau imprime plus ou moins durablement les représentations mentales issues de l'expérience de nos sens. Une fois perçues & encodées par l'organisme, il les organise dans son réseau de neurones comme un archiviste organise sa collection :


le problème de l'unicité ou de la multiplicité de la mémoire fait actuellement l'objet d'une discussion dans la littérature. [...] Selon les conceptions multisystèmes, la mémoire peut être décomposée en un certain nombre de systèmes & sous-systèmes dépendant de structures cérébrales distinctes.<sup>169</sup>

Selon ce modèle, coexistent chez l'être humain cinq types de mémoire : la mémoire automatisée répartie entre le système de représentation perceptive & la mémoire procédurale, la mémoire de travail, spécifiquement consacrée aux actions de court terme, les connaissances déclaratives que sont la mémoire sémantique & la mémoire épisodique<sup>170</sup>.

Les premiers types concernent moins notre étude car elles réunissent des connaissances qui sont automatisées & inconscientes. Le système de représentation perceptive permet la reconnaissance des formes rencontrées par le système sensitif. La mémoire procédurale est vouée à la mémorisation de procédures motrices comme la marche ou cognitives comme par exemple faire une addition ; elle détermine les savoir-faire. La mémoire de travail a une vocation éphémère : « elle enregistre & maintient l'information issue de la mémoire sémantique sous une forme hautement accessible pendant une très courte période de temps<sup>171</sup>. » Elle permet de se souvenir des événements proches pour pouvoir réagir & pratiquer des opérations cognitives dessus. La mémoire sémantique quant à elle centralise la connaissance générale & abstraite, donnant une signification aux représentations mentales, en les comparant aux connaissances antérieures stockées. Cette mémoire est la plupart du temps issue de l'apprentissage. Elle est essentiellement inconsciente, mais peut être rappelée volontairement. Enfin, la mémoire épisodique permet de retenir des moments particuliers, notamment en se référant au contexte. La contextualisation permet de restituer l'unicité d'un événement. C'est ce qui nous permet d'être conscient d'avoir vécu des événements.

Avec ces quelques rudiments sur l'apprentissage avec le rôle des émotions & de la mémoire dans ce processus, nous préparons notre argumentaire sur l'esthétique, mais nous essayons aussi de comprendre les techniques muséographiques qui utilisent toutes sortes de stratagèmes faisant appel à la surprise, à l'émotion, aux attentions, à l'interactivité. Les témoignages des praticiens fournissent des idées particulièrement intéressantes. Nous prenons pour mémoire un exemple de Pascal ROMAN :

— Voilà, ça marche, bon il raconte une connerie ! Il raconte... C'est pour que les gosses, ça leur parle. Ils voient la tronche du minus, qui leur donne un coup, parce que dans les

 10. PR

<sup>169</sup> CLARYS, « Psychologie de la mémoire humaine : de nouvelles avancées théoriques et méthodologiques », op. cit., p. 496.

<sup>170</sup> Mark WHEELER, Donald STUSS et Endel TULVING. « Frontal Lobe Damage Produces Episodic Memory Impairment ». Anglais. In : *Journal of the International Neuropsychological Society* 06 (1995), p. 525-536.

<sup>171</sup> TIBERGHEN, « Mémoire ou mémoires », op. cit., p. 267.

écoles, on en manque. Et puis vous avez ce truc qui n'a aucun sens théoriquement, mais dans leur tête, mais vous avez quelquefois un costume, vous avez également un commentaire. Et celui qui vient faire une visite guidée en costume, pendant que les gens sont encore dans la salle, il ouvre, il retire son ancien costume, il met l'autre. Ici, nous avons choisi une veste comme ça, parce que c'est une veste d'époque, vous voyez ! À la limite, ça, on pourrait s'en passer, mais on le laisse parce que je sais que les gosses en ont besoin. Alors, j'ai un historique ici, on pourrait très bien s'en passer. Mais, c'est un janséniste, en quelque sorte, il faut être consentant. Il y a un peu de lâcheté aussi. Il faudrait réussir à ne pas se fâcher avec l'histoire, mais quand je fais une visite guidée, je raconte une histoire de la poste simplifiée & ils ont tous l'impression d'avoir compris, Dieu merci. Après, je vais gagner si j'en vois un, un jour, en bibliothèque, & là, il va dire : « Qu'est-ce que c'est que ce salaud qui m'a berné, c'est bien plus compliqué. — Mais bien sûr que c'est plus compliqué. » Mais votre but, c'est que quand il sort, il en reste quelque chose. Il ne faut pas le mener dans une sorte de : « Voilà, je t'ai tout dit, maintenant, tu n'avais rien compris & tu ne comprendras pas plus ». Il ne faut pas lui dire ça. (*Extrait 10.9*).<sup>a</sup>

Les ingrédients du discours d'histoire au musée répondent ici à l'appel : des objets (voire des dispositifs scénographiques) empreints des signes du temps, la provocation de la véridicité dans un but rhétorique précis, une technique pédagogique incroyable !

### 5.2.3. Démêler l'esthétique

Avec les représentations du passé, nous voici retourné au point névralgique du cycle autour de la perception. Bien entendu, l'historien-ne, en se documentant, perçoit & emmagasine les traces du passé pour l'expliquer & comprendre un mouvement à représenter à ses contemporains. Cette opération historiographique reproduit, vous l'aurez remarqué, la forme du premier cycle décrit plus haut. En suivant des méthodes déterminées & précises, elles inscrivent les scientifiques dans des exigences de véridicité, de responsabilité envers leurs congénères & leurs ancêtres. Or, encore une fois, précisons que l'historien-ne dispose d'une série de moyens d'expression variés qui lui permettent de représenter l'histoire au sens strict. L'importance du musée d'histoire prend une réelle ampleur dans un tel développement théorique, car, en exposant ainsi les médiums de l'histoire, nous en venons à faire se côtoyer accessibilité & représentation de l'histoire.

Nous avons vu les possibilités par lesquelles l'opération historiographique & l'herméneutique de l'histoire peuvent s'appliquer à une représentation non écrite. Revisiter les exigences ricœuriennes, visant à « historiser les traces mémorielles<sup>172</sup> », consiste à observer si, d'une part, les phases documentaire & explication/compréhension peuvent s'intégrer dans une représentation non écrite, d'autre part, si les thématiques de temporalité & de récit ont la capacité de s'adapter à une construction non écrite de l'histoire. La temporalité est une notion fondamentale de la

---

<sup>172</sup>DOSSE, « Paul Ricœur, Michel de Certeau & l'Histoire. », op. cit., p. 149.

<sup>a</sup>Extrait « Histoire de la poste simplifiée » page 495, ventilé page 921.



représentation du passé. Elle existe dans le récit de manière variée. Arthur DANTO décèle de son côté les diverses temporalités « à l'intérieur du récit historique & remet en question l'illusion du passé comme entité fixe par rapport à laquelle le regard de l'historien seul serait mobile. Le domaine de l'énoncé implique déjà deux positions différentes <sup>173</sup> » que nous connaissons « celle de l'événement décrit & celle de l'événement en fonction duquel il est écrit <sup>174</sup>. » Il faut encore ajouter le pan de l'énonciation qui se situe à une autre position temporelle, celle du narrateur. La conséquence épistémologique d'une telle différenciation temporelle « fait figure de paradoxe de la causalité puisqu'un événement ultérieur peut faire apparaître un événement antérieur en situation causale <sup>175</sup>. » Par ailleurs, la démonstration d'Arthur DANTO revient à considérer comme indistincts explication & description, l'histoire étant d'un seul tenant. Certains sont allés encore plus loin « comme Hayden WHITE dans la perspective de construction d'une poétique de l'histoire, en présupposant que le registre de l'historien n'est pas fondamentalement différent de celui de la fiction au plan de sa structure narrative <sup>176</sup>. » L'histoire serait donc d'abord écriture : « artifice littéraire. Hayden WHITE situe la transition entre le récit & l'argumentation dans la notion de mise en intrigue <sup>177</sup>. » À la manière de notre méthode d'analyse, & par l'étude analytique de la mémoire sur un corpus transdisciplinaire à la croisée des sciences exposées plus haut, nous aboutissons à un éclaircissement sur les objectifs d'un musée d'histoire.

## Naissance de l'esthétique

Nous souhaitons réfléchir un peu sur les débuts de l'esthétique : « On a pris l'habitude de fixer la période de la naissance de l'esthétique au XVIII<sup>e</sup> siècle, très exactement à la date de parution du premier volume de l'*Aesthetica* de Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, & d'ancrer ainsi la généalogie de l'esthétique dans les Lumières <sup>178</sup> » mais l'on s'accorde pour lui donner dans différentes sources étalées sur plusieurs décennies une assise plus large. Quand « l'attention des philosophes, britanniques d'abord (Francis HUTCHESON, Edmund BURKE) puis allemands (BAUMGARTEN, KANT), s'est fixée sur la spécificité d'un certain type d'expérience ou d'attitude (« l'attitude esthétique ») lié à l'attribution des propriétés, comme la beauté ou le sublime, & tout particulièrement à son caractère subjectif. Les philosophes auraient enregistré sa naissance dans de nouvelles pratiques qui apparaissent alors (dont le musée ou le concert) & en auraient donné une interprétation dans le développement de l'histoire humaine (Georg Wilhelm Friedrich HEGEL) <sup>179</sup> ». Comme le fait justement remarquer Roger POUIVET, les naissances de l'esthétique & du musée correspondent. Mais remarquons également qu'entre l'esthétique & l'histoire, la faculté de juger se présente comme une notion clef. En effet, l'une distille les goûts,

<sup>173</sup> Ibid., p. 162.

<sup>174</sup> Ibid., p. 162.

<sup>175</sup> Ibid., p. 162.

<sup>176</sup> Ibid., p. 162.

<sup>177</sup> Ibid., p. 162.

<sup>178</sup> Danièle COHN. « Quand et comment naît l'esthétique ? » In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin, 2007, p. 168–171, p. 168.

<sup>179</sup> Roger POUIVET. « Esthétique analytique ». In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin, 2007, p. 173–174, p. 173b.

l'autre le passé... Mais cela suffit-il comme pont à franchir ? Où nous mène cette analogie ? Nous reprenons ici les termes que KANT donne à son œuvre, au combien fondatrice de la réflexion sur le goût <sup>180</sup>.

Mais les définitions de l'esthétique se multiplient dès le XVIII<sup>e</sup> siècle : « BAUMGARTEN écrit ceci : « L'esthétique (ou théorie des arts libéraux, gnoséologie inférieure, art de la beauté du penser, art de l'*analogon* de la raison) est la science de la connaissance sensible » <sup>181</sup>. Définition dès l'origine multiple, comme on le voit <sup>182</sup> ». Le musée tient une position paradoxale autour de cette question sensible, car la valeur du sublime prédomine encore dans l'absolu du musée :

la condamnation de l'éphémère & du prosaïque [...] s'est assortie d'une dépréciation du sensible que traduisent les attitudes imposées au musée : ne pas toucher, se concentrer sur le seul exercice du regard, regard que vont d'ailleurs savamment canaliser les guides-conférenciers afin de substituer toujours le comprendre au voir, privant ainsi le visiteur de la plénitude de l'expérience sensible en les condamnant au voyeurisme, ce succédané de la sensualité. <sup>183</sup>

En effet, l'expérience esthétique se retrouve au musée, puisqu'« on pourra certes éprouver du plaisir à la contemplation des collections à condition que ce plaisir soit épuré, donc désintéressé (oxymore), car ici la contemplation esthétique se teinte d'une étonnante moralisation du beau (KANT, 1790) <sup>184</sup>. »

Premièrement, l'esthétique peut être entendue comme science du sensible comme ce qu'a initié BAUMGARTEN. Partant de là, vous aimerez sans doute savoir en quoi l'histoire peut être incluse dans cette science du sensible ? Ce sont les bases même de notre réflexion. La démarche historique se plie à un processus à la fois de reconstruction, voire de création, à laquelle elle donne une représentation qu'elle expose au risque d'un regard sensible & critique. Je prends habituellement pour exemple la méthodologie historique élaborée par RICŒUR en trois stades : documentaire, explication/compréhension, représentation historique du passé. Ainsi, le processus de représentation est à considérer dans un mouvement communicationnel. Travaillant sur les musées d'histoire, l'un des médiums des plus particuliers concernant le sentiment esthétique, il m'a semblé intéressant de voir dans cette démarche les valeurs sensibles des représentations historiques au musée. De là part ma réflexion sur une proposition conceptuelle : esthétiques de l'histoire. Ici se posent donc les questions de la représentation de l'histoire, à travers son intention, son expression & sa communicabilité. Pour travailler cette question, nous faisons appel à des ouvrages de philosophie de l'histoire, mais aussi aux courants philosophiques traitant du rapport au monde, comme les sceptiques ou encore les théories de la perception. La question

---

<sup>180</sup> Emmanuel KANT. *Critique de la faculté de juger*. Sous la dir. d'Alain RENAUT. Paris : Flammarion, 1995.

<sup>181</sup> Alexander Gottlieb BAUMGARTEN. *Esthétique*. Sous la dir. de Jean-Yves PRANCHÈRE. précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème ; et de la Métaphysique. Paris : L'Herne, 1988, §1.

<sup>182</sup> COHN, « Quand et comment naît l'esthétique ? », op. cit., p. 168.

<sup>183</sup> DELOCHE, *Mythologie du musée*, op. cit., p. 23.


<sup>184</sup> Ibid., p. 23.

consiste alors à savoir si l'approfondissement d'un processus communicationnel pris du point de vue de la mise à disposition sensible d'un travail suffit à en faire une esthétique...

Cette première réflexion peut être appuyée par une mise en relation entre les poétiques historiennes révélées dans les styles d'écriture de l'histoire & les prétendues esthétiques historiennes dans des médias autres que purement verbaux – l'écrit & l'oral que l'on réserverait au poétique opposé aux arts visuels & vivants à l'esthétique – dont le musée se fait le rassembleur. Nous entrons donc ici dans une autre approche qui se veut plus proche de la critique du goût ou de l'art & de l'histoire de l'art ou l'expression, en l'occurrence historique. C'est supposer qu'il existe un goût pour l'histoire qui dépasse le goût pour le passé, les vieilles pierres ou les antiques. Quel serait-il ce goût pour l'histoire ? Un goût subtilement construit qui mêlerait les deux lignes de fuite historiennes : la temporalité & la véridicité. Ce goût rechercherait à la fois une autre temporalité, spécifiquement celle du passé & quel passé ! & un souci de véridicité, d'authenticité. Connaissions-nous chacun-e un proche qui nourrit cette double passion ? Certainement. N'avez-vous jamais entendu comme critère de qualité d'une série historique qu'elle donnait parfaitement l'impression de revivre l'ambiance d'une époque & qu'en plus elle était bien documentée... Le goût pour l'histoire semble alors dépasser l'expérience esthétique & s'en éloignerait par un recours à l'imagination, aux pré-requis... Or, cette disposition que partagent les fabricants de l'histoire & leur public, même si elle dépasse les prétendues limites de la sensibilité, n'est-elle pas l'un des éléments qui permet l'ensemble du dispositif communicationnel qu'on pourrait appeler esthétique ?

D'autres questions apparaissent dans cette réflexion, notamment le rapport de l'histoire à l'art dont la rétrospective peut parfois laisser à sourire. En effet, accusons la division qui scinde l'histoire & l'histoire de l'art. Les historiens d'art deviennent les utilisateurs, parfois les jongleurs, de l'histoire au service de leur spécificité décrite par les premiers comme une science auxiliaire de l'histoire. Quant aux historiens, ils font un usage négligé de l'art – voire des objets & de tout ce qui sort du champ des archives – qu'ils saisissent comme de bas instruments d'illustration pour leurs ouvrages. Thierry CRÉPIN-LEBLOND donne plusieurs exemples édifiants sur cette relation :

— Et on est dans ce problème d'ambiguïté non résolu qui à mon avis vient d'abord & avant tout d'un double fossé. Le fossé qui sépare les historiens & les historiens de l'art. Fossé qui n'est toujours pas comblé, les historiens, accusant, pas forcément à tort, les historiens de l'art d'être d'aimables baratineurs, & les historiens d'art reprochant pas forcément à tort, aux historiens, de vouloir de jolies images pour orner leurs livres sans se soucier une seconde de la pertinence de ladite image par rapport à l'ouvrage envisagé. Je vous donne un exemple de ma partie. Vous avez cette excellente biographie de Michel de L'HOSPITAL par Denis CROUZET, qui est toujours illustrée par un portrait qui n'est pas Michel de L'HOSPITAL, mais qui fait tellement bien <sup>185</sup>. Simplement, on s'est demandé il y a trente ans si ça n'était peut-être pas Michel de L'HOSPITAL, & on a répondu par la négative. C'est resté, parce

 13. TCL

<sup>185</sup> Denis CROUZET. *La sagesse et le malheur Michel de l'Hospital, chancelier de France*. Seyssel, Paris : Champ Val-lon, Presses universitaires de France, 2014.

qu'effectivement les bases de données ne sont pas mises à jour. Et ni les éditeurs, ni les auteurs historiens ne se soucient de ce problème. (*Extrait 13.2*).<sup>a</sup>

13. TCL 

— Ça a été au point que j'ai aussi vu une charmante biographie d'ALIÉNOR d'Aquitaine illustrée par un portrait d'ÉLÉONORE d'Autriche, sœur de CHARLES Quint. Personne ne s'était rendu compte. Voilà, on en arrive à ce genre d'aberration. L'élément le plus célèbre c'est *Le temps des cathédrales* de Georges DUBY qui parle de tout sauf des cathédrales<sup>186</sup>. Donc, là aussi, on voit que pour l'instant, le lien avec l'histoire, encore, ça ne marche pas. Il n'y a pas de dialogue respectueux mutuel entre historiens & historiens d'art. Donc la notion de musée d'histoire est à la base viciée parce qu'il faudrait pour y parvenir qu'il y ait ce dialogue. (*Extrait 13.3*).<sup>b</sup>

Mais il en est de même avec certaines muséographies dénoncées toujours dans le même entretien, mettant en cause les professionnels du tourisme :

13. TCL 

— Donc, Chenonceau, si vous vous en souvenez, vous avez dans la première salle, qui est la salle des gardes, un pavement de faïence très abimé qu'on vous présente comme du XVI<sup>e</sup> siècle, la preuve il est très abimé. Non, il a été fait en 1884. La honte serait de l'avouer. Et un peu plus loin, on vous présente un magnifique *portrait, dit de Diane de POITIERS* par LE PRIMATICE<sup>187</sup>, en fait c'est *Gabrielle d'ESTRÉES* par Ambroise DUBOIS<sup>188</sup>. C'est un tableau qui n'est pas moins intéressant. Mais non, il faut Diane de POITIERS, pas question de reconnaître que c'est Gabrielle d'ESTRÉES. C'est une demeure privée, vers qui voulez vous vous tourner pour... Chaque propriétaire a le droit de raconter les mensonges qu'il veut, il est chez lui. Ce qu'il faudrait, c'est que le public, au lieu de s'y ruer s'enfuit en disant : « On nous ment ! » Mais là non. On est aussi dans ce genre d'impasse. Donc, s'il faut commencer par un dicton célèbre, c'est *quis custodiet ipsos custodes* : « Qui gardera les gardiens ? » Les gardiens du savoir sont les premiers à l'instrumentaliser ou à le pervertir. (*Extrait 13.10*).<sup>c</sup>

Mais, au-delà de ces considérations qui font l'objet malgré tout d'un regard constructif sur l'histoire des musées, d'autres questions se posent sur la relation de l'art à l'histoire, & ce dans un sens plus direct quant à la problématique de savoir s'il peut être légitime d'attribuer un rapport entre esthétique & histoire là où chacun remplacerait histoire par art. Peut-on appeler la création historique une création artistique, je pense qu'il faille se prémunir contre ce genre de raccourcis. Toutefois, il est nombre d'œuvres qui soient résultats d'une intention artistique & qui prennent une valeur fondamentalement historique, non seulement par ce qu'elles font trace ou témoignage, mais aussi parce qu'elles s'inscrivent dans un schéma historien, comme par exemple celui

---

<sup>186</sup> Georges DUBY. *Le temps des cathédrales l'art et la société, 980-1420*. Paris : Gallimard, 1976.

<sup>187</sup> Francesco PRIMATICCIO.

<sup>188</sup> Ambroise DUBOIS. *Portrait de Gabrielle d'Estrées en Diane chasseresse*. Chenonceau, 1590.

---

<sup>a</sup>Extrait « Double fossé » page 527, ventilé page 927.

<sup>b</sup>Extrait « Parvenir au dialogue » page 527, ventilé page 927.

<sup>c</sup>Extrait « On nous ment ! » page 530, ventilé page 927.

de RICŒUR dont nous avons parlé plus haut. Principe de la Renaissance, des architectures néo, de la reprise de thèmes historiques, & de mises en scène ou en image de l'histoire, il en va donc de l'exposition & de son caractère à la fois scénographique & historique.

Selon Roger POUIVET, « l'opposition entre le subjectivisme esthétique (les propriétés esthétiques ne sont pas dans ce à quoi on les attribue, mais dans l'expérience du sujet de goût), le conventionnalisme esthétique (il n'existe que des prédicats esthétiques, pas de propriété, & l'apprentissage des premiers est strictement social) & le réalisme esthétique (les prédicats esthétiques désignent des propriétés réelles) constitue l'un des débats fondamentaux en esthétique <sup>189</sup>. » Le fait de travailler sur les musées nous invite à entreprendre des méthodes pour le moins inspirées des différentes branches de la philosophie analytique où nous retrouvons des pragmatiques anglo-saxonnes qui développent depuis plus d'un demi-siècle l'esthétique analytique : « Pour Franck SIBLEY, Richard WOLLHEIM, Monroe BEARDSLEY ou George DICKIE, le programme de l'esthétique est une réflexion sur le langage de la description & de l'évaluation esthétique, la définition de l'art, les conditions de la représentation picturale, la possibilité pour une œuvre de signifier quelque chose, l'expressivité, la valeur (peut-être cognitive) de l'art & son rapport à la morale. L'esthétique analytique est alors apparue [...] comme une option méthodologique en philosophie. [...] La différence avec ce qu'on appelle *esthétique*, dans la lignée de l'idéalisme allemand, de l'herméneutique & de la phénoménologie française (Jean-Paul SARTRE, Maurice MERLEAU-PONTY) n'est alors pas mince <sup>190</sup>. »

## Le genre historique

Enfin, comme autre réflexion sur ce concept : en quoi l'esthétique de l'histoire s'intéresse-t-elle à l'art ? Dans le but de clarifier notre propos & de poser les problématiques correspondantes concernant notre questionnement général sur l'hypothèse d'une esthétique de l'histoire, ici reliée à l'art, nous reprendrons le développement de Jacques MORIZOT. Il présente l'art sous cinq angles : la notion d'art, l'art & les enjeux esthétiques actuels, la philosophie de l'art, puis la question de l'histoire de l'art & enfin l'art au sein de la sphère culturelle.

Que contient la notion multiple d'art ? Suivant l'histoire de la notion & l'étymologie du nom, « il n'est pas très surprenant qu'ait longtemps prévalu *un point de vue essentialiste* selon lequel la tâche définitionnelle de base consiste à déterminer quelles propriétés sont indispensables pour parler légitimement d'art <sup>191</sup>. » Ces propriétés qui constituent l'essence même de l'art dans cette acceptation première ont fait l'objet de recherches « tantôt dans des qualités exhibées par l'œuvre (l'unité harmonieuse, beauté, forme signifiante, etc.) <sup>192</sup> » précisément reconnaissables & identifiables ; « tantôt dans la valeur des réponses comportementales ou esthétiques qu'elles appelaient (plaisir, sentiment de plénitude, redécouverte du monde connu, etc.) <sup>193</sup>. » Toute-

<sup>189</sup> Roger POUIVET. « Prédicats (artistiques et esthétiques) ». In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin, 2007, p. 360–362, p. 361b.

<sup>190</sup> Idem, « Esthétique analytique », op. cit., p. 174a.

<sup>191</sup> Jacques MORIZOT. « Art ». In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin, 2007, p. 43–48, p. 43a.

<sup>192</sup> Ibid., p. 43a.

<sup>193</sup> Ibid., p. 43a.

fois, cette essence de l'art dans l'œuvre & dans sa réception correspond à un monde de l'art entendu, « dont les valeurs sont partagées au sein de la communauté des artistes & des spectateurs <sup>194</sup>. » Elle correspond à l'héritage antique & médiéval des techniques, arts & métiers révélant, via la Renaissance, « sa nature philosophique en accomplissant la révolution de ses trois formes – symbolique, classique, romantique – qui couvrent le système des beaux-arts <sup>195</sup>. » Toutefois, la notion d'art prend un tournant significatif au XIX<sup>e</sup> siècle : « L'évolution de l'art depuis le romantisme s'est faite au contraire dans le sens de *l'originalité créatrice* & de *la surenchère contestataire* <sup>196</sup> », permettant au concept de prendre son indépendance des propriétés essentielles de l'œuvre, voire même de « l'existence des œuvres <sup>197</sup> ».

Dans le cadre de notre investigation sur la question des enjeux esthétiques de l'histoire, bien comprendre les recoupements & les distinctions entre les préoccupations de la philosophie de l'art & celles de l'esthétique ressort comme un point essentiel, car si « pour nos contemporains, les prédicats *artistique* & *esthétique* sont devenus interchangeables, comme s'il allait de soi que l'esthétique ne faisait qu'un avec la philosophie de l'art <sup>198</sup> ». Depuis que HEGEL, « pour pouvoir affirmer que « l'art se trouve dans le même domaine que la religion & la philosophie <sup>199</sup> », a dû soutenir que le beau est un idéal de l'esprit & expulser du champ esthétique la notion de beau naturel <sup>200</sup> », l'identité de l'esthétique se trouve fortement confondue à celle de l'art. En effet, selon de courantes acceptations, « le terme esthétique est parfois utilisé si largement qu'il englobe alors les deux espèces de prédicats, esthétiques & artistiques, dont les frontières sont finalement poreuses <sup>201</sup>. » Si cette confusion perdure, elle ne ressort que d'une « situation historique & idéologique exceptionnelle, qui fait à la fois figure d'apogée & de mirage <sup>202</sup> », mais en aucun cas elle ne constitue une « condition définitionnelle de portée générale <sup>203</sup> ». Au contraire, « élaborée autour du goût & du désintéressement <sup>204</sup> », l'esthétique « ne rend pas compte de la totalité des aspects signifiants de l'art <sup>205</sup> », nous avons largement présenté la réciproque par ailleurs, raisons pour lesquelles nous préférons parler d'intersection entre les champs de la philosophie de l'art & celui de l'esthétique. Toutefois, cette dernière s'envisage aussi comme théorie de l'art. En ce sens, « l'esthétique peut être abordée de deux manières, selon qu'elle est vue du point du vue du récepteur ou de celui de l'artiste, avec les deux figures emblématiques extrêmes que sont l'esthète & le génie <sup>206</sup>. »

<sup>194</sup>Ibid., p. 43a.

<sup>195</sup>COHN, « Quand et comment naît l'esthétique ? », op. cit., p. 169.

<sup>196</sup>MORIZOT, « Art », op. cit., p. 43a-b.

<sup>197</sup>Ibid., p. 43b.

<sup>198</sup>Ibid., p. 47b.

<sup>199</sup>Georg Wilhelm Friedrich HEGEL. *Esthétique ou philosophie de l'art [1818-1829]*. Sous la dir. de Benoît TIMERMANS et Paolo ZACCARIA. Paris : Librairie générale française, 1997, p. 66.

<sup>200</sup>MORIZOT, « Art », op. cit., p. 47b.

<sup>201</sup>POUIVET, « Prédicats (artistiques et esthétiques) », op. cit., p. 360b.

<sup>202</sup>Ibid., p. 360b.

<sup>203</sup>Ibid., p. 360b.

<sup>204</sup>MORIZOT, « Art », op. cit., p. 47b.

<sup>205</sup>Ibid., p. 47b.

<sup>206</sup>Ibid., p. 47b.

Historiquement, « l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle, de Jean-Baptiste DUBOS jusqu'à Emmanuel KANT, est d'abord réceptive <sup>207</sup> », à la rencontre de l'œuvre dans ce que le « sujet vit une expérience qui a un sens pour d'autres que lui <sup>208</sup> ». De ce point de vue, l'art, à travers l'œuvre, présente la particularité de susciter ce qu'on appellerait plus tard « l'expérience de la lecture & le contexte intersubjectif de l'interprétation <sup>209</sup> ». L'art s'inscrit alors comme un moyen privilégié de cette expérience dans une appréhension esthétique & réceptive de l'art. L'observation de philosophes trop antiques dont les analyses précèdent l'art nous placerait sous la tutelle de Johann Joachim WINCKELMANN auquel on attribue le titre de « créateur d'une discipline strictement rattachée à une époque où la notion d'art n'existait pas <sup>210</sup> ». Préférons l'idée que « c'est avec l'élaboration systématique d'une philosophie de l'art que se réalise le projet de penser l'art en tant que domaine privilégié de réalisation de l'esprit <sup>211</sup> ». C'est précisément dans ce sens que SCHELLING ouvre le XIX<sup>e</sup> siècle avec une réflexion nouvelle autour de cette « conviction que l'art assure un dévoilement ontologique du réel <sup>212</sup> », lui conférant ainsi une qualité supérieure <sup>213</sup>.

Suivant cette idée, les *Leçons d'Esthétique* <sup>214</sup> de HEGEL donnent un nouvel ordre aux arts sur une échelle allant du plus pragmatique au plus expressif, classant ainsi les arts d'architecture, de sculpture & de peinture à « une place mineure, trop dépendants qu'ils sont des apparences <sup>215</sup> ». Au-delà, il situe musique & poésie au plus proche de la pensée pure. Pour Arthur SCHOPENHAUER & Friedrich NIETZSCHE, la musique « s'impose comme art suprême, en tant que miroir capable de refléter sans médiation le drame cosmique de la volonté <sup>216</sup> ». On assiste ici à une spéculation sur l'art qui l'ennoblit avec une mission expressive forte, centrée sur « le dévoilement ontologique du réel <sup>217</sup> ». De fait, c'est bien « le pôle créateur qui domine la scène au XIX<sup>e</sup> siècle, tant dans l'idéalisme allemand que dans l'énergétique nietzschéenne <sup>218</sup> ». L'intention prime, « l'art y est expression en un sens métaphysique & cosmique; l'artiste n'étant qu'une ruse dont se sert la nature [...], le résultat compte moins que l'objectif <sup>219</sup> ». NIETZSCHE pousse au bout cette idée, « l'ivresse créatrice n'est plus seulement volonté plastique, elle devient invention de nouvelles possibilités de vie & processus de sélection, ce qui ouvre la voie

<sup>207</sup>Ibid., p. 47b.

<sup>208</sup>Ibid., p. 47b.

<sup>209</sup>Ibid., p. 47b.

<sup>210</sup>Jacinto LAGEIRA. « L'histoire de l'art est-elle finie ? » In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin, 2007, p. 223–226, p. 224.

<sup>211</sup>MORIZOT, « Art », op. cit., p. 45a.

<sup>212</sup>Ibid., p. 45b.

<sup>213</sup>Friedrich Wilhelm Joseph von SCHELLING. *Philosophie de l'art*. Sous la dir. de Caroline SULZER. Grenoble : J. Millon, 1999.

<sup>214</sup>HEGEL, *Esthétique ou philosophie de l'art [1818-1829]*, op. cit.

<sup>215</sup>MORIZOT, « Art », op. cit., p. 45b; voir aussi Arthur SCHOPENHAUER. *Le monde comme volonté et comme représentation [1819]*. Sous la dir. de Richard ROOS. Paris : Presses universitaires de France, 2004; Friedrich NIETZSCHE. *La naissance de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme [1886]*. Sous la dir. de Patrick WOTLING. Paris : Librairie générale française, 2013.

<sup>216</sup>MORIZOT, « Art », op. cit., p. 45b.

<sup>217</sup>Ibid., p. 45b.

<sup>218</sup>Ibid., p. 48a.

<sup>219</sup>Ibid., p. 48a.



aux avant-gardes <sup>220</sup>. » Toutes ces approches du XIX<sup>e</sup> siècle sur l'art traitent avant tout d'un rapport à l'absolu qui ne concerne pas directement notre hypothèse.

Le regard que portent des philosophes de l'art à l'époque moderne s'oriente dans des visions différentes :

En premier lieu, l'approche phénoménologique s'intéresse particulièrement à la capacité de l'art à « témoigner de notre manière d'appartenir au monde, avant toute signification articulée <sup>221</sup> ». Ainsi, à la suite du dernier HEIDEGGER <sup>222</sup>, *L'art, l'éclair de l'être* <sup>223</sup> & *L'Œil et l'Esprit* <sup>224</sup> considèrent que « l'œuvre nous enracine dans la chair du perçu & nous donne accès à l'expérience originaire de l'Être <sup>225</sup> ». Malgré la référence récurrente à l'Être, le lien de l'art au sentir, fondé sur l'expérience, apparaît comme une piste tout à fait intéressante dans l'approfondissement de nos théories.

En second lieu, les penseurs de l'école de Francfort, notamment Walter BENJAMIN & Theodor W. ADORNO, creusent une piste inspirée tout à la fois d'HEGEL & de Karl MARX par une approche sociale : « l'œuvre véritable (celle de Alban BERG ou de Samuel BECKETT) est une *monade sociale* qui anticipe la perception sinon la résolution des contradictions sociales <sup>226</sup>. »

En troisième lieu, vient la pensée analytique qui, à partir de l'interprétation, interroge l'art, « le met en relation avec les notions philosophiques (d'expérience, de fiction, de représentation, d'émotion, etc.) <sup>227</sup> ». Cette approche plus pragmatique permet malgré tout une ouverture sur un « renouveau du questionnement métaphysique & éthique <sup>228</sup> » concernant l'art qui retiendra notre attention, surtout en ce qui concerne l'éthique.

Enfin, « l'impression qui prévaut aujourd'hui <sup>229</sup> » est celle « de faire du relativisme l'horizon par défaut des prises de position philosophiques au sujet de l'art <sup>230</sup> ». Et Jacques MORIZOT de conclure que « faire de la philosophie de l'art est aujourd'hui facile, tant on dispose d'un arsenal conceptuel sophistiqué, ce qui tend aussi à en faire un exercice théorique sans grand enjeu. En revanche, l'esthétique reste aussi problématique qu'elle l'a toujours été, & pas moins nécessaire <sup>231</sup> ». Voilà qui nous invite à étoffer notre édifice.

Par exemple, avec Pascal ROMAN, nous passons assez facilement de l'esthétique à l'éthique :

10. PR 

— Oui, on pourrait tout à fait. Mais pour en revenir à l'histoire de la poste, si on pouvait parler d'esthétique de l'histoire de la Poste, ce serait les vertus dont je vous ai parlé au début,

<sup>220</sup> Ibid., p. 48a.

<sup>221</sup> Ibid., p. 45b.

<sup>222</sup> Martin HEIDEGGER. *Chemins qui ne mènent nulle part* [1950]. Paris : Gallimard, 1986.

<sup>223</sup> Henri MALDINEY. *L'art, l'éclair de l'être*. Paris : Éditions du Cerf, 2012.

<sup>224</sup> Maurice MERLEAU-PONTY et Claude LEFORT. *L'Œil et l'Esprit*. Folio. Essais. Paris : Gallimard, 1985.

<sup>225</sup> MORIZOT, « Art », op. cit., p. 45b.

<sup>226</sup> Ibid., p. 45b.

<sup>227</sup> Ibid., p. 45b.

<sup>228</sup> Ibid., p. 45b.

<sup>229</sup> Ibid., p. 45-46.


<sup>230</sup> Ibid., p. 45-46.

<sup>231</sup> Ibid., p. 48a.

c'est ça l'essentiel. Le secret de la correspondance, la rapidité de l'acheminement, sa régularité & en tous lieux. Ça, c'était la résolution de 1848. (*Extrait 10.6*).<sup>a</sup>

De fait, dans le musée des idées, l'histoire de la poste se racontera dans les détours de l'éthique postale :

— Ça, je dirais, l'esthétique de la Poste, c'est ça, & je dirais quelques soient les postes, même la poste de Tombouctou avec un os dans le nez, ils ont les mêmes soucis, toutes les postes du monde ont les mêmes soucis. C'est pour ça, je crois que s'il y a une esthétique de l'histoire postale, c'est ça. C'est-à-dire, ses principales vertus. Oui, je n'en vois pas d'autre, parce que quand ces vertus ne fonctionnent plus, c'est la catastrophe, vous avez la perte de ses vertus sous le régime de Vichy, vous avez cette perte sous NAPOLEON III sous le régime de l'Empire. Dites-vous bien que c'est un tête-à-queue du hasard, tant qu'il n'est pas oublié, il a une valeur. Vous pouvez mettre un franc vermillon sur une enveloppe ce sera pris pour un franc, donc un sixième d'euro. Je ne vous garantis pas l'honnêteté des postiers, c'est un risque que vous prenez, mais théoriquement, ça a la même valeur... (*Extrait 10.7*).<sup>b</sup>

 10. PR

## Réconcilier l'histoire à l'art

Henri MARTIN dénonce « combien était nocif le cloisonnement qui avait longtemps sévi entre « l'histoire de l'art » & « l'histoire » tout court, événementielle & politique de préférence. DUBY appréhende la création artistique non comme une activité séparée, mais comme une pratique sociale parmi d'autres<sup>232</sup> ». Mais si dans *L'art et la société Moyen âge - XX<sup>e</sup> siècle*<sup>233</sup>, Georges DUBY renoue avec l'histoire de l'art, c'est toujours avec l'œil de l'histoire surplombant l'art. Peut-on imaginer que l'histoire de l'art en fasse de même avec l'histoire, renouer avec l'histoire, mais dans un autre rapport que surplombant ? Est-ce que l'art fait de l'histoire ? De nombreux auteurs se sont intéressés à comment l'art témoignait de son histoire. L'art s'inscrit dans les problématiques de son temps, se faisant « le reflet de l'état interne d'une société & le produit de son développement<sup>234</sup> ». Il se constitue alors comme une clef de compréhension d'une époque & pour ainsi dire, l'objet d'une histoire car « il possède une existence diachronique structurée par des problèmes spécifiques, notamment de représentation ou d'expression stylistique<sup>235</sup>. » Ainsi, peu à peu depuis la Renaissance, la production artistique s'accompagne d'un retour sur cette expérience. Les premières expériences relevant de cette pratique font corps avec leur temps, mais représentent malgré tout des précédents intéressants à une histoire de l'art :

<sup>232</sup> Henri MARTIN. « Georges Duby. Le temps des cathédrales. L'art & la société, 980-1420 ». In : *Revue d'histoire de l'Église de France* 172.64 (1978), p. 86-88, p. 78.

<sup>233</sup> Georges DUBY. *L'art et la société Moyen âge - XX<sup>e</sup> siècle*. Sous la dir. de Guy LOBRICHON. Paris : Gallimard, 2002.

<sup>234</sup> MORIZOT, « Art », op. cit., p. 44a.

<sup>235</sup> Ibid., p. 44a.

<sup>a</sup> Extrait « Les vertus de la poste » page 490, ventilé page 926.

<sup>b</sup> Extrait « Une esthétique de l'histoire postale » page 490, ventilé page 926.

*Les Commentaires*<sup>236</sup> de Lorenzo Ghiberti (1455) ou les *Vies*<sup>237</sup> de Giorgio Vasari en marquent pour certains le début; d'autres optent plutôt pour la publication en 1764 de *L'Histoire de l'art de l'Antiquité*<sup>238</sup> de Johann Joachim Winckelmann.<sup>239</sup>

Si ces débuts posent question, surtout si l'on considère que :

Giorgio Vasari (1550 & 1463)<sup>240</sup> raconte la vie des artistes pour célébrer la gloire de Florence & Winckelmann (1764)<sup>241</sup> n'entreprind de ressusciter un passé jusque-là légendaire qu'en considération de la situation qu'il juge dégradée de l'art à son époque<sup>242</sup>,

il n'en reste pas moins que murissent dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle « quatre approches interdépendantes [qui] feront partie du concept d'histoire de l'art, & ce jusqu'à nos jours<sup>243</sup> » : « l'esthétique, la critique d'art, l'autonomie de l'art, le public des amateurs. Rien de tout cela n'existait simultanément auparavant<sup>244</sup>. » Adjoignons à cette liste d'éléments préparatoires à une histoire de l'art les réflexions du siècle des Lumières sur l'histoire dont l'apport méthodologique, associé à celui de la critique, ressort comme fondamental.

Mais « il faut attendre la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en Allemagne pour que se développe une science historique consciente de traiter les objets artistiques comme un matériau *sui generis*<sup>245</sup> », c'est-à-dire indépendante d'une histoire plus générale. Si les objets, les documents, voire les lieux de travail se scindent entre historiens de l'art & historiens, souvent selon des logiques de collection & de conservation, des raisons épistémologiques sont également à mettre en cause. D'une part, les approches d'historiens d'arts privilégient « entre autres l'existence d'un vouloir artistique qui stimule la création formelle (Aloïs Riegl, Wilhelm Worringer), la détermination des formes de vision qui conditionnent le contenu de ce qu'on peut voir (Hans Hildebrandt, Einrich Wölfflin)<sup>246</sup> », mais encore, se rapprochant plus des intentions historiennes, « la compréhension synthétique de ce qui relie la création artistique à l'esprit d'ensemble d'une culture (Aby Moritz Warburg, Erwin Panofsky)<sup>247</sup> ».

---

<sup>236</sup>Lorenzo Ghiberti. *I commentarii* [1455]. Italien. Biblioteca nazionale centrale di Firenze, II, I, 333. Florence (Italie) : Giunti, 1998.

<sup>237</sup>Giorgio Vasari. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1550-1568]. Sous la dir. d'André Chastel. Arles : Actes Sud, 2005.

<sup>238</sup>Johann Joachim Winckelmann. *Histoire de l'art dans l'Antiquité* [1764]. Sous la dir. de Dominique Tassel et Daniela Gallo. Paris : Librairie générale française, 2005.

<sup>239</sup>Lageira, « L'histoire de l'art est-elle finie ? », op. cit., p. 223.

<sup>240</sup>Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1550-1568], op. cit.

<sup>241</sup>Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité* [1764], op. cit.

<sup>242</sup>Morizot, « Art », op. cit., p. 43b.

<sup>243</sup>Lageira, « L'histoire de l'art est-elle finie ? », op. cit., p. 224.

<sup>244</sup>Ibid., p. 224.

<sup>245</sup>Morizot, « Art », op. cit., p. 44b.


<sup>246</sup>Ibid., p. 44b.

<sup>247</sup>Ibid., p. 44b.

Les approches plus récentes (Daniel ARASSE, Michael BAXANDALL) apparaissent « plus engagées dans les modalités de description & de problématisation des œuvres <sup>248</sup> », sans toutefois négliger les sciences historiques. D'autre part, l'histoire, d'un point de vue général, utilise très peu d'éléments picturaux, & préfère ordinairement l'archive à la littérature. L'art, plutôt qu'un objet, un document ou un élément révélateur au service du chercheur & de l'amateur, donne plutôt lieu à l'illustration plus ou moins légitime du livre d'histoire. L'une des questions fondamentale pour notre recherche consiste alors à s'interroger sur les raisons qui, dès le « deuxième commencement <sup>249</sup> » de l'histoire de l'art au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, consomme cette séparation entre les deux disciplines ? Toutefois, plusieurs éléments nous mènent à croire que le musée se présente aujourd'hui comme un lieu de (potentielle) redécouverte interdisciplinaire. Quelles conditions permettent, après un siècle & demi d'évitements, un tel rapprochement ? Étant donné l'assujettissement de l'histoire de l'art à l'histoire générale sous le titre de *science auxiliaire de l'histoire*, en quoi la notion d'esthétique de l'histoire permet-elle d'envisager un humble retour de l'histoire vers l'histoire de l'art ?

En interaction avec les autres domaines de la sphère culturelle, l'art occupe des fonctions particulières en lien avec les sciences : « en tant qu'il est partie prenante du monde de la culture, l'art est soumis à une tension jouant entre les techniques qui l'enracinent dans la matérialité & une visée théorique qui le rapproche des disciplines de connaissance <sup>250</sup> ». Cela nous amène à nous demander quelles fonctions précises il revêt au sein de cette sphère culturelle ? Mais ce rapport de l'art à la science reproduit parfaitement les questions d'esthétique au musée. Virginie DEBRABANT-MALOLESZY en donne un très bel exemple pour ce qui est des fossiles miniers :

— Alors l'aspect esthétique est très important parce qu'il appartient à la sphère de l'émotion ! Et l'émotion, c'est un vecteur de compréhension. C'est un vecteur d'attention avant la compréhension. Je dirais que l'esthétique c'est un vecteur d'émotion, et que l'émotion c'est une ouverture à la réflexion & à la compréhension. Ça c'est important. C'est la raison pour laquelle depuis très longtemps, je fais intervenir ici régulièrement, des artistes contemporains. Et qui, là aussi interpellent le visiteur en ayant un regard subjectif sur le thème que nous abordons nous de la façon la plus objective possible. Mais je considère également que le regard, l'approche purement scientifique et donc la plus objective possible, n'est pas suffisante. Pour moi, elle n'est pas suffisante parce que parfois il manque justement cette secousse de l'émotion, et le regard subjectif... On a notamment, elles sont là dans le couloir, on a toujours un artiste américain qui voulait réaliser des œuvres d'art à partir de fossiles de carbonifères. Évidemment, le regard qu'il a porté sur les fossiles, lui il a vu des beaux fossiles qui auraient pu rester pendant 2000 ans dans des boîtes sans que personne ne les remarque, son regard d'artiste à lui les a remarqués eux, parce qu'ils étaient beaux. (*Extrait 21.1.a*).<sup>a</sup>

 21. AD

<sup>248</sup> Ibid., p. 44b.

<sup>249</sup> LAGEIRA, « L'histoire de l'art est-elle finie ? », op. cit., p. 224.

<sup>250</sup> MORIZOT, « Art », op. cit., p. 46b.

<sup>a</sup> Extrait « Regard subjectif sur les fossiles, § A » page 656, ventilé page 927.

21. AD 

— Et ce regard-là, il interpelle aussi, parce que le public se dit : « Oui, tiens, c'est vrai ! C'est beau ». Ça peut ne pas être qu'un truc scientifique, ça peut être un truc esthétique. Et ça c'est riche, c'est ça la culture. (*Extrait 21.1.b*).<sup>a</sup>

L'art, nous l'avons vu, correspond d'abord à des savoir-faire techniques & artisanaux dans les domaines tant du quotidien, des échanges socio-économiques que du discours & de la connaissance. En ce sens, l'historiographe se doit de maîtriser des techniques d'investigation & de construction du discours pour aboutir ses travaux. Et si savoir & faire se distinguent l'un de l'autre au Moyen Âge, les arts finissent tout de même par signifier une certaine « forme d'excellence dans la manière de réaliser tout ce qu'on fait <sup>251</sup> ». Force est de constater que la séparation des arts libéraux d'avec les arts manuels n'a jamais rendu hermétiques les frontières entre arts & sciences, sans cesse franchies par l'innovation & les idées de leur siècle.

Les fonctions de l'art se dessinent également autour de leurs potentiels d'action : « l'essentiel ne résidait pas dans la situation particulière d'un acte ou d'un artefact extrait de la vie commune, mais dans le bon accomplissement des tâches nécessaires à l'existence collective <sup>252</sup> ». Ainsi, la fonction à la fois pratique & symbolique de l'art s'entend, pour PLATON, au service de la communauté, & ce jusqu'assez tardivement. En effet, dès l'Antiquité, & plus encore à la Renaissance, « aux yeux de l'anthropologue, c'est la fonction mimétique qui va bouleverser cet équilibre car la part d'individualisation stylistique tend à éliminer la capacité sémantique au profit de la réussite imitative, faisant du même coup de l'œuvre un objet qui se suffit à lui-même <sup>253</sup> ». La fonction sémantique & la fonction mimétique de l'art entrent chacune dans un rapport particulier à l'histoire & aux sciences en général. Si l'art explore plusieurs siècles durant la fonction mimétique, « on peut néanmoins penser qu'après la longue parenthèse de l'illusionnisme naturaliste, l'art moderne & contemporain renoue avec une interrogation qui avait été recouverte mais jamais totalement effacée & qu'il mobilise à nouveau la relation entre technique & expression, entre matériau & sens <sup>254</sup> », déplaçant cette particularité mimétique vers d'autres débats, notamment sur la photographie & l'enregistrement.

C'est précisément autour de l'usage de l'art dans le discours scientifique que se pose la question de la fonction dans les processus de communication des connaissances : « L'art a toujours entretenu des liens étroits avec l'histoire naturelle, la médecine, la cartographie, le récit de voyage, & en général toute situation dans laquelle un compte rendu graphique apporte un supplément à l'enquête théorique ou un mode de transmission plus facile (les planches de l'*Encyclopédie*) <sup>255</sup>. » Dans ce sens, la rencontre entre l'art & la science ne peut s'entendre seulement sous des termes d'emprunts techniques & méthodologiques, mais elle s'habille d'une valeur didactique. La place de la réalisation artistique prend alors une dimension discursive au

<sup>251</sup> Ibid., p. 46b.

<sup>252</sup> Ibid., p. 46b.

<sup>253</sup> Ibid., p. 46b.

<sup>254</sup> Ibid., p. 46b.

<sup>255</sup> Idem, « Art », op. cit., p. 47a; ALEMBERT et DIDEROT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques*. [1772], op. cit.

<sup>a</sup> Extrait « Regard subjectif sur les fossiles, § B » page 656, ventilé page 928.

même rang que le texte. Ce compte-rendu peut aussi bien être artistique que documentaire, graphique ou non, mais toujours au service du « désir intellectuel de connaître <sup>256</sup> ».

L'illustration sert au même but, mais avec une importance moindre, puisqu'elle vient s'appliquer au discours avec des fonctions plus périphériques, comme l'exemple ou la vue qui donneront une représentation du sujet ou de son environnement. D'une manière ou d'une autre, vis-à-vis des sciences, l'art s'inscrit dans un échange disciplinaire « qui contribue en retour à l'insérer culturellement. [...] Sans jamais se confondre, l'art & la science ont souvent avancé d'un même pas, souffert des mêmes contraintes & partagé les mêmes données ; ce n'est que tardivement & sélectivement que leurs chemins ont pu se contredire <sup>257</sup> ». Ces chemins contradictoires correspondent aux routes divergentes de l'histoire & de l'histoire de l'art entre la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle & le début du XXI<sup>e</sup> siècle. Nous vivons un temps où les ornières se retrouvent. Or, quels sont les arguments qui, depuis les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, reconstruisent des champs communs entre art & science, & en quoi le musée & l'histoire se positionnent au centre de ces problématiques depuis près de 20 ans ?

---

<sup>256</sup>MORIZOT, « Art », op. cit., p. 47a.

<sup>257</sup>Ibid., p. 47a.





# Conclusion

Plutôt que de conclusions définitives, il s'agit du terme provisoire de mon enquête, d'un simple état des lieux. D'autres que moi pourront, je l'espère, tirer de ce même parcours des conclusions qui m'échappent à présent.<sup>1</sup>

— *TODOROV*

« C'est la dernière ligne droite ! — Voici l'aboutissement, la libération ! — C'est là fin ! — Il était temps... » La conclusion d'une thèse s'écrit au son de ces encouragements qui en abasourdissent l'esprit courbé & fatigué des derniers mois d'écriture. Mais d'autres voix s'élèvent, plus pertinentes, qui choient ce voyageur inassouvi tout au long du chemin de croix qui mène à clôturer son document, & je remercie mon directeur pour une vision qui correspond mieux aux attentes de son étudiant : « Vincent, il finira quand ça sera le moment ! — Le plus dur, c'est de tenir ! — Mais ça n'est pas un aboutissement, c'est le début ! » Déposons cet ouvrage sous ces auspices car la richesse de témoignages laissés par nos allocutaires incitent à poursuivre les recherches pendant quelques temps. Le temps consacré à la mise en place technique du dispositif d'analyse, les soins apportés au corpus, sa relecture, toutes les thématiques qu'il touche débordent des marges de cette thèse. Mais, avant de se consacrer à un avenir plus exhaustif, étalons les premières conclusions qui se dégagent de notre parcours de théories, d'histoire, de discussions & d'écriture.

Quels traits ressortent finalement des équivoques posées le long de ces lignes ? Les témoignages confirment la difficulté de rassembler des tendances parmi un univers polymorphe de musées, quand bien même l'histoire en fonderait le principe. De confronter nos raisonnements à ceux des acteurs & actrices de la fabrique de l'histoire au musée a éprouvé, confirmé, bouleversé ou contredit nos hypothèses, voire nos postulats. Nous en retenons essentiellement le tableau d'un paysage mouvementé & composite.

## Généalogies régénérées

La réflexion sur l'histoire des musées nous a entraîné d'une part dans la compréhension des origines mythiques & philosophiques des musées de l'Antiquité. Cette première section rassemble

---

<sup>1</sup>Tzvetan TODOROV. *Nous & les autres*. La réflexion française sur la diversité humaine. Paris : Éd. du Seuil, 1989.

sous un jour nouveau les différentes acceptions du musée, principalement dans l'histoire de la Grèce antique, & la manière dont cette réalité devenue mythe est passée jusqu'à l'époque moderne. Cette transition, nous la travaillons également avec une redéfinition des contours des médiums de l'histoire, dans le souci de repositionner par-delà l'écrit la fabrique de l'histoire, non seulement dans ses sources, mais aussi dans la forme & les supports de communication qu'elle prend en tant qu'artefact historique. Les exemples pris dans les frises, les constructions d'images comme la peinture d'histoire ou l'oralité reprennent l'histoire de ces médiums. Ils se retrouvent aujourd'hui sous des formes empruntant à la reproductibilité technique leur modernité tels que le film, la photographie ou l'enregistrement sonore. Nous les retrouvons au musée d'histoire, vu lui-même comme un média & comme un médium de l'histoire. Cet angle de vue change la perspective de l'étude sur l'historiographie, lui donnant une substance plus composite, & surtout en intégrant la notion d'esthétique de l'histoire comme une réflexion de l'art de fabriquer l'histoire, autrement dit regarder l'historiographie avec les yeux de l'historien d'art.

Notre échantillon nous permet de réfléchir à l'histoire moderne des musées d'histoire, en passant notamment par la fin du XVIII<sup>e</sup> & le XIX<sup>e</sup> siècles, à cette époque où naissent à la fois, dans leur acception moderne, le musée, l'histoire & l'esthétique. Nous cherchons donc les bases communes de cette fratrie, ou devrions-nous dire sororie, à ces époques kantiennes. Plusieurs points d'analyse du musée d'histoire étayent cette recherche, en particulier à travers l'esprit des lieux, dans les rapports qu'entretiennent les différents musées dans les différentes périodes de l'histoire contemporaine française. La professionnalisation de l'histoire va séparer les antiquaires, les conservateurs & les historiens. La différenciation des disciplines au cours du XIX<sup>e</sup> & du début du XX<sup>e</sup> siècle voit l'émergence de l'archéologie, des sciences sociales ou de l'histoire de l'art que l'histoire va finir par considérer comme ses auxiliaires. Cependant, nous observons que ces divisions éloignent l'histoire des objets délégués aux archéologues & des œuvres abandonnées aux historiens de l'art, enfermant l'historien « vrai » au milieu de la noblesse de ses archives & de ses livres, tandis que le musée accuse cette rupture en voyant se multiplier les musées d'art et d'histoire. Mais après un parcours tout au long du XX<sup>e</sup> siècle avec de nouvelles histoires à développer, celles des luttes, des sociétés, des techniques ou des territoires, le début de notre nouveau siècle voit des nouvelles manières de réconcilier histoire & art. Les expositions comme « L'art en guerre » permettent à l'esthétique de rattraper l'histoire pour un accommodement d'un nouveau genre.

## Un univers polymorphe

Quand le sceptique ne sait pas si le musée d'histoire existe, le parcours de la reconnaissance passe par la description d'ensembles interdépendants. Nous n'en cherchons pas une définition, mais des regards qui l'interrogent, car notre entreprise cherchait à scruter la fabrique de l'histoire au musée, non pas à cercler une vision générale close de ce qu'est un musée d'histoire. La singularité brosse l'ensemble de ce parcours. Chaque musée visité, même s'il traite d'un même thème qu'un autre, même s'il suit un modèle rencontré ailleurs, bâtit une vision particulière de l'histoire : inspiré par des courants idéologiques propres à telle époque, à telle historiographie, à tel conservateur... De plus, il s'inscrit toujours dans un contexte local précis, même quand il se veut

---

rassembleur, national, incontournable. Le musée, implanté dans un lieu, une région, une ville, un pays, en subit l'influence, tout comme la teneur de ses collections détermine beaucoup de ce qu'il peut délivrer comme message. Les muséographies développent des discours dans le respect de styles que nous réussissons à identifier, à observer, à rassembler. De ces constructions, nous dégageons le souci tant d'une didactique particulière à l'histoire que d'éléments esthétiques qui nous ont entraîné à penser le concept d'esthétique de l'histoire.

La réflexion s'engage aussi autour du sensible, avec les missions du musée de transmettre non seulement de la connaissance, mais également du beau, des émotions, du sensible. Nous creusons, à partir d'un déblayage des concepts biologiques sur le sensible, de la rhétorique historique autour des temporalités, de la véridicité, mais surtout autour du schéma de la représentation du passé en histoire comment penser à la fois l'esthétique, la poétique & la cosmétique de l'histoire. En effet, les témoignages de nos allocutaires dévoilent comment dans la médiation, dans la scénographie, dans les symboliques & les discours développés, le passé se montre, l'histoire se fabrique. Par exemple, le questionnement des formes chronologiques, le travail sur des couleurs sépia, la reconstitution, l'immersion, la mise à distance, les expositions documentaires... toutes ces techniques participent à l'esthétique de l'histoire. Dans notre enthousiasme, nous interprétons beaucoup d'éléments comme des productions qui cadreraient ces logiques d'esthétique de l'histoire, mais qui parfois n'en étaient pas. Enfin, se raccrochent à tous ce mouvement des logiques d'éthique de l'histoire qui renvoient à l'agir historien auquel, parfois, le musée convie le public.





Vous trouverez les entretiens & leur moissonnage dans un volume annexe. La numérotation de page continue dans l'ensemble de cet appendice. Plutôt que de publier un troisième volume contenant les références, nous les rattachons ici en fin de volume principal provoquant une parenthèse dans les numéros de pages. Nous vous remercions pour votre compréhension.





## LES MUSÉES D'HISTOIRE

\* \* *Documents d'analyse : entretiens & moissonnage*





école doctorale Sociétés, Humanités, Arts & Lettres  
unité de recherches Information, Médias, Milieux, Médiation

## Thèse de doctorat

présentée en vue de l'obtention du grade de  
docteur en sciences de l'information & de la communication de l'université Côte d'Azur

# Les musées d'histoire

*fabrique, communication & esthétique de l'histoire*

VOLUME II

par Vincent LAMBERT  
*sous la direction de Paul RASSE*

soutenue le vendredi 18 novembre 2016  
devant le jury composé de :

Jean DAVALLON,  
professeur émérite à l'université d'Avignon,  
*président*

Sylvie PARRINI-ALEMANNI,  
professeure au CNAM,  
*rapporteuse*

Paul RASSE,  
professeur à l'université Côte d'Azur,  
*directeur de thèse*

Patrice DE LA BROISE,  
professeur à l'université de Lille 3,  
*rapporteur*

Couverture : Allegorie de l'histoire : 1767 uc. Peinture © Cabinet des arts graphiques du Louvre, Paris. Photo © RMN, Thierry LE MAGE, Paris. Texte :

*on doit représenter l'histoire  
parmi d'antiques monuments  
traçant sur les ailes du Temps  
tous les faits dignes de mémoire*

Page de garde : Logo © 2015 université Côte d'Azur, Nice. Logo © 2004 laboratoire de recherche Information Milieux Médias Médiations, Nice-Toulon.

*À Céline*



# VOLUME II

## Annexes





# Sommaire

## VOLUME I Thèse

Introduction 17

### Sous les portiques

1 Entrer au musée : immersion, enquêtes 31

2 Autour de l'écritoire : récit d'une analyse 95

### Représenter le passé

3 Rameaux de généalogie 167

4 Au musée d'histoire... 221

5 Vers une esthétique de l'histoire 309

Conclusion 367

## VOLUME II Annexes

A La tournée des musées 381

B Moissonnage 887

### Références

Bibliographies 945

Index 1005

Lexiques 1115

Tables 1133



# A. La tournée des musées

## A.1. Entretien avec Louis MÉZIN

Nice, musée MASSÉNA, le mercredi 9 décembre 2009.

1. VL<sup>1</sup> Quel est votre parcours, Louis ?

1. LM ||<sup>a</sup> Mon parcours il est simple, & à la fois assez original, parce que, avant de faire de l'histoire de l'art, j'ai une formation beaux-arts, arts plastiques à l'École des beaux-arts à Paris, & ensuite une formation en architecture à l'école d'architecture de Paris-Malaquais, après ça j'ai travaillé pendant sept ans dans un cabinet d'architecte. ||<sup>b</sup> Et après j'ai suivi des cours d'histoire de l'art en tant qu'étudiant salarié, & j'ai passé un DEA<sup>2</sup> d'histoire de l'art à l'université de Paris I. ||<sup>c</sup> Et de là, je suis passé dans les musées par les circuits ce qui s'appelait à l'époque la liste d'aptitude, avant que ça ne s'appelle ensuite l'Institut national du patrimoine, qui était le mode de recrutement des conservateurs territoriaux. ||<sup>d</sup> Alors, j'ai fait un stage de musée au château de Saumur & au château de Nantes, donc deux musées d'histoire & d'arts décoratifs, & j'ai eu mon premier poste au musée départemental de la Martinique, à la direction des musées départementaux de la Martinique. Je suis resté 4 ans, & ensuite je suis allé en Bretagne, où je me suis occupé pendant 11 ans du musée de la Compagnie des Indes, qui est un musée d'histoire & d'arts décoratifs, toujours, consacré aux relations de la France & de l'Asie, au XVIII<sup>e</sup>, à Lorient, parce que Lorient était le port attitré de la Compagnie des Indes françaises. ||<sup>e</sup> C'était très intéressant, parce que quand on est... chaque musée ayant une thématique, autour de ces thématiques vit un certain nombre d'historiens, spécialistes du domaine, & quand c'est la Compagnie des Indes, c'est facile puisque c'est le XVII<sup>e</sup>, mais plutôt le XVIII<sup>e</sup> siècle, que ça s'arrête avec la Révolution française, & que ça concerne un territoire assez bien délimité, du moins un territoire où les Français sont allés, c'est l'Inde & la Chine<sup>3</sup>, les îles de l'océan Indien, & pour une petite partie l'Amérique. Ce qui est intéressant pour le musée, c'est d'avoir sa vision de la collection, & sa vision presque artistique des choses qui était très complémentaire à la vision plutôt archive & historique de nos collègues professeurs d'histoire de l'université. Ça fonctionnait assez bien. ||

Mus.1.1  
Beaux-arts &  
architecture

Mus.1.2  
H. de l'art salarié

Mus.1.3  
Liste d'aptitude

Mus.1.4  
Martinique &  
Lorient

His.1.5  
Rapport serré au  
musée de la  
Compagnie des  
Indes

1. VL Qu'est-ce qu'un musée d'histoire ?

1. LM ||<sup>f</sup> C'est une collection qui se rapporte à un moment donné de l'histoire, quelque soit son époque, quelque soit sa zone géographique, & qui est le reflet d'événements passés, & où l'histoire est également passée, c'est-à-dire où l'histoire a fait un tri de l'événementiel ! Quelques fois c'est trompeur, parce qu'un événement dont on a beaucoup d'images n'est pas forcément celui qui se rapporte au domaine le plus important, mais ça c'est l'avenir qui peut le dire sur l'évolution d'une société. Par exemple, si on prend NAPOLÉON, mais c'est un faux exemple parce que l'iconographie de NAPOLÉON est extrêmement grande, mais c'est assez facile d'y trouver une iconographie

His.1.6.a  
Un moment donné  
de l'histoire, § A

His.1.6.b  
Un moment donné  
de l'histoire, § B

<sup>1</sup> Vincent LAMBERT.

<sup>2</sup> Diplôme d'études approfondies.

<sup>3</sup> Il s'agit à cette époque de l'Empire moghol, de l'Empire marathe & de l'Empire chinois.

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Formations », SECTION B.2.60 Fonctionnements, page 903.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Formations », SECTION B.2.60 Fonctionnements, page 903.

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Formations », SECTION B.2.43 Fonctionnement, page 904.

<sup>d</sup> Extrait ventilé sous « Carrières », SECTION B.2.60 Fonctionnements, page 903.

<sup>e</sup> Extrait ventilé sous « Lien avec les historiens », SECTION B.1.23 Fabrique, page 889.

<sup>f</sup> Extrait ventilé sous « Rapport à l'histoire », SECTION B.1.87 Qu'est-ce qu'un musée d'histoire ?, page 895.

– donc c’est assez facile parce qu’on est dans un musée, dans le domaine de l’image – & en même temps tous les éléments qui se rapportent au règne de NAPOLEON & à sa vie civile, militaire, d’empereur & compagnie est très largement illustrée, & donc on a de quoi faire dans un musée d’histoire. ||<sup>g</sup> Soit un personnage, soit une époque, soit un lieu... Ça peut être un musée d’histoire de ville, & donc à ce moment-là, c’est le lieu & l’évolution de ce lieu,<sup>h</sup> donc pour moi le musée d’histoire doit être un petit peu un lieu de meilleure compréhension de l’histoire, d’un moment, d’un personnage, d’une époque, d’une ville, d’un lieu particulier, d’un mémorial, vous voyez, donc c’est extrêmement vaste. Ça peut aller aussi bien dans les époques contemporaines, la Cité de l’immigration, un phénomène de société, ou d’un événement, par exemple, le mémorial de Caen. ||

1. VL Quel est le thème du musée ?

*Mus.1.8* 1. LM ||<sup>i</sup> Sur une période XIX<sup>e</sup> siècle, le thème c’est la société à Nice au XIX<sup>e</sup>. C’est ça la thématique : c’est un siècle d’histoire à Nice, sachant que c’est l’âge d’or de Nice. ||

1. VL Est-ce que votre musée suit un courant de penser historiographique ou une philosophie de l’histoire ?

*His.1.9* 1. LM ||<sup>j</sup> Certainement, j’ai été influencé sans le savoir. C’est-à-dire qu’on vit dans son siècle, avec des appréciations que l’on partage, que d’autres partagent avec vous, & peut-être qu’involontairement, j’ai été influencé, mais ça je ne saurais pas le dire, ça vient de l’extérieur. ||<sup>k</sup> Il y a une chose qui est certaine, c’est que par exemple, une chose qui ne se fait plus & que je n’aurais pas fait au musée MASSÉNA, c’est d’en faire un musée monographique. Ça c’est une chose dans le domaine historique qui ne se fait plus, on n’aborde plus l’histoire à partir de personnes, mais par un ensemble de courants. ||<sup>l</sup> Et c’est peut-être en ça que l’idée de faire un musée d’histoire de Nice sur le XIX<sup>e</sup> siècle, je trouve que c’est s’intéresser à une période de très grande évolution qui allait de la période de l’Empire jusqu’aux années mille-neuf-cents, ça permettait d’avoir vraiment en 100 ans une évolution extrêmement rapide des évolutions à la fois administratives, institutionnelles, de société, de Nice. Et c’est peut être la raison pour laquelle c’est une chose qui est appréciée aujourd’hui & qui est à mon sens aussi plus intéressante, parce qu’elle est plus sociologique. || Par exemple, on a eu un cas particulier, un cas de sujet d’exposition. Quand est arrivé la célébration de la naissance de GARIBALDI il y a deux ans, évidemment on a demandé dans les institutions culturelles de Nice, à voir qu’est-ce que vous proposeriez... Et donc, on a regardé. Nous, on s’est dit, musée d’art & d’histoire de Nice, musée MASSÉNA, quel est notre position, & qu’est-ce qu’on peut apporter face à un programme comme ça. Donc évidemment on ne pouvait pas être en dehors, c’est un musée d’histoire. ||<sup>m</sup>

*His.1.12* Donc on a des collections attenantes à GARIBALDI. Mais on a trouvé des GARIBALDI, une iconographie immense de portraits de GARIBALDI, des bustes de GARIBALDI, GARIBALDI à cheval, etc. On avait plein de personnages. Une chose qu’on ne fera pas & c’est complètement ennuyeux, c’est « GARIBALDI des origines à nos jours », & de faire une exposition biographique. D’abord parce que tout personnage a son côté critique, & d’autant plus

*His.1.13* GARIBALDI, qui ont au contraire amené des appréciations très diverses sur le personnage. ||<sup>n</sup> Et par contre on a trouvé quelque chose qui était plus quelque chose qui était le reflet de l’époque en France & en Italie, c’était les *Caricatures de GARIBALDI dans la presse française & italienne*<sup>4</sup>. Et on s’est dit, c’est intéressant, parce que c’est plus GARIBALDI tout seul, c’est GARIBALDI dans son contexte, & c’est ça qui est intéressant, parce qu’un portrait qui représente GARIBALDI, ça le sort un petit peu de son contexte. Alors que des caricatures, ça montrait aussi la vivacité des caricaturistes, des pamphlétaires, etc. Et ça associait GARIBALDI dans son siècle avec les anciennes

<sup>4</sup>Mar. 2007, Nice : musée Masséna. *Garibaldi & la presse satirique franco-italienne au XIX<sup>e</sup> siècle*. Louis MÉZIN, éd.

<sup>g</sup>Extrait ventilé sous « Classification », SECTION B.1.87 Qu’est-ce qu’un musée d’histoire ?, page 895.

<sup>h</sup>Extrait ventilé sous « Communication », SECTION B.1.87 Qu’est-ce qu’un musée d’histoire ?, page 895.

<sup>i</sup>Extrait ventilé sous « Thème », SECTION B.2.80 Vies d’un musée, page 904.

<sup>j</sup>Extrait ventilé sous « L’ère du temps », SECTION B.1.1 Courants historiographiques, page 889.

<sup>k</sup>Extrait ventilé sous « Axe monographique », SECTION B.1.1 Courants historiographiques, page 887.

<sup>l</sup>Extrait ventilé sous « Axe sociologique », SECTION B.1.1 Courants historiographiques, page 888.

<sup>m</sup>Extrait ventilé sous « Axe monographique », SECTION B.1.1 Courants historiographiques, page 887.

<sup>n</sup>Extrait ventilé sous « Axe multiple », SECTION B.1.1 Courants historiographiques, page 887.

monarchies, avec le gouvernement du pape. Et donc on retrouvait GARIBALDI comme un personnage vivant ! Et en plus on le voyait caricature – on voyait des caricatures, & on se disait que c'était une exposition critique de GARIBALDI, mais en fait pas du tout – ces caricatures étaient parfois extrêmement élogieuses, elles avaient le côté caricatural, mais, par exemple, on avait des représentations de GARIBALDI en DIEU le Père, & il était sous la représentation de DIEU, du SAINT-ESPRIT, & du CHRIST & sous une forme un petit peu habituelle de l'iconographie chrétienne que l'on connaît traditionnellement. Et là, les personnages avaient été changés, c'était l'homme barbu avec le portrait de GARIBALDI. Donc c'était intéressant, on voyait des caricatures où on voyait le ménage de l'Europe ; donc on le voyait avec son grand balai, & il nettoie l'Europe en chassant les vieilles monarchies. Donc c'était intéressant, & en plus on avait la version italienne des journaux satiriques. Ça nous permettait de parler de la liberté de la presse, comment la presse d'opinion vivait dans ces années-là, & en même temps quels étaient... ? en plus c'était une exposition d'histoire & d'histoire de la caricature puisqu'on s'était rapproché des musées de caricature en Italie, des grandes collections, c'est le musée d'Art & d'Histoire de Saint-Denis qui a une grosse collection liée à la caricature, & la caricature XIX<sup>e</sup> c'est lié à la liberté de la presse : donc ça faisait une exposition autour de GARIBALDI, autour de la presse, autour de la caricature de presse, & donc ça faisait quelque chose qui était, peut-être à notre insu, intéressante, en outre d'aborder une célébration à Nice de GARIBALDI. ||

1. VL Qui est-ce qui régit la politique scientifique ? Les influences d'un conseil scientifique, les politiciens ?

1. LM ||<sup>o</sup> Qui définit les grandes orientations du musée ? Ben quoi ? Le conservateur ! Non, les conseils scientifiques ça existent, même dans le cas d'une rénovation du musée on aurait pu réunir un conseil scientifique, ||<sup>p</sup> certains musées d'histoire par précaution, organisent un conseil scientifique. Des musées d'histoire qui, par exemple, abordent des sujets un petit peu délicats. Je pense par exemple au musée de Nantes qui a été rénové dans le *château des ducs de Bretagne*<sup>5</sup> & qui donc aborde un sujet qui est l'esclavage, & donc l'importance de l'esclavage dans la vie de Nantes. Et de la participation de familles nantaises dans l'histoire de la traite, pas de l'esclavage, mais de la traite. Évidemment, c'est un sujet qui peut être polémique, & on le sait d'ailleurs par l'exemple de la sortie d'ouvrages d'historiens récents & qui ont été attaqués par des communautés originaires des Antilles, & vice-versa, ça peut être dans des sens complètement différents. || ||<sup>q</sup> Donc, par précaution, & en même temps pour ne pas avoir de pression d'ordre plutôt politique, voire de collectivités territoriales, les musées, & souvent à la demande des musées de France, organisent un conseil scientifique pour vraiment faire en sorte que le musée ait un propos historique fort & incontestable. Que ce ne soit pas un parti pris, que le musée ne présente pas un parti pris. || ||<sup>r</sup> Donc on avait la chance qu'à Nice, il n'y a pas d'histoire réellement polémique, dans l'histoire de Nice au XIX<sup>e</sup>, donc il n'a pas paru complètement nécessaire d'organiser un conseil scientifique & encore maintenant, le musée vit sans conseil scientifique. || ||<sup>s</sup> Alors la notion de conseil scientifique ça existe notamment dans les très grands musées, ou dans les musées qui sont en train de se faire avec plusieurs départements. || ||<sup>t</sup> Mais dans les musées de taille moyenne, dans des musées comme MASSÉNA, un conseil scientifique serait alourdir l'organisation. || ||<sup>u</sup> Ce qui ne veut pas dire que le conservateur du musée est un autocrate & qu'il fait ce qu'il veut quand il veut. Non, les politiques d'expositions, les politiques d'acquisitions, sont évidemment soumises au propriétaire de la collection, c'est-à-dire la ville de Nice, & en même temps à des conseils extérieurs, c'est la commission scientifique régionale des acquisitions, des restaurations, etc. Donc, il y a des avis extérieurs, & même très souvent, avant de passer en commission, s'il y a une œuvre qui semble nous intéresser, on la soumet, on la montre à d'autres personnes en leur demandant leur avis, savoir ce qu'ils pensent de cette œuvre. Pour que ce soit un avis collégial, mais en même temps c'est intéressant de faire partager son intérêt pour une œuvre, qu'on l'achète ou qu'on l'achète pas. ||

<sup>5</sup> Mathelin RODIER et Jean PERRÉAL. *château des ducs de Bretagne*. Nantes, 1450.

<sup>o</sup> Extrait ventilé sous « Direction scientifique », SECTION B.2.43 Fonctionnement, page 902.

<sup>p</sup> Extrait ventilé sous « Direction scientifique », SECTION B.2.43 Fonctionnement, page 902.

<sup>q</sup> Extrait ventilé sous « Direction scientifique », SECTION B.2.43 Fonctionnement, page 902.


<sup>r</sup> Extrait ventilé sous « Direction scientifique », SECTION B.2.43 Fonctionnement, page 902.


<sup>s</sup> Extrait ventilé sous « Direction scientifique », SECTION B.2.43 Fonctionnement, page 902.


<sup>t</sup> Extrait ventilé sous « Direction scientifique », SECTION B.2.43 Fonctionnement, page 902.

<sup>u</sup> Extrait ventilé sous « Direction scientifique », SECTION B.2.43 Fonctionnement, page 902.


## 1. VL Le message qui veut être passé dans un musée se construit par le conservateur ?


*Mus.1.21*  1. LM <sup>v</sup> Oui ! Si on prend l'exemple de la rénovation du musée : le musée a proposé un projet scientifique & culturel à la ville qui le valide & qui le transmet à la direction des musées de France, via la Direction régionale des affaires culturelles. La direction des musées de France donne un avis sur ce projet scientifique & culturel, & elle le valide. Après ça, dans le cadre de la rénovation du musée, on organise un projet scientifique que le conservateur construit. Il le fait valider par la ville & le soumet à la direction des musées de France qui l'étudie & qui le valide, & donc il donne lieu à des réunions de travail entre la direction des musées de France qui exerce de manière tout à fait, dans les termes de la loi, sa tutelle scientifique & technique auprès des musées territoriaux. Et donc on a des réunions de travail pour peaufiner ce programme qui a été proposé. <sup>w</sup> Je dois dire qu'au musée MASSÉNA, ce que l'on avait proposé a été validé assez rapidement, tant par la ville que par la direction des musées de France, à part quelques petites corrections, <sup>z</sup> c'est-à-dire l'idée de faire un musée du XIX<sup>e</sup> par rapport à la question des collections, ça a été acquis très vite, donc on a expliqué pourquoi on avait opté pour le XIX<sup>e</sup> siècle. La seule chose, c'est qu'on avait rendu notre copie en disant, on fait 1800-1900. Voilà ! Et la direction des musées de France nous a dit : « Ce qui serait intéressant, puisque l'histoire de Nice, c'est plutôt une histoire d'hivernants au XIX<sup>e</sup>, ce qui serait bien, c'est que vous ayez en fin de parcours une dernière salle qui soit une sorte d'ouverture sur un monde nouveau. »


*Mus.1.22.a*  <sup>a</sup> Et ce monde nouveau, il a existé puisque c'est les estivants, par rapport aux hivernants des années trente, avec les congés payés, des vacances popularisées, etc. Et donc de montrer que Nice a suivi complètement ce mouvement. Et d'une période plus aristocratique & d'une population plus privilégiée d'aristocrates & de financiers qui venaient séjourner à Nice au XIX<sup>e</sup> siècle, se démocratise également après 14, & là on connaît un monde nouveau, & donc c'est vrai que là... <sup>b</sup> Au début on a dit oui, c'est vrai, c'est particulièrement intéressant de montrer ces deux mondes qui se sont succédés, & en même temps, la difficulté qu'on avait, c'est qu'on avait très peu de collections pour présenter les années trente, & d'ailleurs à notre regret, & c'est pour ça qu'on ne l'a pas proposé, on aurait voulu parler des immeubles emblématiques des années trente, le palais de la Méditerranée, on aurait voulu avoir une vitrine avec les couverts du palais de la Méditerranée, ou des objets qui parlaient de l'existence du palais de la Méditerranée & de son importance dans les années trente, & on n'avait rien. Donc on a toujours rien, mais on a essayé de trouver un peu autre chose. <sup>c</sup>


*Mus.1.22.b*  <sup>d</sup> c'est vrai que là... <sup>e</sup> Au début on a dit oui, c'est vrai, c'est particulièrement intéressant de montrer ces deux mondes qui se sont succédés, & en même temps, la difficulté qu'on avait, c'est qu'on avait très peu de collections pour présenter les années trente, & d'ailleurs à notre regret, & c'est pour ça qu'on ne l'a pas proposé, on aurait voulu parler des immeubles emblématiques des années trente, le palais de la Méditerranée, on aurait voulu avoir une vitrine avec les couverts du palais de la Méditerranée, ou des objets qui parlaient de l'existence du palais de la Méditerranée & de son importance dans les années trente, & on n'avait rien. Donc on a toujours rien, mais on a essayé de trouver un peu autre chose. <sup>f</sup>


## 1. VL Est-ce que vous pensez que ça correspond aux attentes du public ? Avant !

*His.1.23*  1. LM <sup>x</sup> Je dois dire qu'on a fait des enquêtes très sommaires, sachant que le choix était la cohérence. <sup>y</sup> On se disait, pourquoi le musée a perdu de sa fréquentation, ce qui était une sorte de sondage sur le vif, c'est-à-dire qu'on est passé de 40 000 visiteurs à 15 000 donc à la rigueur c'était un test suffisant pour dire, le musée tel qu'il était jusque dans les années quatre-vingt-dix, eh bien, ne convenait plus aux visiteurs d'aujourd'hui. Il avait peut-être un sens dans les années trente, dans les années cinquante, mais plus aujourd'hui. Donc, ça c'était déjà une espèce de test sur nature. <sup>z</sup> Ce musée qui était devenu un musée d'antiquaires, on a dit : « On arrête, on ne fait plus ça ! » Certes, c'est une accumulation de collections, & chaque salle a eu droit à la collection du donateur qui avait été donné à une certaine époque. Donc on ne fait plus ça. <sup>aa</sup> Et on dit deux choses : « Tiens, il y a eu en 19, donc la création du musée, il y a eu la volonté de faire un musée d'histoire de Nice. » Et on s'est aperçu en regardant l'histoire du musée MASSÉNA, qu'il y avait eu une sorte de glissement, très lent, tout en douceur, où le musée progressivement, a perdu l'image & la raison d'être de ses créateurs. En 19, on avait dit : « On fait un musée d'histoire de Nice », alors les grands personnages, la société, son évolution, sa vie intellectuelle, ses artistes etc. <sup>ab</sup> Et puis progressivement, c'était devenu un musée d'antiquaires avec une collection très intéressante malgré



*His.1.24*  <sup>b</sup> Il a perdu de sa fréquentation

*His.1.25*  <sup>c</sup> On ne fait plus ça



*His.1.26*  <sup>d</sup> Musée d'histoire du donateur

*His.1.27*  <sup>e</sup> Collections intéressantes


<sup>v</sup> Extrait ventilé sous « Projet », SECTION B.2.43 Fonctionnement, page 902.<sup>w</sup> Extrait ventilé sous « Projet », SECTION B.2.43 Fonctionnement, page 903.<sup>x</sup> Extrait ventilé sous « Rénovations », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 893.<sup>y</sup> Extrait ventilé sous « Rénovations », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 893.<sup>z</sup> Extrait ventilé sous « Musées d'antiquaires », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 890.<sup>aa</sup> Extrait ventilé sous « Origine », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 892.<sup>ab</sup> Extrait ventilé sous « Musées d'antiquaires », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 890.

tout, mais de poids & de mesure, d'éventails, de bijoux, d'armes anciennes, etc. ||<sup>ac</sup> Donc en fait, le test sur nature  *His.1.28*  
 on l'avait grâce à la fréquentation, & après on s'est dit, il faut retrouver un sens à ce musée, & qu'est-ce qui, pour  
 le public, est représentatif de Nice. Très vite en interrogeant les uns & les autres, on s'est dit : « C'est le XIX<sup>e</sup> ! »  
 Quand on dit à l'extérieur Nice, c'est quoi ? Et bien grosso-modo, c'est quasiment l'âge d'or du XIX<sup>e</sup>. C'est tous ces  
 hivernants qui sont venus, c'est ces maisons, c'est le développement de la ville, l'extension avec la promenade des  
 Anglais, l'urbanisation du Paillon, l'arrivée du train, l'arrivée des touristes, la notion de villégiature : tout ça c'est  
 XIX<sup>e</sup> siècle. ||<sup>ad</sup> Et on s'est dit, ça c'est attrayant, parce que la notion de voyage fait partie des choses auxquelles  *His.1.29*  
 on s'intéresse aujourd'hui, c'est l'histoire du goût, c'est l'histoire du goût & de la découverte d'autres régions, donc  
 ça va intéresser un grand nombre de public. || *C'est attrayant*

1. VL Quel message on veut donner dans ce musée ? Savoir ? Identité ?

1. LM ||<sup>ac</sup> Je crois que c'est un peu l'image d'une ville. Moi ayant fait ma vie professionnelle de musée essentiel-  *His.1.30*  
 lement dans les musées d'histoire de ville, plus ou moins, ce qui m'a intéressé au musée MASSÉNA & à Nice, c'est  
 de voir toutes ces collections qui avaient trait à différents moments de l'histoire de l'évolution de cette ville, c'est  
 très intéressant sachant que c'est une ville où il y a beaucoup de monde qui vient, qu'il y a beaucoup d'étrangers  
 qui viennent sur l'image que représente Nice à l'étranger. ||<sup>af</sup> & d'avoir un musée – ça c'était très important –  *Est.1.31*  
 qu'on ait un musée qui soit sur la promenade des Anglais, c'est-à-dire vraiment sur le lieu le plus emblématique !  
 Donc on s'est dit : « promenade des Anglais ! » Donc c'était l'image – d'ailleurs c'était l'affiche de la réouver-  
 ture – l'image de MASSÉNA, c'était la promenade des Anglais, donc de correspondre complètement à l'image que  
 les gens se font de Nice. C'était un peu ça le message. || *Sur la promenade*


1. VL Correspondre à l'image que se font les gens ?

1. LM ||<sup>ag</sup> Ben oui, parce que si on est en décalage, si on dit : « Ben le musée MASSÉNA, en fait la plus belle  *Mus.1.32*  
 collection ce serait quoi ? Le mobilier Premier Empire ? » Ben, le mobilier Premier Empire, les gens vont aller aux  
 Invalides voir le musée de NAPOLEON, ils vont aller à la Malmaison voir la maison habitée par NAPOLEON &  
 JOSÉPHINE, ici c'est pas un lieu où vraiment a habité NAPOLEON. Même s'il y a du beau mobilier, c'est pas ça qui  
 va faire venir les gens. || *Mobilier*


1. VL Le public que le musée vise, c'est ?

1. LM ||<sup>ah</sup> Tous les publics. ||  *Mus.1.33*  
*Tous*

1. VL Et qui serait le plus intéressé par le musée ?

1. LM ||<sup>ai</sup> On imagine que ceux qui seraient le plus intéressés par le musée, ce serait l'habitant de Nice ! ||  *Mus.1.34*  
*L'habitant de Nice*

1. VL Plus l'habitant de Nice que le touriste ?

1. LM Oui, encore que c'est un peu faux, mais c'est aussi lié à l'image de Nice, encore que ! ||<sup>aj</sup> Vous prenez par  *Mus.1.35*  
 exemple l'histoire à Angers, bon, une ville au hasard, on peut imaginer que, compte tenu de l'histoire de la ville  
*L'habitant de Nantes*

<sup>ac</sup> Extrait ventilé sous « Rénovations », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 893.

<sup>ad</sup> Extrait ventilé sous « Rénovations », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 892.

<sup>ae</sup> Extrait ventilé sous « Musées d'histoire de la ville », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 892.

<sup>af</sup> Extrait ventilé sous « Site », SECTION B.4.19 Espace, page 926.

<sup>ag</sup> Extrait ventilé sous « Positionnement », SECTION B.2.7 Collections, page 901.

<sup>ah</sup> Extrait ventilé sous « Objectif », SECTION B.2.70 Publics, page 904.

<sup>ai</sup> Extrait ventilé sous « Orientation », SECTION B.2.70 Publics, page 904.

<sup>aj</sup> Extrait ventilé sous « Orientation », SECTION B.2.70 Publics, page 904.



Mus.1.36 ☞  
Ville cosmopolite

d'Angers où il y a une réelle vie sédentaire de ses habitants au fond des âges, que ça va intéresser effectivement l'Angevin de souche ! Il y en a encore beaucoup à Angers. ||<sup>ak</sup> Hors Nice est une ville cosmopolite, donc c'est une ville où il y a des gens qui bougent énormément, qui restent 5 ans, qui sont restés quelques années, qui sont partis, d'autres qui arrivent encore aujourd'hui. Il y a une espèce de *melting pot*\* permanent, & donc c'est ça qui fait l'histoire de Nice ! Donc, où est l'habitant, le faux habitant, l'inscrit dans des racines ou dans des racines relativement récentes. Et on peut trouver quelqu'un qui vient d'arriver & qui est un fou dingue de l'histoire de

Est.1.37 ☞  
On raconte une belle histoire

Nice, pourquoi pas. ||<sup>al</sup> Et donc, c'est à tout ce public-là, où on est censé, ou en tout cas on pense qu'on raconte une belle histoire. ||

1. VL Quelle est l'importance du lieu dans lequel vous êtes établis ?

1. LM Très important ! Les collections par rapport au lieu, c'est ça ? C'est vrai que ça aussi ça fait partie des principes directeurs du projet de rénovation, ça a été... ||<sup>am</sup> Alors pendant une période, les musées, il y avait l'enveloppe, & il y avait la collection & on laissait tomber l'enveloppe & on disait : « Il faut un espace d'exposition, tant mieux on l'a » etc. Mais le lieu n'avait pas une importance, on ne le prenait pas en compte pour la présentation des collections. ||<sup>an</sup> Or ici – c'est encore plus facile pour un musée d'histoire – & en même temps cette

Est.1.38 ☞  
On laissait tomber l'enveloppe

Est.1.39 ☞  
Plus facile pour un musée d'histoire

collection d'histoire du XIX<sup>e</sup>, on la raconte dans un bâtiment qui a été créé XIX<sup>e</sup>, avec un jardin qui a été créé par un grand jardinier architecte paysagiste du XIX<sup>e</sup>, qui a laissé son nom à la fois dans d'autres villas de Nice, & hors de Nice<sup>6</sup>. Et donc il y avait là des collections, ||<sup>ao</sup> mais moi je prends le bâtiment comme une collection. Le jardin, c'est une collection ! On pourrait presque lui donner un numéro d'inventaire. Pour moi c'est un tout, il y a le jardin, le bâtiment, les décors, l'histoire de celui qui a vécu dedans avant que ce soit un musée, & les collections qui ont été réunies ici depuis que le musée ait été créé, c'est-à-dire en 1919. Et je veux dire, de faire de tout ça un tout, c'était intéressant ! ||

Est.1.40 ☞  
Le bâtiment comme une collection

1. VL Identité mémoire : à partir de votre patrimoine & de vos collections, comment est-ce que vous construisez la représentation du message historique que vous voulez transmettre ?

1. LM ||<sup>ap</sup> Ça, justement, dans le projet muséographique, dans notre programme de construction de notre parcours de visite, parce que c'est un peu la notion du parcours de visite, évidemment ça a été la première question. La première question ça a été : « On a un lieu, il y a trois étages de musée, il faut remplir ça ! Et comment on va le remplir ? » Et donc, il y a eu deux notions : une notion chronologique, & une notion thématique. ||<sup>aq</sup> Alors la notion

Com.1.41 ☞  
Comment on va le remplir ?

Est.1.42.a ☞  
La villa & la famille Masséna,  
§ A

chronologique, le bâtiment nous a aidé, & l'histoire nous a aidé puisque le musée s'appelle le musée MASSÉNA en référence au maréchal MASSÉNA & que la *villa MASSÉNA*<sup>7</sup> a été construite, pas par le maréchal MASSÉNA, mais par son petit-fils à la fin du XIX<sup>e</sup> & lui même l'a habitée jusqu'en 14, jusqu'en 1910, mais disons jusqu'à la guerre de 14. Et donc, c'était intéressant de montrer comment on vivait dans le tournant des années mille-neuf-cents à Nice, comme il y en avait plein d'autres, dans une grande villa construite sur la promenade des Anglais. Et, en même temps, on avait la chance d'avoir son ancêtre, le maréchal MASSÉNA, qui a participé avec BONAPARTE aux campagnes d'Italie, fin XVIII<sup>e</sup>. || Et donc, ça permettait – dans notre chronologie, on était impeccable – de dire : « on a le rez-de-chaussée, c'est la villa, c'est la demeure Belle Époque, avec le mobilier Premier Empire, mais c'est normal, c'est en référence à un maréchal d'Empire », & donc on est dans un contexte napoléonien. Et après, on va dans les étages, première salle : circuit. On commence : maréchal MASSÉNA, c'est fait, affaire est faite, on a traité

Est.1.42.b ☞  
La villa & la famille Masséna,  
§ B

<sup>6</sup> Il s'agit d'Édouard ANDRÉ.

<sup>7</sup> TERSLING, MESSIAH et ANDRÉ, *villa Masséna*, op. cit.

<sup>ak</sup> Extrait ventilé sous « Orientation », SECTION B.2.70 Publics, page 904.

<sup>al</sup> Extrait ventilé sous « Belle histoire », SECTION B.4.1 Beau, page 924.

<sup>am</sup> Extrait ventilé sous « Bâtiment », SECTION B.4.19 Espace, page 925.

<sup>an</sup> Extrait ventilé sous « Bâtiment », SECTION B.4.19 Espace, page 925.

<sup>ao</sup> Extrait ventilé sous « Bâtiment », SECTION B.4.19 Espace, page 925.

<sup>ap</sup> Extrait ventilé sous « Construction », SECTION B.3.182 Parcours, page 921.

<sup>aq</sup> Extrait ventilé sous « Contexte », SECTION B.4.19 Espace, page 925.

une petite salle où on réunit tous les objets souvenir, presque le reliquaire, le buste, les scènes, des choses qui lui ont appartenu, & donc voilà. On a une salle monographique maréchal MASSÉNA. ||<sup>ar</sup> Et après, on a, toujours

*Est.1.43*  
*La colonne*  
*vertébrale*

Et cette colonne vertébrale, c'est un siècle d'histoire à Nice divisé en trois séquences, qui concernent les trois grandes périodes de l'histoire de Nice au XIX<sup>e</sup> :

- la période Premier Empire 1800-1815 ;
- la période de la Restauration sarde, 1815-1860 ;
- & la période de l'union à la France à partir de 1860.

Et après, tout autour, uniquement des salles thématiques. ||<sup>as</sup> Et ça nous permet d'avoir une salle consacrée à l'évolution urbaine, mais c'était l'évolution urbaine, Nice en 1820 mais Nice également en 1880 ! Évidemment, ce sont des flashes, parce que quand on a une salle qui fait 50 m<sup>2</sup> & que vous avez la possibilité d'exposer 30 œuvres : réunir en 30 œuvres l'histoire d'un siècle d'urbanisme, c'est un coup de poker. Donc on conçoit fortement que c'est des flashes, mais, il est certain, ça aussi c'est une conception de musée d'histoire, qu'on ne va pas assaisonner, & abattre les oreilles & la vue du visiteur de tout tout tout. Ça c'était une vision parfois de l'histoire qui se voulait très chronologique, très événementielle, ce qu'on n'a pas nous pris, donc certainement, influencée par ce qu'on disait tout à l'heure. ||<sup>at</sup> Pas d'histoire événementielle & chronologique, & donc on a voulu chercher plutôt la notion thématique & la notion de société, & à travers le musée, on n'a pas voulu être complètement un musée d'histoire, mais un musée qui soit aussi le reflet d'une manière de vivre au XIX<sup>e</sup>, par exemple pour laquelle il y a du mobilier, de petits objets d'art, des objets de vitrine, des costumes. On a voulu être à la fois peinture-sculpture-gravure, mais en même temps, objets d'art & les objets de la vie courante d'un siècle ! ||

*His.1.44*  
*C'est des flashes*

*His.1.45*  
*Thématiques &*  
*société*

1. VL Avez-vous un rôle par rapport à la mémoire collective ?

1. LM ||<sup>au</sup> Probablement, oui, quand on fait un projet de musée & quand on va au bout de ce projet de musée, & qu'on montre au public ce qui est trois étages de plus de 500 m<sup>2</sup> chacun, j'allais dire, on a fait un choix, ||<sup>av</sup> & on a présenté l'histoire de Nice pour nos concitoyens. Et pour nos concitoyens, & on n'a pas de mauvais retour, c'est-à-dire que même pour l'habitant de Nice de souche, le musée Massena tel qu'il le voit aujourd'hui, correspond à l'idée de Nice, & j'ai eu beaucoup d'échos de gens qui m'ont dit : « Je suis Niçois, j'ai beaucoup de plaisir à revenir dans le musée réouvert ! » Et ces gens-là m'ont dit : « Le musée correspond beaucoup mieux à l'histoire que je me fais de l'histoire de Nice que ce que je voyais auparavant. » ||<sup>aw</sup> Cela dit, c'est normal parce que c'était devenu un musée qui était un musée d'antiquaires, avec des choses qui n'étaient plus tellement en rapport avec l'histoire de Nice. ||

*Com.1.46*  
*On fait un choix*

*His.1.47*  
*Le musée*  
*correspond à*  
*l'histoire*

*His.1.48*  
*Plus tellement en*  
*rapport avec*  
*l'histoire*

1. VL Est-ce que la villa est le lieu d'une mémoire collective ?

1. LM ||<sup>ax</sup> Je pense que c'est... je pense qu'elle en est le reflet. La mémoire collective, elle est un peu individuelle dans une ville aussi, avec un tel passage, est-ce qu'il y a une seule mémoire collective, est-ce qu'il n'y en a pas plusieurs ? Est-ce qu'elle ne dépend pas un petit peu de chacune, & pour certains, l'histoire de Nice ne sera qu'une histoire de passage, pour d'autres ce sera au contraire un enracinement, une véritable découverte culturelle, & chacun... ||<sup>ay</sup> Le musée a le devoir de montrer l'essentiel de l'histoire d'une ville sur un siècle, c'est-à-dire la vocation que l'on s'était donnée, l'objectif qu'on s'était donné. Je pense qu'on l'a rempli convenablement, & aujourd'hui, celui qui a envie de connaître cette histoire-là, quand il sort du musée, de sa visite, il est certainement très satisfait ! ||

*His.1.49*  
*Mémoire plurielle*

*His.1.50*  
*Montrer l'essentiel*

<sup>ar</sup> Extrait ventilé sous « Chronothématique », SECTION B.4.48 Temporalité, page 928.

<sup>as</sup> Extrait ventilé sous « Histoire événementielle », SECTION B.1.1 Courants historiographiques, page 888.

<sup>at</sup> Extrait ventilé sous « Histoire des sociétés », SECTION B.1.1 Courants historiographiques, page 888.

<sup>au</sup> Extrait ventilé sous « Surface », SECTION B.3.187 Scénographie, page 923.


<sup>av</sup> Extrait ventilé sous « Rendre didactique », SECTION B.1.23 Fabrique, page 890.

<sup>aw</sup> Extrait ventilé sous « Musées d'antiquaires », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 890.


<sup>ax</sup> Extrait ventilé sous « Vers l'histoire », SECTION B.1.78 Mémoire, page 894.


<sup>ay</sup> Extrait ventilé sous « Histoire de la ville », SECTION B.1.1 Courants historiographiques, page 888.


1. VL Est-ce que vous donnez les moyens de s'identifier à une mémoire auprès de laquelle votre public puisse se retrouver ou se confronter ?

*ES.1.51*  1. LM <sup>az</sup> Oui, par exemple, si vous prenez par exemple un Japonais qui ne connaît pas Nice, qui découvre pour la première fois Nice, il connaît mal l'Europe, & il découvre Nice & il découvre le musée MASSÉNA. Ou le Niçois qui découvre le musée. Dans les deux cas, l'un découvre une autre culture, & donc il a un résumé par un musée de ce qu'a été cette ville qu'il découvre, avec ses particularités, etc. & il y a pas mal de choses qui sont liées au particularisme dans ce musée. <sup>ba</sup> Et inversement qui, de famille niçoise & qui donc, depuis fort longtemps connaît cette particularité du comté de Nice & après du département des Alpes-Maritimes, a certainement beaucoup de choses dans le musée, de quoi se retrouver, & donc parle à sa mémoire familiale, & sa mémoire d'un peuple du comté de Nice. <sup>bb</sup> Comme si aujourd'hui je m'occupais du Musée départemental breton de Quimper, & qu'un Quimpérois ou un Bretois vienne visiter le musée & à travers les coiffes, les meubles qui traduisent de la vie du XIX<sup>e</sup> & du XX<sup>e</sup> siècle, se retrouvait en disant : « Mais des lits comme ça, ma grand-mère ou mon arrière-grand-mère vivait déjà là-dedans, on en a vu des comme ça ! » Et donc, il va visiter quelque chose, & on a cette espèce de familiarité, parce que ça nous parle à notre vie personnelle. <sup>bc</sup> Et je pense, moi ce n'est pas le cas, mais un Niçois c'est le cas, beaucoup de collections leur disent quelque chose & leur parlent presque de manière affective, parce que c'est leur vie personnelle. **||**


*On découvre les particularités*

*ES.1.52*  *Ça parle à sa mémoire*


*ES.1.53*  *Cette espèce de familiarité*


*ES.1.54*  *Ça parle de manière affective*


1. VL Est-ce que vous pensez que vous leur donnez des repères d'identité ?

*ES.1.55*  1. LM <sup>bd</sup> Oui, il y a des repères d'identité ! Si l'identité c'est un repérage de choses qui sont connues & complètement assimilées. Il faut être de l'extérieur pour dire, tiens votre particularisme c'est ça : « Ah bon ? » C'est quelques fois cette caricature très forte qu'ont un pays étranger sur le peuple français, ou par exemple les français sur un peuple étranger, & quelques fois c'est résumé en trois ou quatre caractéristiques ! Les régions sont résumées à 3 ou 4 caractéristiques, <sup>bc</sup> mais bon après ça, il y a une étude beaucoup plus sérieuse des choses qui amène à connaître plus profondément les particularismes d'un pays, qui peuvent être de l'ordre du langage, qui peuvent être de l'ordre de la religion, du vivre ensemble, des réflexes sociaux, des rites liés à la mort, des usages de société qui existent dans certaines régions & qui n'existent pas dans l'autre, c'est intéressant de déceler. <sup>bf</sup> Peut-être que nous – qui ne sommes pas vraiment un musée dit, ce qu'on appelait autrefois d'arts & traditions populaires, d'ethnographie & maintenant on dirait plutôt des musées de société – nous on n'a pas voulu, & ça a été discuté avec la direction des musées de France, on s'est dit, on est un musée urbain. Donc il ne faut pas qu'on rentre dans une thématique de musée de société, héritage des musées d'ethnographie, parce qu'en fait on est un musée urbain. <sup>bg</sup> À la rigueur, on en parle dans une salle sur la vie quotidienne à Nice, dans la mesure où, au contraire, ce qui se savait de ce que se voyait, de ce qui était le mieux connu de l'hivernant de Nice, c'était de connaître les métiers de Nice au XIX<sup>e</sup> siècle, à travers les fêtes, à travers les marchés, à travers les boutiques, cette vie commerçante & foisonnante du Vieux-Nice. Et par exemple, par les populations des environs qui venaient les jours de marché, & qui amenaient vraiment une couleur locale extrêmement importante & qui fait partie d'un attrait de Nice au XIX<sup>e</sup> siècle chez de nombreux voyageurs, & qui pourrait avoir une ville à peu près identique : c'est Naples. Les gens allaient à Nice, à Naples, & ils retrouvaient quoi ? La vie napolitaine, on trouvait les costumes napolitains, les usages napolitains, les traditions napolitaines, & ça fait partie de la curiosité du voyage & de l'intérêt du voyage. **||**

*La caricature de l'identité*

*ES.1.56*  *Les usages de la société*

*His.1.57*  *Un musée urbain*

*His.1.58*  *L'histoire des voyages*

1. VL Le public présente un esprit d'appartenance ou de rencontre ?

<sup>az</sup> Extrait ventilé sous « Reconnaissance », SECTION B.4.4 Découverte, page 925.

<sup>ba</sup> Extrait ventilé sous « Reconnaissance », SECTION B.4.4 Découverte, page 924.

<sup>bb</sup> Extrait ventilé sous « Reconnaissance », SECTION B.4.4 Découverte, page 924.

<sup>bc</sup> Extrait ventilé sous « Reconnaissance », SECTION B.4.4 Découverte, page 924.

<sup>bd</sup> Extrait ventilé sous « Reconnaissance », SECTION B.4.4 Découverte, page 925.

<sup>bc</sup> Extrait ventilé sous « Reconnaissance », SECTION B.4.4 Découverte, page 925.

<sup>bf</sup> Extrait ventilé sous « Musées de société », SECTION B.1.1 Courants historiographiques, page 889.

<sup>bg</sup> Extrait ventilé sous « ATP », SECTION B.1.23 Fabrique, page 889.

1. LM <sup>bh</sup> Difficile à dire ! En fait, je ne pense pas que la notion d'identité soit complètement très présente parce qu'en fait le musée ne veut pas être un musée... <sup>bi</sup> à pas mal d'endroits, on échappe un peu à cette histoire de Nice, parce qu'on rentre dans la société du Second Empire, dans la société du début du XIX<sup>e</sup>, & puis on évoque de manière très parcellaire – par exemple quand on parle de la Restauration sarde – on évoque, si des moments d'extension avec le Consiglio d'Ornato, de Nice, & puis les grands souverains, des objets significatifs, etc. Mais aujourd'hui, est-ce que quelqu'un s'identifierait mieux à cette période de la Restauration sarde, plutôt que dans la période ? Enfin, chacun selon sa préférence. <sup>bj</sup> Non, un musée d'histoire de ville, si quelqu'un aime sa ville, voit le musée comme un endroit à la fois intéressant, utile, charmant, & avec lequel il a des relations affectives. <sup>bk</sup> Et ce serait plutôt... le mot identité, c'est un peu dur parce que ça fait un peu galvaudé, il est vite employé, c'est comme tout mot, qu'est-ce qu'on met derrière ? qu'est-ce que ça veut dire ? l'identité, y en a-t-il une seule ? Je ne sais pas ! Encore en plus, à notre époque, tout le monde à tendance à circuler, on se forme avec plein de choses. Au contraire, les identités se diluent, avec la mondialisation, à notre insu d'ailleurs, nous-mêmes, tout de suite quand on pense à identité, on pense à des peuples lointains, à une mixité, à un multiculturalisme. <sup>bl</sup> Mais notre propre vie à nous en France, elle est devenue très différente de celle que nos parents vivaient en 1850. En 1850, il faudrait aller voir les histoires de famille : on épouse son voisin ou sa voisine de palier, quand on prend les archives, les actes de naissance, les actes de décès, grosso-modo, pendant un siècle au XIX<sup>e</sup>, même au XVIII<sup>e</sup> siècle, les gens finalement développent leur famille dans Nice & ses environs. Et il n'y aurait presque même pas de contact avec la Provence : ce serait Nice, le comté de Nice. Alors, il y aurait de l'autre côté de la Provence, selon les pays, on y allait pas. Et s'il y a eu un moment, une forte poussée migratoire, hors de France, ça a été une grande partie de la famille. Et donc, ces identités-là aujourd'hui, c'est très difficile : tout le monde est partout ! Pour moi, c'est un peu difficile. <sup>bm</sup> Certes, il y a une identité niçoise comme il y a une identité corse, une identité bretonne, etc. <sup>His.1.59</sup> L'identité est peu présente <sup>His.1.60</sup> Est-ce que quelqu'un s'identifierait à cette période ? <sup>Est.1.61</sup> Un endroit charmant <sup>His.1.62</sup> Ça fait un peu galvaudé <sup>Est.1.63</sup> Notre vie est très différente <sup>His.1.64</sup> Identités régionales

1. VL Vous disiez que l'identité était aussi dans cette mobilité à Nice ?

1. LM <sup>bn</sup> Est-ce que l'identité est portée uniquement par les gens qui sont de souche ? Ou, tout ce qui fait son histoire cosmopolite, & tout acteur de cette histoire cosmopolite a une partie de l'identité de Nice ? Je pense que c'est plutôt ça : chacun a construit dans le passé & peut-être nous aujourd'hui, on est acteurs de l'identité de Nice ! En faisant le musée Massena, je suis acteur de l'identité de Nice, involontairement ! <sup>His.1.65</sup> Cosmopolitisme

1. VL Vous dites involontairement ?

1. LM Oui, parce que quand on fait quelque chose & qu'on laisse une trace de quelque chose, on est acteur ! Et donc en étant l'initiateur & l'animateur du projet de rénovation, j'ai été dans l'action, & j'ai produit quelque chose de visible qui est 2000 à 3000 m<sup>2</sup> d'exposition.

1. VL Est-ce que le musée devient un lieu de rencontre, de sociabilité ?

1. LM <sup>bo</sup> Certainement, j'ai des visiteurs originaires de Nice, je l'ai vu souvent dans le musée, des gens qui recherchent quelque chose parce qu'ils ont habité tel endroit, ils reconnaissent telle chose dans le musée, & ils partagent avec d'autres personnes avec qui ils sont venus, soit avec des personnes qui visitent au même moment le musée, & je veux dire, échangent sur ce qu'ils connaissent de Nice, & ça c'est intéressant, à ça je l'ai vécu dans d'autres musées d'histoire. <sup>bp</sup> C'est très amusant la différence de public entre un musée d'histoire & un musée de <sup>Est.1.66</sup> Ils cherchent quelque chose <sup>Est.1.67</sup> musée de beaux-arts intemporel

<sup>bh</sup> Extrait ventilé sous « Identité », SECTION B.1.78 Mémoire, page 894.

<sup>bi</sup> Extrait ventilé sous « Identité », SECTION B.1.78 Mémoire, page 894.

<sup>bj</sup> Extrait ventilé sous « Affectif », SECTION B.4.42 Sensible, page 927.

<sup>bk</sup> Extrait ventilé sous « Identité », SECTION B.1.78 Mémoire, page 894.

<sup>bl</sup> Extrait ventilé sous « Décalage », SECTION B.4.4 Découverte, page 924.

<sup>bm</sup> Extrait ventilé sous « Identité », SECTION B.1.78 Mémoire, page 894.

<sup>bn</sup> Extrait ventilé sous « Identité », SECTION B.1.78 Mémoire, page 894.

<sup>bo</sup> Extrait ventilé sous « Reconnaissance », SECTION B.4.4 Découverte, page 925.

<sup>bp</sup> Extrait ventilé sous « Intemporel », SECTION B.4.48 Temporalité, page 929.

beaux-arts. Un musée de beaux-arts, c'est intemporel, ce sont des peintres connus partout, qu'on soit à Dunkerque ou à Nice & on trouve des auteurs de peinture à un endroit ou à un autre. ||<sup>bq</sup> Hors, quand on est dans un musée d'histoire, là il y a... La différence, je l'ai très bien connue quand je dirigeais le musée de la Compagnie des Indes où j'ai de très bonnes relations, & des relations très étroites avec des gens qui habitaient la Bretagne, & qui avaient une histoire familiale en Bretagne. Et parfois, un membre de leur famille qui avait appartenu à la Compagnie des Indes. Et donc, on a créé des liens extrêmement fructueux, je suis allé voir, ils m'ont emmené chez eux, ils m'ont fait voir des choses, ils m'ont apporté une documentation extrêmement intéressante. Et quand ils venaient au musée, en fait il y avait une part d'eux-mêmes, c'était une part de leur histoire personnelle. ||<sup>br</sup> Je pense qu'ici on pourrait faire le même parallèle, de dire, c'est un endroit de sociabilité, parce qu'en même temps on fait une histoire de la société, & qu'en même temps on parle des gens, & que les gens se retrouvent à travers le musée MASSÉNA. C'est un peu la vocation d'un musée d'histoire, c'est de raconter une histoire de ville. ||

1. VL Y-a-t-il d'autres occasions de sociabilité ici, d'autres lieux ?

1. LM ||<sup>bs</sup> Il n'y a pas de repas d'amis de musée, il y a une société d'amis de musée, encore que la Société des amis des musées de Nice regroupe trois musées, le musée de beaux-arts, le musée MASSÉNA & le musée du Palais LASCARIS. Donc les activités qui sont proposées aux membres sont des activités plus généralistes, pour amateurs d'art, mais qui n'est pas à proprement parlé une association d'histoire de Nice. ||<sup>br</sup> Je pense plus que l'Académie nissarde, l'organe de cette association qui s'appelle *Nice Historique*<sup>8</sup> est véritablement l'organe, le lien de transmission, le chaînon entre des membres qui cherchent justement à avoir cette sociabilité, & à développer quelque chose qui leur est propre qui est l'histoire du comté de Nice. Et cette association a son siège au musée MASSÉNA. Ça c'est important aussi. Cette association se réunissait ici, & pour des raisons purement matérielles se réunit ailleurs, mais je veux dire, notre âme est la leur, & on vit de la même manière. ||

1. VL J'aimerais vous poser des questions sur ce que j'appelle l'universalité, plus sur les questions de savoir, des questions de savoir & recontextualisation de l'histoire présentée dans le musée. Alors, est-ce qu'à partir de vos collections & du corpus de savoirs scientifiques de ce qui est présenté, vous construisez une contextualisation du message historique ? Est-ce que vous l'entourez de repères historiques plus larges ?

1. LM ||<sup>bu</sup> Je le disais un peu tout à l'heure dans la mesure où le musée MASSÉNA veut être d'abord le musée d'histoire de Nice du XIX<sup>e</sup> siècle, mais on inscrit systématiquement... donc on n'a pas voulu dans la construction du musée, & ça j'y ai attaché beaucoup d'importance parce que je sais que j'avais eu le même problème au musée de la Compagnie des Indes, c'est qu'on a une communauté d'historiens très forte sur le sujet que l'on aborde par nos collections, & donc il faut faire attention de ne pas transformer le musée en un simple livre d'histoire. ||<sup>bv</sup> Les historiens s'intéressent & s'appuient sur les archives & les documents historiques qui font foi & qui leur permettent d'argumenter leurs constructions de leurs ouvrages historiques, nous, on a besoin des témoignages visuels. Et c'est à partir, on part des témoignages visuels pour raconter l'histoire, c'est le témoignage qui nous importe. Ça les historiens ont du mal souvent à rentrer dans notre concept nous de conservateurs de musée. ||<sup>bw</sup> Et donc, il n'est pas question pour nous de raconter dans un musée d'histoire ce qu'on raconte à travers une exposition par exemple dans des archives départementales. On ne présente pas les choses de la même manière, d'abord parce que les choix sont totalement différents. Si les bibliothèques s'occupent de livres, les archives s'occupent de documents imprimés, de documents manuscrits, les musées s'occupent d'objets & d'œuvres, notamment d'œuvres

<sup>8</sup> *Nice Historique* (1898).

<sup>bq</sup> Extrait ventilé sous « Reconnaissance », SECTION B.4.4 Découverte, page 924.

<sup>br</sup> Extrait ventilé sous « Reconnaissance », SECTION B.4.4 Découverte, page 925.

<sup>bs</sup> Extrait ventilé sous « Amis des musées », SECTION B.2.43 Fonctionnement, page 902.

<sup>bt</sup> Extrait ventilé sous « Amis des musées », SECTION B.2.43 Fonctionnement, page 901.

<sup>bu</sup> Extrait ventilé sous « Musées d'historiens », SECTION B.1.68 Historiens, page 893.

<sup>bv</sup> Extrait ventilé sous « Positionnement du musée », SECTION B.1.23 Fabrique, page 890.

<sup>bw</sup> Extrait ventilé sous « Positionnement du musée », SECTION B.1.23 Fabrique, page 889.



d'art. Donc restons dans notre partie, n'empiétons pas sur le travail des archivistes, des historiens, & construisons purement & simplement un musée, ce qu'attend le public, & ce que normalement les autres professionnels attendent de nous. Donc, quand on construit l'histoire, effectivement, c'est à travers le regard des témoignages & d'une culture vivante. ||<sup>bx</sup> En fait, c'est essentiellement ça ! Donc, en fait, systématiquement, on remet dans un contexte particulier que l'on ne choisit pas. C'est les œuvres qu'on a à disposition qui ont été choisies naturellement. ||

His.1.75  
Le corpus c'est la collection

1. VL Et alors, me vient une question, vous parlez de l'image, c'est le rôle du musée de présenter l'histoire en image. Et le multimédia ?

1. LM ||<sup>by</sup> Il pourrait être très important, & c'est vrai que c'est une chose très utile & dans toute nouvelle conception de musée historique. Il se trouve qu'au musée MASSÉNA, il n'y en a pas, il y en a peu. La raison elle est simple, elle est d'abord une question de place, la configuration des espaces de la villa MASSÉNA<sup>9</sup> n'a pas permis de développer ce nouveau moyen de communication historique. || ||<sup>bz</sup> Et en même temps aussi, c'était l'abondance des collections qui permettait d'aborder un certain nombre de sujets à travers ça, & comme les salles sont petites, on s'est très vite aperçu qu'il y avait l'effet de nuisance sonore. || ||<sup>ca</sup> On aurait pu par exemple, dire dans une salle, on présente moins d'objets, on en présente deux-trois, emblématiques, & le reste sur écran. || ||<sup>cb</sup> Je pense pas – c'était peut-être prendre une rénovation & la prendre en douceur – entre le capharnaüm qu'était le musée avant 80-90, donc ce musée très XIX<sup>e</sup> siècle avait beaucoup de choses, même si un allègement avait été opéré par mes prédécesseurs de manière logique & utile, le musée restait dans un concept XIX<sup>e</sup>, on montre tout, ou à peu près tout, avec les œuvres. Donc, aller jusqu'à un purisme ou un allègement drastique des collections, il y avait un entre-deux, & donc on a choisi l'entre-deux par rapport... Et donc, compte tenu après de la place, on a préféré montrer des œuvres. || ||<sup>cc</sup> Alors on voulait le faire, on a eu un projet un peu fou au début, mais après on s'est assagi, c'était d'imaginer le parcours du musée de manière complètement différente. On avait imaginé creuser la partie du jardin à la française qui est devant le petit pavillon du musée MASSÉNA, de créer là un auditorium enterré. Y créer la boutique & l'accueil, & après d'y couvrir la galerie qui existe aujourd'hui, & de rentrer au musée par le sous-sol. Et on serait rentré par le sous-sol. || ||<sup>cd</sup> Et on aurait eu dans la galerie une espèce d'accompagnement sonore & visuel avec du multimédia sur ce qu'avait été Nice. Et on aurait changé, on aurait eu plusieurs écrans, voire même dans la zone d'accueil & jouer là le contemporain. Et pourquoi cette idée nous est venue tout de suite, parce qu'en fait dans la rénovation, on imaginait un musée très contemporain. || ||<sup>ce</sup> Et en fait, on est revenus sur cette idée de musée très contemporain, auditorium enterré, zone d'accueil enterrée, couloir d'accès nouveau, pas du tout traditionnel parce qu'on ne rentrait pas par la porte d'entrée. Et en travaillant, nos multiples réunions de travail nous ont amenés à être moins iconoclastes. Peut-être aussi aidés avec le travail avec la direction des musées de France, & à être plus, j'allais dire, respectueux du passé, ou du moins de l'existant du musée MASSÉNA. Parce que très rapidement, on s'est dit : « On ne met pas assez en valeur l'aspect jardin, on modifie, là c'était plus ça ! » La configuration & le circuit de visite de la villa telle qu'elle avait été construite : on cassait complètement, on créait autre chose. || ||<sup>cf</sup> Et là, on est arrivé à quelque chose où on a été moins interventionniste. Ça a été ça : donc, en fait d'une période au début très interventionniste, très contemporaine – on voulait mettre des kiosques sur les côtés, ça n'a pas duré très longtemps – & après on a voulu être plus respectueux du passé, pour des raisons aussi

Com.1.76  
On n'a pas la place

Com.1.77  
Nuisance sonore

Com.1.78  
Ecran ou collection

His.1.79  
Musée très dix-neuvième

Com.1.80  
Parcours enterré

Com.1.81  
Le contemporain

Com.1.82  
Être moins iconoclaste

Com.1.83  
Moins interventionniste

<sup>9</sup>TERSLING, MESSIAH et ANDRÉ, *villa Masséna*, op. cit.

<sup>bx</sup> Extrait ventilé sous « Positionnement du musée », SECTION B.1.23 Fabrique, page 890.

<sup>by</sup> Extrait ventilé sous « Débats du numérique », SECTION B.3.46 Numérique, page 908.

<sup>bz</sup> Extrait ventilé sous « Débats du numérique », SECTION B.3.46 Numérique, page 908.

<sup>ca</sup> Extrait ventilé sous « Débats du numérique », SECTION B.3.46 Numérique, page 908.

<sup>cb</sup> Extrait ventilé sous « Capharnaüm », SECTION B.1.1 Courants historiographiques, page 888.

<sup>cc</sup> Extrait ventilé sous « Immersion », SECTION B.3.187 Scénographie, page 922.

<sup>cd</sup> Extrait ventilé sous « Débats du numérique », SECTION B.3.46 Numérique, page 908.

<sup>ce</sup> Extrait ventilé sous « Dans son jus », SECTION B.3.187 Scénographie, page 921.

<sup>cf</sup> Extrait ventilé sous « Dans son jus », SECTION B.3.187 Scénographie, page 922.

*Com. 1.84* ☞ *On est devenu historicistes* budgétaires, on est allé vers, purement & simplement, la rénovation d'un existant. ||<sup>cs</sup> Et donc en disant : « On va s'appuyer sur la force de l'existant. » On s'est dit : « C'est pas la peine d'aller chercher midi à quatorze heures, on a un outil, c'est la villa, on a un décor, on a des collections, & ça nous suffit, & on ne va pas chercher. » & à ce moment-là on est devenu historicistes, & on a dit : « On se base sur la villa, sur le jardin, sur le côté Belle Époque, sur le côté maréchal MASSÉNA. » Et ça nous a permis de réintégrer des choses qui avaient été sorties du programme, ||<sup>ch</sup> à l'époque je crois que c'était dans les réunions de travail, je ne savais pas trop parce que je n'y ai pas assistées, mais auparavant où dans le projet scientifique, on avait exclu la personne du maréchal MASSÉNA : « Oh non, on ne va pas parler du maréchal MASSÉNA ! » Et nous, notre manière d'aborder le musée en disant, on est dans la villa de la famille MASSÉNA, qui avait son illustre ancêtre, dont le petit-fils a laissé le témoignage par des commandes de peintures à un peintre d'histoire, GROLLERON, qu'il a fait installer dans le salon, c'est-à-dire dans la pièce principale de sa maison, il a voulu vivre avec le souvenir de son grand-père maréchal de France. Donc, c'est une force aussi dont on ne peut pas se défaire, & si on se veut simplement peu interventionniste, on se contente de mettre en valeur de l'existant. Et ça c'était une mise en valeur qui avait un sens, & du coup en défendant cette orientation, très rapidement, le maréchal MASSÉNA qui avait été exclu comme quelque chose : « Ah non ! on ne va pas parler du maréchal MASSÉNA, on ne va pas être monographique ! » Et bien le maréchal MASSÉNA, il est revenu assez naturellement ! Et puis comme on n'en a pas fait la construction vraiment du musée, on avait créé tout un parcours, parce que là aussi c'est toute une histoire la création du parcours, par une ancienne salle qui était un bureau administratif, on a fait ouvrir le mur pour faire accéder le public dans la grande galerie, & du palier où on accédait directement dans les salles d'exposition, on a fermé ce palier par une grille qui existait déjà, mais on l'a déplacée d'un mètre vingt, on l'a fermée, le public la voit, voit les salles du musée, mais son goût, il doit le garder pour quelques minutes après & il passe par la première salle qui est celle du musée MASSÉNA. Et comme ça on ne construisait pas notre programme muséographique sur le maréchal MASSÉNA, mais sur le XIX<sup>e</sup> siècle, & cette construction chronologique du XIX<sup>e</sup> siècle nous permettait de travailler sur le maréchal MASSÉNA & de travailler, de passer à autre chose. ||

1. VL Vous avez un rôle par rapport à la conscience historique de votre public ?

*Est. 1.86* ☞ *Ça n'aura duré qu'un temps* 1. LM ||<sup>ci</sup> Certainement, involontairement & en même temps, je réalise la fragilité des œuvres humaines, & donc je me dis que ce qui a été construit, en faisant la rénovation à partir de 2003, ouvert au public à partir de 2008, n'a qu'un temps, c'est-à-dire peut-être d'une façon de voir les choses, qu'a été la mienne, qui a été celle des personnes avec qui j'ai travaillé sur ce projet, ceux qui l'ont validé, & qui ont participé à ce même projet, & qui ont défini des orientations, d'un commun accord. Peut-être que ces choses-là n'auront plus de sens dans 10 ans, & que dans 10 ans on dira : « Ah, mais pourquoi avoir présenté l'histoire de Nice de cette manière-là ? Et pourquoi avoir fait ceci ? Avoir pris telle option ? Avoir fait tel choix ? Pourquoi ne pas avoir présenté telles collections qui ne le sont pas aujourd'hui ? » Et je veux dire, peut-être même un successeur aura d'autres orientations. Et donc, ça n'aura duré qu'un temps. Et toutes les choses ne durent qu'un temps. ||

1. VL Avez-vous vocation à offrir des repères de savoir & de conscience historique ?

*Est. 1.87* ☞ *La délectation* 1. LM ||<sup>cj</sup> De savoir, oui, parce que ça fait partie des missions des musées. Il y a toujours des missions d'éducation dans un musée, il y a une mission de délectation, j'allais dire, l'une ne va pas sans l'autre, si l'éducation s'est un effet comptable de connaissance, ça ne présente strictement aucun intérêt, si la délectation ne participe pas au festin. Donc on présente des collections. C'est vrai que celui qui vient dans le musée, c'est attiré par la connaissance d'une chose qu'il n'a pas encore, ou qu'il a & qu'il veut approfondir, & qu'il sait qu'il a la réponse dans le musée. Ça peut être vrai pour un musée de peintures, pour un musée d'objets d'art, pour un musée... ||<sup>ck</sup> Donc ça peut être poussé

<sup>cs</sup>Extrait ventilé sous « Dans son jus », SECTION B.3.187 Scénographie, page 922.

<sup>ch</sup>Extrait ventilé sous « Introduction », SECTION B.3.187 Scénographie, page 922.

<sup>ci</sup>Extrait ventilé sous « Exposition », SECTION B.4.48 Temporalité, page 928.


<sup>cj</sup>Extrait ventilé sous « Connaissance », SECTION B.4.33 Expérience, page 926.

<sup>ck</sup>Extrait ventilé sous « Connaissance », SECTION B.4.33 Expérience, page 926.





par la connaissance historique, mais ça peut être poussé par le goût, par la curiosité, & par l'étonnement, parce qu'aussi on peut entrer dans un musée sans savoir totalement ce qu'on y trouve & en même temps, découvrir des choses qu'on est bien content d'avoir trouvé quand on ressort du musée. Donc, si on donne ce moment de plaisir & de délectation au public, je veux dire, le conservateur est heureux, ça suffit. ||




1. VL Est-ce que le public présente un esprit universel, de curiosité qui va au-delà du message du musée ?

1. LM ||<sup>cl</sup> Je pense, parce que les musées ne sont pas faits pour les archi-spécialistes ! On arrive toujours béotien  *Est.1.89*  
On arrive toujours  
béotien  
quand on rentre dans un musée & qu'on découvre des choses, & comme aujourd'hui on voyage beaucoup, on découvre ! Je suis allé récemment à la Galerie nationale hongroise, j'ai découvert des peintres hongrois que je ne connaissais pas, avec plaisir. Donc j'imagine que le public du musée MASSÉNA vient & découvre des choses qu'il ignorait auparavant, donc il y a ce côté très éducatif qui est extrêmement important. ||

1. VL Le contexte historique, est-ce qu'il est expliqué... ?

1. LM ||<sup>cm</sup> Dans un musée, on est censé, sur des thématiques qui sont bien précisées dans le musée, donner une  *His.1.90*  
Une vision globale  
vision globale, c'est pas un livre d'histoire de Nice en 25 volumes, il y a des lacunes, non c'est pas des lacunes, c'est à la fois des choix d'œuvres, & donc, des œuvres qui ont été choisies, on les considère comme étant les plus explicites par rapport au discours qu'on veut tenir. Après ça, que le public ait la réponse, je l'espère, qu'il ne les ait pas toutes, j'en suis sûr. ||<sup>cn</sup> On n'a pas l'ambition de répondre à toutes les questions de l'historien & alors même  *His.1.91*  
Il y a plein  
d'impasses  
de l'amateur d'histoire de Nice, il est certain qu'il y a plein de choses qu'on a pas & qu'on évoque pas. Les gens nous disent : « Ah, mais vous ne parlez pas de ça ! » Peut-être qu'il y a eu une crue du Paillon, etc. à telle date, on n'en parle pas. Encore que s'il y avait eu une crue extraordinaire qui avait modifié l'histoire de Nice, c'est évident que ce serait évoqué dans le musée. Mais des petits événements, ou des événements parcellaires, c'est évident qu'il y a plein d'impasses. ||

1. VL Par exemple, on voit une photo de la jetée, est-ce que le public peut comprendre ?

1. LM ||<sup>co</sup> Est-ce que ça renvoi à Brighton, par exemple ? Très souvent, ils me parlent tout de suite de Brighton.  *Com.1.92*  
Le degré  
d'information  
Ça pose la question aussi pour un aménageur, quel est le degré d'information, jusqu'où on va dans l'information dans un musée. La difficulté d'un musée d'histoire mais que rencontre plusieurs musées, c'est la petite étiquette, le cartel d'information. Jusqu'où on va ? Il y a un parti pris qu'on a au musée, c'est systématiquement, on a dit : On n'est pas un musée de peintures, on ne va pas mettre l'auteur, le titre, la technique, la date. ||<sup>cp</sup> On est obligé,  *Com.1.93*  
D'abord le peintre  
ou le sujet ?  
quand on montre un portrait, quand FRAGONARD fait le portrait de *monsieur DUPONT*, j'allais dire, à la rigueur l'identité de *monsieur DUPONT* n'a pas grande importance, ce qui est important, c'est la façon dont FRAGONARD a fait un portrait. Et donc on a une vision esthétique sur un peintre. Or, dans un musée d'histoire, peut-être que *monsieur DUPONT* a de l'intérêt. Alors on avait fait & on avait repris, à regret d'un conservateur du Louvre ou de Versailles, je ne sais plus, & qui avait dit, le jour où il est passé à la retraite : « Je n'ai qu'un seul regret, de ne pas avoir pu convaincre la direction de musée de l'Histoire de France du château de Versailles de mettre le titre de l'œuvre, dans les cartels, & l'auteur du tableau après. » C'est-à-dire que dans un musée de beaux-arts, on met FRAGONARD, portrait de *monsieur DUPONT*, & dans un musée d'histoire, on mettrait portrait de *monsieur DUPONT* par FRAGONARD. Cela dit, si on avait un FRAGONARD, on mettrait FRAGONARD d'abord. ||<sup>cq</sup> Oui,  *Com.1.94*  
Représenter un  
personnage  
important  
mais nous, on n'a pas FRAGONARD dans nos peintures, la plupart du temps, ça a été fait par *Pierre DURANT*, peintre illustre & brave inconnu, bon peintre malgré tout, & qui va représenter un personnage important de

<sup>cl</sup>Extrait ventilé sous « Curiosité », SECTION B.4.4 Découverte, page 924.

<sup>cm</sup>Extrait ventilé sous « Musées d'historiens », SECTION B.1.68 Historiens, page 893.

<sup>cn</sup>Extrait ventilé sous « Musées d'historiens », SECTION B.1.68 Historiens, page 893.

<sup>co</sup>Extrait ventilé sous « Cartel », SECTION B.3.200 Texte, page 923.

<sup>cp</sup>Extrait ventilé sous « Cartel », SECTION B.3.200 Texte, page 923.

<sup>cq</sup>Extrait ventilé sous « Cartel », SECTION B.3.200 Texte, page 923.

l'histoire de Nice. Nous, pourquoi on a le tableau ? Parce que ça représente monsieur intel. Et donc on mettra portrait de monsieur intel peint par *Pierre DURANT*, peintre inconnu, mais qu'on signale. ||<sup>cf</sup> Mais, petite chose aussi que j'avais fait remettre dans les cartels, c'est trois lignes d'identification, pas plus. Si on met par exemple portrait du général GOIRAN peint par monsieur intel, dont on a le tableau mais dont je ne sais plus l'auteur. On dira : qui est ce général GOIRAN, & pourquoi on le met dans le musée ? Parce que le général GOIRAN & pourquoi pas le général BOULANGER ou un autre ? Et donc, on met le général GOIRAN parce que c'est le général GOIRAN maire de Nice, parce qu'il a été maire de Nice. Donc on met le général GOIRAN, maire de Nice, & qu'il est maire de Nice au moment de la création du musée MASSÉNA. Donc, on connaît la personne, on situe, & on dit qu'il a été le principal initiateur de tel événement militaire, puisqu'il est général, chef de l'état major des armées sous le Second Empire. J'invente parce que je ne sais plus ce qu'il était réellement. ||<sup>cs</sup> Donc, vous voyez, on a pour nous réellement cette vocation, je veux dire on informe, parce que c'est vrai que si on ne donnait pas ces informations-là, ben on passerait devant plein de choses, avec des noms &, alors ça c'était une chose très importante, parce que j'ai construit le musée avec des personnes qui sont elles plutôt bien ancrées dans l'histoire de Nice & qui ont pour vocation de... *interruption* & qui concevaient l'histoire de Nice comme si on avait toujours parlé de ça, & que la planète entière connaissait tout ce qu'ils savent de l'histoire de Nice, comme si c'était pour tout le monde des choses familières. Et j'ai dit non, au contraire, il faut se mettre dans la place d'un public, & d'autant plus à Nice où on accueille un public de tout horizon géographique, il faut se mettre dans la peau de celui qui vient de très loin. ||<sup>ct</sup> L'Australien qui débarque à Nice & qui visite le musée MASSÉNA. Il faut que pour lui ça ait un sens, parce que si on lui dit le général GOIRAN, fondateur du musée, ou même des choses très brèves, bah, au bout d'un moment, il va regarder 3-4 cartels, & puis il ne va plus rien regarder, ça ne lui dira rien ! Il faut lui donner quand même des informations de base, & puis des informations parfois un peu détaillées sur les œuvres qui sont présentées. ||

Com. 1.95  
Trois lignes  
d'identification

His. 1.96  
Se mettre dans la  
peau des étrangers

Com. 1.97  
Informations de  
base

1. VL Si la curiosité exige un lieu d'étude, est-ce que le musée en a un ?

Mus. 1.98  
Des acquisitions  
nouvelles

1. LM ||<sup>cu</sup> Oui, la bibliothèque de CESSOLE, & le service de documentation du musée. Alors, ça, justement, ça a été complètement intégré au projet muséographique, la bibliothèque qui dans son histoire, créée dans les années trente, a réuni la bibliothèque, fond ancien CESSOLE d'histoire régionale, qui était donné au musée MASSÉNA pour former la bibliothèque de CESSOLE, a été complétée par des acquisitions nouvelles, par des documents d'archives, par des revues de presse, & donc plutôt d'histoire locale. ||<sup>cv</sup> L'idée c'est – photographies, manuscrits, cartes anciennes, cartes postales, photos de l'histoire, photos d'archives etc. – on a voulu, dans la construction de la nouvelle bibliothèque du musée MASSÉNA, créer un petit peu des départements (photos, arts graphiques, estampes) alors pas de manière aussi pompeuse, comme si on avait un fonds très important, mais avoir au moins cette vision d'un découpage pour vraiment donner l'idée que la bibliothèque de CESSOLE est un lieu de ressources documentaires pour le chercheur, qu'il soit universitaire ou étudiant, & qu'il trouverait au musée MASSÉNA, la réponse à ce qu'il a. ||<sup>cw</sup> Sachant qu'il y a, bon, la bibliothèque de CESSOLE, avec son fonds, mais que le musée MASSÉNA lui-même est un lieu de ressources quand on pense par exemple aux milliers d'aquarelles qu'on a d'Alexis MOSSA qui représentent des sites de Nice qui est régulièrement consulté. ||

Mus. 1.99  
Un découpage  
documentaire

Mus. 1.100  
Fonds d'aquarelles

1. VL Les gens viennent ?

1. LM Oui. Le problème c'était celui de l'accueil. Jusqu'à présent la bibliothèque de CESSOLE était installée au rez-de-chaussée. On a récupéré l'étage sous combles de la *villa MASSÉNA*<sup>10</sup> qui était jusqu'à présent des logements

<sup>10</sup>Ibid.

<sup>cu</sup>Extrait ventilé sous « Cartel », SECTION B.3.200 Texte, page 923.

<sup>cs</sup>Extrait ventilé sous « Vulgarisation », SECTION B.1.68 Historiens, page 894.

<sup>ct</sup>Extrait ventilé sous « Cartel », SECTION B.3.?? ??, page 923.

<sup>cu</sup>Extrait ventilé sous « Bibliothèques », SECTION B.2.1 Annexes, page 896.

<sup>cv</sup>Extrait ventilé sous « Bibliothèques », SECTION B.2.1 Annexes, page 896.

<sup>cw</sup>Extrait ventilé sous « Intersections », SECTION B.2.1 Annexes, page 896.



de gardiens, etc. Et donc on a réaménagé l'ensemble de cet étage pour y installer sur 300 m<sup>2</sup> à peu près, la nouvelle bibliothèque, centre de ressources documentaires & de consultation.

1. VL Merci beaucoup. À bientôt.

## A.2. Entretien avec Francis DREYER

La Machine, musée de la Mine, le vendredi 1<sup>er</sup> juin 2012. Enregistrement de Pascal LAMBERT.

2. VL Quelle est l'histoire de votre musée ?

2. FD  *interruption*  Les forges de la marine ont besoin de charbon. À ce moment là, des gens investissent beaucoup d'argent pour créer des mines. Juste avant la Révolution française, il y a vraiment un engouement pour le charbon. Et à ce moment là, on commence à installer de grandes machines à baritel qui donne le nom à la ville La Machine. Les exploitations sont regroupées en une seule entité et il y a une grosse exploitation qui s'installe en 1820. C'est de l'investissement, haute capitainerie d'industrie & les gens investissent. À ce moment-là, le charbon est de plus en plus demandé pour le fer, l'acier, la fonte, il y a de plus en plus de demandes, donc de plus en plus d'investisseurs qui profitent du système. En 1870 à peu près, on a les SCHNEIDER qui profitent de la proximité avec Le Creusot pour acheter cette mine qui va approvisionner, expansion, jusqu'à la fin. Après la guerre, en 1945, c'est nationalisé. Le charbon, toute la France nationalise le charbon. C'est devenu un enjeu stratégique & économique. Le charbon est encore la première énergie de France. Sauf que, arrive le pétrole qui met tout ça en cause, et les gouvernements européens prennent position pour le pétrole. Les usines ferment à partir de 1970. Il y a de gros programmes de fermeture des usines et ici, ça perdure jusqu'en 1974. Le musée ouvre en 1984.

2. VL Donc, il y a dix ans entre la fermeture de la mine & l'ouverture du musée.

2. FD Voilà. Alors, on est dans un contexte particulier, dans la mesure où on a ce qu'on appelle la mémoire de place. Pour qu'il y ait mémorisation de l'industrie, il faut qu'il y ait la notion de place. Quand on parle de place forte, ou d'une place industrielle, ça a un sens. Il faut à la fois qu'il y ait un lieu géographique spécifique, une activité spécifique, et une sociologie spécifique. Il faut qu'il y ait un lieu particulier, un lieu désertique, un lieu exposé, un lieu qui va être difficile d'accès, la mer c'est très compliqué, c'est dangereux, la montagne... Il va y avoir une activité spécifique, ça va être de fabriquer quelque chose d'exceptionnel, tous les produits qui sont un peu bizarroïdes, & qui va créer autour des gens, qui va créer une certaine forme de corporation de gens qui vont se regrouper autour du sens du travail, du sens particulier du travail dans ce lieu. D'où on va avoir une cristallisation à un moment donné de place. Il va y avoir certains lieux qui vont devenir très chargé de mémoire industrielle, on n'est dans le sujet là. Tout à coup, à La Machine au milieu de la Nièvre où il n'y a rien du tout, pas du tout d'exploitation riche, il y a un peu d'agriculture, il y a de l'exploitation forestière, tout d'un coup une micro-société qui va se créer parce qu'elle a cette mémoire de place. On a ça en France, dans certains bassins miniers dans le Nord, mais on a aussi des bassins de chimie, de la pêche où certaines communes du littoral vont s'agglutiner autour de cette activité-là. De là, il va y avoir une protection plus facile, plus spécifique de ce patrimoine industriel. À la fermeture, ce qui se passe, c'est que dans certains cas, si ce métier n'a pas de mémoire de place, en général ça disparaît, ou alors ça s'étiolle, ça veut dire que ça venait du savoir-faire. Et là, on peut avoir du musée de site qui va être lié au savoir faire, mais il n'y a pas vraiment de corporation, cordonnier, sabotier... C'est des métiers qui sont trop éclatés, qui en général utilisent un, deux, trois, quatre personnes au maximum. Il n'y a jamais eu... il y a toujours eu un sens de la concurrence, mais pas un sens de l'unité. En réalité, il n'y a pas cette mémoire. Par contre dans la pêche, les gars étaient ensemble. À la fermeture des mines, en France, & c'est dans tout le monde entier, c'est qu'il va y avoir une énorme vague de protection du patrimoine minier. Fondamentalement, c'est ce qui explique la création de ces sites miniers en France. Il y en a beaucoup, à craquer. C'est que ces gens-là, ils avaient une telle notion d'unité, de corporation, & de force, qu'ils ont voulu continuer ce travail-là.

2. VL L'intention vient des anciens travailleurs.

2. FD Voilà, c'est-à-dire qu'ils étaient à la fois reconnus par la société par leur place, ils avaient une mémoire collective, et en plus ils avaient une spécificité de travail extrêmement pénible, extrêmement difficile. Il n'y a pas de mémoire de place quand le travail est facile. Chez les employés par exemple, il n'y a pas de mémoire de place. Au

contraire, quand il y a un travail qui est extrêmement pénible, difficile, c'est très spécifique à ce que cette mémoire s'installe, une cohésion se forme, et effectivement, à partir de 1974, tous les mineurs de La Machine, ils ont fait à peu près la même chose, & c'est bien, ils ont patrimonialisé leur mémoire, d'eux-mêmes, non pas parce que la société leur demandait, c'est vraiment une démarche individuelle qui est devenue démarche collective. Donc, là on a vraiment l'explication de la création des musées du charbon & de La Machine.

2. VL    Donc, vous n'êtes pas un musée industriel ?

2. FD    C'est vraiment, je ne pense pas que... c'est la notion de groupe. Je ne pense pas que... ce type de musée, c'est pas des musées industriels, c'est pas fondamentalement des musées de site, & c'est pas fondamentalement non plus des musées de mémoire. C'est des musées de classe ouvrière au sens noble du terme, c'est-à-dire, je témoigne par ce musée de la pénibilité de mon travail, de la vie que j'ai menée, d'une certaine époque de production à la différence des musées industriels qui eux vont parler du progrès technique, eux ils ne parlent pas d'un progrès technique, eux ils parlent d'un état, de leur condition à un moment donné. C'est tout à fait, c'est un peu... au niveau de l'histoire des techniques, on est un peu en train de se rendre compte, en muséologie aussi, que ce genre de musées de site, on a l'impression que ces musées-là qui sont des musées industriels, sont des musées de site, parce qu'ils sont constitués sur un site, mais en fin de compte, c'est beaucoup plus compliqué que ça. Ça mélange des musées qui se réapproprient, qui idéalisent une certaine vie, c'est vrai qu'il y a des anciens mineurs, ce qu'ils vous racontent, c'est totalement faux, c'est une revisitation complète des souvenirs qui sont toujours améliorés. Mais on se rend bien compte que c'est pas uniquement... c'est à la fois, témoigner de ce qui a été, témoigner d'un lieu, de l'évolution, & témoigner aussi d'une certaine forme de vie familiale & professionnelle qui a été. Donc, par rapport à votre thème, le patrimoine industriel a été pris en compte à partir de quand ?

2. VL    Comment on passe d'une histoire industrielle à autre chose ici au musée ?

2. FD    C'est du patrimoine.

2. VL    Comment ça se fait ici, & selon quelle esthétique ? Qu'est-ce qu'on va utiliser, qu'est-ce qu'on va exploiter ? Il y a plusieurs sortes de réappropriations dans des industries désaffectées. Comment la mise en scène s'est passée ?

2. FD    En général, dans ce genre d'opération, c'est 99 % de l'association, le petit groupe de gens, que ce soit du charbon ou... surtout en patrimoine industriel. C'est surtout l'association, c'est des gens qui à un moment donné se disent... soit l'association d'anciens combattants : « Je suis un ancien de cette société, je vais donc conserver les vestiges de mon travail. » C'est ce qui se passe à Prémery actuellement où ils vont démolir l'énorme usine de Prémery, ça va dépolluer. Bon ! L'usine chimique est extrêmement polluante. Mais il y a quand même une association qui considère que cette usine chimique qui a du benzène partout était la meilleure entreprise du monde. Et donc, ils veulent préserver, en tant qu'association, leur savoir-faire etc. Tout au début, c'est les associations. Ici, c'est vraiment l'association, un groupe de dix personnes. Et puis ils font un effet de *lobbying* à un moment donné, retour sur des élus qui commencent à se dire, dans des micro-industries, dans des micro-villages qui sont entièrement dépendants de l'industrie, c'est pas difficile, l'élu, automatiquement, il est ou fils de mineur, ou dans sa famille, il y a quelqu'un qui s'est marié avec un mineur. Puis automatiquement, s'il y a un *lobbying* mineur, il va financer en partie. Au début, c'est l'association, se crée un groupe qui s'agglutine, qui fait pression auprès des élus, & qui commence déjà à profiter d'une période où la mise en faillite des biens de l'industrie à la rue, récupèrent les éléments, le bouche-à-oreille passe, le deuil n'est pas encore fait, ce qu'on appelle le deuil en industrie, le deuil n'est pas fait encore. Donc automatiquement, les gens participent, il y a une émulation qui commence à se créer. Là, on retrouve toutes les associations possibles & imaginables. À partir de là, les pressions sont telles que le lieu, on trouve un lieu sur lequel s'installer, ils s'approprient un lieu qui devait être démoli & ils commencent à le rendre, à le remplir de plus en plus de symboles. Soit ils le remplissent matériellement, soit ils leur attribuent une valeur symbolique & automatiquement les décideurs ne peuvent plus faire ce qu'ils veulent. Arrive derrière en général, le ministère de la Culture qui a toujours son petit mot à dire, qui dit : « Oui, effectivement, c'est intéressant ce

bâtiment, il ne faut pas le détruire, il faut en faire quelque chose. » On est sur du patrimoine, mais pas de l'intérêt général pour une chose. On a déjà ce passage d'institutionnaliser quelque chose alors qu'avant on était purement dans une activité privée, là on a déjà ce passage. On voit bien que ce passage, il n'est pas le fruit d'une réflexion individuelle où on dit qu'on est le 500<sup>e</sup> musée de l'année, on a besoin d'en faire un 501<sup>e</sup>. Non, c'est vraiment que du sensible. On a le même cas sur les bateaux. Les bateaux, actuellement, les anciens, on ne peut pas les jeter, parce que les gens sont intéressés. Les moulins sont les bâtiments les plus protégés des Monuments historiques parce que ça a un sens très très vite. On voit bien qu'on est dans le domaine du sensible. Avant la patrimonialisation, il y a toujours le domaine du sensible qui a à voir. Le micro-groupe de gens qui sont sensibilisés. Soit, parce que ce sont des anciens, soit parce qu'ils ont une réelle approche patrimoine, une sensibilité pour le patrimoine ou une sensibilité pour les choses qui sont obsolètes, qui ont vécu. Et il y a toujours ce micro groupe, & en général, c'est toujours tenu par une ou deux personnes, il y a toujours un meneur qui a un peu plus de charisme. Et après seulement vient la patrimonialisation institutionnelle. Donc après on a un inventaire, le ministère de la Culture va faire un inventaire, étudier des cas. Et on rentre dans un système assez lourd.

2. VL Ce côté sensible m'intéresse beaucoup. Comment est-ce qu'après la muséographie se construit autour de ce sensible ?

2. FD Là, c'est le gros problème : soit le sensible reste vraiment au cœur du problème. Le sensible ça peut être du militant, ou ça peut être de la mémoire, ou ça peut être de la contestation. Donc, il y a énormément de manière de lire ou de faire relire son propre passé. Donc on va se retrouver devant des espaces patrimoniaux qui seront représentés de différentes manières. Et on va se retrouver devant des espaces patrimoniaux qui vont être représentés de différentes manières. On va se retrouver devant un espace militant en disant qu'est-ce qu'on fait avec le point levé par rapport à : « Oui, mais on aurait dû conserver ce savoir-faire, il fallait impérativement protéger cela. Mais que fait la police ? » ❀ *interruption* ❀ Le sensible ça peut être aussi la mémoire. Il y a des lieux de mémoire, avec la mémoire des lieux, mémoire de 14-18, on est typiquement là. Une mémoire qui peut être dirigée pour les Allemands, contre les Allemands, contre la barbarie. Enfin, vous voyez, différents discours. Cet esthétisme de la présentation, il arrive à ce moment-là, dès très très tôt. Et là on est dans un conflit parce que c'est des assoc', des assoc' qui vont faire ces premières approches de l'esthétique de la présentation.

2. VL Au service de leurs idées, de leur engagement.

2. FD Voilà. Ce qui fait que ça part dans tous les sens. Quand vous analysez, je ne dis pas les musées classiques, c'est beaucoup plus clair dans des musées de mémoire, le musée Jean MOULIN, les musées de la Grande Guerre, le musée de la ligne MAGINOT... vous avez des approches qui sont différentes qui sont souvent dans un premier temps l'héritage de l'association. Parfois, il y a des musées, vous entrez dedans, vous sentez cette force-là, quand même. Après vous partagez, ou vous partagez pas. Puis après, ce qui se passe, c'est que l'institutionnalisation du patrimoine va faire qu'il va y avoir des conservateurs, ou des gens, des historiens, des universitaires qui vont arriver, qui vont leur dire : « Non mais attendez, ce que tu racontes là, sur le général DE GAULLE, ou sur PÉTAINE par exemple, c'est pas si criant que ça ! Faut un peu moduler. » Donc, il y a une remise en cause au bout de 10 ans, 15 ans. Quelques années de remise en cause du discours, & comme les gens vieillissent, & que les gens se rendent compte qu'ils ont des faiblesses en histoire ou en muséologie, en présentation. Il vont faire appel à des spécialistes qui vont leur montrer d'autres visions qu'eux, qui ont des moyens, qui sont des universitaires, qui vont leur apporter une autre vision. Eux-mêmes vont apprendre sur le tas, et ça va changer.

2. VL Une fois que la mémoire s'éteint, que se passe-t-il ?

2. FD C'est exactement la question. Le discours dans un musée ! Qu'est-ce qui se passe quand on a le même musée, avec les mêmes collections, le même bâtiment ? On s'aperçoit que le discours évolue énormément. Le discours sur cinquante ans, même en histoire, le discours va évoluer, & les modes de présentation également, mais aussi le contenu, enfin le résultat & la conclusion que l'on aura en sortant du musée va changer totalement. Au

début on va avoir un musée à l'extrême mémoriel, puis au fur & à mesure, il va être un musée assez classique présentant de manière basique l'évolution du charbon à La Machine. Et puis, à un moment donné quand plus personne ne connaîtra ce que c'est le charbon, dans vingt ans, trente ans, il n'y aura plus du tout de mineur pour le raconter, ça ne servira à rien de présenter à des gamins comme vous quand vous étiez gamin, de présenter le charbon. On présentera le charbon mais en présentant autre chose, on va faire un musée de l'énergie. Alors que le charbon était la base & le fondement de la création du musée, et bien ça ne sera plus le charbon mais les nouvelles énergies, par rapport au charbon. L'utilisation, qu'est-ce que c'est l'énergie renouvelable par rapport au charbon ? Tout le discours a complètement changé, avec énormément de pans du musée lui-même qui vont disparaître, parce que la notion des conditions ouvrières, c'est pas là qu'on va le traiter, sera traitée dans un autre musée ou dans une autre institution qui va traiter des conditions du travail, genre les archives de Roubaix qui seront chargées des conditions de travail. Ça évolue constamment quand on regarde dans les musées. Et aussi parce que notre société n'est plus capable, ou ça ne l'intéresse plus le charbon. À un moment donné entre 80 & 2000, ça intéressait, maintenant, ça n'intéresse plus. La société a évolué, sa perception des énergies a complètement évolué, ça n'a plus sa place.

2. VL Ça m'intéresse particulièrement parce que c'est un lieu d'extraction, il n'y avait pas de transformation...

2. FD On extrait le charbon, on le trie et l'envoi.

2. VL Et le puits, c'est le plus spectaculaire...

2. FD Le chevalement du puits fait partie des éléments du musée, des objets que l'on conserve dans le musée. Il est protégé au même titre que ce qu'on conserve dans le musée.

2. VL Ça donne une image au musée.

2. FD On est sur le symbolique ! Le chevalement est le lieu qui symbolisait le lieu de la mine, parce que la mine, ça se passe sous terre. Donc 99 % de l'exploitation, on ne sait pas ce qu'il se passe. Le seul moyen de repérer la mine, c'est le chevalement, donc c'est devenu de suite le symbole. C'est pour ça que toujours, ils ont voulu garder le chevalement. Parce que c'était le seul moyen... C'était déjà très reconnaissable dans le bassin houiller du nord où c'est tout plat, les deux éléments qu'ils veulent garder, c'est le terril & le chevalement. Le reste est parti à la casse. On a une esthétisation du patrimoine déjà avant que ça existe, parce qu'ils ont dit... c'est pas uniquement ça. Les phares, c'est pareil, c'est reconnaissable, donc automatiquement il y a une esthétisation de ce patrimoine-là, donc automatiquement, on cherche à le protéger. Les églises, même chose, en dehors du caractère religieux, il y a énormément de site comme ça.

2. VL Il y a aussi, on le voit bien dans le musée, cette idée du sombre, de la galerie, du rail, du soutènement, etc.

2. FD Ça c'est une volonté qui a été faite dès 1984...

2. VL On essaye de mettre le visiteur dans l'ambiance de la mine à l'époque.

2. FD Il y a toujours le côté de mise en spectacle du patrimoine, qui est une déviation qu'on a actuellement sur comment elle est à la découverte, comment faciliter l'approche des gens, comment les intéresser. Ça c'est une problématique des musées qu'il faut quand même aider, donner une certaine ambiance. De toute façon, c'est obligé, parce que si je mets par exemple des murs roses dans un musée de la mine, les gens ne vont pas comprendre. On a tous une certaine forme de ligne tracée qui nous permet de comprendre plus facilement un sujet. On est obligé, pour faciliter une compréhension d'approche. On a tout public, il faut bien voir qu'on a tous les publics qui arrivent, de tout âge, donc quelque part c'est une certaine forme de neutralité. Ce genre de présentation, paradoxalement, c'est plutôt une notion de neutralité, parce qu'aller au sombre, c'est plutôt neutre parce qu'au



moins on n'en parle pas. C'est-à-dire que ça ne perturbe pas le discours. Il ne faut pas se tromper, c'est l'inverse, je ne mets pas une ambiance pour, je mets ça pour que les gens n'y pensent pas, parce que de toute façon, si je ne le mets pas, ils vont y penser. Si je peints ma galerie en rose, les gens vont dire : « Ah... » Donc je la mets en noir. Comme ça, c'est clôt, les gens n'ont pas besoin d'en parler, les gens racontent ce qu'ils veulent, donc moi je peux leur mettre de la vraie information.

2. VL D'accord. Qu'est-ce qu'il est possible de faire au niveau de la muséographie ?

2. FD On peut tout faire. Ça dépend de l'objectif. Si dans un musée, ce qu'on appelle les expositions permanentes, c'est assez classique comme cheminement, comme présentation & après on peut présenter des informations. Après, des choix esthétiques ou des choix artistiques qui iraient à l'encontre de ce discours classique, ordonné, c'est pas du tout dans une exposition permanente qu'il faut le faire, il faut le faire dans une exposition temporaire. À ce moment-là, on peut faire largement appel à tous les artistes. C'est vraiment sa place, & même ou les artistes ou les photographes peuvent remettre en cause les modes de présentation qu'on utilise ordinairement dans un musée. En tout cas, sur du papier, en archi. ou en patrimoine industriel, il y a beaucoup d'artistes qui ont travaillé à déstructurer, décomposer, les modes de présentation qu'on avait. Ça ne marche pas du tout dans un mode de présentation d'exposition permanente, ça fait trop mal, ils ne comprennent pas où ils sont. J'ai le sentiment que le public comprend pas trop pourquoi on fait ça. Parce qu'il faut quand même les accompagner, il faut leur expliquer la démarche, le pourquoi du comment. Ils ne sont prêts à l'accepter que dans une expo temporaire, au contraire ça les enrichit, mais pas dans une exposition permanente.

2. VL Très intéressant.

2. FD Le musée à une double vocation, il doit ici présenter le passé, la mémoire de manière informelle & informatif. Mais il peut aussi permettre de questionner, perturber les gens, les provoquer, mais il ne faut pas mélanger les deux choses. Les gens ne comprennent pas. Moi, je me souviens d'une exposition qu'on avait fait sur les Chinois... pour vous donner l'idée, j'ai fait une expo temporaire sur les Chinois mineurs, enfin le travail des Chinois en Chine. Évidemment, c'est catastrophique, il y a plusieurs milliers de mineurs qui sont tués par an, dans des conditions de travail effroyables, ils sont comme il y a cent ans. J'ai fait une exposition assez engagée on va dire, avec un choix. Ça, ça avait un peu bougé, en plus j'ai parlé du consumérisme, comme quoi, n'importe quel jouet qu'on achète en Europe évidemment est fabriqué en Chine. Il y a une exploitation, un esclavagisme chinois, c'est évident. Et j'ai fait ça avec un photographe qui était un photographe engagé qui travaille pour Amnesty International & ainsi de suite donc on a engagé le truc. J'ai fait une expo temporaire pour bien montrer, que ça soit visible, & on parle d'autre chose. Il y a eu énormément de gens qui ont été très scandalisés, parce que pour eux, le musée, c'est pas sa place, c'est pas dans un musée qu'on peut se questionner comme ça, & en plus ça pouvait remettre en cause aussi la vie des gens, même si c'était pas en Chine, leur vie, ils se sentaient un tout petit peu agressés. On voit très bien, même le public réagit à ce niveau-là. Donc on ne peut pas aller n'importe où.

2. VL Les réactions devaient être très intéressantes.

2. FD Le but était là, c'était pas de... Pour un musée, même si c'est pas sur le patrimoine, mais pour moi un musée ne doit pas être exclusivement mémoriel, mais aussi questionnant.

2. VL Votre public, c'est essentiellement des gens du coin ?

2. FD Non, non. Surtout pas des gens du coin. C'est beaucoup plus des gens qui sont de la région, de passage. Excusez-moi, je dois vous laisser, mais je vous remercie d'être passés & d'avoir discuté de tout ça. Vous me direz comment ça s'est passé. À bientôt.

2. VL Merci beaucoup. Au revoir.

## A.3. Entretien avec Marie-Thérèse MATTAT & Georges NARCY

Donzy, écomusée de la Meunerie du moulin de Maupertuis, les samedi & dimanche 3 juin 2012.

3. MTM Comme je vous ai dit, je vais vous faire une visite & vous verrez ensuite avec monsieur NARCY. *in-  
terruption* On a acquis tous les droits en février 1966 ou 65. Le moulin n'est pas aux normes de sécurité ni  
d'hygiène, donc il ferme ses portes.

3. VL Entre temps, qu'est-ce qu'il s'est passé ici ?

3. MTM Rien du tout. Par contre en 1969, pour ne pas payer d'impôt, le meunier, ce qu'il va faire, c'est qu'il va démonter son tamis, & puis en vendant il vend ses droits de mouture & puis ses contingents, parce qu'il y avait des quotas, ils n'avaient pas le droit de vendre plus de kilos de farine par an sinon, ils avaient des pénalités. Il va démonter sa roue 73 % métallique. Paraît-il qu'il va piquer une grosse colère & détruire sa roue. Il la démonte c'est à cause de la loi, il la détruit parce que paraît-il, les voisins n'arrêtaient pas de dire que quand il y a des orages, il y a des inondations à cause de la roue. Je pense qu'il y a ça, & je pense qu'il n'a pas eu de fils, son moulin n'a pas été repris... c'est tout un mélange en fin de compte.

3. VL À quel moment vous avez décidé de faire un musée ? Qui l'a décidé ?

3. MTM Ça, c'est le monsieur que vous allez rencontrer demain.

3. VL C'est une association ?

3. MTM Tout à fait, il fait partie d'une association, une petite idée germe, un écomusée, & en deux ans les démarches s'organisent pour trouver de l'argent pour acheter le bâtiment. Et eux, c'est un petit peu compliqué, parce que le bâtiment appartient à l'Association culturelle du Donziais, mais ce monsieur, monsieur NARCY va créer une autre association, si vous voulez, on a que le fonds, & ça c'est l'Association pour la promotion du site du moulin de Maupertuis qui est composée presque que de bénévoles. C'est un tout petit peu compliqué.

3. VL Il a le label musées de France ?

3. MTM Je sais qu'il est répertorié aux Monuments historiques en 1992, tout ça monsieur NARCY va plus vous en parler parce qu'il est actif. Le plus gros travail des bénévoles ici ça a été plein de choses parce qu'il y avait des trous dans les planchers. Bon pour moi, certainement, ça a été de refaire la roue. Moi, personnellement, je tire mon chapeau aux bénévoles parce que tout simplement ils n'avaient pas de plan, ils avaient une petite photo très trouble. Dans un premier temps, un bénévole est allé voir des gens de Donzy pour qu'ils décrivent comment était la roue. Il a été voir plusieurs moulins qui avaient des roues, il a beaucoup réfléchi il me disait qu'il faisait des bateaux en papier sur la rivière pour voir comment l'eau allait chuter, c'était un peu son métier aussi parce qu'il est ingénieur. Pourtant il n'avait jamais dessiné de roue, il s'est mis devant une planche à dessin & il a redessiné la roue, & avec un groupe de bénévoles, en 1992 pendant six mois, ils vont reconstruire la roue & puis après ils iront la finir dans la fosse. La fosse, le dernier meunier l'avait protégé par un garage. C'était très dangereux, les villageois se sont plaint, il a construit un garage à la place de la roue. Les bénévoles ont cassé la chape, ils vont laisser la porte du garage, simplement pour ne pas être dérangés par les villageois, & ils vont construire la roue.

3. VL C'est intéressant ce processus entre le moment où un endroit ferme & le moment où il rouvre en autre chose.

3. MTM C'est un processus, c'est encore un combat. Vous l'avez peut-être vu la roue ne tourne pas, parce qu'on a un roulement qui est cassé, il faut qu'ils changent le roulement, il faut qu'ils réparent la roue, pourtant il y a deux ans il l'avaient toute réparé la roue, mais bon des fois, on jette n'importe quoi dans la rivière, & puis ça a cassé la roue.

3. VL Après, les gens, vous leur faites faire une visite ?

3. MTM Oui, on les emmène.

3. VL Vous faites des animations ?

3. MTM On fait beaucoup d'animation pédago. avec des enfants des écoles, la Nièvre, le Cher, on nous conseille de toucher tous les départements. Bon, cette année, on est en petite baisse, c'est normal, parce que l'an dernier on a eu une hausse considérable, 1295 enfants ! J'étais toute seule, j'ai souffert. Je l'ai senti passé, entre guillemets, j'étais toujours sur le pont, parce qu'on leur fait faire du pain, de l'art plastique, de la peinture par rapport à de la farine, on voit les céréales, on fait de la farine parce que c'est important de voir comment on fait de la farine avec des grains de blé, vous allez le voir dans une petite salle. On a fait plein de choses quoi. Cette année on a inauguré, avec monsieur NARCY un atelier pour faire du papier. Je pense que l'année prochaine, il faudra re-modifier encore les animations, parce que c'est comme plein de choses... Comme le disait le président hier, ça fait deux ans, mais au bout de deux ans, il paraît qu'il faut renouveler, c'est de pire en pire. C'est vraiment un appel d'offre quoi.

3. VL Les bâtiments industriels de l'époque, c'est ceux-là ?

3. MTM Voilà, c'est ceux-là, plus les machines & tout... Si vous voulez, vers l'an 1900, le moulin, ça devient plus une petite minoterie parce qu'on enlève les meules, il n'y a plus de meule, il y a les broyeurs à cylindre plus les convertisseurs.

3. VL Les bâtiments étaient constitués en réseau autour de la rivière ? Il n'y avait pas de confrérie, c'était privé ?

3. MTM Ils se mettaient à côté de la rivière. Non, c'est plus un bien. La rivière traverse le village. Les riverains ont des pales aussi, je ne sais pas vraiment où, des pales qu'ils ouvrent & qu'ils ferment selon le niveau. C'est régulé par les particuliers, mais des fois c'est des Parisiens qui ont acheté les maisons, & comme ils ne sont là qu'en vacances. L'an dernier, il y en avait un qui n'était pas là, il y a eu une inondation. ❀ interruption ❀

3. VL Ça n'a jamais été une industrie lourde ici, n'est-ce pas ?

3. MTM Non, on a fait de la farine & ça s'arrête là. Les machines permettent d'alléger le travail des ouvriers, mais ça s'arrête là. Ça n'a pas été non plus... Il y a le moulin de monsieur BLOND dont on achète la farine, c'est à peu près comme celui-ci, mais il est encore plus moderne, & il ouvre ses portes le monsieur.

3. VL Mais il est encore en activité ?

3. MTM Tout à fait, & exceptionnellement il ouvre ses portes.

3. VL Et ça, c'est la fête de l'eau ?

3. MTM Des moulins à eau, du patrimoine de l'eau, 16-17 juin... Donc, il y a des choses qui vont s'ouvrir, mais qui s'ouvrent jamais.

3. VL Ça plaît, ça, de visiter des endroits où l'on ne peut jamais entrer ?

3. MTM Moi, je l'ai visité deux fois le moulin de monsieur BLOND, il est magnifique ! Alors par contre, lui il n'a pas de moteur, il a un moteur électrique, tous les convertisseurs, les broyeurs... On trouve plein de choses ici. Et puis, lui c'est un meunier, donc il vous explique vraiment comment on fait de la farine, tous ses secrets, je dirais.



3. VL Finalement, vous avez le même système.



3. MTM Oui, mais nous c'est moins moderne que lui.





3. VL On peut voir la différence : là, c'est arrêté & là-bas où ça a continué ? Qui s'est occupé de tout ça, de l'exposition... ?

3. MTM C'est monsieur NARCY. C'est monsieur NARCY qui était président, celui qui était vice-président, c'était le bénévole dont je vous parlais. C'était toute une machinerie, je dirais. Les machines ont pas mal évolué, avant il n'y avait pas de roulement à bille, il n'y avait pas...



3. VL Depuis que c'est un musée, vous avez mis des vitres & de l'éclairage.

3. MTM Bien sûr, pour la sécurité, pour qu'on puisse ouvrir au public. <sup>a</sup> Là c'est une dent, c'était plus facile de  Com. 3.1 Mécanisme du moulin changer une dent que de changer tout le mécanisme. La soudure n'existait pas. Alors elle danse. 

3. VL Oui, on voit qu'elle danse. Vous avez de la chance de pouvoir la faire marcher ! C'est pas partout.  *interruption* 

3. MTM Là, vous avez la trémie d'alimentation & ça passait en bas. La trémie, c'est vraiment un gros grillage qui permet d'enlever toutes les grosses impuretés, comme la paille, les souris écrasées & tout. Ils ramassaient n'importe quoi là-dedans.  *interruption*  Ici, ce sont les ateliers, ça, là par exemple où les enfants font de la farine. Au début, vous ne faites pas de la farine, vous faites de la mouture comme les hommes préhistoriques, en écrasant. On leur explique bien qu'on ne fait pas de la farine tout de suite, on fait de la mouture. La mouture, c'est la farine & le son.  *interruption* 

3. VL Vous me dites que les bénévoles ont tout fait sauf la couverture !

3. MTM La couverture est faite mais par un artisan. Tout simplement, ils ne se sentaient pas capable de le faire eux-mêmes, ils n'avaient pas les techniques pour faire la couverture. Des fois, ils vous racontent des choses hallucinantes. Quand ils ont monté le projet, ils ont dû s'amuser comme des fous, parce que c'était un bébé, ils l'ont pris par la main, le faire marcher, un adolescent. Maintenant, c'est un adulte, mais un adulte vieillissant, qui pose beaucoup de problèmes, autres problèmes. Le développement, les visites pédago. & plein d'autres choses. Là, vous avez le tamis du meunier, c'est un don fait au moulin. Simplement, c'est pas le tamis d'origine parce qu'il l'a enlevé en 69 pour ne pas payer d'impôt.  *interruption*  Le grain de blé va continuer son chemin, il va aller au premier étage, & tout ce qui est petites cochonneries, les grains de coquelicot, de bleuet, les petits cailloux, ils vont dans un sac.

3. VL Et le sac, on le jette ?

<sup>a</sup>Extrait ventilé sous « Installations », SECTION B.3.187 Scénographie, page 922.

3. MTM Non, on le donnait aux agriculteurs pour donner à manger aux animaux. On ne jette rien du tout. *interruption* Ici, vous avez le seul appareil dans le moulin qui ne fonctionne pas avec la force hydraulique, à l'eau de la roue, c'est le seul. Il fonctionne tout simplement comme une balance. Donc le grain de blé arrive de l'époinçuse, il reste que le son & l'amande, il arrive avec une chaîne à godet, il arrive sur une vis sans fin. Quand le poids est requis, la roue se met en route, les petits godets se chargent d'eau de pluie qui arrose le grain de blé, qui continue & qui va dans un caisson. *interruption* Le meunier payait une taxe sur l'eau, pour l'énergie, une taxe à l'État depuis NAPOLÉON III. À côté, c'était dans le temps un moulin à foulon, donc ils se partageaient tout simplement l'énergie de la roue. Ça veut dire que le meunier faisait la farine la journée, & l'autre moulin à foulon prenait la relève la nuit. Si le meunier devait faire plus de farine, il achetait les droits de l'eau, les droits de la roue. *interruption* Les ateliers que j'aime bien, c'est le croquant, craquant, croustillant pour bien faire la différence. Pour les cinq sens, on fait goûter de la carotte crue, de la biscotte, de la brioche, des langues de chats, & il faut leur demander ce que ça fait dans la bouche, & on les ramène au sens croquant, craquant, croustillant & moelleux. Sucré, salé, il y a des enfants qui aiment l'acidité, c'est plus dur à comprendre ce que c'est que l'acidité... ils aiment ça. On a fait les odeurs aussi, les senteurs je dirais, on dit les odeurs, mais c'est plus les senteurs, sentir des petits flacons qui sentent la rose, & puis dire qu'est-ce qu'ils sentent avec des images, les images qu'est-ce que ça évoque pour eux.

3. VL Le lieu se prête à jouer avec les sens ?

3. MTM Oui, vous avez le bruit de la rivière. Celui qui n'est pas encore fini & que monsieur NARCY est en train de mettre en place, c'est avec un faux aquarium, le bruit de l'eau, par rapport à plein de choses qui se passent. Mais il y a encore du travail, & c'est pas évident non plus. Même ça, si ça paraît très simple, on a passé du temps, avec mon collègue, on s'est posé mille questions parce qu'on ne savait pas ce que ça voulait dire craquant ! Parce que sur Internet, ça nous ramenait au croquant. Et craquant, c'est comme une langue de chat, c'est-à-dire que quand vous mettez dans votre bouche, en une seule fois, vous rompez l'aliment, donc, je craque. Et je craque, c'est un coup de foudre. Et on demandait à un bénévole, c'est quoi pour toi craquer ? Ben, je craque pour une fille. Donc, on a compris en une seule fois. Croquant, c'est en plusieurs fois. Croustillier, c'est que vous allez faire du bruit en mangeant la biscotte, & que vous allez en avoir plein dans la bouche, comme des chips.

3. VL D'accord. Je vous remercie beaucoup pour votre visite.

*interruption*

3. VL Ici, c'était un moulin ? Quel est son histoire ?

3. GN C'était un moulin. Le site a été occupé dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Bon, exactement, la fondation, on n'a pas l'acte de fondation. Mais on sait, qu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, le moulin existait, & que probablement, ça a fait partie des premiers grands travaux d'aménagements hydrauliques qu'il y a eu vers à la fin du Moyen Âge, voilà. Bon, on a quand même un certain nombre de documents qui restent & qui parlent de Maupertuis, & c'était un moulin à farine. Et il y a toujours eu un moulin à farine ici au cours des siècles. La chute d'eau a été occupée par plusieurs industries. Il y a toujours eu le moulin à farine, mais apparemment, il y a eu un foulon qui était installé là, & apparemment un moulin à tan, voilà. Bon. Mais, c'est de toute façon le moulin à farine qui est resté le dernier, & qui disons s'est modernisé & développé au fil du temps. Jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup>, apparemment, on a fonctionné avec la mouture à la grosse, ou à la lyonnaise. Par contre, ce qu'on n'arrive pas à savoir, c'est s'il y avait une ou deux paires de meules, ou trois paires de meules, mais complètement indépendantes les unes des autres, ça on n'en sait rien. En tout cas, on était en mouture à la lyonnaise, à la grosse. Et, selon toute apparence, c'est en 1853 ou 53 qu'il y a eu la transformation en mouture à l'anglaise avec reprise sur trois meules, une première, une deuxième, une troisième. Est-ce qu'avant ils faisaient la reprise de façon plus artisanale, c'est-à-dire qu'on passait sur une meule, & qu'ensuite on repassait sur une deuxième, mais sans qu'il y ait une organisation liée à ça, une organisation technique ? À partir de 1850, apparemment, l'organisation technique est là. Hein, elle est

là. On passe sur une première meule, on va probablement trier, ce qui va rester, on va le passer sur la seconde, & ce qui va rester, on va encore le mettre sur la troisième. Voilà. Et puis, à la fin du XIX<sup>e</sup>, c'est-à-dire entre 1895 & 1900, seconde transformation, donc en moulin avec des broyeurs à cylindres. Exactement, le premier plan qu'on ait, il date de 1898. Première transformation en 98, & puis une deuxième transformation en 1902, c'est-à-dire qu'on rajoute un petit peu de machine pour augmenter la capacité du moulin, toujours avec l'équipement de cylindres métalliques. Ce qui est quand même arrivé assez tardivement parce que dès 1860-70, le broyeur à cylindres commençait d'exister. C'était mis au point en Hongrie. On trouve des facture de moulin ou l'on fait cette référence à la mouture à la hongroise. Ça montre qu'on est dans la modernité, mouture à la hongroise, c'est le nouveau système pour pouvoir finalement extraire de la farine du blé, parce qu'écraser c'est pas le mot qui convient. Donc, voilà à peu près les grandes phases qu'il y a eu ici à Maupertuis.

3. VL Et jusqu'à la fermeture, ça fonctionne comme ça.

3. GN Et jusqu'à la fermeture, on a continué à fonctionner avec la configuration de 1902. À savoir quatre passages de broyages, & quatre passages de convertissage. Avec entre temps, le changement de matériel en ce qui concerne le blutage, le tri des produits de mouture. Au début, on a été toujours avec des bluteries rondes ou bluteries hexagonales, & puis en 1902, ils ont installé les premiers *plansichters*. Ici, à Maupertuis, ils avaient installé des *plansichters* de type BUNGE, ou BUNGE si on est germaniste, qui étaient des *plansichters* ronds, animés d'un mouvement oscillant, & qu'ils ont gardé jusqu'au début des années cinquante. Et au début des années cinquante, ils l'ont remplacé, ils ont remplacé ces quatre machines-là, parce qu'il y en avait quatre, ils les ont remplacé par une machine unique de type rectangulaire suspendue par des rotins, ils ont remplacé ça en 1953-54 dans ces années-là, pour finalement arrêter la production en 65. Finalement la machine qui avait été installée était toute neuve. Nous avons la chance qu'ils aient gardé en place un *plansichter* BUNGE. Ce qui fait qu'on est un des très rares moulins à posséder encore monté un *plansichters* de ce type-là. Bon, c'est assez rare. Entre temps, ils ont installé plusieurs machines annexes, de type les brosses à blé, pointeuses, ils ont dû en utiliser au moins deux modèles différents. Ils ont également changé de chambre à farine & de mélangeuse... Parce qu'au début du siècle, ils avaient un procédé, après, ils en ont eu un autre, & finalement, là peut-être dans les années 25-30, ils en ont installé un dernier qui est resté jusqu'à la fin & qu'on trouve d'ailleurs dans les moulins de cette époque-là. Ça n'a d'ailleurs guère changé pour la chambre à farine & mélangeuse.

3. VL Et le bâti à évolué ?

3. GN Le bâti a évolué... Quel bâti existait au Moyen Âge ? On n'en sait rien du tout. Probablement quelque chose d'assez simple, un seul niveau à mon avis, un seul étage. Le niveau des rouets de fosse, tel qu'il est à l'heure actuelle, & qui grosso-modo doit être celui d'origine, & puis au dessus, bien sûr on avait des meules, & puis c'est tout. Et puis après, en fonction du développement, & bien, on a surélevé. Ça d'ailleurs, c'est une caractéristique dans la construction des moulins, dans l'architecture des moulins, où on aperçoit cette évolution du bâtiment. On devine en-dessous, on voit les différentes reprises. Généralement on en voit deux. Il y en a une au XIX<sup>e</sup>, parce qu'on a eu besoin d'un étage supplémentaire, on en est venu à avoir besoin d'un peu plus de place pour mettre des machines, & puis finalement il a fallu surélever un petit peu les greniers pour arriver à la configuration telle qu'on l'a maintenant & Maupertuis en est tout à fait l'exemple type.

3. VL Le bâtiment a été abandonné à une période ?

3. GN Non, non ! Ça a arrêté en 1961, & le bâtiment est resté comme ça, jusqu'en 1987, qui est la date du décès du meunier, & ça a été mis en vente.

3. VL Donc, toute la fin de sa vie, il a laissé les bâtiments...

3. GN Et il a laissé les bâtiments en l'état, avec une partie des matériels dedans. Parce que vous savez qu'à l'époque, quand un moulin cessait son activité, le meunier était tenu de démonter un certain nombre de machines, pour qu'il ne puisse plus continuer de faire de la farine au noir, de la farine de contrebande. Donc ils étaient tenus de démonter... La machine qui avait été démonté, c'était le *plansichter* qui datait de... qui était très récent. À partir de là, sans *plansichters*, on ne pouvait pas... on pouvait toujours y arriver en faisant du tri, mais en enlevant le *plansichters*, on faisait un gros trou dans l'organisation matérielle du moulin. C'est resté en l'état & fermé. Il habitait à côté. L'Association culturelle du Donziais a racheté le moulin, directement. L'idée en tête c'était d'en faire un écomusée, parce que quand on a vu ça. Quand le notaire un jour me dit : « Tiens, dites-donc, le moulin CARROUÉ est à vendre. Ça intéresserait pas l'Association culturelle. » Je l'ai regardé avec des grands yeux : « Le moulin CARROUÉ, ben oui... ! » Et je suis allé visiter, tout de même, par curiosité. Et là j'ai découvert véritablement le moulin, & avec tout ce qui restait à l'intérieur. Et alors effectivement, ça changeait complètement l'idée qu'on pouvait s'en faire, & là, ça a germé pendant deux ans. L'Association culturelle l'a acheté. Parallèlement à ça, nous avons contacté d'autres associations locales ou départementales, pour qu'elles soient partenaires de cette opération pour qu'elle ne soit pas toute seule. On avait eu la CAMOSINE <sup>11</sup> qui est la caisse des monuments & sites de la Nièvre. On a eu l'office du tourisme de Donzy, on a eu la Fédération des œuvres laïques, & puis on a eu également le comité d'entreprise du CNRS <sup>12</sup> de Garchy, qui existait à cette époque-là, Garchy, maintenant ça fait longtemps que ça n'existe plus. Le CNRS, oui, le centre géophysique de Garchy qui faisait partie du CNRS, qui est aujourd'hui lamentablement à l'abandon. Vous suivez la direction de La Charité-sur-Loire, au bout de 8 km, vous allez avoir sur votre droite les bâtiments de l'ancien centre géophysique. Vous ne pouvez pas ne pas les voir & ne pas voir l'état dans lequel ils sont... Avec ces gens-là, on a créé une autre association qui s'appelle donc l'APSM <sup>13</sup>, donc l'Association pour la promotion du site du moulin de Maupertuis, on a fait dans la simplicité, & qui elle, regroupait tous ses partenaires pour pouvoir gérer le site & l'organiser, le sauvegarder, le conserver & organiser l'animation.

3. VL Le musée a ouvert quelques temps après ?

3. GN On a acheté en août 1989, dès juillet 1990 on commençait de faire des visites. On est allé assez vite. On a eu deux atouts pour ça. Le premier, ça a été d'intégrer dans l'équipe des bénévoles, un jeune pré-retraité qui a pris en main tout ce qui était des petits travaux à faire, les petits & les moyens & les grands travaux à faire. C'est lui qui est en photo dans la salle des maquettes, voilà, Claude CHAUFFIOT. Et puis, on a eu aussi la chance d'accueillir un stage de FNE <sup>14</sup>, à l'époque ça s'appelait un stage FNE CLD <sup>15</sup>, bon c'était un stage de remise à niveau déjà pour les chômeurs de longue durée, c'était piloté par l'ANPE <sup>16</sup> & l'AFPA <sup>17</sup>. Ils nous avaient proposé un stage de trois mois & de donner un coup de main à commencer de remettre en état le moulin. Donc ces gens-là sont venus. Avec eux on a délogé, il a fallu nettoyer, toiletter, puis après faire les premiers travaux dans les niveaux, au rez-de-chaussée, des aménagements, des choses comme ça. Grâce à ces deux opportunités, probablement que si on n'avait pas eu ça, bon, ça se serait passé autrement, mais certainement qu'en 90, dès juillet 1990, on n'aurait guère été capable d'ouvrir.

3. VL Comment avez-vous choisi le circuit, l'esthétique du moulin ?

3. GN L'esthétique du moulin, c'était simple, parce qu'on a quand même rencontré quelques spécialistes, notamment l'AVF <sup>18</sup> de l'époque, puisqu'aussitôt on a fait une demande d'inscription à l'inventaire supplémentaire, on a eu affaire à l'AVF de l'époque. Les premiers contacts ont été assez houleux, comme c'est souvent avec ces

---

<sup>11</sup> Caisse des monuments & des sites de la Nièvre.

<sup>12</sup> Centre national de la recherche scientifique.

<sup>13</sup> Association pour la promotion du site du moulin de Maupertuis.

<sup>14</sup> Fond national de l'emploi.

<sup>15</sup> Chômeurs de longue durée.

<sup>16</sup> Agence nationale pour l'emploi.

<sup>17</sup> Association pour la formation professionnelle des adultes.

<sup>18</sup> Accueil des villes françaises.



gens-là, & puis en même temps il faut essayer de les comprendre, de comprendre leur démarche. Je dois dire qu'il nous a fort bien aidé, il suffisait de l'écouter, de ne pas partir nous sur certains *a priori* qu'on pouvait avoir en tant que non connaisseurs, parce qu'on débarquait là-dedans, on ne connaissait rien. Bon, il nous a donné de bons conseils. Et puis également, on a eu le conseiller régional en ethnologie de la DRAC Bourgogne qui est venu. On a eu la personne qui était chargée de la mission d'inspection pour l'inscription à l'inventaire supplémentaire qui était un spécialiste de l'archéologie industrielle. Donc on a eu des gens comme ça & tous nous ont dit : « N'allez pas faire du faux vieux. Gardez-le dans son jus, restaurez tel que c'est là. N'allez pas faire du bâtiment historique. Gardez-le dans son authenticité. » Parce que finalement, on a été inscrit à l'inventaire supplémentaire non pas parce qu'on était une pièce unique, on n'est pas une pièce unique, mais représentative de l'évolution de la technique finement depuis x temps. Donc c'est ce qu'on a fait, on a gardé dans le jus, en reprenant ça & là où il le fallait, bien sûr. Mais on a gardé ça. Du coup, faire une visite là-dedans, on commence à A & puis on va jusqu'à B, jusqu'à Z. Avec, au milieu de tout ça, différentes choses qu'on inclut, avec possibilité de prendre à l'envers, parce qu'on peut toujours... une visite on peut la commencer où l'on veut. De même que dans un moulin, & c'est ce qui est intéressant, dans un moulin comme le nôtre, il n'y a pas qu'à Maupertuis que ça peut être fait, mais du point de vue des visites péda. qu'on fait, à partir du moulin, on peut aborder beaucoup de sujets, bon, des sujets qui peuvent être abordés ailleurs, mais qui sont abordés ici dans leur contexte. Par exemple, depuis cette année, on commence à proposer aux écoles de faire du papier. Alors, quand l'autre jour les premiers élèves sont arrivés, on leur a dit : « Voilà, bon, vous êtes dans un moulin, qu'est-ce qu'on fait dans un moulin ? — Ben, on fait de la farine ! — Oui, qu'est-ce qu'on peut faire encore ? On peut faire d'autres choses. » Donc à partir de là, on leur dit : « — Ben ouais, on peut faire de l'huile aussi, il y a des moulins à huile. Il y a eu des forges, il y a eu des hauts fourneaux, il y a eu des moulins à papier... Pourquoi tout ça ? » Donc on leur fait toucher du doigt le fait qu'il y avait une énergie disponible, l'énergie hydraulique qui était là, & qu'à partir de là, on pouvait faire tout plein de choses, & que ça s'appelait un moulin parce qu'automatiquement, on a vu une roue, au départ on a une roue, des engrenages, des poulies qui vont faire tourner des machines. Mais ça peut être des machines de meunerie, ça peut être des machines pour faire le papier, ça peut faire un tas d'autres choses. Donc à partir de ça, ça y est, il y a tout un éventail qui s'ouvre. À l'intérieur du moulin, on va partir d'une chose bien spécifique, & on va ouvrir sur de la mécanique avec des transmissions; on va ouvrir sur les poids & mesures... & oui, dans un moulin, on pèse, on mesure des volumes, des masses volumiques, des choses comme ça; on va également ouvrir, puisqu'on va à partir du blé faire de la farine, mais on peut à part la farine, faire d'autres choses que le blé, ça va être à partir de l'orge, on peut faire de la farine à partir de l'orge, farine de seigle, etc. Donc on a une ouverture sur le monde des céréales, & à partir de là, on pourrait très bien dériver sur la nutrition. Alors on ne dérive pas sur la nutrition, mais par contre, on fait des choses sur le goût, on essaye de mettre un petit peu les cinq sens en avant, la notion de goût, la notion de texture, craquant, croustillant, etc. reconnaître différentes sortes de pains, & puis avec le toucher aussi, les différentes moutures, reconnaître depuis le grain de blé jusqu'à la farine avec les étapes intermédiaires. Donc, là, on a une ouverture formidable à partir du moulin & ça n'est pas sorti de son contexte. On n'arrive pas dans une pièce en disant : « Aujourd'hui on va faire du papier. — Ah, oui ! Bon. » On peut toujours, de toute façon, avec de bonnes raisons, de dire aux enfants : « Voilà, le papier, à partir de votre cahier, comment est fait ce papier, etc. » & arriver sur les problèmes de recyclage. On appelle notre animation, je ne sais pas, Marie-Thérèse a dû le remmener : je vais faire mon papier écologique à partir de vieux papier de récupération, de vieux papiers, de trucs comme ça, voir même de paille. Donc, il y a une ouverture formidable à partir d'ici, à partir du moulin. Et je crois que c'est quelque chose qui est vraiment à travailler & à développer parce qu'effectivement, une école vient ici, elle reste toute la journée, elle peut aborder de façon pratique une multitude de sujets.

### 3. VL Quel rapport avez-vous eu avec les historiens ?

3. GN Écoutez, la documentation : on s'est fait notre documentation parce qu'on a quand même été en contact pendant au moins deux ans avec l'ethnologue régional qui nous a bien aidé. L'ethnologue régional nous a apporté une aide non négligeable de ce côté-là. On a eu aussi un meunier & un ancien meunier qui nous ont aidé du point de vue technique, à reconnaître comment ça fonctionnait, à nous expliquer le fonctionnement. Donc, on a eu quand même deux personnes ressources importantes, pendant quelques temps, pendant quelques années, qui

nous ont mis sur le chemin. Et puis, on a eu d'autres personnes qui nous ont donné quelques renseignements, quelques recettes, des gens qui s'occupaient un petit peu d'écomusées comme nous, pas de moulin, mais autre chose, & qui étaient toujours... Parce que quand vous avez un musée des traditions paysannes, ben vous abordez quand même le problème du blé, des céréales, & qu'est-ce qu'on en fait, la transformation en pain. Je vous disais, à partir du moulin, les enfants, à chaque fois qu'ils viennent ici, quelques soient les animations qu'ils prennent, il y en a une qui est prise d'assaut tout de suite, c'est la fabrication d'un petit pain. Eh oui, c'est la moindre des choses. Faire de la farine, obtenir de la farine à partir du blé & puis ensuite, faire son petit pain & ramener son petit pain. Bon, ben ça c'est merveilleux pour les...

3. VL Vous vous sentez bien ici ?

3. GN Bien sûr qu'on se sent bien. Sauf que ça fait plus de vingt ans maintenant qu'on y est avec mes collègues. Quand on a commencé, on en avait 45, ou 42, 43. Voilà, quand je vous dis que ça fait un petit peu plus de vingt ans, vous pouvez voir où on en est aujourd'hui. Et on aimerait bien trouver une relève. C'est pas évident.

3. VL Comment voyez-vous l'avenir ici ?

3. GN J'en sais rien, on va tenir tant qu'on pourra, tant qu'on pourra tenir. Maintenant ça peut se décider d'une année sur l'autre. Il suffit que deux ou trois plus jeunes que nous arrivent & entraînent d'autres dans leur sillage, comme nous quand on a pris l'affaire en main. Ça peut se décider très vite ou ça peut ne pas se décider. On verra aussi avec nos partenaires financiers. Alors, quand vous me posez la question tout à l'heure de savoir comment on s'était mis au courant, comment on avait débuté ça, je vous ai dit donc l'ethnologue régional, deux meuniers référents, même trois, mais surtout deux qui ont été très très présents avec nous, pendant plusieurs années. Mais par contre on a eu l'absence totale, quand je dis l'absence totale, même le refus de participation des musées. C'est-à-dire que la conservation départementale des musées de la Nièvre qui gère Cosne, qui gère un ou deux à Nevers, qui gère La Machine, qui gère Varzy etc. Alors, là tout de suite, quand on est allé les voir, ils nous ont dit tout de suite : « Nous, non ! Ça ne nous intéresse pas, on ne veut pas savoir. Vous faites comme vous voulez. » Encore là, encore aujourd'hui, & je le dis devant votre enregistreur, & ça vous pouvez le redire, qu'il y a une coupure en ce qui concerne la conservation de notre patrimoine & de sa mise en valeur, & de sa mise en avant, il y a une coupure entre les professionnels & puis le monde associatif, c'est-à-dire les amateurs comme nous. Je sais très bien que je n'ai pas fait d'étude pour être conservateur du patrimoine, ça je le sais, mais je suis preneur de tout conseil. Nous sommes repreneurs de tout conseil. Par contre, ces gens-là, non, non ! On ne mélange pas les torchons & les serviettes. Et j'en ai encore eu un exemple la fois dernière où vraiment, ce sont des gens qui font bande à part. Et c'est dommage quand on a un département comme le nôtre, qui a quand même un potentiel, une grande richesse. Mais on n'arrive pas véritablement à la mettre en avant & vraiment à l'exploiter au maximum de ce qu'on pourrait l'exploiter, parce que manifestement, tout le monde & chacun est de son côté. On a les structures associatives qui sont de leur côté, qui font ce qu'elles peuvent, & puis on a les structures muséographiques officielles musées de France, qui font ce qu'elles peuvent aussi, parce que c'est pas mirobolant non plus leur résultat hein. Mis à part quand même, si : Bibracte est quand même un établissement, on peut dire quand même que c'est quelque chose. Bon, ou le musée du Septennat. Mais quand vous voyez les petits musées locaux, qui pourtant ont des ressources. Vous êtes allé visiter le musée de Cosne tout à l'heure, le musée de la Loire, vous avez vu les collections qu'ils ont, & notamment au niveau peinture. Vous allez à Varzy, au musée de Varzy avec leur collection égyptienne, l'ancien cabinet de curiosité finalement de GRASSET. Il n'y a pas besoin d'aller au Louvre, pas besoin d'emmener les gamins à Paris pour leur faire découvrir le b.a.-ba des choses égyptiennes ou d'instruments de musique. J'ai l'impression que c'est pas exploité comme ça devrait être exploité. Bon, peut-être que je me trompe, j'ai peut-être pas non plus les chiffres. Mais il y a des frontières qui sont infranchissables, j'ai l'impression qu'on a des frontières infranchissables qui ne sont pas à ce point-là dans d'autres départements. Quand je vois par exemple l'Yonne à côté de chez nous, j'ai l'impression que dans l'Yonne, la frontière n'est pas si nette. Bon, automatiquement, on va avoir d'un côté les uns & les autres. Mais je vois simplement au niveau d'un document commun de promotion, des gens qui se sont organisés quand même pour faire visiter & qui ne vont pas faire visiter n'importe quoi, &

où ça ne va pas être fait n'importe comment non plus, & bien, dans l'Yonne, il y a un document commun. Alors, bien sûr, les musées départementaux sont bien identifiés, ils ont droit à une page, deux pages chacun pour décrire tout ce qu'il y a etc. & puis à la fin, sur les dernières pages, à raison de deux ou trois établissements par page, on a le moulin de Maupertuis, on a la machine agricole, on a ci, on a là, on a un peu tous les autres petits musées qui offrent un intérêt, qui sont quand même ouverts pour que les gens puissent venir assez facilement les visiter, etc. Ça existe dans l'Yonne. Chez nous ça ne peut pas exister, on dirait que c'est quelque chose d'insurmontable. Je ne sais pas, parce que quand on a un état d'esprit comme ça qui est établi depuis longtemps, c'est difficile de le faire disparaître, c'est difficile. Alors je n'en sais rien, je ne sais pas.

3. VL Bon, j'ai à peu près toutes mes réponses.

3. GN Je vous ai dit tout ce que vous vouliez savoir & même ce que vous ne vouliez pas savoir.

3. VL Tant mieux. Ce que j'ai bien aimé dans le discours de Marie-Thérèse, c'est qu'elle dit que ça a germé dans un endroit où il ne faut pas que ça germe. C'est une belle transformation d'un lieu. Ça a fini par germer.

3. GN Vous savez, le symbolisme du blé, du grain, quand même, c'est important depuis les mythologies & au cours des âges : le grain de blé doit mourir, pour pouvoir renaître & donner, lui, à son tour un certain nombre d'autres grains qui vont se multiplier etc. & pouvoir nourrir l'humanité. C'est quelque chose de très fort autour de ce que peut être l'alimentation, à partir du céréale, à partir du blé, de toutes ces choses-là. Du moulin, on a quand même un symbolisme qui est important & très fort.

3. VL Merci, vous m'avez bien aidé.

3. GN J'espère que vous m'enverrez vos résultats. Je vous ai dit ce à quoi j'ai pensé sur le coup, mais on ne peut pas raconter tous les vingt-cinq ans d'expérience & d'arrière. On fait vivre un lieu sympa. Maintenant, on fait quand même partie du paysage. On fait partie du paysage.

3. VL On voit bien effectivement qu'on est orienté pour arriver ici.

3. GN Oui, oui ! Mais pour être indiqué comme ça, il faut se battre. Ça ne tombe pas tout rôti comme ça. C'est ça qui est un peu désolant, c'est qu'on se heurte à un certain nombre de choses comme ça : « On veut mettre de la signalétique ! — Ah, mais la signalétique ! Est-ce que ceci ? Est-ce que cela ? » C'est toujours presque une affaire d'État. Et là, je pense que quelque part, il y a quand même un manque de volonté politique des élus du département de dire : « On va essayer de, il faut qu'on tire partie de tout ce qui vaut le coup. Et alors à ce moment-là, on met en place une mission d'inspection. » Ça se fait, on met une mission d'inspection, & puis on dit : « Bon ben vous, ça va. Vous ça pourrait aller à condition que vous vous alignez, que vous respectiez quelques termes que vous ne respectez pas, il faut les mettre en route » & puis d'autres « Écoutez non ! C'est pas possible, on ne peut pas vous mettre. » Bon ben, point, c'est tout. Mais, ça on ne l'a même pas. Moi, je voudrais bien qu'on me dise : « Vous, vous êtes de clampins. — Mais alors pourquoi on est des clampins ? Dites-moi pourquoi je suis un clampin ? » Mais en même temps on ne veut pas vous le dire. On n'a pas le courage de nous dire : « Ben, écoutez ! Votre truc, c'est intéressant, mais il faudrait faire ci, faire ça, etc. » Comment voulez-vous évoluer, c'est pas possible, c'est pas possible.

3. VL Et des fois, un beau jour, on ne sait pas pourquoi, ça change.

3. GN Il suffit qu'un jour, il y ait une volonté de l'un ou de l'autre pour que ça puisse évoluer & que du jour au lendemain, on vienne nous voir & qu'on nous dise : « Allez, on essaie de travailler ensemble. » Et puis de nous dire : « Oui, les gars, c'est bien mais... » Je me répète, mais je suis conscient qu'on a probablement des manques, mais il faut nous le dire : qu'est-ce qu'il faut qu'on fasse ? Qu'est-ce qu'il faut qu'on développe ? Et puis

on va développer, & puis il y a des aspects qu'on laissera tomber, & puis pourquoi pas, on développera telle ou telle chose. Voilà. Tous ceux qui viennent généralement sont satisfaits. Parce qu'en même temps, ils ne pensent pas découvrir ça. Le touriste qui vient se dit : « Bof, musée de la meunerie, on va venir voir. Oh ! Ça alors, on ne pensait pas du tout ! » La machinerie impressionne parce que bon, le bâtiment est banal, bof, une vieille bâtisse qui ressemble à toutes les bâtisses qu'il y a autour. Il n'y a rien d'exceptionnel du point de vue architectural. Le fait qu'on puisse enclencher les machines, qu'on les fasse fonctionner devant les gens, qu'on leur raconte quelques anecdotes, bon, c'est important.

3. VL Vous pourriez enclencher l'ensemble ? Envoyer le blé ?

3. GN L'ensemble ça ne serait pas difficile à faire. Envoyer le blé, il y aurait quelques travaux à faire quand même. L'intérêt, c'est de mettre en démonstration & puis d'avoir par contre une petite machine de démonstration de mouture de blé qu'on puisse le faire devant des gens & leur dire : « Voilà, maintenant, vous tournez la manivelle & voilà, là vous avez la farine. » Donc, ça c'est le principal. Ils voient quand même ce que pouvait être un moulin. On n'est même plus dans le cas d'un moulin, on est dans une minoterie, dans une petite minoterie. C'est la base de la minoterie. Et, à partir de là, voilà, c'est une minoterie, voilà comment ça se passe. Mais à la base, il y avait ça, comme ça, comme ça. Ça se passe comme ça.

3. VL J'ai travaillé dans le Pas-de-Calais, & il y avait beaucoup de minoteries qui avaient connu des réemplois très différents.

3. GN Nous, ici, on s'était demandé, parce qu'il y avait cette proximité de cette association mère qui était cette Association culturelle, & le moulin, si on ne pouvait pas utiliser le hangar dans la cour pour effectivement y faire des petits spectacles. Puis on s'est rendu compte qu'on avait besoin de cet espace pour faire autre chose, donc c'est un aspect qu'on a laissé de côté. Et puis on ne peut pas tout faire, & puis on a besoin de place. Maintenant, on est presque un petit peu à l'étroit. Surtout avec le matériel pédagogique, plus on en a, plus il nous faut de place pour pouvoir ranger.

3. VL Écoutez, merci...

## A.4. Entretien avec Jean-François GRAILLOT

Montreuil-sur-mer, musée d'Art & d'Histoire Roger RODIÈRE, le mercredi 10 octobre 2012.

4. VL Étant donné que c'est le premier entretien que je fais avec ce questionnaire, que tu as lu d'ailleurs, merci, j'aimerais que nous le suivions dans les grandes lignes. Tout d'abord, je voudrais que tu me dises quelles sont tes fonctions ici & les formations que tu as suivies ?

4. JFG Je suis animateur du patrimoine, j'ai fait de l'histoire & de la muséologie, en formation professionnelle. On se forme aussi dans ce métier de manière autodidacte.

4. VL De quand date le musée ?

4. JFG Le musée date de 1924 ou 26, par les amis du vieux Montreuil. Roger RODIÈRE faisait partie du groupe. Il est fondé à la citadelle, & nommé Roger RODIÈRE dans les années 1970. Nous allons y retourner d'ailleurs. Ici, on est là depuis 2008, 4 ans au 1<sup>er</sup> octobre. Avant, le musée était fermé pendant 7 ans, il était en réserve rue de la Chaîne, & dans d'autres lieux à Montreuil, après la fermeture du musée à la chapelle de l'orphelinat. Il est reconnu musées de France en 2004. C'était une façon de le soutenir, de lui donner ce label. C'est un musée municipal. Benoît BLANC, directeur assure la direction scientifique, assistant qualifié de conservation. Nous agissons ensemble. C'est un vrai travail d'équipe, Benoît l'orchestre. Nous avons la citadelle que nous gérons avec l'auberge de jeunesse, & le musée. À la citadelle, nous avons Frédérique LEROY, qui travaille à temps plein. Ici nous sommes 4, mais pas à temps complet, au total, nous sommes à peu près 4,50 personnes équivalent temps plein sur deux sites.

4. VL Pour vous, qu'est-ce qu'un musée d'histoire ?

4. JFG Un musée d'histoire : je pense que c'est un musée qui, au travers de ses collections, privilégie l'histoire avec un grand H, l'histoire d'un lieu ou d'un pays. Je ne sais pas si la définition est juste, je ne crois pas... Je pense que les collections du musée doivent parler d'histoire. C'est-à-dire qu'on a des collections d'histoire de l'art, de la peinture, mais comme le personnel a plutôt une formation d'historien, il n'y a que Laura qui a une formation d'historienne de l'art, on perçoit plus la peinture pour faire parler d'histoire. Si dans sa qualité esthétique, elle n'est pas tout à fait au top, elle nous permet de parler d'histoire. C'est pour ça que, c'est comme ça qu'on a justifié aussi l'achat de peintures parce qu'elles ne sont pas seulement, pour la commission d'acquisition... La peinture de l'École d'Étaples n'est pas forcément très reconnue, mais on justifie l'achat de peintures par le fait qu'elles ont apporté à une période de l'histoire de Montreuil, quelque chose, mais aussi elles permettent de retracer & de connaître cette vie à une période donnée qui n'est pas si éloignée que ça. Mais aussi faire connaître un paysage qui a peut-être disparu, un patrimoine urbain ou architectural qui existait, qui a pu disparaître, ou bien qui a évolué au fil des siècles. On est plus un musée d'histoire je pense.

4. VL Quel type de musée d'histoire êtes vous ?

4. JFG D'histoire locale.

4. VL Est-ce que vous privilégiez une période de l'histoire ?

4. JFG Il n'y a pas de période qu'on privilégie, mais par exemple les collections du musée sont essentiellement des collections d'art sacré. Et comme les collections vont essentiellement du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, c'est vrai que ce morceau de pan de l'histoire de Montreuil est quand même plus développé par rapport aux autres siècles. Mais, il n'empêche qu'on essaye de développer une partie archéologie un petit peu plus ancienne. On a mis en œuvre des

fouilles pour comprendre, à titre d'exemple, l'évolution de l'*abbatiale Saint-Saulve*<sup>19</sup>, on aimerait bien continuer de développer ce pan là du musée : financer & participer à des fouilles archéologiques. Le musée en est à l'initiative, avec les bénévoles. Le musée d'histoire de Montreuil, la ville finance, c'est subventionné aussi par la DRAC, mais on finance la restauration de certaines pièces archéologiques qui ont été trouvées à l'occasion du chantier.

4. VL La collection ne fait pas du musée un musée d'art religieux ?

4. JFG Avec le déménagement du musée, on va re-disposer les collections d'art sacré dans la chapelle de la citadelle. Il y aura l'art religieux qui sera un petit peu plus présent. Ça sera plus un musée d'art sacré.

4. VL Quel est le projet du musée en quelques mots ?

4. JFG La remise en place du musée à la citadelle, prévue la semaine prochaine. On est en train d'aménager un espace de réserves à la citadelle également. Il y a en parallèle un projet sur la première guerre mondiale qui devrait se développer dans un autre hôtel particulier de la ville qui lui sera un centre d'interprétation. L'étude scientifique n'est pas encore faite. Il y a une sélection d'historiens qui vont travailler sur le parcours du site. Mais c'est sur les bases arrières. On a souvent parlé du front, de l'investissement du soldat dans la bataille, qui est largement développé dans d'autres centres d'interprétation. Mais la logistique, les décisions, les communications, c'est un pan de l'histoire de la première guerre mondiale qui n'a pas été développé, & comme Montreuil était la base britannique, c'est l'occasion pour les centaines de la première guerre mondiale. On est dans un projet européen. Il y a deux phases : la mise en tourisme de la citadelle, qui inclut le musée d'art sacré, & à côté le centre d'interprétation sur la présence britannique, mais ce qui lie tout ça, c'est l'histoire des relations militaires & diplomatiques entre le nord de la France & ses voisins. La citadelle étant un lieu de défense contre les Pays-Bas espagnols, les Anglais, le château ayant été construit par PHILIPPE Auguste, qui a battu les Anglais en 1214. Et puis c'est aussi pour la première guerre mondiale, une base britannique. Ça dépasse la situation locale.

4. VL Quel message voulez-vous faire passer ?

4. JFG Le projet scientifique & culturel est en cours de définition. C'est délicat. Benoît est plus apte à répondre à cette question. C'est une valorisation du patrimoine, l'histoire de la ville, dans un but d'accessibilité à la culture & il y a un pan qui est celui du développement touristique.

4. VL Suivez-vous une philosophie de l'histoire particulière ?

4. JFG Non. On travaille comme les historiens, sur les sources. On n'est pas attaché un courant d'historiens particulier. C'est trop petit à Montreuil.

4. VL Quelle est l'importance du lieu ? Le lieu fait-il sens par rapport au musée ?

4. JFG L'*hôtel Saint-Walloy* est au cœur des bâtiments scolaires, du parc, c'est un lieu de vie, à deux pas de la maison de retraite. C'est un lieu de rencontre des arts, & c'est un bâtiment qui est bien situé. Il y a forcément des avantages & des inconvénients à cette situation. On a même des difficultés à avoir l'école qui est en face. On a eu des rencontres avec les personnes âgées qui sont en face. On a eu des écoles avec lesquelles on travaille. On a eu des contacts avec les habitants avec le parc public qui entoure le musée. C'est un chouette lieu. Mais gérer deux sites à distance, ça pose des problèmes de personnel, ça double la billetterie.

4. VL Les collections sont-elles assez complètes pour votre sujet ?

---

<sup>19</sup> *église abbatiale Saint-Saulve*. Montreuil-sur-mer, 1300.

4. JFG Non. On a toujours une politique d'acquisition des collections : on fouille, on va chercher, on restaure. Il y a toujours à compléter. Il y a des questions auxquelles on n'a pas encore répondu sur l'histoire de la ville. En creusant, ça pose d'autres questions...

4. VL Les collections parlent-elles d'elles-mêmes ?

4. JFG On est obligé d'expliquer. Dans un musée d'art sacré, on a des pièces qui ont perdu aujourd'hui leur sens & leur utilisation. Par exemple un reliquaire, la procession ne se fait plus forcément. C'est à nous de retrouver leur sens & leur signification. La difficulté c'est de les exposer, & de faire comprendre aux visiteurs le sens de l'objet qu'il a devant lui. Une simple exposition avec un cartel, ça suffit pas. On va essayer d'éditer un catalogue des collections.<sup>a</sup> Dans le projet citadelle, on est en train de travailler à du contenu numérique accessible sur tablette pour le visiteur qui souhaite vraiment approfondir sa visite. Il y a vraiment une partie art sacré dans la tablette qui permet au visiteur d'approfondir ses connaissances, & s'il veut vraiment comprendre le sens de l'objet. Parfois, juste un objet peut parler de l'histoire d'un lieu, d'une abbaye, de la vie d'une époque. Je travaillais sur une paire de reliquaire. On s'aperçoit qu'il y a énormément de significations qui sont liées à des croyances & à des dévotions particulières qui se sont développées à des périodes précises. Et l'objet, si on l'explique pas, je pense que le visiteur ne peut pas le décoder par lui-même.

*Com. 4.1  
Tablette pour le  
projet citadelle*

4. VL Comment faites-vous pour contextualiser tout ça ?

4. JFG Les outils de médiation, le service des publics, pour des enfant comme pour des adultes, travaillent autour des ateliers, des visites & aussi des conférences. Ils font le travail de médiation autour des collections, plus les outils qu'on est en train de créer pour la visite permanente. Pour l'instant, il y a des explications, des catalogues qui sont à disposition, des petits dispositifs vidéo qui permettent de comprendre les cartes, les panneaux scriptographiques qui permettent d'approfondir.

4. VL Les gens se repèrent-ils dans l'histoire ?

4. JFG Les dates permettent de se situer. Le parcours est quasiment chronologique dans le musée. Ça peut aider. Mais pour des besoins de conservation, il y a des moments où on est obligé de thématiser. Il y a des difficultés à mettre des objets qui ont besoin de différentes conditions de conservation, on ne peut pas forcément les mettre ensemble, alors qu'ils sont issus de la même période. C'est la difficulté de tout musée.

4. VL Quels dispositifs utilisez-vous pour mettre en scène l'histoire ?

4. JFG Il y a des vidéos. On fait intervenir du spectacle vivant, type Journées du patrimoine, Nuit des musées. Il y a toujours le travail de médiation, du service des publics.

4. VL Quel public cherchez-vous ?

4. JFG Dans une ville où l'économie touristique est importante, la majorité de nos visiteurs sont effectivement des touristes. Mais on a un petit événement une fois par mois qui est « une heure – une œuvre », & là c'est un public local qui vient, des habitués ou non, en fonction de l'œuvre, il peut y avoir des étudiants, des chercheurs qui viennent à ce type de conférences. Et là, on n'est pas dans le tourisme.

4. VL Qui vient essentiellement ?

4. JFG Les touristes.

<sup>a</sup>Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 911.



4. VL Quels sont les lieux de sociabilité mis à disposition du public ?

4. JFG Le parc que nous utilisons pour du spectacle vivant, un concert. C'est un parc municipal. Il y a aussi une salle polyvalente qui sert aussi de salle de conférence. On a un petit espace boutique, canapé, lecture. On accueille aussi de temps en temps des chercheurs puisqu'on détient une partie des archives de *l'hôpital de l'Hôtel Dieu*. Il y a un petit bureau à cet effet.

4. VL Les visiteurs participent-ils au projet du musée ?

4. JFG Il y a les amis des musées qui visitent, qui s'impliquent dans le montage & le financement de l'exposition. Les compagnons de la Violette avec qui on travaille pour de l'édition. Sinon l'implication des gens, c'est un peu plus compliqué. Sinon il y a quelques personnes qui s'impliquent dans la vie du musée. C'est indispensable. On ne peut pas tout faire tout seul. Et on a besoin d'avoir des gens autour de nous. D'être que professionnels, on aurait tendance à s'enfermer.

4. VL La scénographie s'inspire-t-elle d'une muséographie particulière ?

4. JFG On essaye de vadrouiller un petit peu de musée en musée, on prend des idées. Mais on ne s'inspire pas d'une muséographie. On est une petite structure, on a tendance à faire les choses par nous-mêmes. On ne passe pas par des cabinets de muséographies qui ne sont accessibles qu'aux moyens ou aux gros. C'est le personnel qui est impliqué dans la muséographie du lieu & des collections.

4. VL Avez-vous des choix esthétiques particuliers ?

4. JFG Il faut que ça soit convivial. J'ai fait quelques musées où c'était devenu très froid, glacial, gris, blanc. Je trouve que ça manque. La couleur apporte un peu de convivialité. La nouvelle muséo. du quai d'Orsay est assez intéressante, chouette, même si la partie de l'impressionnisme est grise, il y a de la couleur. On a des cimaises rouges, & parfois, ça nous est reproché de temps en temps, il y a eu le choix de mettre tout dans le noir. Parce que c'est des peintures qui n'ont pas été forcément conservées dans de bonnes conditions. Parfois l'obscurité peut cacher la misère. On est obligé de s'adapter.

4. VL Tout le musée a-t-il une cohérence esthétiques ?

4. JFG On l'a construit petit à petit ce musée à *l'hôtel Saint-Walloy*. On essaye d'adapter; on acquiert du matériel petit à petit & on essaye de l'assembler de manière à ce que ce soit esthétique. C'est mettre en valeur les œuvres par des couleurs qu'on choisit pour les murs etc. mais il n'y a pas vraiment de parti pris esthétique sur la muséographie. On essaye quand même d'améliorer, on change la couleur des murs si ça ne va pas. Il n'y a pas de recherche d'ambiance particulière comme il pourrait y avoir dans les musées anglophones. Une belle muséographie participe entièrement à l'exposition. Il y a une recherche quand il y a une exposition temporaire : essayer que la couleur des cimaises aille avec les expôts. Mais dans le parcours permanent, il y a du mal à se mettre en place. À l'occasion du déménagement, on est en train de rechercher, on a fait intervenir un graphiste pour que le parcours dans la citadelle ait une cohérence graphique, que les polices soient communes avec la boutique, avec le parcours dans le site, & je pense que ce sera aussi appliqué à l'art sacré. Donc il y aura une construction esthétique cohérente quand on refondra le musée & la citadelle. Pour le centre d'interprétation, il y aura aussi une cohérence & des choix muséographiques définis & professionnels. Actuellement non (Laura GALL présente à ce moment confirme).

4. VL Le projet du nouveau musée est prêt ?

4. JFG Pas encore. On verra dans le projet à définir. Par exemple, on a réfléchi sur le parcours de la citadelle. Comment emmener les gens sur un site qui fait trois hectares, où on fait des bonds de plusieurs siècles en passant d'un lieu à un autre. Et on est en train de définir avec un graphiste le parcours & l'aide au parcours. C'était une idée de Benoît d'utiliser des bornes militaires qui servent à marquer la frontière entre le domaine militaire & le domaine civil. Il y a en ville des bornes qui indiquent l'emplacement de la prochaine borne. C'est l'instrument inspiré de l'histoire, pour faire circuler les gens dans un site. On n'a pas encore défini ce que va être cette borne, ni quelle allure elle va avoir, mais elle serait inspirée directement de cet usage que les militaires avaient pour délimiter le militaire du civil. Donc oui, je pense qu'on va essayer de travailler ça. Cette esthétique va être liée à l'histoire. Dans le parcours du centre d'interprétation, la muséographie sera vraiment inspirée de l'histoire. Il y aura des parcours immersifs. Il y aura des choix esthétiques liés à l'histoire. Mais on n'est pas à la place du cabinet de muséographie qui s'occupera du centre d'interprétation. Pour l'instant non !




4. VL Participez-vous à des réseaux de musées d'histoire ?

4. JFG Oui. Il y a l'association 2P2M<sup>20</sup> qui regroupe des professionnels des musées du Montreuillois, qui a pour but de valoriser les 5 musées qui sont adhérents, grâce à des passes communs, du prêt de matériel ou de personnel pour s'aider mutuellement.

4. VL Quels liens entretenez-vous avec des réseaux d'historiens, de revues, d'universitaires ?

4. JFG Pour le centre d'interprétation, on travaille avec une sorte de fondation, qui essaye de regrouper des historiens, des professionnels de l'éducation, & des financements. Nous avons des publications qui se font là avec les compagnons de la Violette. Et puis il y a le projet de catalogue d'expo qui est en route petit à petit. C'est-à-dire que les textes & les recherches qu'on fait pour les documents de visites numériques qu'on est en train de créer, c'est environ le prix des catalogues papier. Toutes les recherches qui ont été faites avant, c'est entièrement par le service du patrimoine avant nous. Entre musées du nord, on s'envoie les catalogues par la Poste. Il y a aussi le réseau Musénor, & on a participé à leur dernière exposition. Mais ça reste local. On a des bibliothèques ou des archives qui nous achètent nos ouvrages régulièrement. On rayonne maximum en région.

4. VL Vous avez une activité numérique particulière ?

4. JFG Non, à part le projet de tablette. <sup>b</sup> On supprime au fur & à mesure les documents papier, dans le cadre  *Com. 4.2*  
d'une gestion écologique du site. La citadelle est un site Natura 2000 protégé, avec les chauves-souris, & c'est classé *Suppression du*  
Monuments historiques. On essaie de faire disparaître le papier dans le parcours de visite.  *interruption*  *papier*

<sup>20</sup> Patrimoine & Musées en pays du Montreuillois.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Débats du numérique », SECTION B.3.46 Numérique, page 908.

## A.5. Entretien avec André L'HOËR

Berck-sur-mer, musée France Opale Sud, le vendredi 12 octobre 2012.

5. ALH Bonjour. Tu es de Nice. Je connaissais un très très bon gars de Nice qui m'a appris le moulage, un barbu frisé, il y a 20 ans, quand je travaillais dans un parc de Préhistoire qui s'appelle Samara. Ça c'est une bêtise qui avait été faite dans les années quatre-vingt-dix. Il y avait de l'air en boîte qui avait été vendue dans le métro à Paris, donc Samara c'était fait faire des boîtes, c'était de l'air en boîte. Tu n'avais jamais vu l'objet ? Une boîte de conserve vide, avec une étiquette dessus. Il y a des gens qui utilisaient ça. Je parlais de Loos-en-Gohelle tout à l'heure avec le conseil général, qui est un musée de la guerre 14-18, un monsieur qui a plus de 80 ans & qui a une anecdote pour chaque objet qui est là, parce qu'il était entrepreneur, donc il trouvait régulièrement des objets du front, & donc il les a un peu conservés, il a des tas d'histoires. Il a deux paires de chaussures coincées dans de la terre, & il dit – le pire de la conservation – : « Il ne faut pas y toucher sinon elles vont tomber en morceaux. » C'est juste une mémoire instantanée voulant être conservée, & c'est tout. C'est un des grands questionnements qu'on a sur l'histoire, c'est qu'elle est quotidienne & qu'elle est là continuellement autour de nous & qu'est-ce qu'on en fait ?

5. ALH Les troupes de reconstitution sont un des moyens de médiation. J'y ai été confronté, vraiment. À Samara, il y a eu des gens qui ont voulu faire du gaulois. Samara c'est un parc de Préhistoire entre Amiens & Abbeville, c'est pas loin d'ici. 30 ha gérés par le conseil général de la Somme depuis 1997. Il n'y a pas de vrais objets à l'intérieur, sauf qu'ils sont sous un *oppidum*\* qui a été classé monument historique en 1989, & c'est sur le dessous de cet *oppidum* qu'ils ont mis en exergue des maisons reconstituées. J'y ai bossé 10 ans, & donc là les troupes de reconstitution se faisant avec les Anglais & tout ça dans les années 1997, on était monté. Il y en a une qui s'appelait les Ambiani qui était plus ou moins montée comme ça, & qui aujourd'hui a quatre salariés, qui tourne sur la période gauloise & romaine, sur la guerre des Gaules, qui ont leur siège à Abbeville, & ils vont dans plein de musées. Ils interviennent au musée de l'Arles antique... Alors c'est pas eux au musée de Châtillon-sur-Seine, ça a été d'autres troupes. De plus en plus, les musées font intervenir ça. Les villes aussi. J'ai vu à Béthune, il y a les Carolingiens & les Vikings. Par contre, là on tombe d'après ce que j'ai pu deviner, peut-être ce ne sont pas des troupes de reconstitution. Ça veut dire, c'est des troupes de théâtre qui reprennent à leur compte cet engouement pour l'histoire. C'est comme ça que sont nées certaines troupes de reconstitution, parce que quand ils ont vu ça, ils se sont dit : « C'est pas possible, c'est pas ça la réalité des historiens, des archéologues ! » La question d'une réalité entre les deux. En même temps, l'histoire dans un musée, il y a une réalité physique de l'objet, même s'il y a une vitrine. Parce qu'il y a les vitrines, c'est un peu plus délicat à sentir parfois. Le véritable objet, de plus en plus, la vitre est un élément – j'y suis confronté depuis 11 ans ici, depuis que je travaille ici au service des publics – c'est un élément qui coupe le visiteur de l'objet. Or, moi j'ai fait un peu d'archéologie, dont de l'archéologie subaquatique, et donc je suis au contact des objets anciens très fréquemment. Et j'aime sentir une émotion derrière ça, une émotion du réel. Non pas seulement du penser, mais aussi du réel, c'est aussi un contact physique avec l'histoire.

5. VL Est-ce que tu mets en place une esthétique de l'histoire ?

5. ALH Il y a une véritable esthétique dans les sens où, si je lis DUBY sur le Moyen Âge, je m'y retrouve, je suis dedans. Mais cette acceptation de l'histoire par le livre, c'est parce que j'ai lu d'autres auteurs avant que j'arrive avec DUBY à retrouver des éléments qui me permettent de reconstituer mon fantasme, mon univers – dans le côté fantasme, dans le côté rêve – de l'ancien. Mais c'est peut-être pas suffisant. C'est-à-dire que ça peut être suffisant pour certains, ils ont un rapport onirique avec le monde très fort, donc le virtuel pour eux veut dire quelque chose, & puis d'autres non ! Et c'est très surprenant. Parce que nous disons toujours que nous sommes dans un monde virtuel. Je m'aide pour construire mes animations, je puise sur la « caverne de PLATON <sup>21</sup> », de ce mythe que SOCRATE nous raconte en tant que la création d'un monde particulier, de toucher le réel du monde, d'accoucher. Le philosophe est celui qui va faire accoucher, faire sortir de la caverne. Je m'appuie dessus pour me dire : « Attention à mon animation, il ne faut pas – je souhaite personnellement, et comme je suis responsable

---

<sup>21</sup> PLATON, *La République* (-315), op. cit., liv. VII.

de mon service, j'ai l'occasion de pratiquer beaucoup – je ne souhaite pas qu'il n'y ait pas de monde onirique. » Ce monde onirique, je le comprends, je le côtoie, je peux le construire par des livres d'histoire, par des images, le faire construire par quelqu'un d'autre, mais je trouve qu'il manque une dimension qui est celle du faire. Donc le faire, c'est appréhender l'histoire comme une réalité, c'est DESCARTES qui fait référence au poêle <sup>22</sup>, qui dit – tu connais l'histoire philosophique de DESCARTES qui est dans son poêle – il est dans une pièce toute fermée, il est là sur son bureau, il dit : « Est-ce que je peux penser que cette bougie est vraie, que cette plume avec laquelle j'écris est vraie ? Parce que je pense qu'ils existent, ils sont réels. » Pourquoi il pense qu'ils existent ? Lui il dit : « C'est parce que DIEU est là, etc. » Mais il est clair aussi que c'est parce que nous y touchons, parce que nous avons un rapport physique, sensible si tu veux, donc ça peut être aussi une odeur, effectivement, ça peut être... mais pour le contact à l'ancien, pour moi, il passe par là. Donc, il passe soit par le véritable objet, ce qui assez délicat, on a toujours peur de la casse, etc. qui va à l'encontre de la conservation dans un musée, soit, on est dans le faire faire, reproduire un geste. Alors quand je dis tout ça, forcément, on est dans l'objet vrai récent & vrai ancien. Ce verre-là trouvé en rivière ! Un antiquaire va en avoir des tas. Je sais aujourd'hui que ça se refabrique en série & que ça se vend par des sociétés qui ne vendent qu'aux antiquaires qui acceptent de faire le *deal* de vendre du faux & que les gens sont très déçus quand ils savent que c'est du faux. Celui-ci je l'ai trouvé au fond de la rivière, il me semble qu'il est vrai, il est tordu, il a cette consistance qui fait que je vois pas pourquoi quelqu'un aurait pris ça chez un antiquaire pour le jeter dans la rivière, mais ça aurait pu. Justement en apprenant qu'il était faux. Mais donc, c'est quoi ce passage à l'acte ? Je disais tout à l'heure le problème des vitrines, mais c'est justement passer la vitrine pour se dire qu'effectivement, ce que j'ai devant les yeux, c'est une réalité du monde. Donc, ma technique pour ça, c'est de copier ce qu'il y a derrière les vitres. Quand je fais travailler les enfants, je les fais travailler en situation devant les vitrines. Je m'arrange pour avoir un objet ancien qui correspond pour leur faire toucher cet objet, ou un fragment. Par exemple, je l'ai sorti il n'y a pas longtemps de la rivière, de l'Authie, & je trouve ça ! On se dit que faire ? Je suis en prospection, je trouve un objet, il est en surface, il n'est pas en situation, je vais le remonter parce que je sais qu'il y a d'autres plongeurs qui viendront bientôt ! Donc, je le prends. Je le mets de côté, je le ramène au musée, je pense d'après la situation qu'il doit être récent, qu'il a moins de 200 ans ! Après en dégageant un peu l'objet, je vois qu'il est plus ancien que je croyais. La concrétion pouvait un peu m'aider mais en réalité la concrétion calcaire, ça peut aller très vite ! J'ai trouvé une pagaie au même endroit qui avait plus de concrétion que ce pot. Donc, en regardant la forme, je me dis : « Ok, c'est du xv<sup>e</sup> siècle ! » Bon, quel est l'intérêt de l'objet ? Ben, parce que ici dans le musée, on en a quelques-uns, on les connaît bien, maintenant, ça va ! Mais les premiers qu'on a trouvés, on était : « Ah ! Cette forme-là ! Mince, il a passé 500 ans sous l'eau ! » Donc c'est un objet qui est proche de l'animation, du coup. Donc il quitte le monde du référencement typologique, conservation importante de l'objet, il faut le conserver. Ça serait dommage qu'il ait passé 500 ans sous l'eau sans être cassé, & qu'on le casse nous aujourd'hui. Pourquoi la plupart des gens qui l'ont croisé depuis 15 jours, ce pot, se sont montrés intéressés, fascinés ? Qu'est-ce qu'il y a derrière lui ? Depuis 15 jours je l'observe sur cette table, & je me dis : « Finalement, ce qu'ils aiment dans ce pot, c'est qu'effectivement il est passé d'un temps à un autre ! Ils ne sont pas fascinés par des fossiles qui ont encore plus d'années ! Pourquoi ce pot va plus les fasciner ? » Peut-être parce qu'une main humaine l'a touché ! Il y a une résonance d'humanité ! C'est peut-être un des messages dans les musées d'histoire, en médiation, qu'on essaye de passer. On essaye encore une fois de toucher les cordes sensibles par ces biais-là !

5. VL Ça fait longtemps que tu es ici ?

5. ALH Alors ça fait 20 ans que je fais ce métier dans ce sens-là. Pas 20 ans parce qu'au début je ne m'en suis pas vraiment rendu compte, c'est venu au fur & à mesure sur le parc de Préhistoire, parce que je me suis dit : « Pourquoi parler de tous ces gens qui sont morts ! » Ça n'a pas beaucoup d'intérêt, ça ne sert à rien ! Je peux vivre sans. Je peux être dans ma maison le soir, être un jeune adulte, un ado, & dire ça n'a aucun intérêt. De mieux connaître les cylindrés d'une voiture, ça peut me servir dans ma vie de tous les jours, je pourrais même m'en faire un métier en tant que mécanicien, & puis j'aime ça, c'est joli, j'aime le son que ça donne... Bon ok, le *tunning* ! Ouais ! Je prends le *tunning*, pas au hasard, c'est quelque chose qui est important dans certaines populations,

<sup>22</sup>René DESCARTES. *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, & chercher la vérité dans les sciences. Plus la Dioptrique, les Météores, et la Géométrie*. Sous la dir. de Joannes MAIRE. Leyde (Pays-Bas) : Joannes Maire, 1637.

ils sont prêts à y mettre beaucoup d'argent, moi, j'ai du mal. Je ne sais pas si tu as vu ma *Panda*. Je ne mets pas beaucoup d'argent dans une voiture. Et encore aujourd'hui, je comprends quand on me prête une belle voiture, je conduis dedans, c'est agréable, quand tu fais beaucoup de route, c'est super, mais bon ! Et tu te dis, est-ce que je m'investis ? Pourquoi on s'investit plus dans l'histoire, qu'est-ce qui fait qu'à chaque fois que je parle d'histoire, on me dit : « Ah, vous êtes passionné ! » Quand on me voit ça peut aider, mais au-delà de ça, c'est de penser aller visiter un autre temps. Par le fait de connaître mieux les humains d'avant, j'ai l'impression d'aller les visiter. Au lieu d'aller sur la lune, je vais au Moyen Âge. Je suis devant ce pot au fond de l'eau, je ne me dis pas : « Chouette ! j'ai trouvé quelque chose ! » Je me dis : « Il est là depuis 500 ans ! » La plongée a un phénomène amusant, qui moi me touche, qui est le courant, le peu de visibilité dans les rivières ici, c'est un petit peu délicat ! Mais quand on est au fond face à un objet qui a passé autant de temps sous l'eau, on a presque envie de penser qu'en remontant – parce qu'à l'endroit où je l'ai trouvé, il y avait le verre et une bouteille en verre soufflé – là, mon domaine onirique m'amène à me dire : « Là ce que je vais remonter, les gens, fin XIX<sup>e</sup>, sont en train de discuter au bord de la rivière. » Des gens habillés autrement, en ayant un autre langage que le mien, avec une autre mentalité. Qui sont-ils ? Je ne vais pas non plus aller de l'autre côté de la terre rencontrer des ethnies papoues qui m'intéressent beaucoup, et je rencontre des ethnies incroyables qui ont vécu il y a 500 ans, 1000 ans. C'est ce passage-là qu'on essaye de transmettre aux autres, & on a la chance qu'effectivement ça soit entré dans le domaine scolaire & on a la chance qu'en général ça soit pensé comme quelque chose d'important. Ce qui fait qu'on a été mis en avant par les musées. C'est-à-dire que le *tunning* c'est aussi important, pour certains c'est même plus important puisqu'ils n'apportent pas d'intérêt à ce type de choses. Et pour autant, on a été mis plus en avant par la société au niveau de l'histoire. Alors je pense là de plus en plus que l'histoire a été très importante au niveau politique, elle aide les pouvoirs en place & les pouvoirs qui veulent se mettre en place à se justifier. Donc, ça c'est une autre démarche dont nous, les médiateurs on n'a pas toujours connaissance au départ, mais qui sont très très importants !

5. VL Alors, au niveau de la médiation, comment on transmet l'histoire ici ?

5. ALH Après ce financement, ce choix de financement, il est vrai aussi que plus on avance en âge, plus on s'intéresse à ceux qui sont morts. Je le dis abruptement, mais j'ai cette impression, & ceux qui sont morts, c'est nos ancêtres. Mais si déjà tout petit on a conscience qu'on va mourir... mais tout de suite à se dire qu'il y a des gens qui étaient là avant moi, qui ont construit des choses, qui ont construit un monde, ce monde de mieux le connaître permet de mieux connaître le monde qui m'entoure, & de mieux connaître le monde qui m'entoure permet de mieux me connaître, ou de mieux connaître mes contemporains. C'est-à-dire que depuis longtemps, j'ai une pratique de : quand je rencontre les enfants de classe, j'essaie de savoir leurs prénoms rapidement. Je me suis rendu compte que ça m'est venu parce que j'ai aussi une formation en environnement en règle générale, en écologie, sur l'usage des plantes, sur le nom des plantes, sur les systèmes écologiques que je fréquentais toujours sur le parc... et du coup je me disais, je connais cette plante parce qu'elle m'apporte quelque chose ! Mais celle-là j'ai du mal à la retenir parce que elle ne m'apporte rien. Pourquoi je vais la laisser de côté, ça me pose la question ensuite de l'utile, du beau... Ça pose beaucoup d'autres questions. Tu vois, pour moi la démarche histoire & nature par exemple, n'est pas si éloignée que ça. C'est s'aider des différentes sciences qui entourent – mais parce que je viens de l'archéologie – l'histoire en elle-même, pour mieux comprendre le moment, & lui donner un nom. Et lui donner un nom c'est le reconnaître tel qu'il est. Alors je suis un peu mauvais en histoire sur la base de l'histoire. Sur les textes. Même si les textes m'intéressent, je n'étais pas un très bon élève. Je ne peux pas dire que j'écrivais mal, non, j'écrivais beaucoup. Et ça ne correspondait pas à ce qui était attendu. Il n'y a pas de regrets. Aujourd'hui j'ai passé tout ça ! Il y a dix ans j'aurais dit « mais », & aujourd'hui c'est comme ça ! Il y a effectivement une recherche très personnelle de vouloir s'attacher au monde qui m'entoure, & j'ai pris ça comme une mission depuis 15 ans, même si le mot est très fort, ce qui d'ailleurs a fait frémir certains de mes collègues. Et puisqu'on parle de passion tous les jours, et qu'au fond de moi, je me pose régulièrement le terme de production, qui n'est pas particulièrement le terme de produit fini, parce que je m'y attache, mais bien de production basée sur un phénomène onirique finalement. Est-ce que j'ai le droit rêver le médiéval ? Est-ce que j'ai le droit de penser au médiéval fantastique ?

Est-ce que *Le Seigneur des anneaux* est vrai <sup>23</sup> ? Des enfants me croisent & disent : « Ben ouais ! » Pourquoi pas, dans ton monde, dans ton idée, c'est cette idée-là ! Maintenant, de ce que moi je connais du réel de cette époque-là, je parle de réalité, pas de vérité, les réalités que je connais, je peux te les montrer, je peux te les expliquer ! Qu'ensuite on me dise des choses sur les différentes époques, alors ça devient compliqué ! Parce que longtemps on a dit le haut Moyen Âge c'est sale ! Et puis on se rend compte qu'il y a toujours des bains... On a dit que l'époque mérovingienne – alors voilà, le haut Moyen Âge a changé de nom depuis, il est devenu le Moyen Âge classique, parce qu'en histoire on va dire haut Moyen Âge & bas Moyen Âge, pour une période qui dure mille ans en plus, ce qui est bien long, & on ne dit pas moyen Moyen Âge – & ce qui m'a vraiment permis de penser à tout ça, c'est vraiment les périodes préhistoriques, vraiment, sur lesquelles j'ai travaillé ! Alors là ! C'est multiple ! Sur des périodes qui durent parfois 300 000 ans ! Alors que tu te dis qu'il peut se passer beaucoup de choses pendant 300 000 ans. Et puis sur le haut Moyen Âge, on parle beaucoup des barbares, ici, c'est le cas. Et en parlant des MÉROVINGIENS comme des barbares, c'est parce qu'on a aussi une vision ethnocentrique très forte de la part des Romains sur ces populations. Quand on découvre des choses, nous, parfois pas plus barbare qu'un Romain, ils sont habillés, pas à l'identique comme quelqu'un qui vit à Rome parce que c'est une grande ville, mais il y a aussi des grandes villes à l'époque mérovingienne, il y a aussi des villages. Moi je suis très local, j'essaye aussi de raconter aux gens ce qui se passe. L'humanité qui est très proche, mais le local parce que je vis ici. Peu importe que mes parents ou moi-même, mes grands-parents soient venus d'un autre pays du monde, aujourd'hui je suis là, donc je raconte la vie du moment de là ! D'ailleurs souvent c'est ce qui arrive. Les gens quand ils parlent de fouilles archéologiques, ils parlent de leur coin : « Ah, on a trouvé chez nous... » D'habitude, on parle d'Égypte : « Ah, quand même, ils avaient de belles choses ! » Je rappelle qu'on fouille principalement des tombes de rois, donc c'est un peu logique que ce soit de belles choses. Ce n'est pas les plus pauvres qui vont donner de belles choses.

5. VL Et c'est quoi ta formation à la base ?

5. ALH Alors en fait j'ai fait histoire & archéo ensuite. J'ai pas validé mes diplômes, je le dis. Moi je suis plutôt archéo. En fait, je vivais à Amiens, & mon père me disait que sous le jardin, tu trouveras des baignoires romaines ! Je voulais creuser, j'avais 4-5 ans, mais je n'ai rien trouvé. J'ai creusé des années après, & j'ai trouvé de la céramique quand même. Depuis, j'avais fréquenté le musée de Picardie à Amiens... C'est un musée universaliste, on n'est pas dans cette idée-là ici. Ce qui est intéressant, c'est que c'est un musée quasiment neuf, qui a été créé en janvier 1979. Il avait des collections relativement faibles au départ, qui se sont augmentées, il y avait eu des collections... il y a un *SUCELLUS*, petit dieu romain haut comme ça, qui est un des plus beaux sur les trentaines de *SUCELLUS* qu'on connaît, il est parti à Venise pour l'exposition *Rome & les barbares* <sup>24</sup>. Donc, *a priori* il est pas mal. C'est classé musées de France. C'est un musée de beaux-arts & archéologie. Au rez-de-chaussée, tu as plein de peintures qui racontent l'histoire des marins d'il y a une centaine d'années. Avec des peintres qui étaient au Salon des artistes français, dont des médaillés d'or, comme Francis TATTEGRAIN, qui étaient des peintures de l'époque, qui étaient moins reconnus après. On va dire que c'était des peintres pompiers. Si on prend l'étymologie du XX<sup>e</sup> siècle & puis du XXI<sup>e</sup>, on est en train de revenir sur GÉRÔME & autres, ils ont bossé comme des fous, ils ont fait des choses assez... Et donc le sujet, le projet scientifique & culturel, c'est la marine berckoise, qui est une marine d'échouage la plus grande de France en 1900 vue par les peintres. Et le deuxième sujet, c'est l'archéologie locale & principalement sur le funéraire, avec des tombes mérovingiennes ! Et c'est communauté de communes depuis 2004. Ça a été municipal depuis 1979.

5. VL Qui s'occupe de la direction scientifique de l'établissement ?

5. ALH Il y a un conservateur, directeur de la structure. Il fait les choix, tout est centralisé, il s'appelle Georges DILLY. Il construit des catalogues d'exposition, il y a deux à cinq expositions temporaires par an, en fonction de

<sup>23</sup> John Ronald Reuel TOLKIEN. *Le Seigneur des anneaux 1. La Communauté de l'anneau*. Paris : Christian Bourgois, 1972 ; John Ronald Reuel TOLKIEN. *Le Seigneur des anneaux 2. Les deux tours*. Paris : Christian Bourgois, 1972 ; John Ronald Reuel TOLKIEN. *Le Seigneur des anneaux 3. Le retour du roi*. Paris : Christian Bourgois, 1972.

<sup>24</sup> Jan. 2008, Venise : palais Grassi. *Rome & les barbares, la naissance d'un nouveau monde*. Jean-Jacques AILLAGON, éd.

la taille de l'exposition ! Il est là depuis 1979. Il vient d'avoir 60 ans, il a ses choix au fur & à mesure. Il a démarré avec un musée qui faisait à peine 200 m<sup>2</sup> & aujourd'hui il a un musée de 700 m<sup>2</sup>. Donc il y a des bâtiments qui ont été agrandis, il fait des acquisitions régulières au FRAM<sup>25</sup>, il présente des œuvres régulièrement au FRAM. En fait, il m'a débauché de Samara, comme j'étais en CDI<sup>26</sup>, il y a 11 ans, & pour un poste contractuel. On s'était connus par l'archéologie. Le service culturel englobe l'éducatif, le service des publics & le service communication. Trois pôles que j'ai repris il y a 11 ans, ce qui maintenant est repris par l'assistant qualifié à la conservation. Mais ce qui à l'époque était un peu... assistant qualifié, c'était pas vraiment défini sur ce poste-là. Donc il m'a pris en tant qu'adjoint en contractuel, & je suis toujours contractuel.

5. VL Vous suivez un style particulier de muséographie ou d'historiographie ?

5. ALH Le musée suit son projet culturel & scientifique. C'est-à-dire que si demain, quelqu'un nous amène un PICASSO, on refusera ! On ne prendra pas un tableau de PICASSO ici, à moins qu'il nous dise qu'il a peint à Berck, au temps de la marine d'échouage, mais sinon... Et pour ce qui est du matériel archéologique, si on nous propose une momie égyptienne, on ne la prendra pas ! Tu verras là-haut sur l'accrochage, c'est la même personne qui fait les accrochages depuis le début, minimaliste. On ne voit pas l'accrochage ! Le conservateur ouvre au minimum les vitrines, on a beaucoup d'objets en fer, à 300 m de la mer, donc la conservation, c'est quand même un peu chaud. Donc on a une très très forte mobilisation sur la clim', donc l'accrochage, il le veut minimaliste. Donc, c'est vraiment l'objet en avant, mais l'objet est parfois comme cette poterie ! Ce n'est pas automatiquement un objet entièrement nettoyé. C'est intéressant aussi de le voir en contexte. Là, c'est le contexte vu de la rivière... Mais par exemple dans les vitrines, il y a aussi le contexte de la rouille. Dans la rouille se sont trouvés coincés du bois, du tissu. Donc ça raconte autre chose. L'objet n'est pas là que pour raconter ce qu'il est : une épée. Il est aussi là pour raconter ce qui l'entourait : il peut y avoir un personnage avec le métier à tisser. Il y a une épée reconstituée là-haut, pour voir le poids. Et puis il y a toute une partie art contemporain, en fait, on reçoit beaucoup d'artistes contemporains qui travaillent sur les sujets du musée. Que ce soit sur la mer, sur le verre avec les perles, etc.

5. VL Et l'importance d'avoir fait le musée dans ce lieu ?

5. ALH En fait, c'est l'ancienne gendarmerie. Quand on arrive par devant, on a même re-dégagé le fronton « Gendarmerie nationale ». Sans lien.

5. VL Vous avez des moyens de se repérer dans le temps ?

5. ALH Il y a une frise chronologique faite devant les fenêtres, tu verras à l'étage, ce sont de grands *drop paper*\*, avec des objets emblématiques de nos collections pour les périodes. Donc on voit marqué « -250 ans avant J.-C.<sup>27</sup> » Le « moins » & le « avant J.-C. » ne gênent pas en le sens où il vaut mieux marquer les idées plutôt que... voilà ! Puis après, on a juste les dates... on remonte jusqu'à l'époque moderne.

5. VL Et comment vous permettez au public de se repérer dans l'histoire ?

5. ALH Pour mettre en scène l'histoire, c'est plus les chronologies, les objets montrés qui permettent de remonter le temps. C'est chronologique. Il y a malgré tout une carte en vue aérienne des traits de côte entre maintenant & l'Antiquité par exemple. Ça c'est pour montrer aussi les évolutions des paysages. Mais c'est juste une photo. Si on va au musée Quantovic à Étaples, on sait qu'il y a une maquette qui montre l'entrée de la mer sur la vallée de la Canche, par exemple, jusqu'à Montreuil. Donc, on n'est pas automatiquement sur les mêmes outils parce qu'on sait qu'on a un autre musée coté, avec qui on a un fort partenariat. Donc forcément, on essaye de ne pas prendre les mêmes outils. Nous on fait moins de maquette. Montreuil va plus se développer sur les maquettes. Les objets

---

<sup>25</sup>Fonds régional d'acquisition pour les musées.


<sup>26</sup>Contrat à durée indéterminée.

<sup>27</sup>JÉSUS-CHRIST.



reconstitués, on commence à en avoir d'autres, il va quand même y avoir un métier à tisser au musée Quentovic à Étaples, mais plus gallo-romain ! Bon, on va être sur quelque chose d'un peu plus brut.


5. VL Vous visez un public particulier ?

5. ALH <sup>a</sup> On va vers un public. On ne vise pas un public ! C'est quand même assez agressif. <sup>b</sup> On a moitié  Com. 5.1 On ne vise pas groupes scolaires, moitié adultes en visite libre. On n'a pas un fort rendement ! D'abord je suis seul pour l'animation, donc je suis monté jusqu'à 317 groupes sur une année ! C'est énorme, c'est beaucoup trop pour avoir un bon fonctionnement, ne serait-ce que pour moi aussi. À Samara, je faisais 4-5 groupes dans la journée, parce que je faisais en fait à ce moment-là... ici je suis monté à 7 classes par jour pour voir que c'est impossible ! Je peux y arriver, la fatigue aidant, au-delà de trois groupes, on commence à être beaucoup moins efficace. Je pense avec l'expérience, le temps... Donc, on a aussi beaucoup de public individuel qui vient. On a plus de gens extérieurs à la région Nord-Pas-de-Calais & au local. On va dire local ¼, Nord-Pas-de-Calais ¼, le reste, extérieur à la région. Ce qui assez différent des autres musées de la région. Les autres ont plus de gens du Nord-Pas-de-Calais dans leurs fréquentations ! Ici, on est au bout de l'A16 <sup>28</sup>, les gens de la région parisienne viennent jusqu'à Berck ! Ça évolue entre 10 000 & 40 000 personnes.

5. VL Vous avez mis en place des lieux d'étude ici ?

5. ALH J'allais dire non, mais mardi dernier, le conseil général est venu pour étudier certaines pièces qu'on a en réserves. Donc ils se sont mis, jour de fermeture, dans la salle du musée, chauffé, agréable, ils étaient très contents. Il y a une autre salle avec tous les livres qu'on a en bibliothèque. Il y a un espace céramique qui est là-haut, avec des documents. Il m'est arrivé de recevoir des étudiants ici. Même si c'est très encombré, il faut imaginer qu'il y a des tables, qui sont là-bas, qui peuvent être dégagées rapidement. On est moins nombreux que dans les autres musées que tu as pu visiter, mais du coup on a plus d'espace. Il y a le conservateur & moi pour la conservation : 2. Et ensuite le reste du personnel, il y a deux personnes à l'accueil, deux gardiens, un concierge & deux femmes de ménage. Mais, il faut l'avouer, on a pas mal d'absentéisme dû à des gens qui sont assez facilement malades & on perd un poste, là, au mois de novembre, il ne sera pas renouvelé.

5. VL Comment vous faites participer le public ?

5. ALH Il y a plein d'éléments de médiation. Le principe à utiliser, c'est celui de l'atelier. On a une cinquantaine d'ateliers participatifs maintenant. Tous ne sont pas attachés à l'histoire, ou des marins pêcheurs en 1900, ou au niveau archéologique, des MÉROVINGIENS, ou des soldats de LOUIS XIII ou des mousquetaires par exemple. Mais on peut fabriquer un carrelage médiéval, au Moyen Âge... <sup>b</sup> Enfin, il y a une cinquantaine d'ateliers, avec  Com. 5.2 Ateliers en ligne une trentaine en ligne sur le site Internet, je dois mettre les autres là, prochainement. <sup>a</sup> Donc, l'immersion dans l'histoire elle passe par le geste. Il arrive parfois qu'on fasse appel à des musiciens ou à des troupes de théâtre, mais c'est drôle, parce qu'ils ré-impliquent le public comme s'ils étaient des guides. Ou des associations, & bien, ils prennent le guidage, ils les impliquent par un guidage. Ils ne les impliquent pas par une mise en scène de reconstitution. Moi qui suis habitué des reconstitutions, très honnêtement, on n'a jamais fait de reconstitution ici. Il y a un petit sujet possible avec Azincourt, où eux recevaient une classe. Je ne peux pas recevoir de classe ici, parce que le musée est trop petit. Je les reçois dehors, et dans ce cas-là, je suis habillé en costume du début du XV<sup>e</sup>, & effectivement j'ai quelques activités en dehors de ça. Je leur fais essayer le filage, faire du feu avec un briquet, enfin, des trucs de base quoi ! Mais, ce qui est dit souvent quand je fais tout ça, c'est : « Ah ben toi, tu pourrais faire *Kob-Lanta* <sup>29</sup> ! » C'est-à-dire qu'on pense plus à la survie qu'à la vie. Donc il y a un vrai ! Quand je dis ça, c'est

<sup>28</sup> Autoroute 16.

<sup>29</sup> Denis BROGNIART et Hubert AURIOL. *Kob-Lanta*. TF1. Paris, 2001.

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Langage », SECTION B.3.6 Méthode, page 905.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 910.

His.5.3  
Pas si bêtes

la règle des 80-20, ce sont des gens qui ont l'air de ressortir ça, puis 20 % qui sont quand même... si j'en ai deux sur dix, je suis content. <sup>c</sup> L'autre chose qui ressort, c'est « Bah, ils étaient pas si bêtes ! » Et je leur réponds : « C'est vos ancêtres ». <sup>||</sup> Ça fait plaisir aux gens, mais aussi parce que je voudrais les rattacher à ce phénomène ancien. Je suis agnostique, donc j'ai envie de les faire se rattacher à une lignée plus... de ne pas aller chercher... Même si je trouve ça très chouette qu'il y ait eu tant de religions, ça amène tellement d'histoires, & les mythes ! Moi-même j'utilise des mythes, le « mythe de la caverne <sup>30</sup> » n'est qu'une belle histoire qui me permet finalement de mieux connaître le monde.

5. VL Il faut parfois se méfier aussi de l'évolutionnisme, n'est-ce pas ?

5. ALH Et au-delà de ça, ça a beaucoup d'importance. Je suis très marxiste dans l'histoire, j'ai été formé par mon père dans ce biais-là ! Mais, quand je dis que je suis agnostique & marxiste, c'est la réalité, c'est-à-dire que je ne vais pas au-delà de, justement, ce que MARX & ENGELS développent autour de l'histoire. C'est vraiment de penser à quelque chose dans le moment. C'est pas l'histoire de MICHELET non plus, tu vois, justement, qui est précédente à MARX. Ça pourrait être l'histoire du *Petit LAVISSE* <sup>31</sup>, d'Ernest LAVISSE, & de son bouquin sur les écoles, parce qu'il y a des images. En même temps, ça n'est pas qu'une image. Nous ne sommes pas qu'une image. Nous sommes cette complexité qui donne l'étape humaine, & qui fait qu'effectivement, je ne suis pas dans ce critère évolutionniste. J'ai bien vu que même un *homo erectus*, il a beau avoir une forme physique légèrement différente de la mienne, il a une capacité qui cherche à aller au-delà d'un outil, moi c'est ce que je remarque. C'est super compliqué de faire un biface, pourtant je l'ai répété au début à Samara : « Le biface est l'outil à tout faire, le couteau-suisse de la Préhistoire. » Aujourd'hui ça m'apparaît tellement ridicule. Un simple éclat de silex est déjà suffisamment tranchant pour couper la peau d'un animal aussi dur soit-il ! La symétrie du biface, le travail d'une certaine manière, c'est compliqué. J'ai encore du mal, moi, à faire des bifaces. J'arrive à faire des lames de silex, mais intellectuellement, je sais comment il faut faire, on me l'a expliqué, je l'ai essayé, mais c'est complexe, ça me paraît complexe. Un autre détail très compliqué, j'essaie de ne pas emmener les gens vers là où je veux qu'ils aillent. C'est-à-dire qu'en archéologie on sait, on fouille. C'est pour ça que là je vais aller sur un chantier, je le sais depuis ce matin, plutôt un diagnostique, & faire un diagnostique, c'est terrible. Un diagnostique archéologique c'est : je creuse le sol & je vais voir des traces. Et si je ne m'attends pas à certaines traces, je ne les trouverais pas ! Mais en même temps si je m'y attends trop, je vais mal orienter ma pensée. Donc, il faut que je sois très ouvert en connaissant un maximum de... C'est-à-dire augmenter son vocabulaire visuel pour mieux comprendre. C'est un peu identique avec le public, les enfants des fois me disent des choses, & je me dis : « Qu'est-ce qu'ils ont bien voulu dire ? » Je ne me dis pas : « Non c'est pas ça ! » Enfin si, ça m'arrive parce qu'on va vite. Je me dis qu'on a été trop vite. Non, alors : « Qu'est-ce que tu as voulu dire ? Qu'est-ce que tu as mis derrière ça ? Pourquoi tu as pensé à ça ? » On a un atelier ici qui s'appelle des goûts & des couleurs. J'essaie de relier les goûts qu'on a dans la bouche & le goût de la peinture ! Et je leur fais goûter des sirops, sans leur dire ce qu'il y a dedans, donc avec des goûts différents. Les enfants choisissent la couleur, mais il y en a quatre de la couleur de ce scotch à peu près, j'ai du citron, du gingembre, de l'anis, de l'orgeat. Quatre sensations différentes en bouche, assez fortes ! Et une fois, il y en a un qui goûte le sirop de gingembre, & il nous dit... – et ensuite je leur demande de les rapprocher avec des peintures : « Pourquoi, ces goûts, vous les avez rapprochés avec des peintures ? » Ce qui peut paraître compliqué mais en fait, ça va, ça passe bien – l'enfant nous dit : « Je pense à ce tableau qui montre un dame parce qu'elle est pauvre, & c'est le goût du pauvre que j'ai dans la bouche ! » Là, je me dis que je vais ramer. Soit on se dit : « Ouais, ok, on passe à autre chose ! parce que là ! Le goût du pauvre, c'est quoi le goût du pauvre ? » Il s'avérait que cet enfant vivait dans une rue à Berck qui n'avait pas encore le tout-à-l'égout. Donc, il estime que c'est une rue pauvre. Parce qu'en plus les lessives se répandent dans le caniveau. Et la lessive qui se répand dans le caniveau, c'est une odeur que je connais, parce que mon père étant commerçant, j'allais à l'école du faubourg de Beauvais à Amiens, qui était un faubourg pauvre comme on le pense dans les années soixante-dix, & qu'effectivement quand les lessives

<sup>30</sup> PLATON, *La République* (-315), op. cit., liv. VII.

<sup>31</sup> Ernest LAVISSE. *Histoire de France illustrée depuis les origines jusqu'à la Révolution*. Sous la dir. d'Ernest LAVISSE. Paris : Hachette, 1911.

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Préhistoire », SECTION B.1.75 Médiéums, page 894.

arrivaient, elles avaient l'odeur que peut avoir le gingembre, un peu de savon. Et donc lui, le goût gingembre, qui est un goût savon pour les Français – je dis bien pour les Français, parce que c'est culturel, il faut bien travailler son truc, parce que j'ai des Anglais des fois, avec ça... – donc ce savon & l'odeur de la lessive, ça allait ensemble. Donc, pour lui c'était le goût du pauvre. C'est-à-dire que c'est de rentrer dans une démarche qui est : ne surtout pas avoir d'*a priori*. Il faut de la culture, il ne faut pas d'*a priori*. Il faut en avoir un petit peu, sinon on n'arriverait pas à décrypter, mais il faut vraiment essayer de décrypter les choses telles qu'on voudrait... Et donc en musée d'histoire c'est pareil. C'est d'autant plus vrai que, longtemps, j'ai eu une photo d'un des personnages de *La guerre du feu* en train de faire du feu avec des baguettes, hirsute<sup>32</sup> ! Et je me disais, le gens quand ils me voient, ils voient ça ! *La guerre du feu*, c'est la Préhistoire ! Donc, forcément... J'ai commencé à me costumer en habits préhistoriques, mais avec des trucs un peu soignés quand même. J'étais sur les salons du tourisme, on me disait : « Ah, l'homme préhistorique, machin ! » Bon, on riait, & je me mettais en scène, j'étais un acteur qui se mettait en scène. Et en même temps, je leur donnais un bout de silex, donc ils venaient, curiosité oblige. Je leur aurais donné comme ça, ils ne venaient pas ! Je leur donne en habit, c'est amusant, ça passe d'une autre manière, clac ! En leur donnant un bout de silex de là où je travaillais à Samara, & quelque part, je commençais à discuter avec eux ! Ils me demandaient : « C'est quoi comme pierre ? — Du silex ! — Ah ! C'est ça du silex ! » Même des gens de la région, c'est assez impressionnant ! Et donc, je leur expliquais que c'était cette matière, que c'était pas facile à tailler, que pourtant les préhistoriques l'avaient fait, que c'était fait d'une certaine manière, qu'ils pouvaient venir voir ça à l'endroit où j'étais, etc. Donc il y avait un petit discours qui s'entamait, où finalement j'utilisais l'image qu'ils attendaient de moi, ce qui est parfois pénible, & en même temps, je n'avais pas honte de mon image, puisque j'étais pas non plus avec des vêtements hirsutes mal taillés, etc. Donc le costume est au plus près de ce qu'on pourrait croire vrai, croire réel à ce moment-là. Même si ce n'est pas une réalité du moment, c'était peut-être encore mieux que ça ! C'est peut-être moins bien que ça ! Mais au moins je ne suis pas dans le côté complètement caricatural ! Je ne rentre quand même pas dans la caricature, qu'on voit encore fréquemment ! C'est comme ça que sont nées, encore une fois, beaucoup de troupes de reconstitution. Elles-mêmes font parfois du caricatural, à l'inverse ! J'entends des fois des choses : « Les femmes gauloises étaient parfaitement libres, contrairement aux femmes romaines ! — Ah ! Ça a été pris où ? Qui l'a dit ? Voilà ? Comment vous pouvez le savoir ? Comment vous pouvez le juger par rapport à ça ? » Alors on me donne des éléments, mais on me donne souvent des particularités ! Comme cette reine anglaise qui a combattu les Romains, voilà<sup>33</sup> ! Si on met les choses en avant, elles sont exceptionnelles. Le danger c'est aussi d'aller contre les préjugés ! Et encore plus vrai quand on s'approche de nos civilisations, & qu'on parle de la seconde guerre mondiale. De penser que tout le monde était martyrisé sur la côte. J'ai des grands-parents qui étaient à Boulogne, & je vais encore les voir régulièrement, je suis à Berck, pas loin, & j'entends des anciens qui ont plus de 80 ans, & entre guillemets, n'ont plus rien à perdre, & qui disent : « Pendant le temps des Allemands, c'était bien moins dur que pendant le temps des Canadiens ou des Américains ! » Donc, l'histoire n'est vécue que par un prisme particulier. Encore une fois, c'est la politique ! ❀ *interruption* ❀ Comme je fais de la plongée, je fais aussi de la biologie. Je me disais même au début : « Ça serait génial qu'on puisse avoir la taille de concrétion par rapport à l'objet & tout ça ! » Et quand tu vois des concrétions comme ça à côté d'une bouteille en plastique complètement concrétionnée, tu te dis : « Bon ben, ma foi, j'arriverais à rien ! »

5. VL Vous êtes moteur de réseaux particuliers ?

5. ALH 2P2M. Sinon, globalement, on me demande de travailler... là je travaille avec la médiation Nord & Pas-de-Calais, les médiateurs en archéologie précisément, on réunit prochainement le quart nord-ouest de l'Europe, 80 personnes de différents sites à Bavais, musées, sites archéologiques de reconstitution, sites de plein air, si on est la France entière avec la Belgique, ça fait des salles à 150 personnes, on fait des *workshops*\*. Là, on me demande d'aller sur place & de travailler sur des idées, pour vraiment apprendre les uns des autres, vraiment échanger au maximum ! Et je voudrais monter ça au conseil général au niveau beaux-arts. Ils veulent construire quelque chose à Étaples. Je leur ai dit : « Pourquoi pas essayer d'avoir ce type de raisonnement expérimental, c'est-à-dire de reconstitution qui aide finalement à mieux comprendre ! » Donc ça va au-delà de faire simplement des ateliers,

<sup>32</sup>Jean-Jacques ANNAUD. *La guerre du feu*. 1981.

<sup>33</sup>Il s'agit de la reine du peuple Iceni, BOADICÉE.

même si pour moi l'atelier est un pendant de ce type de choses. Et de leur dire qu'on pourrait faire la même chose avec les beaux-arts, c'est-à-dire la peinture. J'ai utilisé les techniques archéologiques au départ, je les ai adaptées aux arts, mais ça reste... Par exemple, je prends un pinceau propre, neuf, & sur certaines peinture, je demande au conservateur pour lui demander : *Là est-ce que les enfants pourraient suivre la trace de la peinture pour comprendre le mouvement du peintre ?* — *Ok, sur tel, tel tableau !* Je suis obligé de faire de la régie d'œuvres aussi, vu qu'on n'est pas nombreux ! Donc je comprends la régie d'œuvres, largement, la conservation, le montage de dossiers, etc.

5. VL Et vous avez une activité numérique ?

Com 5.4  
Modélisation de  
cave

5. ALH À part le recollement !<sup>d</sup> On a eu des 3D de faits sur Tigny, le site où on a trouvé une cave ! On a demandé à une école d'Artois dans les années quatre-vingt-dix de faire une modélisation de la cave. C'est tout !

5. VL Vous êtes en lien avec des universités, des revues...

Com 5.5  
Podcasts

5. ALH On a une revue qui s'appelle *Nord-Ouest archéologie*<sup>34</sup>, qui est une association, qui sort régulièrement, qui a permis l'échange.<sup>e</sup> En numérique je pensais, il y a quand même des *podcasts* qui ont été mis en ligne, il a trois ans. Tiens, va visiter le musée & tu me diras ce que tu en penses. À plus tard.

---

<sup>34</sup>*Nord-Ouest archéologie* (1988).

<sup>d</sup>Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 915.

<sup>e</sup>Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 911.

## A.6. Entretien avec Carole SAMEZ & Luc PIRALLA

Saint-Omer, musée de l'hôtel SANDELIN, le lundi 15 octobre 2012.

6. CS J'ai vu que vous écriviez une thèse sur les musées d'histoire, & nous on s'est dit : « Aie ! Aie ! Aie ! Notre musée est très particulier. » Je ne sais pas si vous le connaissez. Peut-être que vous allez pouvoir nous aider à faire rentrer notre musée dans une catégorie ! Parce qu'officiellement, il est déclaré musée des beaux-arts, après nous personnellement, on a ajouté « arts décoratifs » puisqu'on a une énorme collection de céramiques ! Et en fait, il est présenté en trois parcours, dont un parcours qui est bien un parcours d'histoire sauf que c'est pas l'histoire avec un grand H, c'est un parcours lié avec l'histoire de Saint-Omer, notamment sa période la plus faste, où elle a été un port de mer, donc une ville particulièrement riche, au Moyen Âge. Les habitants de Saint-Omer avaient canalisé un petit fleuve côtier qu'on appelle l'Aa, jusque Graveline. Donc, Saint-Omer était bien considérée comme le port, Graveline étant l'avant-port, puisque les marchandises ne pouvaient être déchargées qu'à Saint-Omer. Saint-Omer avait le monopole. Les trajets sont représentés par des couleurs. Vous avez un parcours histoire qui est présent sur les trois niveaux : un niveau qui n'existait pas avant les travaux de restructuration qui a eu lieu fin des années quatre-vingt-dix, début des années deux-mille, qui est un niveau de cave. Les caves ont été entièrement réaménagées, notamment avec un fonds lapidaire du Moyen Âge très important, vous le verrez, qui n'était plus montré depuis une soixantaine d'années. Alors, moi qui ai fait des études d'histoire de l'art à Lille 3, je voyais de vieilles diapos de ces œuvres, mais on ne pouvait plus les voir au musée, elles avaient été mises en réserves parce qu'il n'y avait pas de conditions satisfaisantes pour les exposer. Nous avons rouvert en 2004. Et moi je suis ici depuis 2009. À part Dany, notre mémoire vivante qui est là depuis 28 ans, sinon l'équipe est assez jeune. La première ouverture en 1904. Je peux vous montrer ! C'est notre ancien conservateur Yves BOUREL qui était là au moment de la restructuration qui a profité des années de fermeture du musée pour en faire un peu son histoire. Oui, donc il raconte toute l'histoire de ce musée, parce qu'il a été fondé en 1829, mais il n'y avait pas de lieu pour exposer les collections. En fait, c'était différents collectionneurs qui avaient cédé une part de leurs collections à la ville pour fonder un musée. Et ce musée a été présenté dans différents lieux à Saint-Omer, pour finalement, en 1899, la ville achète cet immeuble à la famille dont descendait de la comtesse <sup>35</sup> qui l'a fait construire vers 1775. La ville l'achète en 1899, & il faut déjà à l'époque 5 ans de travaux pour l'ouverture officielle en avril 1904. Là, il y a une petite photo de l'ouverture en public du musée. Évidemment, les collections n'étaient absolument pas présentées comme ça. Les premières collections auraient dû faire de ce musée un musée d'histoire naturelle. Parce que les collectionneurs étaient collectionneurs d'animaux naturalisés, soit de tout ce qui venait de la Polynésie, ce qu'on appelait la Polynésie à l'époque. Ce n'était pas du tout un musée d'histoire. <sup>a</sup> En fait, ce sont les premières fouilles qui ont été réalisées autour de l'abbaye Saint-Bertin <sup>36</sup> qui ont révélé des trésors du Moyen Âge. En fait la Société des antiquaires de la Morinie a choisi de tout donner au musée. Et d'un seul coup, ça a changé ! C'est un tout petit peu compliqué parce que, en fait, on a gardé des gros collectionneurs à Saint-Omer, dont un certain Henri DUPUIS qui est mort en 1889 sans héritier direct qui a légué toute sa collection & sa maison natale à la ville pour en faire un musée. <sup>b</sup> Et dans les années cinquante, la conservatrice de l'époque a fusionné les deux fonds. Désormais, ce n'est plus qu'une seule & même collection qui se présente dans deux musées, mais le musée Henri DUPUIS est fermé, pour des raisons de sécurité également, depuis qu'on a réouvert ici. <sup>b</sup> Donc les deux collections ont fusionné. Ce qui est, pour Pascal qui est notre régisseur technique & Laura qui est notre régisseur des œuvres, un véritable casse-tête, parce que pour le récolement, il faut récolter les deux en même temps. Ça fait 55 000 objets, quelque chose comme ça, rien que pour SANDELIN. Nous, on a un musée & une sorte de muséum. On a gagné le *jackpot*. <sup>b</sup> Ce parcours d'histoire est présent sur les trois niveaux du musée, & surtout en ce qui concerne le rez-de-chaussée, c'est la fameuse salle d'art religieux où se trouve bien sûr certains éléments du célèbre trésor du Moyen Âge. Un parcours rouge qui est plutôt un parcours de beaux-arts, avec trois salles où ont été restituées l'ambiance

*His.6.1*  
Société  
d'antiquaires  
fondatrice

*Com. 6.2*  
Véritable casse-tête

<sup>35</sup> Marie-Josèphe SANDELIN.

<sup>36</sup> AUDOMAR et BERTIN, *abbaye de Saint-Bertin*, op. cit.

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Musées de province », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 892.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 918.

des cabinets d'amateurs qui expliquent l'origine des musées. Et depuis les années cinquante, trois salons, dont les boiseries sont classées, qui restituent des ambiances d'intérieur du XVIII<sup>e</sup> siècle que la comtesse <sup>37</sup> qui avait fondé. Allons-y par la cave. J'ai une formation d'histoire de l'art, la plupart des personnes qui sont avec moi dans les bureaux, on a une formation d'histoire de l'art. Et moi, avant d'être au musée, j'étais guide conférencière des villes d'art & d'histoire notamment pour le service de la ville de Saint-Omer depuis 1998. Donc vous voyez en matière de muséographie, c'est le minimum. Les vitrines-tables & des armoires, des panneaux de salle, avec parfois des schémas, & puis alors vraiment aucune interactivité autre qui est proposée, puisque depuis le départ, monsieur BOUREL, avait choisi parallèlement à la restructuration des lieux, de s'appuyer sur la formation des guides. Il souhaitait que la médiation se fasse essentiellement par des guides.

6. VL    Donc volontairement, il a choisi d'avoir une muséographie très simple pour laisser la parole aux guides & à la médiation orale.

6. CS    Le seul problème, c'est que comme les guides ne sont que des vacataires, ils ne sont pas tout le temps disponibles. Et en plus, on préfère leur faire des visites sur rendez-vous. Donc la personne qui vient seule, le visiteur individuel est toujours un petit peu sacrifié à l'usure. Et même quand on est passionné, on lit un, deux, trois, quatre panneaux de salle & après on arrête. Le pire, c'est encore pour les expositions que l'on conçoit, parce que par exemple depuis le mois de mai jusqu'à la fin du mois de septembre, on a eu une exposition en art contemporain qui était très intéressante pour la ville de Saint-Omer, puisque c'était un artiste contemporain qui avait créé une installation à partir de l'inventaire des objets mobiliers de la ville & il avait recréé son portrait de la ville de Saint-Omer par petites touches <sup>38</sup>. Mais quand la médiatrice qui nous avait été mise à disposition par le Centre d'art contemporain de Saint-Omer était là, les gens étaient emballés, ils comprenaient, ils faisaient des liens, il proposaient leur propre interprétation, ils parlaient de comment eux voyaient la ville. Et en fait quand la médiatrice n'était pas là, on le voit nous dans les livres d'or, les gens sont fâchés, ils ne comprennent rien. C'est à double tranchant ! Donc nous, on essaye de multiplier dans nos expositions, & on a une exposition très particulière l'année prochaine qui est menée en partenariat scientifique avec le musée de Cluny, le musée national du Moyen Âge à Paris, donc c'est une exposition sur *L'art entre Flandre & Champagne 1150-1250* <sup>39</sup>. Donc là c'est pareil, on va essayer d'établir des rendez-vous médiation dans la semaine pour ne pas qu'ils passent à côté de cette belle expo sans en rien comprendre, en étant frustrés & en n'ayant pas du tout envie de revenir au musée.

6. VL    Qu'en est-il de la médiation ici ?

6. CS    Je dois vous dire que l'une des pertes de ce musée ça a été le départ du conservateur, monsieur BOUREL : une fois qu'il avait choisi sa scénographie, peu de temps après la réouverture de ce musée, il a eu l'occasion de partir ailleurs, & il l'a saisie. Or il n'a pas été remplacé tout de suite. Il y a eu des intérim, il y a eu des directeurs qui n'étaient pas conservateurs, donc monsieur BOUREL est parti en 2007, & Marie-Lys MARGUERITE, qui est actuellement placée par monsieur PIRALLA, est arrivée que le 2 janvier de cette année. Donc il y a eu une cassure, ce qui fait que parfois on ne comprend pas, surtout dans la céramique, quel a été le parti pris du conservateur. Donc parfois on est un petit peu nous-mêmes démunis pour expliquer aux gens : « Ben, tenez, là vous avez ça, là vous avez ça ! C'est une suite logique. » Alors, par contre, les enfants comprennent très bien, parce que c'est la salle préférée des enfants & des ados. Alors là, ils comprennent très bien que ce sont plutôt des épées du Moyen Âge : épée de taille, épée d'estoc coexistaient. Quand on passe ici, on voit qu'à la fin du Moyen Âge subsiste surtout le modèle de l'estoc. Et puis après, il nous regardent, les enfants disent : « Ah bah, c'est simple. Là, ce sont les épées des chevaliers & là, c'est les épées des pirates. — Tout bon ! » Mais je veux dire que s'il n'y a pas quelqu'un pour attirer justement l'attention sur les formes, sur la largeur, sur la finesse des épées, les gens passent à côté du message. Les dagues, les armures & les armes à feu... Et donc c'est pas en regardant ces très beaux objets qu'on arrive

---

<sup>37</sup> Marie-Josèphe SANDELIN.

<sup>38</sup> Mai 2012, Saint-Omer : musée de l'hôtel SANDELIN. (ré)Interprétations. Samuel BUCKMAN, éd.

<sup>39</sup> Avr. 2013, Saint-Omer : musée de l'hôtel SANDELIN. *Une renaissance : l'art entre Flandre & Champagne 1150-1250*. Samuel BUCKMAN, éd.



à comprendre l'histoire de l'armement. Les plus petits ne voient pas beaucoup, c'est pour ça que tout ce qu'on fait, c'est à partir de l'âge de six ans. Pendant notre exposition l'année prochaine, il va y avoir des livres d'enluminures, & là on commence dès la moyenne section de maternelle, donc on va devoir rajouter des estrades <sup>40</sup>. En effet, les enfants de moins de six ans ne voient pas grand-chose ici, ou alors ils sont dans les bras de leurs parents. Et ce que j'adore, moi je suis médiatrice, responsable de la médiation & de l'action éducative, donc c'est pour ça que je vous parle beaucoup des enfants. Eux qui comprennent beaucoup ce que c'est que les armes de guerre, il suffit qu'ils arrivent ici & qu'on leur demande de mieux regarder les décorations, ils comprennent qu'ils ont affaire ici à des armes de chasse.

6. VL Quel est votre public ?

6. CS On a la chance d'avoir ici à Saint-Omer une tradition de la culture, on est une petite ville de 16 000 habitants, mais vous avez deux musées, un conservatoire à rayonnement départemental en ce qui concerne la musique. Vous avez par exemple Frédéric LODÉON qui a fait ses études à Saint-Omer, ben, Jean-Philippe VAN-BESELAEER qui a été primé aux dernières Victoires de la musique, il avait fait ses études ici. Vous avez un service Ville d'art & d'histoire, vous avez une École des beaux-arts, même si elle n'est pas *diplômante*. C'est un héritage peut-être de ce que l'on a appelé la ville bourgeoise. Alors les gens n'aiment pas maintenant qu'on utilise ce terme, vous savez que Saint-Omer maintenant n'est plus une ville bourgeoise, mais au moins elle l'a été avec ses structures culturelles qui fonctionnent toujours. Je crois qu'on est la troisième ou quatrième ville à s'être dotée d'une école de dessin dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Donc des traditions vraiment anciennes. Ce qui fait que moi j'ai des amies qui étaient guides conférencières dans d'autres villes, qui m'ont dit : « Ben, au bout de deux ans, on avait épuisé le public de la ville, il n'y a plus personne qui venait ! » Non, nous à Saint-Omer, on a de la chance, quoi que l'on fasse, il y a du monde : aux Journées du patrimoine, on accueille 900 personnes sur le week-end, tous les ans, entre 900 & 1000, jamais moins. C'est essentiellement des gens de la région. Alors après, il y a quand même quelques spécialistes internationaux qui viennent, pour nos chefs-d'œuvre, notamment le *piéd de croix de Saint-Bertin* <sup>41</sup>, qui est exposé là-bas, salle 11, qui est un chef-d'œuvre de cette période qui n'est plus du roman, qui n'est pas encore du gothique, donc on ne sait pas très bien si on va l'appeler art mosan, art 1200, etc. Et moi, la première année où je suis arrivée, il y a eu 5 ou 6 professeurs d'Australie, États-Unis, Angleterre qui venaient que pour voir le *piéd-de-croix*. Ça m'avait assez marqué. C'est assez rare des collections d'armes dans les musées ! Il est vrai que nous, notre conservateur de l'époque, monsieur BOUREL, a dû faire un choix. C'est-à-dire qu'ici on a une collection de Préhistoire & d'Antiquité qui n'est plus du tout montrée. Donc nous, ça correspond à la ville de Saint-Omer, à son plein développement, du Moyen Âge & ça s'arrête au XIX<sup>e</sup> siècle. On a une collection de peintures jusque dans les années cinquante qui n'est pas présentée non plus. C'était le choix de monsieur BOUREL, c'est pour ça que toutes les armoires sont assez hautes, parce qu'en dessous, vous avez une trentaine de casiers. Le but au départ, c'était de faire un roulement à partir de nos propres collections. Ce qui ne s'est pas avéré possible, parce que le conservateur est parti très vite, & parce que tout compte fait, c'était pas si jouable que ça de pouvoir faire tourner nos collections.

6. VL Les musées lapidaires, ça fait aussi ancienne école !

6. CS Par contre, ça, ça fait partie de ces objets qui n'étaient pas montrés depuis 60 ans dans les collections du musée. Ils proviennent de l'ancienne halle échevinale & la plupart des éléments que vous avez sous les yeux datent du XIV<sup>e</sup> siècle. Or, il est rare d'avoir de l'architecture & de la sculpture au XIV<sup>e</sup> siècle qui est un siècle de guerre, de famine, de peste. Donc c'est un exemple flagrant que l'économie dans notre ville se porte encore bien au XIV<sup>e</sup> siècle. Le plupart des gens passent un peu à côté de la portée de ce que signifie d'avoir des sculptures sculptées entre 1380 & 1400. Et puis pour nous, c'est une façon aussi de parler des trois pouvoirs qui ont marqué leur plein équilibre à Saint-Omer ! Donc la religion, parce que si vous connaissez un peu les villes du Pas-de-Calais, vous savez qu'il y a des beffrois partout, sauf à Saint-Omer ! Parce que Saint-Omer n'en a jamais eu besoin ! Parce que

<sup>40</sup>Ibid.

<sup>41</sup>ATELIER DE L'ABBAYE DE SAINT-BERTIN. *Piéd-de-croix de Saint-Bertin*. Saint-Omer, 1180.



la halle échevinale est à 50 m de la *collégiale*<sup>42</sup>, & c'est une des cloches de la *collégiale* qui était affectée au rôle de bancloque pour vous dire à quel point ils s'entendaient très bien ! Et donc, on n'a jamais eu besoin de faire construire un beffroi à Saint-Omer. Parce que, en fait, les bourgeois de Saint-Omer & les chanoines faisaient partie de la même confrérie, la confrérie de Saint-Omer. Donc, tout ce qu'on a jusque là-bas, c'est du Moyen Âge. Ici XIV<sup>e</sup>, ici plutôt XIII<sup>e</sup> avec ce dallage qui provient de la *collégiale*, qui deviendra au XVI<sup>e</sup> siècle, qui sera érigée en cathédrale, & c'est un dallage en pierre assez rare, puisqu'il était très cher à l'époque, & qu'il a été vite remplacé par ces pavements en argile qui se standardisaient déjà à l'époque. On l'a retrouvé, on en a préservé une partie, d'autres ont été réemployées dans des escaliers, d'autres ont disparues, & ici, au musée, on a choisi de prendre des petites dalles, parce que vous avez plusieurs sites de dalles.

6. VL Les maquettes sont belles.

6. CS La maquette date du XVIII<sup>e</sup> siècle, si je ne me trompe pas. Fin du XVIII<sup>e</sup>, & ça va être début du XIX<sup>e</sup> siècle pour *Saint-Bertin*<sup>43</sup>. Tout a été restauré pendant les 5 ans ou 6 ans de fermeture, tout a été restauré y compris les maquettes. Donc, ça c'est le premier grand pôle religieux dans l'ordre d'ancienneté, donc l'*abbaye Saint-Bertin* & elle n'est pas tombée en ruine au moment de la Révolution, on l'a vendue par morceaux, donc on a vendu la charpente, les parties métalliques... donc elle s'est retrouvée désossée. Donc elle a servi aussi de carrière de pierres, c'est un petit moment épineux de Saint-Omer, puisque vous avez Victor HUGO qui s'en est ému, & qui a appelé les Audomarois « les démolisseurs ». Ce qui fait qu'il a alerté... Mais c'est vrai, quand on est dans l'hôtel de ville actuel, dans les parties basses, on voit très bien que ce sont des belles pierres qui viennent certainement de « Saint-Bertin ». Mais du coup Victor HUGO en a averti Ludovic VITET, & Prosper MÉRIMÉE. Et donc la cathédrale, & les ruines de l'« abbaye Saint-Bertin » font partie des premiers monuments classés de France. Et déjà à l'époque, on soulignait que Saint-Omer avait un patrimoine magnifique, mais en très très mauvais état. Et maintenant, ce n'est plus une grande ville, donc c'est sur les finances d'une petite ville que pèsent ces restaurations. La ville s'en sort bien, je ne sais pas si vous avez vu la cathédrale, elle est en cours de restauration, parce que on a vraiment un patrimoine qui est reconnu, donc en terme de restauration, on arrive à faire de belles choses... vous avez des monuments qui sont en attente. Les mosaïques qui couvraient le chœur de l'ancienne *abbaye romane de Saint-Bertin*<sup>44</sup>, qui a été redécouvert à un mètre de profondeur. C'est l'un des rares exemples conservés dans la région, aussi parce qu'il était associé avec des dalles en pierres. Ce sont des originaux. Alors les enfants nous disent : « Oh, mais ils n'ont pas fini ! » Et, c'est une histoire assez triste parce que ça couvrait la tombe de ce jeune homme, Guillaume de FLANDRE, qui était le second fils du comte de Flandre de l'époque<sup>45</sup>. Et c'est très intéressant, parce qu'on voit qu'il est associé à des rois, & on sent que, dans l'au-delà, le comte de Flandre voulait que son fils soit accueilli & considéré comme un roi. Et à l'époque, il n'était pas rare que le roi de France marie sa fille à un comte de Flandre ! Tout simplement parce que le comte de Flandre était plus riche que le roi de France. Et comme ça de temps en temps, en cas de veuvage précoce, le roi de France arrivait à mettre la main sur une partie du comté de Flandre, & imposer un nouveau comte de Flandre qui lui soit soumis. Comme au début du XII<sup>e</sup> siècle. Parce qu'en fait, à Saint-Omer, on faisait essentiellement du commerce de draps, avec la laine des moutons anglais. Donc s'il fallait choisir entre le roi d'Angleterre & le roi de France, on avait plutôt tendance à favoriser le roi d'Angleterre. Une autre maquette, elle est très belle celle-là, un état totalement disparu de l'*abbaye Saint-Bertin*, avec ses bâtiments conventuels<sup>46</sup>. Alors de l'*abbaye Saint-Bertin*, il ne reste que le bas de la tour. Tout le reste a disparu. C'est intéressant aussi parce que la ville a souhaité valoriser ses ruines, & donc vous avez une ossature surmontée de végétaux qui reprend le tracé au sol du plan de l'abbaye, & ces deux cloîtres-là ont été transformés en jardins médiévaux ! Il ne restait que l'empreinte au sol. Ça survit quand même. ¶<sup>c</sup> Alors là, vous avez d'un côté les

Mus.6.3  Les salons classés

<sup>42</sup>Jehan de MELDRE, Jean VAN DER POELE et Josse VAN DER POELE. *cathédrale Notre-Dame de Saint-Omer*. Monuments historiques. Saint-Omer, 1200.

<sup>43</sup>AUDOMAR et BERTIN, *abbaye de Saint-Bertin*, op. cit.

<sup>44</sup>Ibid.

<sup>45</sup>ROBERT II, comte de Flandre.

<sup>46</sup>AUDOMAR et BERTIN, *abbaye de Saint-Bertin*, op. cit.

<sup>c</sup>Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 898.

fameux salons classés d'esprit XVIII<sup>e</sup>, & de l'autre le XVII<sup>e</sup>. Ce sont des mises en situation qui plaisent beaucoup à nos visiteurs, parce qu'ils ont l'impression, ça y est, dès qu'ils sont dans la salle, ils comprennent, même s'ils passent à côté de plein de choses, ça leur parle. Les enfants, c'est pareil. Mais, notre souci, c'est que c'est parfois un petit peu mensonger, parce qu'on ne sait pas du tout comment étaient ces salles autrefois. Alors on dit une reconstitution, mais c'est presque une création. Nous mettons du mobilier, des tableaux d'époque, puisqu'ici nous sommes dans une salle qui représente les tout débuts du XIX<sup>e</sup> siècle, la dernière partie de la vie de la comtesse<sup>47</sup> dans cet hôtel particulier, puisqu'elle n'a pu commencer à y habiter que vers 1776-1777. || Il y a eu la Révolution française, elle est partie, mais comme elle avait été mariée en première noce à un Espagnol, elle a pu faire valoir sa nationalité étrangère, & en février 1808, on lui a restitué tous ces biens, malheureusement, elle est morte en avril 1808. Elle n'en a pas profité beaucoup. Elle n'a pas eu d'enfant, mais son frère & ses descendants étaient toujours les propriétaires de l'hôtel particulier quand la ville l'a racheté.

6. VL Les tableaux parlent-ils de la vie du XVIII<sup>e</sup> ?

6. CS Oui, notamment, ici nos quatre BOILLY, parce que le but, c'est que les enfants interagissent entre la salle & les tableaux ! Et donc on peut parler de cette histoire d'amour que BOILLY met en scène, on peut parler des tissus chatoyants des belles dames, les verres transparents<sup>48</sup>. Donc on fait un aller-retour entre les tableaux & la salle. Donc ça, ça fonctionne bien. Notre nouvelle conservatrice, ce sont des salles qui la dérangent un peu, parce qu'elle dit : « Dans les années cinquante oui, c'était comme ça qu'on pouvait présenter des salles. En 2012, je crois qu'on tire un petit peu trop sur la corde. » Alors, elle a déjà commencé parce que l'artiste contemporain qu'on a accueilli, on a accueilli son œuvre dans les salles d'exposition. Mais on lui a permis de chambouler toutes ces salles ici ! Le public a très très mal réagit. Par exemple, il avait trouvé... il avait créé une scène en l'honneur de FANCHON<sup>49</sup>, qui était une installation vidéo. Donc il avait tourné toutes les chaises, tous les fauteuils en direction de la vidéo. Les gens ont bloqué net & pareil, il avait remplacé ici – là c'est le fameux portrait de la POMPADOUR<sup>50</sup> – à la place de la table, il avait mis des tréteaux avec des planches. Les gens étaient catastrophés de voir disparaître la table XVIII<sup>e</sup>. Si on soulève la table, c'est du contre-plaqué ! Donc, en fait, Marie-Lys MARGUERITE, notre conservatrice, voulait montrer que dans le fond, Samuel mentait moins que le musée. Mais les gens l'ont mal pris quand même, parce que pour eux on ne touche pas un musée, c'est figé ! Alors justement, on a commencé toute une série – on rejoint la médiation – une série sur « Le musée, zone d'illusion ? » pour expliquer aux gens qu'on leur ment, c'est une apparence ! Le fait que la luminosité soit basse dans les salles du musée, ça gêne beaucoup les visiteurs. Marie-Lys MARGUERITE a décidé de réouvrir les rideaux ! On fait un peu des essais.

6. VL Vous m'aviez dit aussi que vous faisiez un jeu, des expériences sur l'ambiance.

6. CS En plus, au centre, il y a le monument, & il y a un jardin. Je pense qu'on ne le voit plus du tout une fois qu'on est dans le musée : il y a ses beaux rideaux qui enlèvent aussi le dialogue avec les extérieurs. On pense quand même qu'ici, il pourrait y avoir un peu plus de lumière. Dans ces trois salles, on rappelle le mobilier d'origine. J'ai dévoilé plein de secrets. J'expliquais la réaction des gens face aux interventions de Samuel, ils avaient l'impression qu'on touchait à des choses sacro-saintes ! Sacrilège !

6. LP Bonjour. Je ne sais pas vraiment si c'est une vision de l'histoire, mais plutôt de l'art, ça dépend des sections.

6. CS Pour le public, il se sent plus à l'aise dans une salle comme la salle à manger que devant les corbeaux & les pignons sculptés de l'ancien hôtel de ville ! Là, il ne comprend pas, il passe complètement à côté de ce discours alors que dans la salle à manger il repère plein de chose quand il visite seul.

<sup>47</sup> Marie-Josèphe SANDELIN.

<sup>48</sup> Louis-Léopold BOILLY. *La Visite reçue*. Saint-Omer, 1789; Louis-Léopold BOILLY. *Le Concert improvisé, ou Le Prix de l'harmonie*. Saint-Omer, 1790; Louis-Léopold BOILLY. *Ce qui allume l'Amour l'éteint, ou le Philosophe*. Saint-Omer, 1790; Louis-Léopold BOILLY. *L'Amant jaloux; Le Vieillard jaloux*. Saint-Omer, 1791.

<sup>49</sup> Nicolas Bernard LÉPICIÉ. *Le lever de Fanchon*. Saint-Omer, 1773.

<sup>50</sup> Jean-Marc NATTIER. *Portrait de Madame de Pompadour en Diane*. Saint-Omer, 1748, Cf. Jeanne-Antoinette POISSON.

6. LP L'imaginaire se fixe plus facilement. Nous, on a aussi un problème de discours. On ne s'est jamais vraiment posé les bonnes questions en terme de discours, ça c'est vrai, mais partout !

6. CS J'expliquais aussi la rupture avec l'ancien conservateur qui fait qu'on ne comprend plus ses choix & c'est pas vraiment une priorité ! Alors que moi qui m'y suis mis un petit peu à la céramique, je trouve ça super intéressant. En plus, il y a des tas de liens qu'on peut faire avec les salles qui sont ici. Mais la plupart des gens les traversent... alors les personnes plus âgées les regardent, mais les plus jeunes traversent les salles. Quand on a fait une nouvelle formation cette année des guides, certains guides qui découvraient ça pour la première fois, & qui passaient leur oral dessus, s'en sont bien tirés, & nous ont faits redécouvrir des choses à nous-mêmes. Donc, il y a quand même des choses intéressantes à dire autour de la céramique.

6. LP Il y a toujours des éléments locaux ! Je vous retrouve tout à l'heure.

6. CS Par exemple, un lien qu'on peut faire avec la céramique, c'est ces bateaux de la Compagnie orientale hollandaise, qui s'en allaient justement en Chine chercher de la porcelaine qu'on ne savait pas créer par chez nous <sup>51</sup>. Et quand la Chine & le Japon <sup>52</sup> se sont enfoncés dans des guerres civiles, les Hollandais ont été les premiers à fabriquer du faux chinois, de la faïence qui ressemblait à de la porcelaine parce que la demande était toujours là. Donc on peut parler de pourquoi ils ont l'air particulièrement riches, en partie parce que c'est le commerce vers l'Orient & l'Asie qui les ont enrichis. Alors on a aussi de très beaux portraits ! Une de nos guides appelle ça des portraits photographiques. Elle est persuadée que le peintre avait dans son œil ce que pouvait être une photo, tellement on voit les poils, les veines bleues des mains. L'un de nos chefs-d'œuvre, qui est *L'excision de la pierre de folie* de BRUEGHEL <sup>53</sup>, qui est une copie ancienne de Pieter BRUEGHEL l'ancien, qui est prêté, qui est à Rotterdam, mais, c'est pareil, c'est un sujet qui fascine les adultes comme les enfants : une scène un peu barbare, où les fous sont opérés d'une pierre dans le front pour qu'on puisse les guérir & qu'ils soient à nouveau acceptés dans la société. On s'aperçoit que c'est pire que mieux à la fin ! Et puis, les gens sont persuadés que ça ne peut parler que d'une époque. Ils ne vont plus se faire avoir comme ça. Alors il y a deux-trois ans est sortie l'affaire du docteur MAURE <sup>54</sup>, ça tombait très bien : un vrai médecin, mais un faux chirurgien esthétique qui promettait aux gens de les rendre beaux s'ils étaient laids, de les rendre minces s'ils étaient gros, etc. Et en fait, il les charcutait, & les gens acceptaient ça exactement comme là, les gens acceptent de se faire charcuter. Il avait vu que c'était dans la nature humaine d'avoir des faiblesses, & qu'on pouvait en profiter !

6. VL Sur des tableaux comme ça, vous parlez des batailles ?

6. CS Rien du tout, pourquoi ? Tout simplement parce qu'il est très très mal exposé, on n'a pas assez de recul, & la luminosité, c'est zéro. Donc ça fait partie des tableaux sacrifiés du musée. Il n'aurait pas dû être là. C'est devenu qu'un lieu de passage. Il y a des objets qui sont sacrifiés. Une de mes salles préférées, puisque je suis médiéviste à la base. Ce que j'adore dans cette salle, c'est que ce ne sont que des objets qui proviennent des églises de Saint-Omer ou des alentours. Vraiment très local. Tout type de support, comme le voulait le Moyen Âge, & surtout ça a été réalisé par des artisans de très haute qualité puisque les deux grands commanditaires de l'époque qui étaient la *collégiale* <sup>55</sup> & l'*abbaye Saint-Bertin* étaient parmi les églises les plus riches de France entre guillemets. Donc par exemple, une de ces pièces qui partira au musée de Cluny, c'est cette *Croix à double traverse staurothèque* qui contient un morceau de la Vraie Croix <sup>56</sup>, donc c'est un trésor dans un trésor, & surtout c'est un langage, une forme de croix qui se met en place justement vers ces années mille-deux-cents. On est un peu plus loin, en 1210-1220, vous voyez ce fameux art, style qui est né dans nos régions, au nord de Paris, en Champagne & jusqu'à Liège &

---

<sup>51</sup> Cf. l'Empire chinois.

<sup>52</sup> Il s'agit du Japon de l'époque d'Edo.

<sup>53</sup> Pieter l'ancien BRUEGHEL. *L'Excision de la pierre de folie ou Opération de la pierre de tête*. Saint-Omer, 1557.

<sup>54</sup> Radié en janvier 2007 de l'Ordre des médecins.

<sup>55</sup> MELDRE, VAN DER POELE et VAN DER POELE, *cathédrale Notre-Dame de Saint-Omer*, op. cit.

<sup>56</sup> *Croix reliquaire de Clairmarais*. Saint-Omer, 1200.

en Belgique. Vous avez en fait l'arrière qui est bien plus intéressant. Vous voyez le travail, c'est de la gravure sur de la pierre. Et voici ce fameux *pied de croix de Saint-Bertin*<sup>57</sup>. Donc en fait, si vous ouvrez un livre qui parle d'art roman, à la fin de l'art roman vous aurez certainement une présentation de ce *pied de croix* qui n'est plus tout à fait de l'art romain, même si on est encore dans les années quatre-vingts. C'est une maîtrise technique parce que c'est quasiment de la sculpture sur cuivre, vous avez un émaillage qui est très précis, très bien réussi, & puis surtout c'est cette nouvelle typologie des images qui se met en place. C'est-à-dire que quand on trouve des liens entre les symboles du *Nouveau Testament* & de l'*Ancien Testament* pour prouver que le nouveau est bien la continuité de l'ancien. Donc en gros pour dire que c'est l'Occident qui a raison. Donc on remplace certains premiers symboles chrétiens comme le poisson, etc. par d'autres symboles que l'on peut trouver dans d'autres parties de la *Bible*<sup>58</sup>, par exemple le sang de l'Agneau, l'Agneau pur etc. L'Agneau, c'est le CHRIST. Le signe du *Tau* que les hébreux mettent sur le linteau des portes pour se protéger de la dixième plaie d'Égypte, c'est la croix du CHRIST, l'eau du rocher, c'est l'eau du baptême, ISAAC & ABRAHAM la figure de DIEU qui sacrifiera son fils, & puis l'iconographie très très savante, pleine de symboles & en plus une maîtrise assez exceptionnelle.

6. VL Et ces images ?

6. CS C'est la transmission, non seulement de nouveaux savoirs, mais également de nouveaux symboles que l'on a choisis, qu'on s'est créés, qui ne sont plus ceux de l'Église primitive.

6. VL Il y a toujours la relique ?

6. CS Il est bon ton de dire oui, je crois que la dernière vérification datait du XIX<sup>e</sup> siècle, mais elle s'appelle toujours staurothèque, donc toujours avec un morceau de la vraie croix.

6. VL C'est beau !

6. CS On est pourtant au XV<sup>e</sup> siècle, & c'est l'un des abbés de *Saint-Bertin* qui est allé faire un petit tour vers Florence, pour aller vers Rome, & qui a découvert cette céramique particulière à fond bleu, & cette terre cuite vernissée, & qui a choisi de passer commande de son tombeau à Andrea DELLA ROBBIA & les spécialistes pensent que c'est la première pièce de la Renaissance italienne d'envergure qui est parvenue à Saint-Omer. Du coup, on fait l'art chrétien aussi pour les collégiens, donc on travaille sur des passages célèbres de la vie du CHRIST, sur les saints & leurs symboles, ça fonctionne bien. Mais, de moins en moins cette visite est demandée. On sent des réticences. Pourtant, on est dans un musée, on parle d'histoire & de religion... Il est impossible de passer devant ce calvaire avec un groupe d'enfants sans s'arrêter. Automatiquement, ils repèrent le sang, les marques de la souffrance etc., & il y a une énorme empathie qui se crée chez eux, & ils s'arrêtent. Après, ils se sentent bête d'avoir ressenti ça ! Donc, ils rigolent, ils se poussent, ils blaguent un peu quoi, mais on sent qu'ils ont besoin de se défouler parce qu'il y a une tension, un sentiment brutal qui est monté. Là, nous pénétrons dans une exposition dossier qui s'appelle *Patrimoine caché*, alors c'était le thème des Journées du patrimoine, alors nous, on a profité pour expliquer à nos visiteurs ce qu'était que le récolement. Comme chez nous on commence juste le récolement, les gens ne savaient pas du tout ce que c'était. Donc, on en a profité pour sortir certaines pièces des réserves. Le fantasme sur les réserves ! C'est pas un hasard si le Louvre-Lens a été... Donc là, normalement c'est deux salles d'histoire locale. Comme ça vous voyez un peu le reste de la collection des musées. Donc, on a quelques petites réserves. On a une collection d'estampes japonaises assez remarquable, qui a fait l'objet d'une exposition en 2006 ou 2007<sup>59</sup>. On sort quelques petits objets grecs antiques. Il y avait une section d'archéologie à Saint-Omer, & ils allaient faire des fouilles sur les îles grecques, & ils ramenaient ça au musée. Ici, l'autre lien avec l'histoire de la ville, c'est qu'on avait autrefois dans le marais une culture de tabac qui a donné l'idée à un orphelinat d'utiliser ses orphelins pour créer

<sup>57</sup> ATELIER DE L'ABBAYE DE SAINT-BERTIN, *Pied-de-croix de Saint-Bertin*, op. cit.

<sup>58</sup> *Traduction œcuménique de la Bible*. Paris : Alliance biblique universelle, 1994.

<sup>59</sup> Mar. 2007, Saint-Omer, Calais : musée de l'hôtel SANDELIN & musée des beaux-arts & de la dentelle de Calais. *Plaisirs d'Edo*. Yves BOUREL, Célia FLEURY, Barbara FOREST et Stéphanie VERDAVINE, eds.,

des pipes en terre cuite. En fait, l'idée a été reprise par trois autres manufacturiers qui ont fait réellement fortune, jusqu'à ce que les affaires commencent à péricliter, alors ils ont diversifié – c'est vraiment l'histoire du capitalisme – les formes, ils ont utilisé aussi des pipes en décoration, ça n'a pas suffi, parce que la pipe de bruyère faisait son apparition, ils ont commencé à démarcher, à faire des coffrets, parce qu'avant les gens venaient jusqu'à eux, après c'est le contraire, ils sont allés voir les gens. Ça n'a pas marché. Ils ont fait des petites figurines, avec lesquelles on ne pouvait pas jouer, parce que vous imaginez avec de la terre cuite à terre, ça casse. Et ça a été vite concurrencé par les petits soldats de plomb. Et donc avant la première guerre mondiale, la dernière fabrique de pipes ferme, & sa veuve lègue l'ensemble au musée de Saint-Omer en demandant qu'une salle y soit toujours consacrée. Autrefois c'était dans l'entresol de l'escalier, depuis la nouvelle restructuration, il y a encore une salle.

6. VL Comment vous réussissez à l'inclure ? C'est à part ?

6. CS Oui, quand on parle de l'histoire de la ville de Saint-Omer, & souvent on a des élèves qui nous le demandent, & bien moi, j'aime bien passer aussi par les supports & les techniques. Donc il y a des petites images que les élèves remettent dans l'ordre pour voir toutes les étapes. Et on voit qu'il y a des étapes où il faut enfoncer dans un moule la terre, & que ça c'était des enfants qui faisaient ces opérations. Et quand l'école a été rendue obligatoire, les manufactures n'ont pas été heureuses, parce qu'elles perdaient une main d'œuvre à peine payée. Là, on arrive dans la céramique, il n'y a pas de panneau de salle, il n'y a que les cartels. Alors je pense que déjà avec les panneaux de salle c'est un peu dur, sans panneau de salle, c'est catastrophique, & surtout qu'on y arrive alors que le parcours a déjà commencé, ça commence là-bas, salle 15, & là on arrive en salle 18, parce que les salles ont été pensées par rapport à l'aile, mais pas du tout par les chemins que les visiteurs allaient emprunter ! On a du mal à comprendre, mais pour l'expliquer aux gens, c'est pas facile. C'est très intéressant, donc moi quand je dois la présenter... Les gens nous demandent de parler de céramique, justement parce que les gens d'aujourd'hui, c'est quand même différent. Autrefois, les gens ne voulaient pas qu'on sache qu'il y avait des choses qu'ils ne connaissaient pas. La génération des plus de 70 ans, elle devait tout connaître. Donc elle ne poserait jamais une question. Les gens plus jeunes veulent savoir, ils veulent apprendre des choses. Alors, là je me contente de raconter l'histoire de la fascination que la porcelaine chinoise a exercée en Occident, & puis qu'on l'a imitée, parfois mal, parce qu'on n'a pas compris toute la symbolique, qu'on a essayé d'imiter la technique de la porcelaine en faisant de la faïence à grand feu puis petit feu, jusqu'à ce qu'on découvre le secret de la porcelaine de l'argile blanche qu'on appelle le kaolin, on en découvre... Alors ça permet de leur faire faire des liens ; ils nous parlent : « Oui, moi, ma maman s'est mariée il y a plus de 60 ans, la tradition voulait qu'on offre un service entier de porcelaine de Limoges. » Par exemple. Donc en fait, c'est en passant par l'Italie & l'Espagne qu'arrivent ces techniques de faïence sous notre climat. Ça arrive bien plus tôt en Italie & en Espagne par les Arabes. Mais même après la *Reconquista*, certains potier arabes continuent à produire, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, on continue à avoir ce lien avec l'Orient. Il y avait une faïencerie célèbre à Saint-Omer qui s'appelait « SALADIN le Grec », d'ailleurs la soupière en forme de choux qui est au centre de la salle à manger, vient de « SALADIN le Grec ». Avec deux-trois exemples, vous pouvez expliquer un peu le principe : on a repris des motifs sino-japonais comme l'oiseau perché sur une branche, le motif du vieux chinois qu'on appelle le magot, la grenade adaptée à des formes européennes comme la rocaille. Donc on voit comment des motifs chinois deviennent d'un seul coup européens, & puis se confondent avec d'autres motifs. On voit que les faïenciers maîtrisaient parfaitement ces motifs & savaient désormais les réinterpréter. Ce qui est intéressant aussi c'est tous les effets de couleur qu'ils ont fait ! Parce que vous avez le fond bleu foncé, le fond jaune, & après il y a le fond blanc avec simplement les décors verts, représentés ici. Donc, on voit aussi, c'est ce que j'aime bien, je trouve que c'est la même chose que ces artisans du Moyen Âge, ils testent des choses, ils veulent faire une œuvre, ils n'ont peut-être pas tous les procédés techniques. Ils vont créer certains procédés, ils vont tâtonner : il y aura des échecs, il y aura des réussites, & c'est pour ça que j'aime bien aussi la céramique parce que ce sont des gens qui créent, qui innovent des choses. Là, il y a deux échecs qui sont fascinants pour nous. Regardez ces échecs, & pourtant ça nous semble vachement contemporain ! Mais cette histoire de céramique est beaucoup plus difficile à faire passer que... Ce qu'on fait aussi, c'est des visites tactiles. Donc les gens peuvent la sous-peser, on fait remarquer des formes, on s'amuse aussi sur le contenant & le contenu, il y a des pots trompeurs, on s'attend à voir arriver l'eau quelque part, elle arrive d'une autre façon. Enfin, on arrive quand même à

capter l'intérêt. Là, c'est la fin de la salle consacrée aux beaux-arts. L'escalier d'honneur avec ce très beau tableau qui fascine les enfants parce que c'est le plus grand du musée, souvent on prend le temps de les asseoir, & puis ça c'est des histoires immortelles, donc tous les enfants que je vois connaissent l'histoire. Il y a des dessins animés à la télévision, ils l'étudient à l'école... Là, c'est la deuxième exposition qui est en cours, donc c'est tout ce que le musée a pu acheter grâce au FRAM, au fonds régional des acquisitions pour les musées, qui ont permis l'acquisition de pièces nouvelles comme cette très belle, j'adore cette horloge à cercles tournants. Et puis, par exemple, on sait très peu de chose sur la famille SANDELIN. On connaît un peu la comtesse <sup>60</sup> à qui on a acheté l'hôtel particulier, mais là on a pu acheter une descente généalogique, un laissez-passer quand ils étaient en fuite pendant la Révolution française. Les archives, en fait, ont été dispersées dans la famille. Les descendants sont les BERTOULT DE HAUTECLOCQUE, donc la branche BERTOULT qui est la branche cadette, & les HAUTECLOCQUE dont descend le général LECLERC DE HAUTECLOCQUE qui est la branche aînée qui se trouve à Paris, & qui a totalement oublié ses origines un peu plus provinciales! Voilà nos bureaux un peu encombrés!

✿ *interruption* ✿

6. VL Est-ce que vous suivez une politique de l'histoire particulière ?

6. LP Moi, personnellement, je suis là par intérim, ça ne fait pas trop longtemps que je suis là, donc ça dépasse un peu ma fonction. Ce que je peux dire, c'est que la philosophie n'a pas beaucoup évoluée depuis 2004. Il y avait quand même un projet scientifique & culturel que moi je ne connais pas, ou des prémices de PSC <sup>61</sup>, puisque vous savez que les projets scientifiques & culturels, c'est surtout fait pour justement préparer des rénovations, c'est pour ça qu'on les a mis en place ces documents de prospective. Alors, ça avait été fait, mais...

6. CS De ce que je sais moi, le but c'était que le musée ne soit plus figé, comme il l'avait été pendant 50 ans, & donc de faire un roulement de collections, mais ça n'a jamais été organisé. Le but, c'est que justement, il y avait bien une collection permanente, mais elle même n'était pas figée.

6. LP C'est marrant parce que l'objectif n'est pas du tout atteint. Parce que moi je trouve vraiment que plus figé que ça!

6. CS Et d'ailleurs quand on touche un petit peu, une partie de notre public réagit mal.

6. LP Oui, mais moi! C'est pas pour celui-là qu'on travaille aussi.

6. VL Comment le public interagit? Est-ce que le public est moteur des modifications ?

6. CS Le musée a une association des Amis du musée de Saint-Omer, & donc quand il y a la volonté de faire un projet, on les associe. Mais justement, ça fait partie de cette tranche d'âge, & ce groupe de personnes hérité de la ville bourgeoise de Saint-Omer qui a plutôt tendance à freiner les choses & à garder cette présentation parce qu'elle l'a connaît, parce qu'elle a l'impression d'être en terrain connu.

6. LP On ne peut pas dire qu'il y ait une volonté du public. Et du moins, que le public soit source de proposition, non! C'est pas le cas, & puis en plus il n'y a pas de structure vraiment... On ne peut pas dire que les Amis du musée pourraient l'être dans l'absolu, mais c'est pas le cas actuellement.

6. CS Par contre je vois, dans ce que Marie-Lys a mis en place depuis son arrivée, avec des petites expositions dossier, que même quand le public ne sait pas ce que c'est... <sup>d</sup> C'était le cas du récolement, parce que j'en ai fait

<sup>60</sup> Marie-Josèphe SANDELIN.

<sup>61</sup> Projet scientifique & culturel.

<sup>d</sup> Extrait ventilé sous « Dispositif de récolement », SECTION B.3.46 Numérique, page 909.

deux des visites, l'une des premières questions de Laura, c'est : « C'est quoi le récolement ? » & quand on demande ce que c'est que le récolement, les gens ne savent pas ce que c'est, personne ne le savait. On sent que le public est attiré par nos visites, & ils nous font confiance, parce que même quand ils ne savent pas de quoi on va parler ils sont là, donc bon !

Com. 6.4.b  
Exposition sur le  
récolement, § B

6. LP ¶ Mais ça touchait à la thématique, l'expo a été mise pour les Journées du patrimoine, & la thématique nationale était les trésors cachés, donc ça correspondait bien aussi à un moment pour nous où on souhaite engager un peu plus le récolement, où on est très en retard, faut quand même bien le dire. ¶<sup>e</sup> Personne n'est en avance, mais il y en a des plus en retard que d'autres. Donc on voulait commencer à communiquer sur une opération vis-à-vis du public & aussi vis-à-vis des tutelles. C'est quand même quelque chose qui est coûteux, que les gens ne comprennent pas. On a encore eu des remarques ce matin en commission d'appel d'offre : « Quoi, vous ne connaissez pas vos collections, je croyais que l'inventaire avait été fait ! » Parce qu'il y a une confusion entre les logiciels de traitement de données & ce que c'est véritablement le récolement, & l'obligation décennale de récolement. C'est sûr pour l'esprit du grand public & des tutelles parfois, c'est un peu complexe. Et le fait qu'on ne connaisse pas les collections, ça peut paraître complètement fou, mais c'est le cas, on a tellement de réserves. ¶

Com. 6.5  
Vous ne connaissez  
pas vos collections ?

¶<sup>f</sup> Justement, la rénovation n'est peut-être pas allée au bout des choses, de ce point de vue là, parce que tout ce qui a été exposition a été mené à son terme, plus ou moins avec succès, partout. Mais ce qui n'a pas été fait, c'est tout l'aspect caché des réserves, etc. Donc là, il y a du passif à rattraper sur ces questions-là. Mais c'est des choses compliquées à faire passer, parce que c'est des choses coûteuses, longues, & qui ne se voient pas, donc c'est pas très valorisable, du point de vue des publics. Et ça, c'est des choses qui sont connues partout ! C'est valable dans les musées territoriaux comme dans les musées nationaux. C'est pareil. ¶

Com. 6.6  
Récolement difficile  
à valoriser

6. VL Vous avez un réseau de musées ici ?

6. LP Muséonor est important, c'est une institution professionnelle à la base. Vu qu'on est des milieux relativement fermés, c'est vrai que les rapports entre nous sont très importants. Muséonor est particulièrement actif, parce que qu'est-ce que c'est Muséonor, à part la section régionale de l'association générale des conservateurs de musée française, en fait, on est une émanation régionale de la grande assoc' qui est, elle, nationale. Et pour le coup, elle est particulièrement active, & elle fait beaucoup de choses en publication, en exposition. À mon sens, il n'y a pas d'autre région qui fait mieux. Franchement, je ne crois pas. Mais je pense que – après, il y a des partenariats qui se font avec les uns & avec les autres, mais ça c'est des choses qui se travaillent au quotidien – je trouve qu'en terme de réseau, on n'est pas encore assez présents, pas assez visible, même dans la région.

6. VL Et avec les historiens ?

6. CS Alors ce qu'il faut savoir aussi, moi qui ai fait mes études à Lille 3, j'en entendais souvent parler par mes enseignants, c'est que quand ils faisaient des études, ils intégraient fatalement le patrimoine de Saint-Omer, puis face à l'éditeur, quand il fallait enlever des pages, ben Saint-Omer, ça leur disait rien, on enlevait les pages sur Saint-Omer. C'est aussi pour ça que le patrimoine audomarois est si peu connu. Et donc, il y aurait pu y avoir beaucoup plus de recherches sur Saint-Omer, & après, il y avait dans certains endroits où ça bloquait un peu, je me souviens mon professeur d'art médiéval qui me disait : « Ben là, ça sert à rien. On ne va pas dire que j'ai de mauvais rapports avec la personne. C'est que j'ai pas de rapport du tout. » Voilà. Mais ça s'améliore, ça change, & puis avec l'exposition l'année prochaine, on espère <sup>62</sup>...

<sup>62</sup>BUCKMAN, *Une renaissance : l'art entre Flandre & Champagne 1150-1250*, op. cit.

<sup>e</sup>Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 918.

<sup>f</sup>Extrait ventilé sous « Dispositif de récolement », SECTION B.3.46 Numérique, page 909.



6. LP Vous avez parlé du style douze-cents ? Dans le nord de la France, on a eu une exposition en partenariat avec Cluny, donc le musée national du Moyen Âge, donc ça prouve qu'on commence à avoir des réseaux un petit peu plus importants & qu'on travaille – l'un des commissaires est maître de conf. à Lille 3 – ça montre qu'on s'inscrit dans d'autres réseaux, dans d'autres partenariats, & qu'on essaye de reprendre un place au sein des musées de la région, parce qu'on peine, je trouve, à exister, même au niveau régional. Il faut dire qu'on a des concurrents sérieux de tous les côtés. Mais en terme de connexions, on a vraiment rien à envier à nos collègues, en tout cas dans le Pas-de-Calais. Bon, il y a Arras évidemment, mais on ne joue pas tout à fait dans les mêmes termes de collections. À part Arras ! Bon, après évidemment dans le Nord, face à Lille, c'est un petit peu plus compliqué, mais face à Douai, je pense qu'on est comparable. Cassel s'en sort très bien, mais c'est aussi grâce à sa tutelle. Et on est desservi par la position, quand même, de l'Audomarois au sein de la région, c'est-à-dire qu'on a été très... C'est aussi l'enjeu de l'exposition de montrer aussi à quel point Saint-Omer a été important, c'est pour ça d'ailleurs que le patrimoine est si riche dans la région au Moyen Âge.

6. CS Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est essentiellement du patrimoine locale & d'envergure.

6. LP Enfin, on a un patrimoine qui est quand même d'envergure, du bâti qui est effectivement exceptionnel. Et aujourd'hui, par rapport aux centres urbains, en terme de population, c'est pas un désert, mais par rapport au bassin minier, ou à l'Artois, ou au Boulonnais, ou au Calaisis, ben voilà : l'Audomarois, il y a moins de monde ! Tout simplement.

6. VL Et d'un point de vue numérique, vous avez quelque chose ?

6. LP C'est pour ça qu'en fait, moi, j'étais un peu surpris, & c'est ma première remarque quand on a reçu votre mail, je trouvais qu'on n'était pas tout à fait dedans, ou alors de manière... Le musée SANDELIN reste un musée d'art. Même si on a des collections locales & d'histoire locale. Mais j'allais dire que les objets d'histoire locale pure, entre guillemets... pure, vous voyez ce que ça veut dire, plus ethno., moins artistique, type les moulins, l'enseigne des meuniers qu'on a prêté à la bibliothèque. On l'a prêté & il retourne en réserves. Ça c'est un vrai objet d'histoire locale !

6. VL Je dirais que vous êtes un musée d'art & d'histoire.

6. LP Oui c'est ça, mais pour le coup j'en connais d'autres de musées d'art & d'histoire municipaux, avec des... J'ai travaillé à Saint-Cloud par exemple, en région parisienne, qui est une ville de 30 000 habitants, donc évidemment, pour la masse de l'agglomération parisienne, c'est une toute petite commune finalement, avec des collections beaucoup moins riches, mais plus historiques. Il y avait des phases artistiques & historiques, mais la balance est plus équilibrée. Ici, elles sont plus artistiques.

6. VL Du point de vue des collections, mais après, du point de vue du discours ! Ça équilibre.

6. CS C'est vrai qu'on ne peut pas parler des salles qui sont à la cave sans parler du monument dont elles sont originaires, donc sans parler de l'importance de Saint-Omer au Moyen Âge.

6. LP Mais encore une fois regarde la présentation, elle est quand même très artistique !

6. CS C'est vrai que si on visite seul !

6. VL Mais vu qu'on m'a expliqué que le musée a été fait pour une médiation orale !

6. CS On aurait dû faire autre chose, c'est vous laisser tout seul dans le musée. On a faussé votre regard.

6. VL Non, si c'est comme ça que la politique avait été pensée par l'ancien conservateur.

6. CS Le but, c'était de laisser la parole à la médiation orale. Mais comme je vous disais, le problème c'est que pour le visiteur individuel, lui, il a quasiment rien à quoi se raccrocher à part des panneaux de salle.

6. LP Qui sont trop longs, enfin, il y a beaucoup de choses à revoir sur ces... Ils sont particulièrement difficiles, ils sont trop longs!

6. CS C'est pour ça aussi que dans la médiation, on multiplie les rendez-vous pour différents types de publics, de plus en plus, on teste des choses! Il y a certaines choses qu'on abandonne, d'autres qu'on va garder. Donc ça nous oblige à faire ce travail-là.

6. VL J'avais posé la question de l'activité numérique.

Com. 6.7

La fin & les moyens

6. LP <sup>§</sup> Moi, personnellement, ma position sur le numérique, c'est un peu le problème, mais on va souvent en mettant la fin & les moyens. Et le contenu avec la machine... Et c'est souvent là où le bât blesse. <sup>||</sup> Plus avec quelque chose qui est quand même très prégnant chez nous, alors qu'on est quand même tous des historiens, des historiens de l'art.

6. VL Vous, vous êtes...?

6. LP Moi, je suis juriste & historien de l'art. Mais en étant historien de l'art, je me considère comme historien. Notre objet d'étude est pas le même, mais en terme de méthode, on a les mêmes méthodes de travail. Alors après, je défendrais cette division-là, mais encore une fois, en terme de méthode & de sources, je pense que c'est l'objet qui change. Je suis intéressé par ces questions-là aussi! Mon master de muséographie se base sur ces questions, là-dessus, plus de réception au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais ça touche! Plus artistique & ethnographique!

6. VL Et sur le numérique?

Com. 6.8

Exemple du magnétoscope

6. LP <sup>||<sup>h</sup></sup> Oui, ça pose la question du « tenter », c'est-à-dire qu'on prévoit mal l'évolution sur du matériel muséographique numérique. Et c'est des choses qui vieillissent le plus rapidement! Moi je suis... Il n'y a rien de pire qu'un musée qui... alors pour vieillir vite, alors un magnétoscope, un truc de base, ça demande une pensée à long terme & un investissement à long terme... Pour que ça soit vraiment intéressant, on n'a pas les moyens de faire souvent! <sup>||</sup>

6. VL Je pense que c'est justement dans le réseau où il peut y avoir une activité numérique constructive!

Com. 6.9

Problèmes de contenus

6. LP Si ça fait quatre ans, c'est déjà pas mal! <sup>||<sup>i</sup></sup> Après, là je me méfie. Encore une fois, vis-à-vis des tutelles, il y a une fascination pour le numérique. Et c'est là où on a des problèmes de contenus maintenant. On fait le truc pour le faire, sans se poser les questions principales, c'est : « À quoi ça sert? Et qu'est-ce qu'on veut dire avec? » Ce qui n'est pas toujours le cas, encore un fois! <sup>||</sup>

6. VL La 3D remplace la maquette?

6. LP Moi ça me rappelle des choses. Très bien. Moi, je suis issu aussi de l'Inventaire! C'est-à-dire qu'à l'Institut national du patrimoine, j'étais pas musées, j'étais Inventaire & Monuments historiques. <sup>||<sup>j</sup></sup> Je connais un peu ce

Com. 6.10

Intéressant sur les bâtis disparus

<sup>§</sup>Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 913.

<sup>h</sup>Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 912.

<sup>i</sup>Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 913.

<sup>j</sup>Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 915.

qui se fait dans le domaine de l'Inventaire qui regarde le patrimoine bâti, vous avez des choses très bien sur la cathédrale, etc. mais au fond, ça servait à quoi si les gens pouvaient la visiter ? Si elle est toujours-là ? Je trouve qu'en effet, il y a des choses intéressantes, quand c'est de la modélisation de choses disparues, c'est très très intéressant. Mais sur un monument encore en place ! Parfois je reste un petit peu dubitatif. ||

6. VL Le contexte aussi est important. C'est juste quelque chose d'enfermé dans une boîte.

6. LP Enfin en numérique, on n'en est pas là !

6. CS ||<sup>k</sup> Mais je sais que – enfin là, ça touche plutôt Ville d'art & d'histoire – des tas de projets pour la valorisation du site de l'*abbaye Saint-Bertin*<sup>63</sup> avaient été étudiés, & dans le fond, ce qui a été choisi n'a rien du tout de numérique, c'est cette fameuse ossature & puis ces deux cloîtres qui se sont transformés en jardin médiéval, mais je trouve l'idée très belle & le site est pleinement valorisé. Et il y avait eu une exposition qui retraçait l'histoire, & ils ont installé en fait un bronze de la maquette de l'abbaye. ||<sup>l</sup> Je sais, pour en avoir parlé avec eux, les ados & les jeunes adultes trouvent qu'il n'y a pas assez de... ils voudraient presque des gadgets ! C'est un peu inutile. Mais pouvoir taper sur des trucs, & voir des machins surgir, ils prennent ! ||

Com. 6.11  
Un bronze plutôt qu'une modélisation numérique

Com. 6.12  
Les ados veulent des gadgets

6. LP ||<sup>m</sup> C'est pas toujours le cas d'ailleurs, parce que ce qui avait été fait avec Samuel BUCKMAN, il y avait un rapport très scolaire avec l'informatique, parfois ! Ça dépend des publics. Il y a des publics pour qui, finalement, l'ordinateur, c'est pas forcément à la maison & c'est aussi lié à l'école, & alors avec un rejet qui est le même ! Faut se méfier, parce que c'est pas toujours la fascination des jeunes. C'est vrai sans doute la plupart du temps, mais c'est pas vrai tout le temps ! Ça dépend des catégories de publics. ||

Com. 6.13  
Rejet de l'ordinateur lié à l'école

6. CS ||<sup>n</sup> Mais pour eux, en fait l'ordinateur, ils sont persuadés que nos grands-parents l'avaient déjà ! C'est extrêmement vieux, alors, ils sont là avec leurs *iPhone* & leurs tablettes numériques<sup>64</sup>. ||

Com. 6.14  
L'ordinateur c'est vieux

6. LP ||<sup>o</sup> De toute façon, on a souvent du retard, & là encore une fois : comment être attractif quand on a du matériel qui est... ? ||

Com. 6.15  
Matériel peu attractif

6. CS ||<sup>p</sup> La question se pose, & va se reposer par exemple pour notre exposition. C'est quand par exemple, on montre des livres, on montre une ou deux pages. Je veux dire... Et là, tout le reste du livre, il reste caché ! À la rigueur pouvoir tourner les pages d'un livre numérisé, pourquoi pas ! ||

Com. 6.16  
Tourner les pages d'un livre numérisé

6. LP ||<sup>q</sup> Mouais, moi je suis assez sceptique ! Parce que, ça dépend où dans le parcours. Sincèrement, quand on est à la fin & qu'on s'est déjà tapé une heure & demie de truc ! Ça sert à rien [de mettre à disposition un livre numérique]. ||

Com. 6.17  
Ça sert à rien dans l'exposition

6. VL Il y a aussi le numérique dans la com. – bon ça ! – dans la médiation, mais aussi dans la présentation de l'histoire. C'est là où il y aurait peut-être des choses à faire ?

<sup>63</sup> AUDOMAR et BERTIN, *abbaye de Saint-Bertin*, op. cit.

<sup>64</sup> APPLE, *iPhone*, op. cit.

<sup>k</sup> Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 916.

<sup>l</sup> Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 913.

<sup>m</sup> Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 914.

<sup>n</sup> Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 913.

<sup>o</sup> Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 913.

<sup>p</sup> Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 914.

<sup>q</sup> Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 912.

6. LP Moi, je pense qu'il y a eu un grand enjeu ! Moi ce qui m'intéresse dans l'histoire, mais c'est ma perception d'historien d'art, ce qui m'intéresse c'est les différences ! Parce que je trouve que... Finalement j'ai rencontré l'histoire assez tard. J'aimais bien ça à l'école. Je me suis rendu compte qu'elle était globalement, alors ça va peut-être vous choquer ce que je vais vous dire, mais mal enseignée, dans le sens où on a une vision très projectile de la chose historique. On s'attache beaucoup aux dates. Mais c'est une question, à la française, je dirais, très dates, très faits historiques, très personnages ! Mais aussi beaucoup de projections, c'est-à-dire que véritablement, on s'inscrit moins... C'est en faisant l'histoire de l'art que je me suis rendu compte que l'histoire c'était pas ça ! Non, mais l'enjeu il est là ! Et être historien, & enseigner l'histoire, c'est pas enseigner des dates. C'est enseigner aussi des contextes culturels qui sont très variés & qui sont aussi variés en Inde qui est mon objet d'étude privilégié, qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, que dans les années soixante-dix aussi. On est dans d'autres mondes en fait. Les décisions individuelles ne peuvent pas être les mêmes, parce que le contexte n'est pas le même, & que l'enjeu n'est globalement jamais le même. Et c'est ça qui me semble intéressant à faire passer ! Que ça soit dans les musées, dans le patrimoine...

6. VL Et alors, comment on passe dans ces autres mondes ?

6. LP Ben, justement, en accentuant, peut-être, le caractère différent. Moi je les vois dans les films, les reconstitutions historiques par exemple : un truc simple c'est qu'il faudrait avoir vraiment les canons de l'époque, ne serait-ce que de goût. Mais ça choquerait ! Mais ça ferait réfléchir. Ça c'est des trucs de base. Mais ça pose aussi une autre question qui est la médiation visuelle, par rapport au film. J'enchaîne parce que les deux sont liés. Et je pense que pour les enfants, & même pour le public adulte, ce sont des choses très importantes : de favoriser l'imaginaire, d'accentuer sur ces questions qui sont des différences culturelles, qui posent la question de ces valeurs propres, & qui est une source – en tant que service public je l'affirme – qui est une source d'école de la tolérance. Puisqu'on s'interroge sur les autres, que ça soit le passé ou l'Autre avec un grand A. Et finalement, ça en vient à s'interroger sur soi aujourd'hui. Et n'être pas dupe de son temps. Alors ça c'est une grande question : c'est pas parce qu'on pense ça aujourd'hui, qu'on avait raison, que il y a cent ans c'étaient des gros cons, alors que dans cent ans on nous trouvera bien bêtes dans beaucoup beaucoup de domaines. Et ça, c'est des éléments qui me semblent important de susciter. Et tout ça c'est du questionnement pratiquement individuel, c'est pas quelque chose qu'on inculque. Après, là je suis parti dans un délire, mais ce sont des choses qui fondent mon métier de conservateur du patrimoine, & qui sont le fond du problème. Et si on expose mal de la céramique, si on expose mal telle & telle chose, c'est aussi parce qu'au fond on ne s'est pas posé les questions de base, en terme de : qu'est-ce qu'au fond on veut susciter chez son public. Et c'est en ça qu'il me semble que la vocation qui est culturelle, j'insiste, du musée, dans ce sens là, & non pédagogique dans le sens où c'est pas des dates & du savoir qui sont prioritaires à faire passer. Voilà !

6. CS C'est un peu la chose que j'ai réussi à obtenir avec les enfants qui visitent la salle des armes, c'est qu'ils créent des liens avec des images qu'ils ont, & sans parler de date, quand ils disent : « Ah ben, là ce sont les épées des chevaliers, là ce sont les épées des pirates. » Ils ne se trompent pas. Il n'y a aucune date qui ait été nommée, mais on sent qu'ils ont créé des liens en fait avec deux périodes historiques différentes. L'une après l'autre, ils l'ont bien placé dans la bonne ligne.

6. LP Ouais, après il faut voir comment ça s'instruit, & comment mettre en place, même s'il n'y a pas de date, il y a quand même une sorte d'évolution historique, & ça c'est difficile pour les enfants, je l'ai vu passer, au XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple... Ça dépend des âges, mais on va dire que jusqu'à 8-10 ans, on va dire, le XIX<sup>e</sup> siècle, c'est le Moyen Âge, ça n'évoque rien, ça ne veut rien dire !

6. CS Mais le passé est un vrai fourre-tout. Moi j'avais des contacts avec un ancien professeur d'histoire du lycée Alexandre RIBOT, monsieur DEBOVE, qui me racontait qu'il emmenait ses enfants le long de la *chaussée BRUNEHAUT*<sup>65</sup>, en disant, ça ce sont des choses que vous avez vu à l'école. Son petit-fils se retourne vers lui & lui dit : « Papi, c'est vieux ça, ça date au moins de la guerre de 14 ! »

---

<sup>65</sup>Marcus Vipsanius AGRIPPA. *via Agrippa*. (Gaule), 38.

6. LP Ça c'est important, cet enchaînement, & cette histoire des œuvres, même nous on évolue, je trouve... La manière dont, enfin, en tant qu'historien de l'art, on est plus attentif aussi – c'est un peu lié, c'est pas tout à fait la même chose – à cette succession historique des œuvres. Que le Moyen Âge c'est pas XIII<sup>e</sup> siècle & puis aujourd'hui ! Non, la vision qu'on en a, en fait, c'est une vision qui est construite de tout les âges qui les ont succédé, & puis, même matériellement, nous on est dans des trucs : enfin, là, XVIII<sup>e</sup>, il y a rien d'authentique. Il n'y a rien de XVIII<sup>e</sup> en gros. Enfin j'exagère un peu, mais il y a beaucoup de reconstructions XIX<sup>e</sup>, il y a beaucoup de projections du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup>... Et ça, c'est des choses, déjà, les professionnels commencent à mieux s'en intéresser de tout ça ! Ça n'a pas toujours été le cas. La prochaine étape, c'est de le faire passer au public.

6. VL Alors, projection, j'ai pas très bien compris !

6. LP Le XIX<sup>e</sup> est le siècle de l'histoire dans le sens où c'est le siècle de la création de l'histoire en tant que science, du moins discipline rigoureuse. C'est lui qui a rêvé, parce que c'est aussi de l'ordre de l'imaginaire, qui a rêvé toutes les autres périodes historiques, & qui s'y est réintéressé. Enfin dans l'art, c'est très clair, c'est l'époque des néo-tout-ce-qu'on-veut, de la redécouverte archéologique, des grands travaux historiques, & on a redécouvert tout, & on s'est ressassé tout, & on s'est recréé des images de tout, & toutes les images qu'on a – moi en plus c'est une période historique qui m'intéresse – mais toutes les images qu'on a même du XVII<sup>e</sup>, de Rome. Enfin je veux dire, le rôle d'un peintre comme GÉRÔME, je ne sais pas si vous connaissez, mais qui est un peintre... : dans la fabrication des images du passé, c'est ça ! Je veux dire... Et RICHELIEU, c'est ça ! Les péplums, c'est ça ! Tout est déjà là ! Et on est toujours encore dépendant, encore en grande partie, même si on affine évidemment beaucoup de choses ! Enfin, il y a beaucoup de choses qui sont là. Et je pense que l'image aussi qu'on a du XVIII<sup>e</sup>, est aussi grandement due à l'image qu'on en avait un siècle après. Enfin, je ne vais pas parler du XVIII<sup>e</sup>, c'est un siècle très très complexe.

6. VL Je n'avais pas très bien compris « projection ».

6. LP Enfin la construction, si vous préférez, du XVIII<sup>e</sup> qu'on a au XIX<sup>e</sup>. Dans l'art, en tout cas, c'est clair.

6. VL Des images qui perdurent encore chez tout le monde.

6. CS C'est pour ça que je disais que les trois salons & leur esprit restitution qui est presque récréation dans les années cinquante, c'était encore un peu normal. En 2012, un peu moins.

6. LP Non, mais c'est un peu ça. Mais même en terme de méthode, c'était aussi des grands historiens au XIX<sup>e</sup> siècle. On ne peut pas nier ça aussi.

6. CS Et c'est la naissance de toutes ces sociétés qui vont sauvegarder du patrimoine, mais ils l'ont plus fantasmé d'abord.

6. LP Et on en parle pour le XVIII<sup>e</sup>, mais alors pour le Moyen Âge, n'en parlons pas ! On l'a reconstruit le Moyen Âge.

6. CS Et d'ailleurs, on est bien démuni à l'école quand on vient voir aussi les collections du musée. Moi, c'est parce que j'ai fait les études après sur la ville de Saint-Omer. Mais à l'école on vous parle de l'histoire de France. On arrive ici au Moyen Âge, Saint-Omer n'est pas française ! On est incapable de se remettre dans un contexte, c'est impossible.

6. VL À Nice...

6. LP Moi, je ne suis pas originaire d'ici, mais dans ma région c'est pareil. Nous c'est HENRI IV, c'est le duché de Savoie. Puis les Savoyards, on ne les supporte pas ! Mais ça se sont vraiment des choses, auprès du grand public, que j'aimerais vraiment faire passer – ici, je ne peux pas, mais dans mes fonctions futures – ce sont des choses que j'aimerais faire passer auprès du grand public parce que c'est pas compliqué à comprendre tout ça, & ça donne à réfléchir pas mal.

6. CS Mais par contre, quand on utilise toutes ces notions-là, on peut moins se faire manipuler ! Je pense en particulier à ce qui se passe en Belgique actuellement, où ils sont persuadés que les Flamands ont tous toujours été de langue flamande ! À Saint-Omer, on était Flamands de langue française ! Et on se sent – moi ma famille a toujours habité plus ou moins dans le coin – je me sens flamande, & je ne parle pas un seul mot de flamand ou de néerlandais. Et par contre, il y a une instrumentalisation au niveau politique où ils changent l'histoire, pour diviser les gens pour mieux régner !

6. VL Et dans le musée de Saint-Omer, non ?

6. CS Nous, on a eu quelques soucis, en effet, quand on recevait des Néerlandais qui au départ parlaient tous français & qui ont demandé à avoir des guides en néerlandais ! Et quand on leur ré-expliquait que Saint-Omer était flamande & que certes les noms de rue étaient flamands, mais que la langue administrative a toujours été le français, ils se reposaient des questions, & d'un seul coup, ils nous posaient des questions en français ! J'en ai eu aussi dans la ville, qui venaient avec leur guide, ils comprenaient tous le français, & au bout d'un moment, quand on leur raconte l'histoire de Saint-Omer, ils se rendent compte que Saint-Omer est flamande, & de langue française, c'est possible ! Un esprit n'est pas lié à une langue !

6. LP Ça, pour comprendre ces enjeux-là, il faut comprendre la situation belge en ce moment. Moi, j'avais du mal à le voir, même de ma province, mais là on est en face de la Flandre. On a la Belgique, mais c'est pas la Belgique francophone ! Et puis la Flandre elle commence là ! Là, on est vraiment la marge, à Saint-Omer ! D'ailleurs ça se sent dans la toponymie ! On est en plein dedans. Et c'est vrai qu'on est... La situation belge joue beaucoup là-dessus, parce qu'on est dans une phase où ils ne se supportent plus. C'en est dramatique.

6. CS Ça s'est calmé ces derniers temps, mais il y a encore 3-4 ans, c'était très dur ! Alors quand certains comprenaient qu'on était Flamands d'origine, ils comprenaient pourquoi on ne s'était pas battus pour garder notre langue. La Flandre & la langue, c'est deux choses différentes. Voilà, mais c'est parce que chez eux, l'identité est liée à la langue.

6. LP Mais c'est aussi le rôle du musée de déjouer ces enjeux-là quoi ! De donner aux gens des possibilités de se poser des questions sur ce qu'on peut leur raconter, & la manière dont on s'inscrit aujourd'hui culturellement.

6. VL Est-ce que c'est possible par l'image, par le visuel ?

6. LP C'est compliqué parce que l'image est elle-même construite. Donc, c'est le serpent qui se mord la queue. Toute image du passé, en peinture c'est super construit. À part à ré-expliquer cette construction. Mais si on commence nous-mêmes à faire des images qui sont elles-mêmes construites, alors-là. Après, il y a des trucs plus parlant que d'autres, mais...

6. CS Mais en tout cas, c'est bien en visitant la ville de Saint-Omer, en voyant cette architecture flamande que ces visiteurs belges se disent : « En fait c'est une ville flamande ! » Parce qu'au départ, pour eux, c'est une ville française. C'est quand on leur parle de l'histoire, qu'on leur parle d'architecture, qu'on leur parle pas d'histoire de France avant le XVII<sup>e</sup> siècle, qu'on leur parle du comte de... Ah ben, d'un seul coup, ils nous reconnaissent comme une ville flamande. Mais, en tout cas, au niveau de l'architecture, ils repèrent l'architecture flamande.

6. LP Ce qui est intéressant, ce sont les images qui font rire & qui prêtent à sourire ! Parce que souvent, j'ai pas d'exemple en soi, mais souvent on rit, ou on comprend mal une image, donc on en rit. Alors, c'est à ce moment-là que c'est intéressant, parce que souvent c'est pas drôle remis dans son contexte, c'est au contraire très instructif d'une manière de penser, d'une manière d'être, & pas drôle. Et je pense que parfois, j'ai pas d'exemple en tête, j'ai des exemples de cours si vous voulez, l'histoire de l'art où les gens se marrent alors que en fait il faut pas se marrer. Et justement, il faut rebondir en disant : « Attention, vous ça vous fait rire, mais le décalage, il existe, & c'est là où il faut être vigilant en tant qu'historien. » Donc si, il y a des images qui sont plus flagrantes que d'autres, donc sur ces décalages culturels, c'est évident. En tout cas le décalage existe tout le temps. C'est ça qu'il faut faire comprendre aussi !

6. VL Mais bon, quand il y a en plus le décalage du temps... Il y a des interprétations...

6. LP Et cette succession d'interprétations, & de regards toujours très complexe, & très simple à la fois. Disons qu'une fois que le mécanisme est compris...

6. CS Et quoi qu'on fasse, même en médiation, même en visite guidée, on ne fait pas de l'histoire. On fait des raccourcis, qui sont parfois malheureux, mais qui sont là pour faire comprendre une œuvre à un instant T...

6. VL Et alors quand on fait une salle de musée ? Est-ce qu'on fait de l'histoire ?

6. LP Ça dépend le musée ! Moi, j'ai pas l'impression, ça dépend encore une fois des salles. Il y a des salles qui sont en grand lien avec, pas une production, mais un lieu donné, qui est un lieu historique, je pense à *Saint-Bertin*<sup>66</sup>, c'est évident que il y a des éléments historiques, mais...

6. CS Quoi que dans la salle de *Saint-Bertin*, il y a du roman, il y a un peu de gothique !

6. LP Oui, & puis, on ne ré-explique pas l'importance d'une abbaye, d'une création, il y a tellement de choses à dire, enfin, c'est un autre monde le Moyen Âge ! On s'en fait une idée claire, mais au fond, il difficile de se l'...

6. CS Moi, je le vois avec la réaction des enfants : « Ah ben, ils les ont pas finis ! » Mais c'est bien, ça nous permet de rebondir : « Tu es sûr qui les ont pas finis ? En fait c'est ce qu'on a retrouvé, parce que ça date d'il y a très très longtemps. » Voilà ! les enfants sont très : « Ils auraient pu prendre le temps de finir le musée avant d'arriver ! »

6. LP Et donc, là on peut rebondir sur quelque chose. C'est là où ça intrigue qu'on peut commencer à parler !

6. CS Puis de préservation, parce que ce qui est disparu, l'est pour toujours ! Ça, les enfants, ils y sont sensibles, ils comprennent qu'on peut perdre quelque chose définitivement. Et ne pas savoir, & après ne plus savoir.

6. VL Est-ce que vous pensez qu'il peut exister une esthétique de l'histoire ?

6. LP Je pense que oui : ouais ! Je pense que... ❀ interruption ❀

<sup>66</sup> AUDOMAR et BERTIN, *abbaye de Saint-Bertin*, op. cit.



6. LP Comme on a parlé du XIX<sup>e</sup> & de la manière de traiter le XVIII<sup>e</sup> ou l'Empire romain, ou le Moyen Âge au XIX<sup>e</sup>, il y a une manière de le faire passer, une manière qui plaît. Les peintres, ils ne sont pas là pour faire de l'histoire, enfin ils cherchent à vendre, donc ils donnent à voir une image qui est une image flatteuse, & qu'on s'en fait ! Et il y a toujours un jeu de va & vient entre l'artiste, qui est créateur d'une image certes, mais qui aussi doit s'insérer dans un contexte qui va mordre en gros. Donc, est-ce qu'il y a une esthétique de l'histoire : toutes les sociétés suivant leur goût, il y a une histoire de goût, hein, qui est dans l'histoire de l'art, & qui est aussi dans l'histoire, vont réinterpréter à leur sauce le passé. Et ça, je pense que la cinématographie est intéressante à ce niveau-là. Justement, sur le Moyen Âge, c'est l'un des enjeux de la programmation sur le cinéma, de faire comprendre qu'un film des années trente sur le Moyen Âge, ça doit être un film... ben oui, parce qu'on s'en fait pas la même idée ! Donc, oui, je pense qu'il y a une esthétique de l'histoire qui est propre à chaque temps.

6. VL Est-ce qu'elle peut être propre à différents courants, différentes manières de penser l'histoire ?

6. LP Bien, c'est pareil, ça dépend jusqu'à quel point elle est instrumentalisée, quels sont les enjeux derrière, c'est des enjeux de connaissance pure qui n'existent pas, soyons clairs, même à l'université, la recherche pure ça n'a jamais existé, même en sciences dures, entre guillemets. Quand je pense à certains partis politiques qui s'appuient sur un certain discours qui dit comment était le passé, vision rigide du passé qui les arrange. Au fond, c'est la même que les talibans, c'est la même instrumentalisation de l'histoire. C'est à l'extrême.

6. CS Ils trouvent toujours des faits historiques, des objets qui abondent dans leur sens.

6. LP Voilà, puis, ils oublieront ce qui ne les arrange pas.

6. VL Je reviens sur les salles XVIII<sup>e</sup>, c'est une certaine esthétique de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle.

6. LP Après ça pose la question des *period rooms*\* en muséographie. C'est le recours à la réinterprétation, à la reproduction d'espaces de vie, qui est une vogue muséographique, une mode muséographique qui est un peu passée, qui revient un petit peu parce qu'en ce moment, on va plutôt vers ça plus qu'une décontextualisation complète des œuvres. Ici on a un peu de tout pour ça. On a des périodes décontextualisées, pour cause, parce qu'on peut pas... Ben, voilà, *Saint-Bertin*<sup>67</sup>, tout ça, on ne peut pas...

6. CS Même la salle des armes, en fait, elle témoigne d'une évolution, mais quand on la visite sans rien cette salle, on ne comprend pas l'évolution.

6. LP Avec en plus, une sorte d'évocation d'intérieurs anciens, là encore très *fantasmée*. Là encore, moi j'aime pas ça personnellement. Après, c'est des questions de goût aussi, mais j'aime pas les châteaux, les palais nationaux, le fait d'avoir un parcours pour le visiteur, qui regarde comme ça, puis en fait on voit rien parce que on ne peut pas prendre en compte l'espace. Il y a une multitude de vision de l'œuvre d'art & puis même des intérieurs, mais évidemment on ne peut pas tourner autour, parce qu'évidemment il y a des questions de sécurité, tout ça mais bon. On perd énormément de choses. Et puis ça a un aspect qui sent le chloroforme aussi ! C'est pas les ATP de naguère, mais quand même.

6. VL C'est quoi pour vous un musée d'histoire ?

6. LP Là, j'ai pas de réponse.

---

<sup>67</sup>Ibid.

6. CS C'est quelque chose qui n'est pas facile parce que doit-on réellement parler d'histoire ? Peut-on faire rentrer l'histoire dans un musée, dans une salle ? Est-ce qu'on ne sera pas obligé de faire ce qu'on fait en visite : c'est-à-dire des raccourcis ? Parce qu'on ne peut pas parler de l'histoire, parce qu'on ne la connaît pas ! On a beau être historien de l'art, on ne maîtrise pas l'histoire, toutes les périodes historiques ! On peut toujours faire des raccourcis parfois qui sont tout de même malheureux ! Mais on peut peut-être... Je pense qu'on est condamnés à donner une vision de l'histoire, mais ce qui n'est pas bien non plus, mais on peut quand même s'attacher, & c'est ce qui est possible de faire justement dans le parcours histoire du musée, c'est de le rattacher à la ville de Saint-Omer, à quelque chose que les gens connaissent, qui fait partie de leur quotidien, & puis de créer des liens avec des bâtiments de la ville qui ont leur propre histoire. En fait, dans le parcours histoire, j'ai l'impression que je fais plus l'histoire de Saint-Omer & l'histoire des monuments de Saint-Omer, en passant par les objets qui sont issus de l'histoire en général. Mais au moins, même si je fais des raccourcis, on ne ment pas. On ment plus dans les salles beaux-arts.

6. VL Chacun donne son histoire. L'histoire locale a autant d'importance que l'histoire générale. C'est celle-là qui donne de l'argument à l'autre.

6. CS On s'attache à être très prudent quand on parle d'histoire, parce qu'on peut manipuler l'histoire ! Et on peut avoir des traces historiques, & parler d'images, voire d'objets ou de lieux, que des gens continuent à dire : « Non, non, non ! Les fours crématoires, ça n'a jamais existé ! » Alors, je veux dire... C'est pour ça que je me dis : « Tout le monde peut interpréter l'histoire, mais il faut être strict avec soi, & ne pas dépasser un certain stade. »

6. LP Moi, pour en revenir à la question, je pense que il y a, mais en tant qu'historien de l'art, encore une fois : un musée d'histoire, c'est pas un musée d'art ! Parce que l'objet n'est pas le même ! Ce qui ne veut pas dire qu'on n'a pas les mêmes méthodes & qu'on n'a pas la même mission de service public, en gros. Et les deux sont en fait des lieux de rencontre de l'autre ! Et quelque soit l'objet. Parce qu'au fond, c'est ça qui est intéressant, c'est que l'histoire, c'est une rencontre de quelque chose qui n'est pas nous ! Même si c'est l'histoire locale. Et ça c'est un peu ce qui est difficile à saisir. Je pense que tout l'enjeu de votre recherche, c'est cette question de définition !

6. VL Là, on est entre les deux !

6. LP Il y a un élément qu'il faut prendre en compte dans votre analyse, je crois, c'est aussi les personnalités qui les dirigent, les formations, les sensibilités, qui font qu'on est des institutions qui sont vraiment formées par la succession de donateurs, du contexte local, oui, & puis des conservateurs successifs qui s'intéressaient plus à ça qu'à d'autres trucs, & puis qui avaient leur vision de ce que devait être un musée, & ça, ça joue dans toutes les institutions, à plus ou moins grande échelle. Mais, à mon avis, ça compte dans votre recherche, c'est quelque chose de fondamental à regarder.

6. VL Moi, même personnellement, je ne pourrais pas sortir de cette idée-là !

6. LP Heureusement, sinon, ça se ressemblerait un peu tout !

6. VL J'ai eu l'inverse avant-hier, par rapport au rapport à l'autre & à la différence ! L'histoire, c'est aussi nous, c'est nos ancêtres, c'est marrant ! Les mots sont inversés.

6. LP Ça a beau être des ancêtres, ils sont fondamentalement des autres. Nos ancêtres, ça ne peut pas être nous ! C'est pas possible. Si on commence à penser comme ça, on se plante. On va droit dans le mur, ou alors on va fantasmer, ou alors on va recréer des choses. Mais fondamentalement, quelqu'un de basique ne peut pas comprendre ses ancêtres ! Ils parleraient au mieux la même langue, ce qui n'est pas tout à fait sûr, & ils ne se comprendraient fondamentalement pas !

6. VL Mais il y a les liens qui se font.

6. LP Mais j'insiste, parce qu'on ne fait pas assez... on a tendance... & moi je suis quelqu'un de indianiste, je m'intéresse plus à l'art de l'Inde, donc un autre par excellence, & au fond c'est la même manière d'aborder le XIX<sup>e</sup> siècle, que j'aborde aussi, c'est un peu mes thèmes croisés, & c'est la même chose au fond. Et si je commence à me dire que le XIX<sup>e</sup> siècle me ressemble plus que l'Inde aujourd'hui, c'est pas vrai ! Et moi, en plus j'étudie la colonisation ! Vraiment un truc qu'on ne comprend plus, & dont on ne comprend plus les enjeux. Qui en plus est sensible, aujourd'hui !

6. CS Dans ce thème, je pense qu'on parle de deux choses différentes : le regard du conservateur sur ces objets, & le travail de la médiation qui est de créer des liens entre le public & les objets, & c'est dans la médiation où on fait du nous : « Avant, vos ancêtres ! » Mais c'est pour aider le public à s'approprier des objets qu'il a sous les yeux. C'est en médiation qu'on ment ! On fait ces raccourcis malheureux, on les fait pour intéresser le public, pour créer un lien !

6. LP De toutes façons, on ne peut pas être en plus des spécialistes de tout, vu le nombre de trucs qu'on brasse, en terme historique, en terme d'art, si en plus on commence à lier l'histoire naturelle... C'est un champ de savoir qui est encyclopédique, c'est évident pour DUPUIS. La vision d'Henri DUPUIS, c'est ça, c'est le cabinet de curiosité poussé à son paroxysme. C'est le monde en boîte ! Et puis, il a tout. Mais ça fait froid dans le dos d'une certaine manière.

6. CS Oui, quand on sait qu'il y a 2500 espèces qui disparaissent chaque année, & qu'on en découvre 2500 !

6. LP C'est un peu le vertige de la vie ! Il y a un moment où on n'a pas les moyens d'être, de connaître à fond tous les sujets qu'on peut brasser ! C'est pas possible. Et puis on sent bien que la connaissance bute. On se rend bien compte qu'on a des images... Moi j'aime beaucoup la peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle par exemple, le nombre d'artistes qu'on connaît, c'est déjà beaucoup plus qu'il y a 30-40 ans, & ça reste négligeable, négligeable par rapport à l'effervescence de la création de cette période à cet endroit-là ! En plus, Paris au XVII<sup>e</sup>, c'est comme Rome, enfin un peu moins, c'est comme Paris au XIX<sup>e</sup>, des lieux qui sont des feux d'artifice.

6. CS Je souris, parce qu'en tant que responsable de la médiation, j'accueille – souvent moi-même – souvent des enfants, d'abord pour rester en contact avec les enfants, & dans ce cas-là, je suis plutôt médiatrice, donc guide, donc je leur explique mon travail. L'une des premières choses que je leur dis pour ne jamais me faire coincer, c'est que mon travail à moi, c'est pas de connaître tous les objets du musée. Il se peut que quelquefois ils vont me poser des questions sur un objet, & je ne connais pas ! Et avant, je pouvais me permettre de le dire parce qu'on n'avait pas de conservateur : « C'est le rôle du conservateur de connaître tous les objets ! »

6. LP Même nous on ne peut pas ! Heureusement d'ailleurs. Merci, parce que au jour le jour, on a pas tellement... Je pense qu'il faut l'avoir intériorisé quand même, c'est nos métiers, parce que si on le conçoit bien, on peut le défendre vis-à-vis de tout le monde.

## A.7. Entretien avec Françoise LERNOU

Amiens, musée de Picardie, le mercredi 17 octobre 2012.

7. FLE Bonjour, je vous montre rapidement : vous avez de chaque côté des petits salons qui donnent aux galeries qui se trouvent être les espaces gagnés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Voilà. <sup>a</sup> Ici vous avez ce qu'on appelle la galerie DE CHAVANNES qui n'est pas une galerie d'honneur. Ce n'est pas une galerie comme au temps de l'Italie, italienne, c'est la galerie des châteaux du XVI<sup>e</sup> siècle & XVII<sup>e</sup> siècle où l'on déambulait. Le roi déambulait, ça faisait partie des appartements, & on s'éloignait des appartements pour recevoir non pas l'intimité familiale, mais les proches, les ministres, les notables... Vous avez ici la redite de cette ambiance-là, mais revue & revisitée au XIX<sup>e</sup>. C'est ça qui est aussi intéressant. C'est en ça qu'il y a cette modernité. C'est-à-dire qu'on prend tous les éléments historiques, & on mixe tout ça pour en faire quelque chose de tout à fait original & de tout à fait XIX<sup>e</sup>. <sup>b</sup> Dans ce décor, vous avez à la fois les PUVIS DE CHAVANNES <sup>68</sup>, tous n'ont pas été fait au même moment. Ces deux-là n'ont pas été faits du tout pour le lieu, ils étaient préexistants & quand il a fallu décorer cette galerie dans les années 1862-1865, ils ont associé le décor moderne PUVIS DE CHAVANNES, artiste contemporain à l'époque, puisque ce sont des peintures qui ont été faites en 1861, ils ont associé avec le style émergent de l'époque qui était le style pompéien. Avec des artistes qui connaissaient très bien Félix DUBAN, lequel a fait tous les décors néo-pompéiens, la maison du frère de NAPOLÉON III <sup>69</sup>, la *maison pompéienne* à Paris <sup>70</sup>, etc., etc., etc. <sup>b</sup> Donc, un décor qui est véritablement dans l'air du temps, qu'on imagine absolument pas aujourd'hui, mais alors pas du tout. Alors, c'est très élégant cette coexistence du néo-pompéien avec PUVIS DE CHAVANNES. C'est ahurissant. <sup>c</sup> Mais l'une & l'autre partie, PUVIS DE CHAVANNES, artiste contemporain de l'époque, avec des grands décors monumentaux comme à la mairie de Paris, Marseille, Lyon, la Sorbonne, le Panthéon, etc., PUVIS DE CHAVANNES a travaillé là-dessus, avec les grands décors avec DELACROIX pour la grande verrerie du Louvre. Tout ça c'est... Et vous avez la décoration moderne qui est en parallèle avec la modernisation du métier d'architecte, & la dissociation du métier d'architecte & le métier d'architecte d'intérieur, l'architecte décorateur. Là, ça commence à se séparer autour de 1850. Ici on le voit très bien, on voit émerger le rôle du décorateur mené par DUBAN & le rôle de l'architecte. Alors vous avez des architectes qui sont architectes décorateurs qui font tout & c'est le cas de DIET. Mais on sent poindre, avec CHAUVIN qu'ils ont travaillé sous la direction de Félix DUBAN. Et ça c'est formidable, on en voit les prémices, parce qu'on connaît la suite. Ici on voit bien. Cette coupole, conçu par DIET, & il a utilisé les artistes décorateurs locaux qui s'appellent les DUTHOIT <sup>71</sup>. Vous avez des entrepreneurs qui sont sculpteurs, praticiens, on ne sait pas trop où ils se situent. Alors, si vous demandez la question aujourd'hui aux Amiénois, tout le monde connaît les DUTHOIT, & tout le monde vous dira : « Ce sont des artistes absolument exceptionnels. »

**interruption** Ici, ils ne sont plus en tant que décorateurs etc. Il sont vus comme exécutants : décorateurs pris comme des exécutants. Ce qu'ils étaient : des entrepreneurs qui exécutent sur plan ce que l'architecte a fait. Alors qu'aujourd'hui, il y a eu une dérive & qu'il faut retourner aux archives pour avoir les lettres de l'architecte pour dire « Eh ! Oh ! Nan ! Ils sont entrepreneurs, ils ne sont pas décorateurs, ils ne traitaient pas d'égal à égal avec l'architecte. » Vous voyez, il y a tout ça, & c'est vraiment vraiment intéressant. C'est vraiment passionnant, ce musée, il a une vie, il a une histoire qu'il porte encore aujourd'hui. On va juste faire un petit tour au sous-sol. Il a été conçu après. Ici, ça n'était pas fait pour avoir des expositions tenues. On commence par la fin. L'installation des collections a été faite dans les sous-sols. C'étaient les réserves de charbon. Plus restaurées, plus des réserves, parce que ça n'avait pas été conçu au départ, donc les collections, hein hein ! Alors vous aviez la coexistence des sculptures médiévales, avec les scories, vous aviez les sculptures médiévales enfoncées comme ça dans les scories. Mon collègue a aménagé des espaces en fonction des collections. Donc, l'Égypte, la Grèce... Comme on a changé les chaudières à charbon dans les années 1979, on a gagné de l'espace. Du coup, tout le sous-sol a été consacré à

Est.7.1  
Modernité de la  
galerie de  
Chavanne

Est.7.2  
Air du temps

<sup>68</sup> Pierre PUVIS DE CHAVANNES. *La paix & la guerre*. Amiens, 1861 ; Pierre PUVIS DE CHAVANNES. *Le travail & le repos*. Amiens, 1863.



<sup>69</sup> Il s'agit en fait de son cousin Napoléon-Jérôme BONAPARTE, fils de JÉRÔME, le roi de Westphalie.

<sup>70</sup> Alfred NORMAND. *maison pompéienne de l'avenue de Montaigne*. Paris, 1860.

<sup>71</sup> Les frères Aimé & Louis DUTHOIT.

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Construction », SECTION B.4.29 Esthétique de l'histoire, page 921.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Construction », SECTION B.4.29 Esthétique de l'histoire, page 921.

l'archéo. Ici, c'était la salle pédagogique, la salle de conférence. Et le nouveau directeur d'aujourd'hui a enlevé cette salle pédagogique & permis l'extension du département archéologie. Et c'est...  rires  J'ai mon avis sur la question, mais c'est mon avis perso. Ça, c'est le département archéologie : il a deux espaces dans lesquels il fait les expositions temporaires, les expositions dossier, pas les grandes expositions temporaires. Il en fait deux par an. Moi, je lui envie ça ! C'est la Picardie qui a inventé l'archéologie, alors la Picardie est une terre d'archéologues, de la science archéologique & d'archéologues. <sup>c</sup> C'est ici qu'est née la Préhistoire, la science Préhistoire, d'ailleurs un quartier d'Amiens a donné son nom à une période de l'histoire : l'Acheuléen ! C'est Saint-Acheul, un quartier d'Amiens. <sup>||</sup> Ce qui est aussi très important, très intéressant, demandez à Noël demain qu'ils ouvrent, ou cet après-midi, ils viennent à 2 h les antiquaires de Picardie. La Société des antiquaires de Picardie existe toujours. Ils ont leur bibliothèque là. Ça, ça n'a pas bougé depuis le XIX<sup>e</sup>. Vous irez voir. Vous irez les questionner d'ailleurs. Donc voilà, c'est un peu tout ça !

7. VL Vous me disiez que vous alliez me raconter pourquoi vous étiez bien contente d'arriver à Amiens.

7. FLE À cause de ça ! Et puis de ce musée, & puis du deuxième musée. Alors autant lui a été construit pour être un musée. Ce qui est intéressant de voir aussi c'est que toute la partie avant du musée, c'était jusqu'ici à peu près au milieu de la rue, c'était l'*Arsenal*<sup>72</sup> ! Avant, & à l'arrière, c'était le *couvent de Moreaucourt*<sup>73</sup>. Cette part, propriété de la ville, cette part, propriété de l'État. Il fallait que le président de la commission de la construction du musée de NAPOLEON arrive à concilier les exigences de l'État & les exigences de la ville, tout ça à moindre coût, parce qu'ils n'avaient pas le sou ! Le concours pour le musée paraît en 1855 & l'ouverture en 67, & la cession des antiquaires de Picardie à la ville entre 67 & 70. Il y a eu la guerre qui a troublé un petit peu les choses, & donc à ce moment-là, ici, il y a eu l'invasion. Ça a été la première invasion par les Prussiens qui étaient à quelques kilomètres d'Amiens<sup>74</sup>. Puis après, il y a eu la guerre de 14 pas très loin d'Amiens, puis la guerre de 40. Vous avez vu tous les bâtiments de la reconstruction, tous ces trucs modernes mochouillards.

7. VL Comment écrire l'histoire autrement qu'avec des archives qu'on étudie & dont on fait le résumé...

7. FLE J'ai fait de l'histoire, rien que de vous expliquer comment ça fonctionne, pourquoi ça a été construit comme ça. C'est déjà ça.

7. VL Est-ce que les œuvres peuvent parler d'elles-mêmes ?

7. FLE Non, d'elles-mêmes c'est pas possible parce que le bâtiment est trop présent ! Alors, c'est très drôle, vous avez le musée d'Amiens qui est comme ça : carré, & qui avait cette cours intérieure qui maintenant est devenue le grand salon, & avec la chapelle, avec ce qui est devant, la salle des antiquaires, le hall, la galerie & l'arrière. Tout ça a été construit en 1855 & 1865. Les bâtiments de l'*Arsenal* ont été démolis, les antiquaires de Picardie ont eu à payer la démolition. Ce qu'ils ont réussi à faire, c'est de faire en sorte qu'il y ait une cession gratuite à charge pour eux de payer la démolition à la fois du *couvent de Moreaucourt*<sup>75</sup> & à la fois de l'*Arsenal*<sup>76</sup>. Cette autorisation, c'est la première chose. Deuxième autorisation, ils ont réussi en 1854, à faire en sorte qu'il y ait une loi qui soit votée pour qu'ils aient l'autorisation d'organiser une tombola & des loteries pour pouvoir financer la construction du musée<sup>77</sup>. Ça, faut le faire. Obtenir le terrain qu'ils ont soufflé à l'évêché & organiser une tombola. Cette partie est un ajout avant 1914, parce que c'était déjà plein. Le sous-sol n'existait pas, ça n'existait pas... Le sous-sol. En 1979, l'installation des salles archéologiques. Les deux ailes 1880, assez tôt, avec la couverture du

<sup>72</sup> *hôtel des Fiefs*. Amiens, 1547.

<sup>73</sup> *couvent de Moreaucourt*. Amiens, 1646.

<sup>74</sup> Il s'agit bien sûr de la guerre de 1870.

<sup>75</sup> *couvent de Moreaucourt*, op. cit.

<sup>76</sup> *hôtel des Fiefs*, op. cit.

<sup>77</sup> L'autorisation date du 13 mars 1852.

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Musées de province », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 890.

salon central. Et l'extension en 1914. On n'a pas changé la configuration des murs. Les rénovations ont eu lieu à partir de 1979, quand on a commencé à changer le chauffage. Les rénovations n'arrêtent pas depuis ce moment-là, avec des moments d'accélération, des moments de ralentissements. On est dans un moment de ralentissement plutôt réactionnaire. On a fermé six mois quand on a fait la rénovation des PUVIS DE CHAVANNES dans l'escalier d'honneur, c'est la seule fermeture. Là, il a fallu faire des restaurations, monter des échafaudages & c'est la seule entrée des publics. Il y a une sortie ici public, mais ça n'est pas possible. Autour de cette rue, vous avez d'un côté le pouvoir, de l'autre le savoir, la bibliothèque étant plus ancienne que le musée, première moitié du XIX<sup>e</sup>. C'est un palais & non pas un temple, comme le British Museum avec le péristyle, les colonnes... on est ici dans un palais. C'est capital, les rois & reines, ce sont les collections, c'est quelque chose qu'ils ont voulu. Les visiteurs sont considérés comme des invités, comme un visiteur privilégié. Au début, c'était l'endroit où on venait se promener le dimanche après-midi, après le déjeuner. Il y avait un taux de fréquentation qui était pratiquement équivalent d'aujourd'hui. Aujourd'hui, on développe un programme d'actions culturelles pour fidéliser les publics locaux, par des abonnements, avec des conférences style « Une heure, une œuvre ». Ça permet de dire d'une fois sur l'autre, on a vu tel objet... Pendant dix ans, on a fait ça une fois tous les deux mois dans le bâtiment médiéval. Il n'y a pas de réserve. Quand on a construit le musée, il n'y avait pas de réserve. Les toilettes n'existaient pas, la boutique n'existait pas. On rentrait, on visitait les galeries comme on se promènerait dans la rue pour faire du lèche vitrines. Alors que maintenant on a besoin d'une boutique, d'un restaurant, d'un café, des cartes postales, d'une bibliothèque, on prête, on achète, on restaure, on encadre, on fait des expositions temporaires, donc il faut encadrer, faire des montages avec la logistique qui est ici. C'est l'atelier ! Les bureaux, c'est en face, au-dessus de la bibliothèque. Pour le fonctionnement, je ne vous dis pas ! Et là, vous avez une petite maison avec des bureaux, ici, sous les toits & en face. Vous voyez un peu comment on fait pour travailler. C'est la quadrature du cercle. Mais bon, on aura une rénovation : il y a un projet qui est en train de se monter mais la crise économique est en train de fiche tous les plans par terre. On est en *stand-by*, mais on va faire la restauration du premier étage. Actuellement, le premier étage n'est plus bon, les gens ne peuvent pas voir les peintures qui, je le rappelle, sont des peintures XVI<sup>e</sup> de l'École d'Amiens réputée, XVII<sup>e</sup>, Frans HALS, EL GRECO <sup>78</sup>, peinture hollandaise XVIII<sup>e</sup>, VAN DYCK, VAN GOYEN, VAN RUYSDAEL, qu'est-ce qu'il y a encore, TENIERS pour la peinture flamande, & un très beau XVIII<sup>e</sup> français, quatre CHARDIN <sup>79</sup>, BOUCHER, VAN LOO, super autoportrait de Quentin de LA TOUR <sup>80</sup>, une merveille ; la peinture italienne, GUARDI, TIEPOLO ; pour la fin des XVIII<sup>e</sup> vient Joseph VERNET... Au XIX<sup>e</sup>, vous faites abstraction de ces espaces-là. Vous avez ici l'archéologie, ce qu'on appelle les antiquités nationales : antiques & médiévales avec des sculptures & des fenêtres qui donnaient sur la cour de chaque côté. Vous avez ici ce qu'on appelle la chapelle que vous avez dû voir. Ça n'a jamais servi de chapelle. C'est tout simplement la manière dont ils concevaient la présentation, les décors de salle pour présenter les objets religieux. On faisait la division, non pas chronologique, mais la division profane-religieuse. Résultat des courses, c'était dans la chapelle. Il y a eu des enrichissements, des donations qui sont arrivées en 1927 au moment où la chapelle ne présentait plus les choses de cette manière-là. Quand PICASSO arrive, BRAQUE en 1906-1914, on ne présente plus les choses comme ça, c'est plus possible. Et dans les années soixante, on repeint tout le musée en blanc. C'est la folie des musées blancs. Alors, la folie des musées blancs, & ici vous avez la bibliothèque qui est le siège social des antiquaires de Picardie que je vous montrerai quand on reviendra. Le musée a été évacué en 1914, évacué en 1940, vous imaginez un peu ce que ça peut faire ! L'armée a démarouflé les PUVIS DE CHAVANNES qui étaient en place de 1891 <sup>81</sup>, au burin. Je trouve ça absolument hallucinant. Des choses qu'on ne ferait plus aujourd'hui ! S'il y a une guerre, il n'y a plus rien, de toutes façons ! En 1960, après la visite de DE GAULLE qui venait à Amiens, on est à 15 ans de la guerre, avec le centre ville détruit à 80 %. J'ai oublié de vous sortir les photos ! On a commencé par lessiver, peindre, & au fur & à mesure, le travail avançant lentement, ils sont arrivés ici dans la dernière salle où ils n'ont pas eu le temps de peindre au-dessus, alors ils sont allés rapidement, ce qui fait que la peinture s'est écaillée, & on a découvert les

<sup>78</sup> Domínikos THEOTOKÓPOULOS.

<sup>79</sup> Jean Siméon CHARDIN. *Nature morte avec chaudron, poêlon, fourneau, torchon, chou, deux œufs, poireau, pain & trois harangs*. Amiens, 1733 ; Jean Siméon CHARDIN. *Nature morte avec deux pieds de céleri, boîte à épices, torchon, terrine, plat, écumoire & morceaux de viande*. Amiens, 1733 ; Jean Siméon CHARDIN. *Nature morte avec deux lapins, une gibetière & une poire à poudre*. Amiens, 1755 ; Jean Siméon CHARDIN. *Nature morte à la corbeille de raisins, avec trois pommes, une poire & deux massepains*. Amiens, 1765.

<sup>80</sup> Quentin de LA TOUR. *Autoportrait au jabot de dentelle*. Amiens, 1750.

<sup>81</sup> PUVIS DE CHAVANNES, *La paix & la guerre*, op. cit. ; idem, *Le travail & le repos*, op. cit.

décors peints qui étaient en dessous, décors XIX<sup>e</sup>. Là, on n'a pas pu le retrouver parce qu'ils ont bien nettoyé & fait les choses convenablement, arrivés ici, ils n'y arrivaient plus. Donc ici vous avez la salle de sculptures XIX<sup>e</sup> qui sont exposées dans leur décor d'origine & contemporain. Ici, c'était moins gênant, c'est pour ça qu'on a installé les salles médiévales ici ! Au sous-sol, on a véritablement privilégié l'archéologie, tout ce qui a trait aux fouilles, tout ce qui a été trouvé...

7. VL Au sous-sol parce que c'est ce qu'on retrouve en terre ?

7. FLE Non, c'était qu'on avait besoin de place. Et on s'est dit : « On va oser le parallèle jusque-là » ? Non, c'est plutôt le manque de place qui a installé l'archéologie au sous-sol. Ce qui fait que l'archéologie, vous avez des présentations d'objets, aussi bien des accessoires, jusque même quelques fois au XVI<sup>e</sup>. Parce que tout ce qu'on trouve en fouille, même des céramiques de Beauvais du XVI<sup>e</sup> siècle, reste géré par mon collègue archéologue, parce que ça a été sorti, ce qui permet de les identifier. Que moi je lui emprunte des objets pour faire une exposition, c'est pas impossible, mais la gestion lui reste. Et ça va jusque le haut Moyen Âge. Et au rez-de-chaussée, on a pris – étant donné que le musée est un musée de beaux-arts – on a pris le parti de présenter des objets type beaux-arts ou de manière beaux-arts, comme on présenterait un tableau, comme on présenterait une sculpture. Ce qui fait qu'une petite pyxide, ou un reliquaire est présenté comme une faïence ou une céramique, une porcelaine du XVIII<sup>e</sup>. On n'est plus dans le fonctionnel, mais on est dans la présentation chronologique de type beaux-arts. Et on change de manière de présenter, c'est lié aux collections. C'est vraiment les collections qui nous ont imposé ces manières de faire. On a vraiment étudié la constitution des collections, quand elles sont rentrées... Faire émerger le travail des antiquaires de Picardie.

7. VL Est-ce que ça parle au public ça ?

7. FLE Oui parce qu'on leur explique ! On leur dit évidemment. Tous les documents de communication l'expliquent aujourd'hui. C'est un musée de beaux-arts qui ne laisse pas de côté l'histoire.

7. VL Comment ?

7. FLE La chronologie & le regroupement des collections. On a essayé d'équilibrer le chronologique avec les ensembles. Ici, c'est l'art roman. Il y en a très peu parce que de toutes les façons, les éléments romans, l'architecture romane, les formules de construction romanes ont été très vite dépassées par les formules gothiques, c'est particulier à la région. Premier élément d'histoire. Ça me permet moi, une fois qu'on a dit ça, de rebondir sur cet ensemble-ci qui est l'ensemble des éléments qui viennent de la cathédrale & de dire que quand on remplace les formules d'architecture romanes par du gothique, c'est expliquer que la *cathédrale d'Amiens* est la cathédrale qui, dans le monde gothique, va basculer dans la manière de concevoir l'architecture & l'architecture moderne<sup>82</sup>. On commence à épingler à la carrière selon un modèle. En disant : « Vous me faites des fûts de colonne, par exemple, 150, & c'est pour monter les colonnes de la nef. » Donc, on transporte moins de pierre, on taille selon des gabarits déjà sur la carrière, & quand ça arrive, on monte à toute vitesse. L'architecte n'est plus en train de faire avec les cordes, la géométrie & les élévations, mais ensuite, délègue aux bâtisseurs & mathématiciens qui savent à partir d'un dessin monté une élévation, l'architecte rentre dans son bureau & travaille sur plan, sur papier. À la « cathédrale d'Amiens », vous êtes dans cette organisation du chantier qui est beaucoup plus proche de notre époque moderne que l'époque romane. Alors, ça ne se voit pas, c'est dans le discours ! Parce que ce qui est exposé sont des éléments qui ont été déposés de la « cathédrale d'Amiens » parce qu'ils étaient esquinés<sup>83</sup>. En général, c'est de la sculpture monumentale, ça ne parle pas d'architecture. Mais ça permet en montrant ces éléments de faire un lien avec la cathédrale & d'évoquer tout ce monde gothique. Donc c'est par le discours qu'on restitue. En face, vous avez des vitrines qui sont sous verre. Vous avez remarqué ? Les objets sont posés sur des tables. Justement, on s'est dit : « On pose les objets sur les tables » & on a fait notre boulot de conservateurs, c'est-à-dire, tel objet, tel objet,

<sup>82</sup>Nicolas PIERROT. « Architectures de la petite industrie urbaine : l'exemple des Lilas (Seine-Saint-Denis) ». In : *In Situ* 8 (mar. 2007).


<sup>83</sup>Ibid.



tel objet sont bons, on les regroupe, & on dit au visiteur : « Choisissez celui qui vous plaît. » On voit les objets pour ce qu'ils sont, tout ce qui est de l'ordre de l'information, c'est en dehors de la vitrine. Ça a été une exigence ! La vitre fait une sorte de frontière, virtuelle parce qu'elle est transparente, des deux cotés, & les objets ne sont pas sur des petits socles qui fait comme les podiums des jeux olympiques : « Celui-là c'est le plus beau, celui-là c'est le deuxième, celui-là c'est le troisième. » C'est à plat, le visiteur fait son choix, ça me plaît, ça ne me plaît pas, on est dans une pédagogie de l'œil qui se dit : « Comment je vais évaluer tout ça l'un par rapport à l'autre. » Quand c'est neutre, ça oblige à apporter des questions. Ça ne suggère pas, ça oblige. Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que ça fait là ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Pourquoi il est à côté de cet objet-là ? Ça sert à quoi ? Ça servait à quoi ? Tout ça est renvoyé sur les cartels mais aussi sur les feuilles de salle, & à la fois des feuilles de salle sur les catalogues. Après, avec les éléments virtuels, les portails...

## 7. VL Quelle est l'importance du bâtiment ?

7. FLE Je ne sais pas si vous avez vu : vous avez le plafond ici, le sol ici avec des colonnes, & vous avez de tout petits objets ! Les pyxides, c'est pas plus haut que ça ! Comment on fait pour présenter des petits objets dans un espace qui a pratiquement 8 m de hauteur, avec un petit objet qui fait 6 cm ? Alors l'architecte a conçu des vitrines : il connaissait toute la collection qu'il y avait à présenter, d'emblée, c'était attaché à la lettre du commissaire & il savait les regroupements : ça doit être ensemble, ça doit être à côté, ça doit être séparé. Tout était sous forme de tableaux, j'avais vraiment précisé les choses ! Pour réduire l'espace & faire en sorte que ces petits objets précieux par le faire, mais pas par les matériaux, c'est du vulgaire cuivre, de la poudre de verre, de l'émail & de la dorure au mercure, ça ne casse pas trois pattes à un canard en matière de préciosité. Ce qui est précieux, c'est la fonction, la destination, & la manière de les faire, donc la technique. Donc, il a fait des vitrines tables, avec toute la logistique ici en dessous, toutes les vitrines se succèdent, & quand vous êtes ici, vous voyez comme une – votre œil habitué par PICASSO etc. – comme une ligne, votre esprit dit : « C'est en plan ». Tous les objets sont au-dessus, il n'y en a pas en dessous, & vous avez un autre plan qui sont les lumières, les lustres, si vous les avez remarqués, ils ne sont pas plus haut que ça. Et vous avez la lumière. Ce qui fait que vous réduisez l'espace à des formes plus... & dans lequel le visiteur est invité, partie prenante, dans un espace unifié par la lumière. La lumière a une certaine couleur – c'est moins visible maintenant parce qu'ils remplacent les lumières sans faire attention à la couleur de la lumière, c'est dur à faire comprendre dans la tête des techniciens, comme d'eux-mêmes ils ciraient les plaques de métal, ça ils ne comprennent pas parce qu'il y a un phénomène d'oxydation pour avoir un noir très très intense, ça pour leur faire comprendre ça, c'est dur – & vous avez une autre lumière qui est d'une autre couleur ce qui est au dessus entre le plafond & le lustre ; & dessous entre la vitrine & le sol. Et donc, on restitue ces choses, les objets qui sont à voir. L'histoire là-dedans, c'est tout simplement créer un espace pour ces objets précieux, ces objets d'art, d'orfèvrerie, qu'on détache du bâtiment qui lui-même est un objet d'histoire. Il y a une distance ! Tout en sachant comment on le dit. Tous les aménagements sont réversibles. Tout ce qu'on a installé, on peut l'enlever & on retrouve les espaces architecturaux. Et ça aussi c'est quelque chose qu'on a exigé devant l'architecte. Et l'architecture est plus porteuse d'histoire. Les objets aussi sont porteurs d'histoire, mais au sens technique, on ne peut s'en tenir qu'à la fonctionnalité... À part certains comme la *plaque de saint RÉMI*<sup>84</sup>. Par contre, le bâtiment est beaucoup plus porteur d'histoire. Parce qu'il explique l'histoire, comment on comprenait l'histoire & l'histoire de l'art, le patrimoine restitué dans la vie des hommes & le temps des hommes au XIX<sup>e</sup> siècle, après la Révolution. <sup>d</sup> Parce que, qui est-ce qui a créé le musée ? C'est la Société des antiquaires de Picardie sur le modèle de la société des antiquaires de Londres en se disant juste après la Révolution, que fait-on de tous les bâtiments style abbayes, églises, séminaires qui ont été confisqués au moment de la Révolution, châteaux etc. Au Louvre, on en fait un musée, à Beauvais, le palais épiscopal devient musée, etc. Donc, tous ces éléments, à l'intérieur on y met les objets d'art qu'on a confisqués, & au musée il y a des saisies révolutionnaires, particulièrement dans les objets d'art qui viennent des abbayes de l'Artois, d'Amiens & la région. La SAP dit tous les témoignages. Cette société a été créée en 1836 pour rassembler ce patrimoine, pour la sauvegarde de ce patrimoine, pour faire connaître

 *His.7.4*  
Société des  
antiquaires de  
Picardie


<sup>84</sup> *Plaque de reliure avec scènes de saint Rémi*. Amiens, 875.

<sup>d</sup> Extrait ventilé sous « Musées de province », SECTION B.1.3.4 Histoire des musées, page 892.

ce patrimoine, pour renouer avec l'histoire, avec cette fracture qu'a été la Révolution. C'est pas parce qu'il y a eu la Révolution qu'il faut tout jeter. || C'est cette espèce de travail de mémoire & d'identité, c'est pour ça qu'ils l'appellent musée NAPOLEON III, & qu'il est devenu musée de Picardie. En fin de compte, c'est un musée municipal, & non pas un musée régional. Mais, le mot Picardie, c'est en fonction du projet général des antiquaires de Picardie, pour l'histoire & faire connaître l'histoire de la région de Picardie. Je re-continue mon histoire. Les antiquaires de Picardie, en 1836, quand ils se créent dans leurs statuts, ils disent : « Nous allons rassembler les témoignages de l'histoire qui attestent de l'histoire » : historique & artistique. Des sceaux, des monnaies, c'est pas artistique du tout ! C'est des documents comme les autres. Ça me casse bien les pieds d'ailleurs, parce que ça a bien le côté historique des choses, c'est pour ça qu'il y a un médaillier, je ne sais pas si vous avez vu, il y a un médaillier dans les salles... vous n'avez pas dû remarquer, des monnaies d'or. Vous voyez, & ils disent : « On va rassembler tous ces objets, on va les étudier, & on va publier. » Ils ont commencé la publication de leur bulletin en 1840, & ils publient toujours<sup>85</sup>. Donc on est bien lié à cette histoire. Cette société a obtenu la cession des terrains de *Moreaucourt*<sup>86</sup> & de l'*Arsenal*<sup>87</sup>, a réussi d'obtenir l'organisation de loteries, quatre, a fait un plan tel qu'ils le souhaitaient pour construire un palais, & non un temple, ils l'aménagent. Et une fois qu'ils l'ont aménagé, qu'ils ont installé toutes leurs collections à l'intérieur, ils disent : « On le donne à la ville. » Et ça c'était prévu dans les statuts d'origine. Et ils l'ont donné à la ville entre 1867 & la donation a été effective après la guerre de 70. Elle est devenue municipale, & on leur a accordé la jouissance de cette salle pour leur tenue de réunions, de conférences etc. Mais ils n'interviennent absolument plus, depuis 1870, dans la gestion du musée. Mais ils continuent à acheter, à donner au musée des objets. Ils publient... La Société des amis du musée n'a rien avoir avec cette société. Elles nous soutiennent, mais pas de la même façon. Les membres de la Société des amis du musée font des manifestations, gagnent de l'argent, pour nous aider dans les acquisitions... SAP pas du tout, ils font simplement dans la recherche pour la région. Ils continuent sur leur vocation, mais ils incarnent la mémoire du musée. Leur bibliothèque est liée à l'histoire de la ville, l'histoire des établissements : c'est un centre de documentation extraordinaire, il ne faut surtout pas qu'ils fichent le camp, sinon on se coupe de nos racines, absolument. Et je peux en parler en connaissance de cause parce que tous les éléments médiévaux viennent d'eux & de la collection MAIGNAN. Et ça c'est très important. Je me bats pour ça. Au départ, ce sont les érudits locaux, les notables, les industriels, les rentiers, les curés, tous les gens qui avaient un petit peu de culture & qui s'intéressaient à l'histoire de leur région, des hommes politiques, la bonne société de l'époque qui avaient eu une éducation universitaire. Il y avait beaucoup d'avocats, de gens de justice, quelques artistes. Aujourd'hui c'est la même chose. Ça fonctionne en cooptation, c'est très inégal, mais nous entretenons de très bons rapports. Sinon, nous sommes en lien avec la fac, en fonction des personnes, du roulement des profs, ce sont des turbo-profs ! Nous sommes à une heure de Paris, donc ils habitent à Paris, ils viennent faire leurs cours & ils repartent. C'est un handicap. C'est bien parce qu'on peut avoir de très bons profs, mais on ne les voit pas souvent.

7. VL Et qu'est-ce que vous avez comme type de réseau ?

7. FLE On a un autre réseau, ça dépend un peu des collections, nous sommes en réseau avec tous les musées de France de par notre métier. Le deuxième réseau est lié aux collections. Par exemple, on a une tradition de marionnettes. La tradition de marionnettes nous met en réseau avec le monde de la marionnette, le monde du spectacle de marionnettes qui est un monde vivant. ||<sup>c</sup> Alors que nous, nous sommes un monde de la marionnette qui n'est pas mort, mais qui ne vit plus, qui ne joue plus, c'est n'est plus le monde du théâtre, c'est le monde du patrimoine. Alors comment faire coexister ces deux entités-là, comment elles peuvent vivre ensemble ? Il y a des magies qui s'appellent l'informatique, des portails. Et on arrive à monter des projets là-dessus qui sont assez marrants. ||

Com. 7.5   
Faire vivre le  
patrimoine

<sup>85</sup> *Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie* (1841).

<sup>86</sup> *couvent de Moreaucourt*, op. cit.

<sup>87</sup> *hôtel des Fiefs*, op. cit.



<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 919.

7. VL Vous publiez sur les portails des numérisations d'œuvre ?

7. FLE Alors, les marionnettes, ça a été une épine dans notre pied pendant très longtemps. J'en ai 800, qui viennent d'Amiens, de gens. Il y avait une tradition qui locale qui remonte au XVII<sup>e</sup> siècle, qui s'est sédentarisée au XIX<sup>e</sup> siècle, & tout un chacun dans les quartiers, quelqu'un d'un petit peu gouailleur etc. montait dans son arrière-cour ou dans son arrière-cave un théâtre de marionnettes. Puis il invitait tous ses voisins & il jouait des marionnettes. Alors, il y en a qui se sont un petit peu professionnalisés & d'autres qui sont restés très amateurs. Tout ce petit monde vivait. Il y avait 70 théâtres de marionnettes répertoriés à la police d'Amiens, police de l'échevinage au XIX<sup>e</sup> siècle, enfin de mairie, on ne parle pas d'échevinage à cette époque-là, mais on demandait l'autorisation pour ouvrir dans son arrière-cour un théâtre de marionnettes. Il n'y en avait pas 70 en même temps, ils étaient échelonnés sur tout le XIX<sup>e</sup>. Donc, ils étaient une dizaine, une quinzaine en même temps. Ils fabriquaient ça eux-mêmes avec des tissus de récup., & ça se voit, il suffit de voir les marionnettes, je peux vous montrer d'où est-ce que ça vient, ce que c'était... Et alors, c'était pour tout le monde ouvrier des tissages, comme au quartier de Saint-Leu, qui est un quartier ouvrier d'Amiens, où il y avait une telle pauvreté qu'ils n'avaient pas la possibilité d'aller au cirque, au spectacle, au théâtre, ce n'était pas possible. Pendant tout le XIX<sup>e</sup>, le directeur du théâtre n'avait de cesse que de rouspéter. Il faisait mettre sur lettre au maire d'Amiens en disant : « Oui, les directeurs de théâtre de marionnettes me font de la concurrence déloyale, parce qu'ils reprennent les spectacles que je joue moi dans mon théâtre, etc. » Et les directeurs de marionnettes disant : « Le directeur du théâtre est un casse-pieds fini parce qu'effectivement il nous interdit de jouer les pièces qui – par exemple la pièce de boulevard *Marceau* qui était très connue, ou *La Tournemelle*, ou *Les trois mousquetaires*<sup>88</sup> – je ne peux pas les jouer parce que le directeur me taxe. Je lui dois une redevance. Mes places les plus chères sont encore moins chères que ses places les moins chères. Alors arrêtez, la concurrence, c'est pas mon public. » Le maire, toujours, systématiquement fait écho aux directeurs de marionnettes. Et là, on voit vraiment une tradition. <sup>f</sup> Comment fait-on pour faire vivre ces traditions au milieu de nos jardins ? Et bien, c'est le portail informatique, la création d'un portail<sup>89</sup>. Et si l'on considère le portail comme étant une vitrine ou une salle d'exposition supplémentaire, ou différente, & bien – c'est pas une exposition virtuelle, parce que moi je ne suis pas d'accord – mais on met sur Internet tous les objets comme ça les uns après les autres & puis on dit : « Voilà, vous avez ça. » Et puis les gens disent après : « Ah ! mais il y a ça, mais on a envie de les voir. » Ben, venez au musée les voir.

Com. 7.6.a  
Portail de la  
marionnette, § A

7. VL Et vos collections ?

7. FLE | Les collections sont numérisées & disponibles sur Internet, sur un portail. | C'est le « Portail des arts de la marionnette »<sup>90</sup> avec plusieurs partenaires que sont les théâtres de marionnettes, que ça soit des associations professionnelles, des centres de documentation, une école... Tout ça est apparu il y a quatre ans. Il y a eu un appel à projet, & le chef de projet qui était l'Institut national de la marionnette, qui justement a dit que ça serait intéressant de faire ça. Les pères fondateurs de ce projet sont guides patrimoniaux du musée GADAGNE de Lyon, nous & six autres partenaire : le Théâtre de la marionnette à Paris, le musée de la marionnette... On a attrapé cette opportunité qui nous a été proposée. Les trois premiers mois, on a eu plus de 300 000 visiteurs, ça a été énorme. Ça stagne un peu, donc il faut relancer l'intérêt, en croisant les données, en les développant. Les gens ne viennent pas encore au musée, parce qu'il faudrait une personne qui soit dédiée à ça complètement, mais c'est difficile. Parce qu'on n'a pas été habitué à ce genre de choses. Ce sont des technologies qui modifient complètement nos façons de faire & notre façon de voir, & notre façon de travailler. Il y a beaucoup de résistance, que je ne veux pas. Mais je ne veux pas que l'informatique se substitue à l'objet d'art.  interruption 

Com. 7.6.b  
Portail de la  
marionnette, § B


7. VL Ce qui m'intéresse assez, c'est comment on transmet le message par l'émotion.


<sup>88</sup> Alexandre DUMAS. *La jeunesse des mousquetaires* (1849); *Les mousquetaires* (1845). Paris : M. Lévy frères, 1874, Pour les deux autres titres, les bruits à l'écoute de la retranscription ne permettent pas d'identifier les pièces.

<sup>89</sup> *Portail des arts de la marionnette*, op. cit.

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>f</sup> Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 920.

Com. 7.7  L'échelle & l'émotion

Com. 7.8  Différentes perceptions

7. FLE <sup>§</sup> Justement l'émotion, mais aussi la matérialité de l'objet. Quand vous avez un verre, vous le voyez sur Internet, vous n'avez aucune idée de l'échelle. Vous pouvez avoir une belle image esthétique pour voir la couleur, la forme, la circonférence... Mais il faut à côté une échelle pour voir si c'est grand, si c'est petit, & l'échelle c'est moche. <sup>h</sup> Alors pourquoi on est obligé d'avoir des outils alors que de voir l'objet, vous pouvez tourner autour. Sur Internet, vous ne pouvez pas ! Ah oui, avec le 3D vous pouvez les faire bouger. Mais il n'en reste pas moins que c'est toujours une 2D, c'est jamais un 3D. Vous n'avez pas la même sensation de la perception de troisième dimension quand vous êtes sur un écran que quand vous l'avez en face de vous. Qui est-ce qui nous a appris tout ça ? C'est PICASSO, c'est pas autre chose ! C'est PICASSO, c'est KLEE... on peut regarder autour. Nous on a une autre perception des objets. Et Internet, c'est une autre perception, mais qui ne se substitue pas à ça. C'est une autre perception. C'est pas parce que cette perception est moderne etc. que tout le reste est à foutre à la poubelle. C'est pour ça qu'on peut se permettre de se battre !

7. VL Et vous, de quelle formation êtes-vous ?

7. FLE Je suis un produit de l'École du Louvre, c'est vraiment la culture de l'objet. On le voit très bien. La bas derrière vous avez une table avec plusieurs de mes collègues, tous universitaires, ils n'ont pas la perception de l'objet comme moi je peux l'avoir. Ça n'a rien à voir. Si vous voulez, moi j'ai appris mon épreuve des diapositives, examen de l'École du Louvre. On vous passe par cours de 1 h 30, 150 à 200 clichés ! Vous ne pouvez pas faire autrement. Et on avait comme profs, non pas des profs de la fac mais des conservateurs ! Qui n'étaient pas des profs. Il y en a, je ne vous dis pas, les cours c'était une horreur, épouvantable. Mais c'était un chercheur, c'était un conservateur. Alors, cette fameuse épreuve des diapositives, on vous passait un cliché d'un objet, & on vous demandait un commentaire. Alors, on ne vous dit pas comment faire à l'École du Louvre, on vous laissait vous débrouiller. On vous faisait des cours & alors il n'y avait pas de tutorat, pas de machin, pas de TP<sup>91</sup>. Cours magistral, 1 h 30 par semaine, & après ça vous vous démerdez, & puis vous passez vos examens, une dissertation, une épreuve de thème, & débrouillez-vous. Et ce qui fait quand il y avait une épreuve de diapos, on vous présentait une diapo, & il fallait la commenter. Et bien, quand vous avez eu pendant toute une année entière, toutes les semaines, 200 photos qu'on vous passait sous les yeux, vous dites : « Je vois ça, je vois ça... » Vous faites le descriptif etc, étant donné les caractéristiques, on peut rattacher à cette époque, tel mouvement etc. Donc on peut penser que. Moi j'avais jamais donné un titre, surtout en première année, mais j'ai réussi à le placer correctement dans sa bonne période en expliquant pourquoi ça ne pouvait être que cette période-là, & j'ai eu une très bonne note à cette épreuve là. Je n'avais dit ni son titre, ni où il était conservé, un peu sa date. On acquiert une méthode. À l'École du Louvre, vous avez les trois premières années, ce que les trois quarts des étudiants font, quand vous démarrez à 2000 élèves par promotion, mais vous n'arrivez à la fin du cursus que trente. Et sur les trente, il y en a quinze qui font leur thèse. J'en suis. J'avais travaillé sur un fond d'atelier d'un petit peintre du XIX<sup>e</sup> à Angers<sup>92</sup>. J'ai fait l'inventaire, le catalogue de résumé de son fond d'atelier, pour la connaissance d'un petit peintre qui était l'élève de GUÉRIN, dont le frère a été l'élève de INGRES. Il y avait de la correspondance entre les deux, & c'était la bagarre entre les deux, entre les anciens & les modernes, & de grandes discussions entre le dessin INGRES & les couleurs DELACROIX dans toute cette première moitié du XIX<sup>e</sup>. En plus de ça, il a concouru pour le prix de Rome, il l'a raté deux fois. Mais comme il avait de l'argent, ses parents étaient assez argentés, ces parents lui ont offert un séjour à Rome, pas à la villa MÉDICIS, mais à la villa ALBANI qui est juste à côté où il a rencontré GUÉRIN qui était directeur de la villa MÉDICIS à l'époque, tous les artistes français qui étaient primés à l'époque, & puis des Italiens, tous ces gens-là, & surtout les gens de la colonie allemande : REINHART. Il avait des dessins que j'ai identifiés de REINHART. Parce que je suis presque à la retraite maintenant. Parce que le concours des conservateurs n'existait pas, celui de l'INP n'existait pas, d'être conservateur d'État. Et comme je savais que je n'habiterai pas Paris, mon mari étant au

<sup>91</sup> Travaux pratiques.

<sup>92</sup> Françoise LEROUT. « Catalogue du fonds d'atelier de Guillaume Bodinier légué aux musées d'Angers ». Mém.de maît. Paris : École du Louvre, 1984.

<sup>§</sup> Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 915.

<sup>h</sup> Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 914.

CHU<sup>93</sup>, donc voilà, il ne voulait pas vivre à Paris. Donc je n'ai pas passé le concours d'État, parce que je n'avais pas envie d'être conservateur d'État. Ça m'a permis sur les listes d'aptitudes, un poste s'est débloquent, de postuler & j'ai été prise.

7. VL Comment vous procédez pour la direction scientifique de l'établissement ?

7. FLE Nous sommes quatre conservateurs, quatre départements : archéologie, Moyen Âge objets d'art c'est pour ma pomme, beaux-arts, art moderne & contemporain. Parmi, ces quatre départements, nous avons tous notre indépendance. Jamais le directeur dira : « Tu veux bien m'expliquer pourquoi tu écris ça ? » ; elle ne veut pas s'en occuper. Ce qui fait que c'est vraiment notre responsabilité scientifique. Nous ne sommes pas toujours en équipe : par exemple, là, vous aviez Jean-Loup qui est assistant de conservation qu'on se partage entre Noël & moi. Donc c'est surtout relation avec les publics, les récolements, etc.<sup>1</sup> On est plutôt au récolement, parce qu'on a une obligation de récolement pour 2014. Donc on est très en retard. C'est le cauchemar. ||

Com. 7.9  
C'est le cauchemar

7. VL Finalement, comment vous contextualisez les objets ?

7. FLE Par la parole, parce que c'est la seule chose qu'on a pu développer étant donné qu'on a du mal à faire la rénovation. On aurait aimé faire un catalogue des collections médiévales qu'on va être obligé de faire. Il n'en reste pas moins qu'on met tous les objets sur la base de données des musées de France qu'on appelle *Joconde*<sup>94</sup>, vous avez dû en entendre parler. Donc là, c'est ce qu'on essaye de faire, c'est d'essayer de mettre tout ça sur *Joconde*<sup>95</sup>, mais ce sont les fiches signalétiques, c'est-à-dire le descriptif, c'est la carte d'identité de chacun des objets. Mais il n'y a pas de contextualisation au sens propre du terme. Moi ce que j'aimerais bien pouvoir faire, dans mon idée, ça serait plus dans le comparatif avec d'autres objets de la même époque. C'est en travaillant sur l'analogie & la comparaison, en expliquant : « À tel endroit, dans tel musée, vous avez tel type d'objet, & voilà quelle allure il a & quelle différence il y a, pourquoi il y a ces différences, à quoi tiennent ces différences... » Mais la contextualisation... Mais on ne peut pas, on n'arrive pas à savoir d'où elles viennent. Nos chers antiquaires ont prélevé des pyxides dans je ne sais quelle église, en ne notant pas. Quelques fois je les insultes, ils doivent se retourner dans leur tombe en m'entendant les insulter comme ça ! Vous voyez, on n'a qu'un seul numéro de pyxide ! Origine byzantine : « Oh ! Tiens donc ! » Alors qu'on sait pertinemment que c'est de l'émaillerie limousine. On est bien obligé de faire comme ça. Donc c'est plus par analogie, on va chercher des objets de référence. Où là, l'objet de référence, quand on le connaît un peu mieux, on peut dire au public : « Il semblerait qu'on puisse dire ça. » Alors ils le savent, les publics habitués me connaissent, ils disent : « Vous aimez bien le conditionnel, madame LERNOU ! » avec des « Ils se pourrait... », « On peut penser... », « On est autorisé à penser... » Tout un style, ils rigolent quand ils m'entendent. Alors je leur dit : « Vous rigolez, vous rigolez... » Ils me disent : « Mais oui, mais vous ! » Ils commencent à comprendre qu'on ne peut pas affirmer les choses, on n'est jamais sûr à 100 %. L'école du doute, en disant qu'un jour on trouvera, les colloques ça sert à ça. Je leur dit, quand il y a des colloques qui viennent, j'explique au public : « Venez, parce que c'est dans ces colloques... » Le nombre de fois où je leur explique des expositions temporaires, ils me disent : « Des expositions temporaires on n'en a pas ! » Je leur dis : « Vous croyez qu'on les fait comme ça les expositions temporaires ? Qu'il suffit de prendre son petit chariot, son petit caddie dans les musées comme ça. Oh, celui-là il est beau ! Celui-là, il a les couleurs qui vont bien ensemble ! Non, pas du tout ! » Une exposition, c'est d'abord une affiche, avec un titre. Le titre lié à la problématique & la réponse de la problématique dans le titre. L'exposition, c'est d'abord justement poser la question de la problématique, faire le développement pour arriver à la conclusion que vous voyez dans le titre. Point-barre. C'est ça l'histoire de l'art. Et on ne déplace pas des tableaux qui valent des millions & qui sont pièce unique au regard du patrimoine de l'humanité tout ça pour faire plaisir au conservateur parce que ça fait bien, parce que ceci, parce

<sup>93</sup> Centre hospitalier universitaire.

<sup>94</sup> *Joconde*, op. cit.

<sup>95</sup> Ibid.

<sup>1</sup> Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 917.



qu'on a un beau cartel & qu'on vient trinquer avec les notabilités du coin. C'est pour ça que je leur dis, si vous voulez avoir du monde, vous mettez « or » & « impressionnisme » dans le titre, & là vous êtes sûr d'avoir du monde ! Alors ça les fait marrer. On a de bonnes complicités avec le public maintenant, depuis le temps, quand même !

7. VL Vous développez des lieux de sociabilité ?

7. FLE La chapelle, la fameuse chapelle qui est un lieu où on fait des choses qui sont assez marrantes qui sont les « Visites à croquer ». Comme ça à l'heure du déjeuner, les gens viennent, on fait une visite  $\frac{3}{4}$  d'heure, & puis après, la médiatrice du musée a fait préparer des plateaux-repas, & on discute, on échange & on est une quinzaine à manger notre petit plateau dans la chapelle du musée ! Alors ça c'est marrant, ça marche. C'est très rigolo. Là, il va y avoir au premier trimestre, deux « Visites à croquer ». On vient de faire une acquisition du XVIII<sup>e</sup>, donc je vais leur présenter, & comme je veux conceptualiser la chose, je fais le service de table contemporain de la scène précédente. Les « Visites à croquer », c'est pas pour les touristes, parce qu'on ne peut pas être quarante. C'est beaucoup plus confidentiel, mais c'est plus dans la durée, dans la fidélisation. D'ailleurs, ça me stresse parce qu'ils ont des questions quelques fois... Alors, maintenant, au bout d'une dizaine d'années, ils ont l'œil formé, ils deviennent de plus en plus exigeants. J'ai dit au directeur la dernière fois : « Et ben dis donc, il va falloir qu'on se remonte les manches pour réviser parce que maintenant, ils deviennent sacrément exigeants ! » C'est tout à fait sympathique comme affaire !

7. VL Vous avez aussi un lieu d'étude ?

7. FLE La bibliothèque n'est pas ouverte au public, aux chercheurs sur rendez-vous. Dans le projet, puisqu'on a de la documentation, des œuvres, bien sûr, on a des salles dans les bureaux, distinctes de celle des antiquaires. Dans les projets d'avenir, il est question de mutualiser la bibliothèque & la documentation avec leur bibliothèque à eux. Donc, on va faire une convention avec eux. Ils apportent les fonds, nous on apporte l'analyse critique.

7. VL Vous permettez aux visiteurs de participer à l'écriture de l'histoire ?

7. FLE Non ! C'est trop tôt encore ! C'est une chose à laquelle on pourrait arriver, mais pour l'instant c'est trop tôt. C'est ce qu'on fait avec les étudiants. Mais, entre le moment des trois guerres, qui n'ont pas été anodines, & la destruction d'Amiens, le musée a fonctionné *a minima*. Je suis arrivée en 1986, j'avais pas un seul document. J'avais une fiche avec le descriptif, avec la carte d'identité de l'œuvre & une photo de l'autre côté. La seule chose – & c'était quelque chose de tout à fait extraordinaire – c'est qu'il y avait une photo, la collection avait été photographiée à 90 %. Mais de l'autre côté, il n'y avait rien ! Il n'y avait pas de numéro d'inventaire ! Mais je préfère ça à des descriptifs sans photo, c'est très subjectif ! Alors que la photo, ma foi, on savait ! Donc quand je suis arrivée au musée, j'ai commencé par ouvrir les dossiers ! J'ai fait que ça. Et puis tout ce qui était écrit, quand c'était écrit, je vérifiais tout, je complétais. J'ai fait ça pendant des années, des années... Là, maintenant, il y a une doc digne de ce nom. J'ai utilisé, usé & abusé des étudiants, parce qu'on avait besoin d'aide & eux ça leur mettait un pied à l'étrier. La gestion de la bibliothèque est assurée par des étudiants en histoire de l'art, j'ai une vacataire aussi en histoire de l'art. Ça permet de gérer la bibliothèque. Mais il arrive un moment donné où le bricolo ça suffit. Ça tient aussi à la réalité de la mairie d'Amiens, & ça il ne faut jamais l'oublier. S'il y a une histoire, c'est cette présence de l'histoire. Quand je suis arrivée, il y a 35 ans, il y avait encore les baraquements, il y en a encore dans le quartier Saint-Roch, il n'en reste plus qu'une de maison provisoire, & il y avait encore des baraquements provisoires sur le boulevard de la Gare. Maintenant, tout ça a disparu. Vous pensez bien, la rénovation du musée, ça passe après le logement. C'est pourquoi on a commencé la rénovation des musées seulement dans les années quatre-vingts, pas avant, c'était impensable. C'était la veille pendant un siècle. C'est l'histoire qui façonne les villes, c'est ce qu'elles ont vécu, leurs histoires perso, qu'on partage avec les villes de Rouen, de Nantes...

7. VL Est-ce que vous pensez qu'il existe des esthétiques de l'histoire ?

7. FLE Qu'est-ce que vous entendez par là? Je répondrais par : il y a une manière de traiter l'histoire ici au musée qui a été sauvegardée par les blessures de la guerre. Si on n'avait pas eu ces guerres, le musée aurait fait des changements, & on n'aurait pas le musée dans son jus comme il était un XIX<sup>e</sup>. On est passé au travers des bombes de 1914 & 40, & de ce fait-là, c'est comme une pépite. Imaginez le centre de la ville d'Amiens sous un brouillard, dessous ces débris, ce qui n'est pas détruit perce le brouillard. Et en fin de compte, vous avez la cathédrale, le beffroi, les églises, les toits du musée, tout le reste c'est un désert. Les seules choses qui sont restées maintenant deviennent des ancrages pour s'appuyer sur ces bases-là pour aller vers l'avenir. Parce qu'en fin de compte, de ce qu'était la ville d'Amiens, on n'en a aucune idée. Les seules choses que l'on connaisse, ce sont des dessins. Mais les dessins ce ne sont que des images, que des messages, ça n'est plus une réalité, plus une matérialité. Les murs, c'est des immeubles des années 45-50, ce sont des images, ça rentre dans le visuel. Ça n'est pas du concret dans lequel on se coltine tous les jours & qu'on fait évoluer tous les jours. Donc ce sont les seuls lieux d'accroche de l'histoire & d'incarnation. Donc, ils incarnent ces blessures qui se tournent vers l'avenir, sur lesquelles on peut s'appuyer pour l'avenir. Et ça c'est très difficile à faire comprendre. Parce que la crise n'arrange pas les choses. On n'a pas une conscience, parce qu'on n'a pas l'habitude du fait que ça soit toujours resté dans l'ombre. Comme il fallait pallier à la survie, à la reconstruction, à la relance économique. En plus, la Picardie est tiraillée entre le nord & le sud. Les gens de l'Oise ne se sentent pas Picards du tout puisqu'ils sont Île-de-France, pas du tout Picards. L'Aisne, ils sont plus Champagne que Picards. Et la Somme, elle est toute seule. Ça fait pas une région, ce qui a permis à monsieur BALLADUR de dire que si dans les 21 régions, il fallait en supprimer une, la première ça serait la Picardie. Ce qui nous a fait râler. D'autant plus que c'est contraire à l'histoire puisque à la Sorbonne, la maison de Picardie existait! La nation picarde, la maison de la nation picarde au Moyen Âge était très importante. Il y a une espèce de contradiction entre l'histoire qui a été notre histoire pendant tout le Moyen Âge, qui a été fabuleuse & puis aujourd'hui. Il y a vraiment un décalage énorme. La dernière chose dont je vous parlerai, c'est de Richard de FOURNIVAL, vous le connaissez? C'est le fondateur de la littérature courtoise! Richard de FOURNIVAL était chanoine de la *cathédrale d'Amiens*<sup>96</sup>, c'est lui qui a écrit le *Bestiaire de l'Amour*<sup>97</sup>, où il prenait les caractéristiques de Vincent de BEAUVAIS<sup>98</sup>, avec toutes les descriptions scientifiques de l'époque des animaux, & il le transposait dans le dialogue amoureux. Alors l'amant dit à son amante : « Vous êtes comme le lion qui... » & il faisait des *best-seller*\* au XIII<sup>e</sup> siècle, comme jamais! J'ai encore recensé une trentaine de manuscrits du XIII<sup>e</sup> qui font référence au *Bestiaire* de Richard de FOURNIVAL. Je peux vous dire que c'est extraordinaire, composé de chansons du manuscrit à chansons de Richard de FOURNIVAL du XIII<sup>e</sup> siècle. Je ne suis pas Amiénoise, alors je peux y aller.

7. VL Pour vous, qu'est-ce qu'un musée d'histoire?

7. FLE Surtout pas quelque chose d'ennuyeux. C'est une question piège & bateau, qui veut dire beaucoup de choses & à la fois rien. Excusez-moi! Quand je vais dans une ville & qu'on me parle ou que je vois toute la liste des musées, je place en dernier le musée d'histoire, ça m'agace. Parce qu'il y a trop de choses à lire. On confond souvent l'histoire à l'écrit. On associe trop souvent l'histoire à l'écrit. Alors que l'histoire soit associée au document, c'est une chose; une autre... je vais terminer par cette anecdote-là. Il y a le deuxième musée d'Amiens qui est un musée des arts décoratifs qui a été installé dans l'ancien *hôtel de trésorerie de France* : récupération, suppression des charges, qui se transforme en maison d'habitation, hôtel particulier au XIX<sup>e</sup> siècle, vendu à deux propriétaires importants, aux DE BERNY, c'est resté à la famille DE BERNY pendant un siècle & en 57 ça a été donné au musée de la ville d'Amiens qui va en faire un musée des arts décoratifs... Je vous passe les nuances parce qu'il y a beaucoup de choses à faire. Je n'ai jamais eu la curiosité d'y aller voir des actes de ventes. Il y a quelqu'un qui a écrit en 1980, c'est pas vieux, l'histoire de cet *hôtel de la trésorerie de France*, des différents propriétaires, toute l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la cession en 57<sup>99</sup>. Il a écrit cette histoire. C'était le président de la cours d'appel. Et c'était

<sup>96</sup>PIERROT, « Architectures de la petite industrie urbaine : l'exemple des Lilas (Seine-Saint-Denis) », op. cit.

<sup>97</sup>Richard de FOURNIVAL. *Le bestiaire d'amour; La réponse du bestiaire (1245)*. Sous la dir. de Gabriel BIANCIOTTO. Paris : H. Champion, 2009.

<sup>98</sup>Vincent de BEAUVAIS. *Speculum quadruplex sive – Speculum maius (1263)*. Latin. Graz (Autriche) : Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1964.

<sup>99</sup>Robert RICHARD et Raymond BRASSIE. *L'hôtel de Berny. Le musée d'art local & d'histoire régionale à Amiens*. Paris : La Revue Française, 1971.



l'architecte. Ces deux messieurs ont fait un bel article publié dans la Société des antiquaires de France, mais un article en disant : « C'est l'histoire ! » Or, j'ai eu la curiosité de vérifier tout ce qu'ils disaient. Et c'est là que l'histoire arrive. Quand les gens interprètent les textes des archives, des inventaires après décès, ça marche plus. On ne fait pas dire aux documents ce que l'on voudrait dire, il faut prendre les documents, les confronter à la réalité, & là, c'est l'installation d'une collection d'objets. L'inventaire après décès dit & décrit comme un notaire : « Sur le mur gauche, il y a tel tableau, sur le mur droit il y a ça... » On ne passe pas sous silence des choses qu'on pense superflues, on essaye d'analyser & on fait œuvre d'historien. Pour moi, un musée d'histoire c'est un musée qui s'appuie justement sur les données archivistiques. Ça ne veut pas dire qu'il faut mettre la donnée archivistique plaquée sur un mur avec un encadrement, ou retranscrite & on écrit ça, & hop. Voilà. Ça veut dire qu'il faut faire œuvre d'historien, ça veut dire qu'il faut discerner & ne pas interpréter. Alors, c'est là la gageure des gens dits des historiens de l'art, ce qui est différent des historiens purs. Parce que pour moi ça n'est pas la même chose. Pour moi, c'est deux spécialités. L'histoire : on écrit l'histoire d'une société, on écrit l'histoire d'un peuple, on écrit l'histoire du monde ; tandis que l'histoire de l'art, du coup, c'est l'histoire du goût qui consiste à dire, à telle époque, en peinture, on produisait ça, la peinture, l'architecture, établir les transversalités, c'est ça un historien d'art. C'est ça un historien de l'art qui s'appuie sur des archives. Donc, c'est pour ça qu'on parle d'histoire. Mais le résultat est dans sa spécialité. Après, il y a des commentaires, etc. Mais on ne prend pas des commentaires pour des réalités. Et on ne brode pas autour des notions. On dit, ça a été construit à telle date, & bien, si c'est construit en 1775, c'est pas construit en 1812, je suis désolée, ça suffit. Quand on ne sait pas, on ne brode, pas. On dit : « Je ne sais pas. » Le nombre de fois où les gens me disent : « Mais madame LERNOU, vous dites qu'on ne sait pas ! » Je leur dis : « Mais non, je ne sais pas ! » C'est pas pour ça que je vais me mettre à dire : « Ah, vous ne savez pas ! Mais on peut faire... » Je dis : « Mais pourquoi vous remplissez un vide ? Que personne n'a réussi à remplir ? On arrête de raconter des légendes. » Et je vous dis, pour la *trésorerie de France*, on a fabriqué des légendes. Parce qu'il n'y en a pas ! Il faut aller voir les inventaires après décès, & ce sont des actes qui sont tout bêtes, qui sont aux archives départementales ! On arrête. Et on ne laisse pas ça aux amateurs ! Ben si, c'est un métier. J'en ai marre de ceux qui sont en art & communication, manifestations événementielles, etc. Parce qu'ils s'emparent des conclusions des historiens & pour faire vendre du marketing, etc., rentabiliser, & bien on fait le tri & on trompe les choses. Et ça, ça ne va pas. C'est intolérable. Parce que c'est un mensonge à des fins commerciales, à des fins de prestige... tout ce qu'on veut. Moi je trouve qu'on balaye beaucoup trop facilement les historiens, les gens qui ont cette ascèse d'aller retourner aux sources, de les étudier, de les mettre en contexte, d'aller voir des collègues, de créer des réseaux, d'essayer de confronter. On n'est jamais tout seul. On va voir les collègues en disant, si je dis ça qu'est-ce que tu en penses ? Que ce soient des historiens, que ce soient des philosophes, que ce soient des scientifiques. Moi je trouve une iconographie d'un salon XVIII<sup>e</sup> ou la représentation d'un zodiaque : on voit bien que c'est pas madame SOLEIL, un tarot, comme on le voit aujourd'hui dans l'horoscope machin... Pas du tout, ça a probablement une explication scientifique. Quel était le contexte scientifique à cette époque-là ? 1787 ! Qu'est-ce qu'il avait à cette époque-là ? Moi, j'ai besoin d'un historien des sciences. Je ne sais pas ça. J'ai besoin d'aller les voir ! J'ai de la culture quand même, je sais que c'est les grandes découvertes de KEPLER, & ces gens-là. C'est à ce moment-là qu'il faut regarder pourquoi ! Et ça me permet de dessiner le profil d'un bonhomme, le propriétaire du château qui a commandé les signes du zodiaque. C'est pas pour rien qu'il les a sous les yeux dans son salon ! Flûte alors. On analyse les choses très souvent à partir de soi, par rapport à aujourd'hui. C'est là où le bât blesse. Et il faut se battre maintenant. Moi, j'ai l'impression de me battre plus maintenant que je ne me battais quand j'étais plus jeune. Et moi, j'en ai marre. Tous les étudiants qui viennent de culture & communication arrivent ici & me disent comment je dois faire une exposition ! « Mais vous connaissez les objets-là ? — Ah ben, non ! » C'est comme les médiateurs, tout ce qui est médiation, on ne s'en sort pas. Alors attention, ne me faites pas dire ce que je n'ai pas dit. Il faut d'abord voir avec l'historien, savoir de quoi on parle, & on n'a pas la formation pour. Alors, que font les Américains, au moment où je les ai côtoyés ? Comme à New York : beaucoup d'administratifs avaient une formation d'histoire de l'art. Ici, on a des administratifs qui n'ont pas de formation extérieure & qui se plaignent de gérer l'action culturelle des musées... « Ah, mais c'est pour tout le monde les musées ! » Je lui ai dit : « Le seul que vous connaissez c'est le musée d'Amiens » Il ne suffit pas de pousser la porte d'un musée pour savoir diriger la politique culturelle d'un musée. Si tous les gens qui poussaient la porte d'un musée pouvaient être conservateur, ça se saurait ! Je me suis faite une ennemie ce jour-là. Tant pis. Voilà, vous êtes confronté à ça. Moi j'ai un peu peur qu'on croit que les

musées sont des vendeurs d'art, soit des lieux poussiéreux ! Mais attendez, un musée, si vous saviez comme c'est vivant ! Il y a bien un lieu où ça bouge, c'est le musée ! Si on continue sur cette ligne-là où les musées sont des parcs ASTÉRIX, on est mal ! Les conservateurs ont tous un dénominateur commun, on a tous le même principe ! Conserver, restaurer, diffuser... c'est un tabouret à trois pieds. S'il y a un pied qui n'est pas bien agencé, on se casse la gueule, celui qui est assis dessus se casse la gueule, les quatre fers en l'air. Si on diffuse sans savoir ce qu'on conserve, & qu'on diffuse, & si on shunte la restauration, c'est pas bon non plus ! Vous voyez. Peu importe la taille du tabouret. Je leur dis souvent ça, ça les fait rigoler, ça les amuse. Le directeur général me dit que jamais on ne m'a parlé du musée comme ça. Au moins, je n'aurais pas perdu mon temps s'il a compris ça. Attention, je ne dis pas qu'on n'a pas besoin de communication, ni de médiation. Ce sont des outils. C'est comme l'histoire de la voiture, une fois que vous avez le GPS <sup>100</sup> & tout, vous voulez aller où ? Ah, ben on n'y a pas réfléchi. Il faut penser au voyage, à la découverte, à la prise de risque aussi. Vous pouvez aller dans la chapelle si vous voulez retranscrire ou continuer à visiter le musée. Merci de votre visite. Au revoir.

---

<sup>100</sup> *Global Positioning System*, système global de géolocalisation.

## A.8. Entretien avec Marie-Pascale PRÉVOST-BAULT

Péronne, historial de la Grande Guerre, le jeudi 18 octobre 2012.

8. VL Qu'est-ce qu'un musée d'histoire ?

*His. 8.1*  
*Documents*  
*authentiques*

8. MPPB <sup>101</sup> Hm ! Il faut prendre le guide de 93 écrit par Laurent GERVEREAU qui est le seul guide qui a défini ce sujet-là <sup>101</sup>, donc c'est un petit peu par des documents authentiques qui viennent présenter, comparer & faire comprendre les dimensions implicites. Bien évidemment, voilà, sans faire de comparaison, donc, que nous menons évidemment de façon systématique, sur le plan comparatiste France-Allemagne-Grande-Bretagne, c'est une façon de décloisonner la notion d'histoire nationale qui est toujours délicate dans le cadre d'un conflit mondial, je pense que c'est aussi de donner les données les plus importantes. Donc respecter cette comparaison autant que possible parce que bien évidemment, en dominante nous avons des fonds français dominants. En dons – je suis en train de traiter des dons : des albums, des carnets manuscrits – ce qu'on nous donne c'est français. Pour, je ne sais pas, une année, en comparaison Allemagne-France-Grande-Bretagne, & bien la France c'est au moins 70 % de nos acquisitions, aussi bien en achats qu'en dons, & après, oui, après c'est la dominante papier, maintenant à notre époque. Papiers, lettres, cahiers, écrits, imprimés, le manuscrit, c'est vraiment, oui, ce qui domine le plus, l'objet 3D est plus rare maintenant. Mais bon ça arrive, on vient de m'apporter un fusil, je ne sais pas trop ce que je vais faire... est-ce que je... il est à cheval entre deux modèles, voilà, donc je ne sais pas ! C'est pas un musée *militaria*\* non plus, donc je n'aurais pas su du tout... Je préfère avoir à ce compte-là un album photos d'un pharmacien... Voilà, on a des fonds quand même énormes, bien évidemment constitués depuis 1987 *ex nihilo* puisque le musée n'existait pas. Alors 86, c'est la date à laquelle il a été décidé de construire un nouveau musée, & donc la collection c'est à partir de 87. Et le musée a ouvert en 92. Un musée départemental qui a bénéficié de

 interruption 

8. VL Et vous avez modifié le musée depuis son ouverture ?

8. MPPB La muséographie est toujours là. C'est un parcours chronologique & thématique, donc qui est assez figé, si on a pu changer c'est par des analogies. C'est sûr que moi je n'ai pas pu, d'ici à nos jours, telle travée... Ah non ! On va changer... Ben non ! parce qu'il y a aussi une logique & que il faut savoir présenter tous les aspects importants de la guerre, & là encore sous l'angle de l'histoire comparée, & de présenter le front & l'arrière, comme nous le faisons donc entre ce qui est au sol & ce qui est au mur. Donc, voilà, ça c'est un incontournable tel qu'il est aujourd'hui. Nous le remettons en question par des projets de réaménagement. Là, on cogite dessus mais, on ne sait pas ce qui va en sortir. Nous avons encore une réunion, la priorité jusqu'à présent c'est de refaire une salle d'exposition plus grande mais on sent bien que les moyens vont manquer derrière, & est-ce qu'il n'est pas plus astucieux de demander carrément un réaménagement de salles qui va faire fermer, après 2016, pour refaire un musée en étendant à l'avant-guerre & l'après-guerre. Vraiment en étirant pour dépasser les bornes que nous avons actuellement.

8. VL Donc ici c'est le conseil général qui régit le... ?

8. MPPB Alors oui & non. Moi je suis fonctionnaire territoriale, je travaille avec le conseil général avec des collections départementales, avec des budgets départementaux, mais la gestion du musée en lui-même est confiée à une association qui régit tout l'accueil, l'administration, la communication & maintenant l'action culturelle.

8. VL La gestion du conseil scientifique, ça c'est vous ?

<sup>101</sup> JOLY et GERVEREAU, *Musées et collections d'histoire en France*, op. cit., p. 26-31.

<sup>3</sup> Extrait ventilé sous « Rapport à l'histoire », SECTION B.1.87 Qu'est-ce qu'un musée d'histoire ?, page 895.

8. MPPB Oui, mais il y a le centre de recherches que vous avez pu voir, qui est une cellule autonome qui gère le centre de recherche, & les actions propres en matière de colloque, en matière de relations avec le monde universitaire. Après, il y a un service éducatif aussi. Il y a le musée, l'Association historial, le service éducatif & le centre de recherche.

8. VL D'accord, vous dites qu'ils sont en lien avec des universitaires, au niveau du réseau... ?

8. MPPB C'est le monde entier, il faudrait voir Caroline FONTAINE qui est la directrice...

8. VL En lien avec des revues aussi ?

8. MPPB Oh, oui & non !

8. VL Est-ce que vous suivez un courant historiographique particulier ?

8. MPPB C'est celui du Centre de recherche de l'historial ! Hein, bon, vous savez ! Donc il y a un courant Chemin des Dames, victimisation, etc. puis le courant de l'historial, qui est plus pour le consentement, bon je caricature puisque malheureusement c'est comme ça que c'est vu de l'extérieur, alors que la frontière n'est pas si nette. Voila, c'est plus une question d'inimitié entre certaines personnes. Moi, je suis en dehors de ça, ça ne me concerne pas. C'est vrai que c'est deux façons de voir l'histoire de façon globale, c'est vrai. Ça ne nous gêne pas, je pense qu'on a une notoriété, on a une renommée internationale, un positionnement bien particulier, bien clair, qui à l'heure de l'Europe s'avère être effectivement plus fort, plus porteur.

8. VL Ça joue sur toute la mise en scène des collections ?

8. MPPB Non, parce que c'est ce qui avait été établi dès le début. En 89, c'est la pose de la première pierre, donc à ce moment-là, l'architecte est retenu, Henri CIRIANI, & l'équipe de la muséographie est retenue en 1990. À partir de ce moment-là, les choses sont vraiment claires & nettes. C'est la volonté de montrer l'histoire internationale de la bataille de la Somme sous un angle comparatiste. Montrer qu'il y a une communauté de souffrance chez les uns chez les autres, qu'il y a une même endurance dans la guerre, les mêmes difficultés, le besoin de réponse dans la guerre de position, voilà, tout est là & s'enchaîne, que la guerre dure 52 mois, quand même plus de quatre ans & demi, c'est quand même très long, & il faut expliquer justement pourquoi ils ont tenu ? Comment ils ont tenu, les uns les autres ? C'est ça la question pour laquelle on n'arrive pas à avoir de réponse. C'est difficile aujourd'hui de répondre concrètement, mais il y a une quantité de petites choses qui montrent que les gens étaient préparés, ont été forcés d'accepter la chose.

8. VL Le lieu du château ? Ça a une importance ?

8. MPPB Ça, ça a été un choix. Oui, quand même, quand l'idée a été lancée en 86-87, ça aurait pu être Amiens, Albert, ça a été Péronne pour des choix politiques, & parce qu'il y avait ce château en ruines, & que la ville a été vendue pour le franc symbolique, & que Péronne était l'enjeu de la bataille de la Somme, le grand objectif franco-britannique, & que le champ de bataille était là. Et donc, voilà ! Ce positionnement aussi compte, ce qui a fait que maintenant l'Association historial gère le Centre d'accueil de Thiepval, ça c'est important pour avoir un pied sur le champ de bataille, & pour essayer de ramener les pèlerins britanniques qui sont quand même 150 000 là-bas. Malheureusement ici nous n'avons que 20 % certainement ! On n'arrive pas à faire ce renvoi jusqu'à historial de la Grande Guerre comme on le voudrait. L'exposition temporaire que nous avons fait ici sur le thème du Missing\*, *les disparus de la Somme* n'arrive pas à bouger les foules tant que ça <sup>102</sup> !

<sup>102</sup> Avr. 2012, Péronne : historial de la Grande Guerre. *Missing of the Somme*. Pam LINGE et Ken LINGE, édés.

8. VL Les pèlerins ont des difficultés à venir ?


8. MPPB Eux, comme ils sont à Thiepval, Beaumont-Hamel, dans les différents mémoriaux, après, s'ils vont quelque part ils vont à Albert, donc, c'est Albert qui absorbe certainement nombre de ces visiteurs britanniques ! Là-bas, c'est sous la basilique, ce sont des scènes reconstituées avec des mannequins. Ça dépeint la guerre, donc des reconstitutions... C'est très interprété quoi ! Mais ça plaît aux Britanniques, c'est dans des sous-terrains sous la basilique, sous-terrains pas de 14, mais certainement, on se rend compte de plus en plus, il y a une absorption de ce type-là.


8. VL La mise en scène, la transmission de l'histoire par les images... ?

8. MPPB C'est quelque chose de difficile à assurer, à définir. Nous avons un service éducatif, quatre enseignants détachés à temps complet en primaire. C'est vrai que beaucoup repose sur eux. C'est une transmission, c'est une assimilation.

8. VL Ça passe beaucoup par l'oral, la médiation ?


8. MPPB Oui, mais ils font des ateliers, des questionnaires, vous trouverez sur leur site tous leurs thèmes avec des niveaux, avec des langues, c'est très complet <sup>103</sup>.<sup>b</sup> Sinon, nous on a l'audioguide que l'on doit en cette fin d'année transformer en multimédia. C'est un gros challenge, un dossier très lourd, mais il faut. Donc en tout cas, c'est prévu pour 2013, des tablettes, des choses à montrer & qui propose plein de visites au public, plus pédagogiques, enfin en tout cas plus interactives proposant toutes sortes de données de référence afin d'enrichir les connaissances ou les envies au cours de la visite. † Montrer aussi toutes les ressources qu'on a en réserves parce que comme tous les musées, tout est en réserves, à quelque chose près.

*Com. 8.2.a*   
*De l'audioguide  
vers le multimédia,  
§ A*

*Com. 8.2.b*   
*De l'audioguide  
vers le multimédia,  
§ B*

8. VL Comment est-ce que vous conceptualisez ce que vous montrez ?

8. MPPB Avec des panneaux, des cartes, des textes de présentation, des cartels, en plus à chaque borne, à chaque début de travée, il y a un texte de présentation, donc on trouve tout ce qu'on recherche en trois langues, toujours, à chaque fois. C'est lu ou ce n'est pas lu, je ne sais pas !<sup>c</sup> Mais on sait bien qu'avec l'audioguide, les gens commencent à s'intéresser dans les premières salles pour les premiers numéros, mais après ils ne suivent plus. Le nombre d'interrogations se réduit vraiment au fil des salles. C'est classique, on imagine bien. On est tout feu tout flamme au début, & puis on se fatigue un peu & puis on regarde, on se fait sa visite à soi. †

*Com. 8.3*   
*Après ils ne suivent  
plus*

8. VL Le public ?

8. MPPB Oui, on a 20 % d'étrangers, des Britanniques, & maintenant suivent de près les Flamands & les Hollandais qui sont très nombreux dans notre région, après les Allemands. Après, c'est la grande région de la frontière belge à Paris. Pour ce qui est de la région, oui, certes, il en a beaucoup mais pas vraiment ici de la localité. C'est plutôt des Amiénois, des gens de la Picardie.

8. VL Faire participer le public à l'écriture de l'histoire...

---

<sup>103</sup> *historial.org*, 2010. URL : *www.historial.org*.

---

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 906.

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 905.

8. MPPB On fait de l'action culturelle, on fait des concerts, des expositions temporaires. Là c'est vrai que cette année dans le cadre des 20 ans du musée qu'on a inauguré, - on a avancé la date - début septembre <sup>104</sup> ! Voilà, on va faire quelque chose avec la ville de Péronne. Donc du 8 septembre au 11 novembre, on fête les 20 ans du musée, & il y a des actions. Après, l'écriture d'après les manuscrits, il y a une action, on a fait un film *Adieu la vie, adieu l'amour*, avec France 3 Picardie <sup>105</sup>. On fait une opération *dons de mémoire*, le 10 novembre ! Ça c'est le programme de l'historial. Enfin, il y a plein de choses de prévues. Samedi, il y a une ballade contée avec un comédien, médiation théâtralisée... Donc, là c'est les 20 ans donc c'est vrai que c'est un peu spécial, mais on fait des choses. Une opération *dons de mémoire* avec les archives départementales, donc nous incitons les gens du coin à venir nous communiquer ou nous donner, pour voir ce qu'ils ont de la Grande Guerre, comme souvenirs, ce sera certainement avec du papier la dominante, mais histoire de voir si des gens peuvent communiquer, parler des aspects de la guerre ici, parce que les gens ont vécu. Les choses se sont transmises par les générations, sur cette occupation qui a quand même touché !

8. VL J'imagine que vous devez avoir des dons assez régulièrement !

8. MPPB Oui ! Je dois dire qu'en septembre j'en ai eu pas mal, là ! J'en ai eu ! Parfois c'est des petites choses, mais ça peut être des choses intéressantes. Il y a quelqu'un qui a envoyé ça, le portefeuille du grand-père qui a été perforé par une balle avec son miroir, & tout a été transpercé, c'est ce qui était vraiment dans le portefeuille ! J'ai demandé des explications complémentaires parce qu'on m'envoie ça comme ça, il faut des petites explications.

8. VL Et ça, ce sont des gens qui sont de la région ?

8. MPPB Là, c'est d'Amiens, ça c'est une Parisienne & ça c'est 42, certainement la Loire. Mais bon là c'est quelqu'un qui communique des photos sous forme de cycle. Ça fait des choses à inventorier, parfois, il peut y avoir des perles ! C'est surtout des petits souvenirs intimes aussi ! Les lettres, la correspondance c'est vraiment la grande dominante, c'est du travail, des inventaires : là je vois l'album photos & ses petits documents, j'y ai passé ma soirée hier soir tranquillement chez moi. Et l'album photos, je dois faire photo par photo, & c'est quand même très long ! C'est pas toujours très intéressant, c'est lui qui fait les photos, une partie de boules de neige... il y a de tout ! C'est le premier témoignage qu'on a d'un pharmacien du service de santé.

8. VL D'un point de vue esthétique ? J'imagine qu'il y a une cohérence dans l'ensemble du musée !

8. MPPB Ben, c'est la muséographie !

8. VL Est-ce qu'il existe des esthétiques de l'histoire ?

8. MPPB Non ! Ce serait difficile à prouver, à démontrer. Non, je pense que nous on a notre style, notre esthétique, comme vous dites, parce qu'il y a l'architecture déjà qui est là, très forte, très belle, qui n'a pas vieilli en 20 ans, il faut le rappeler ! Avec un long bâtiment corbuséen très chic <sup>106</sup>. Mais la muséographie aussi en elle-même elle est bien, malheureusement elle est conservée... les objets source souffrent sur leurs installations parce que je ne peux pas les faire tourner. Il faudrait trois mois d'exposition, trois mois de repos... Ce système de fosse entraîne une usure des pièces : elle s'accélère. On arrive maintenant à des périodes où ça s'accélère. On a quelque chose qui a été exposé pendant 10 ans, il va continuer de réagir même si vous le mettez dans le noir & dans les meilleures conditions. Quand c'est photosensibilisé, que ce soit du textile, du cuir, du papier, il va continuer à réagir. Donc voilà, moi je suis confrontée à ce problème devant lequel il est nécessaire de réagir & de proposer autre chose. Mais cette autre chose, dans un contexte de crise qui arrive & dans des imprécisions fortes du conseil général, je ne sais pas du tout ce que ça va donner. Je crains le pire ! Si on ne fait rien, la fréquentation baisse,


<sup>104</sup>Sept. 2012, Péronne : historial de la Grande Guerre. *L'historial de la Grande Guerre fête ses 20 ans*, éd.

<sup>105</sup>Michel BRUNET et Dominique HENNEQUIN. *Adieu la vie, adieu l'amour*. 2012.

<sup>106</sup>Henri-Édouard CIRIANI. *historial de la Grande Guerre*. Péronne, 1986.


on chute quoi. Sur le plan des individuels, sur le plan des scolaires parce que les scolaires ne se déplacent plus comme autrefois, la période de la guerre de 14 a été réduite comme peau de chagrin dans les programmes, ils ont moins de moyens pour se déplacer, on voit les effectifs... Vis-à-vis des adultes, on remonte un petit peu mais on baisse : on a eu 82 000 visiteurs en 2006, mais là on va être à... on passe en dessous des 70 000, ça c'est sûr, je ne sais pas combien on est en septembre : on est à -2615 par rapport à l'année dernière en entrées globales, & on est qu'à 50 112 en septembre, alors c'est pas qu'on attend beaucoup de monde pour septembre-décembre, mais on a novembre avec l'armistice & toutes ces opérations, mais si on attend les 60 000 & même un peu plus ! Bon, il y a la concurrence de Meaux comme vous le savez, Verdun va se rénover, il y a plein de petits musées qui poussent comme des champignons à droite à gauche sur des lieux d'aspect *militaria*. Ben, malgré tout, la concurrence elle est là, quelque part, & encore pour venir à Péronne, comme vous avez pu le constater, il n'y a pas de gare. C'est tout de même pas évident de se contourner de l'autoroute & de venir jusqu'ici, donc on souffre de ce manque de navettes qui avait été appuyé pourtant tous les 5-6 ans en disant : « Oui, il faudrait qu'il y ait au moins une navette depuis la gare TGV <sup>107</sup> Haute-Picardie qui n'est qu'à 12 km d'ici. » On a rien, donc si on a pas un moyen de locomotion, c'est l'enfer pour venir. Sinon, vous auriez été en train jusqu'à Chaulnes, & puis de Chaulnes, le car qui vient jusqu'ici, pour connaître les horaires. C'est un handicap ! Dès qu'on fait une manifestation, un colloque, il faut aller chercher les gens à Saint-Quentin, à la gare TGV, à Paris ou je ne sais où... c'est compliqué. On souffre encore de ça !

8. VL Vous avez une activité numérique ?


**Com. 8.4**  8. MPPB <sup>d</sup> Oui, on numérise ! On en est à notre cinquième campagne ; on fait le fonds photographique, par parties, ça coûte très très cher. On a fait tout le fonds de photos argentiques, là on est au milieu des albums photos. Cette année, je fais 55 albums : c'est une opération complète, il faut faire la page & après chaque photo, donc là je vérifie les subventions, c'est lourd. <sup>e</sup>

*Numériser le fond photographique*

8. VL Et après c'est mis en réseau j'imagine ?


**Com. 8.5**  8. MPPB <sup>e</sup> Non, nous avons un réseau, c'est *mémoires de la Somme* <sup>108</sup>, le site des archives départementales de la Somme, qui héberge nos photos argentiques, en tout cas quelques-unes. En tout cas, les seules collections visibles, c'est le site de *mémoire de la Somme*, & le site *Joconde* <sup>109</sup>. On a mis 158 œuvres sur la base *Joconde* <sup>110</sup> en août-septembre. Pour montrer un peu le côté éclectique de nos collections. Il y a des uniformes, il y a des... <sup>f</sup>

*Montrer le côté éclectique des collections*

**Com. 8.6**  mais là encore il y a des collections qui sont soumises au droit de reproduction, puisque la plupart des auteurs ne sont pas encore dans le domaine public ! Beaucoup des combattants de la Grande Guerre sont morts dans les années soixante-quatre-vingts. Il faut encore 70 ans, donc on n'est pas prêt de pouvoir tout reproduire comme on le souhaite. Mais enfin, on a juste une difficulté par rapport à ça, c'est pas facile ! <sup>g</sup>

*Droits de reproduction*

8. VL Et après, vous m'avez dit que vous pensez à des choses pour les tablettes.

**Com. 8.7**  8. MPPB <sup>g</sup> Oui, multimédia oui ! Des textes, des visuels, tout un travail à faire pour expliciter, donner envie aux gens d'aller au-delà de ce qu'ils voient & puis surtout montrer les ressources infinies que nous avons en réserves. C'est pour mettre en valeur les collections. <sup>h</sup> Et puis aussi permettre une visite un peu plus souple, plus facile,

*Montrer les ressources en réserves*

**Com. 8.8**  
*Assouplir la visite*

---

<sup>107</sup> Train à grande vitesse.  
<sup>108</sup> *archives de la Somme*, op. cit.  
<sup>109</sup> *Joconde*, op. cit.  
<sup>110</sup> Ibid.

<sup>d</sup> Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 918.

<sup>e</sup> Extrait ventilé sous « Dispositif de récolement », SECTION B.3.46 Numérique, page 909.

<sup>f</sup> Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 911.

<sup>g</sup> Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 918.

<sup>h</sup> Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 912.



en prenant les commentaires audio que vous avez actuellement, mais surtout donner de l'image, des références, développer au fur & à mesure dans les trois langues, voire les quatre parce que le néerlandais est une langue qui revient. ||

8. VL Et l'importance de l'image alors ?

8. MPPB ||<sup>i</sup> Oui, par exemple pour une machine, ou quelque chose qu'on présente en salle, qui est un système complexe, on va montrer l'intérieur, le fonctionnement, on va tourner autour de l'objet, montrer son inscription, on va montrer en analogie un autre objet qui est en réserve qui pourrait être intéressant, montrer la documentation que l'on a au regard de cet objet, soit des photos, des imprimés, ou renvoyer, ou créer des thèmes. Voilà, viser à élargir un peu les pistes. || On est une toute petite équipe à la conservation, j'ai trois personnes avec moi c'est tout ! Donc, c'est pas énorme ! ||<sup>j</sup> Et on a 68 000 items à inventorier & on a l'obligation de l'opération décennale de récolement jusqu'en 14. Donc, on a fait 25-26 % ! On ne peut pas, on ne peut plus ! C'est pas possible. J'ai une boîte, là, de dessins sur un fonds de beaux-arts important, j'ai commencé les dessins, depuis le mois d'août, la boîte est là, & j'ai pas pu toucher. Ça peut aller assez vite, les fiches sont déjà bien faites... || Et là j'ai des dons, & je dois remercier, pour remercier je dois écrire des lettres personnalisées dans des délais raisonnables, je dois ajouter des petites choses comme l'intérêt qu'on a pour ces nouvelles acquisitions. Voilà, c'est du temps. Hier, j'ai passé presque ma journée à ça : faire des lettres de remerciement, en posant aussi des questions parce que souvent, il manque des pièces maîtresses comme le livret militaire des soldats ou des indications de base, il faut montrer un petit peu de temps pour montrer qu'il y a un intérêt. C'est un rapport avec les gens & les descendants parce que ces carnets, ce monsieur ne savait même pas qu'ils avaient ça à la maison, on a découvert ça il n'y a pas longtemps. Et là, les gens viennent d'acheter une maison, ils viennent de découvrir ça dans le grenier, ils n'en savent rien. C'est bien dommage parce qu'on aimerait que les objets parlent. Malheureusement, ça ne se trouve pas comme ça ici ! Or pour nous c'est primordial, ce rapport d'humain, émotionnel, sur un objet ; d'avoir la micro-histoire pour alimenter la grande histoire.

Com. 8.9  
Montrer le  
fonctionnement &  
documenter

Com. 8.10  
Les fiches sont bien  
faites

8. VL Ça arrive que des objets parlent d'eux-mêmes ?

8. MPPB Il y a des objets pour lesquels on a des récits, on a derrière la petite histoire, oui ! Mais il faut s'en méfier parce que parfois la petite histoire peut être transmise comme cela & malheureusement romancée & crucifiée. Il n'y a pas longtemps, on nous a transmis une espèce de canne de tranchées, en fait c'était un parapluie en bois sculpté, tout en bois & ça aurait été transmis par l'ami du soldat, etc. Il n'y avait aucune inscription & vu les dates de naissance qu'on nous indiquait du soldat en question, ça pouvait pas correspondre. Donc j'ai redonné, & j'ai dit, pas de crédibilité suffisante. C'est rare, parce qu'en général quand on fait la démarche, on interroge sur des choses suffisamment pointues pour dire oui ou non. Il y a des gens qui nous proposent encore la revue *Le Miroir*<sup>111</sup>... Il ne se passe pas deux semaines sans qu'on me propose la revue *Le Miroir* ! Les gens croient détenir... alors que c'était un journal publié à des milliers d'exemplaires. On nous en propose mais vraiment deux fois par mois. On a la collection complète reliée & non reliée. Au niveau presse, on a tout ce qu'il faut. Ça c'est vite négocié, & quand on nous propose parfois des trucs sans intérêt : petite photo, mais on ne sait pas qui c'est...

8. VL Et, est-ce qu'elles parlent sans qu'on ait besoin des les commenter ?

8. MPPB Elles peuvent parler pour des gens comme nous à la conservation qui avons une bonne connaissance des collections, parce qu'on sait ce qui nous intéresse, on sait parler de cette culture de guerre qui est notre spécificité ici à l'historial. Donc la culture de guerre, c'est cette dimension intime, quotidienne, vécue, mais ça on la juge au regard de tout ce qu'on a vu, ce qu'on sait, ce qu'on a pu étudier de notre côté. Donc, pour nous, il y

<sup>111</sup> *Le Miroir* (1910).

<sup>i</sup> Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 915.

<sup>j</sup> Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 917.

a des choses très très parlantes, très émouvantes, on va sauter comme des cabris : « Ha, le truc machin ! Ah, ça nous rappelle... » Puis il y en a d'autres pour lesquelles c'est une banalité. On le prend quand même parce que c'est un témoignage, & que souvent ce sont des personnes âgées qui nous disent : « Moi, sinon, je mets à la poubelle. » Et on ne peut pas laisser faire ça ! « Voilà mon grand-père, la situation, la petite photo... » On essaye d'avoir quelques renseignements biographiques, en général, & on essaye d'obtenir des renseignements. Alors c'est plus facile maintenant avec Internet, mais c'est pas toujours évident. Surtout les décorations militaires, les objets très techniques, les objets militaires, c'est pas si facile. La guerre est longue, il y a plein de modèles qui se suivent les uns les autres, des modifications, des subtilités ; ou alors on fait appel à des collègues spécialistes du musée de l'Armée. Voilà on a des réseaux aussi pour demander pour la médecine, pour le droit, la photo : on a des personnes de référence qui peuvent nous aider. Vous voyez, hier pour identifier ce fusil, j'ai eu du mal, il est entre les deux modèles, qu'est-ce que je dis ? Sinon regardez bien le site Internet, le centre de documentation...

8. VL Je vais la semaine prochaine chez vos concurrents...

8. MPPB Oui, ils ont du mal à s'en sortir, ils sont noyés. Vous avez le centre de documentation ici, si vous voulez vous fournir en documents. C'est une possibilité de ressources en terme de recherches. Je vous donne un manuel qui vient de sortir. Ça vaut le coup d'aller au moins dehors pour voir au moins le site, l'architecture. Voilà, alors voyez : avant-guerre, 14-16, 16-18 & après l'armistice, avec un film en salle audiovisuelle que je vous recommande qui passe tous les ¾ d'heure & qui montre vraiment la guerre telle qu'on la montre ici avec la bataille de la Somme, le côté international & surtout la dimension artistique vécue par les Britanniques, les Allemands, les Français. Là, vous aurez la synthèse, l'esprit vraiment de la façon que l'historial porte à la guerre & au centre, la salle centrale avec les Otto DIX originaux, les dessins d'Otto DIX qui nous ont été prêtés<sup>112</sup>... Enfin il y a différentes choses par-ci par-là & qui seront à voir exceptionnellement pour les 20 ans, c'est un petit logo rouge. Donc ça c'est fait par les historiens du centre de recherche. Essayez de repérer dans les différentes salles le logo, soit pour des thèmes, soit pour des objets, & donc votre visite va se faire en boucle & vous ressortirez par ici. Et donc vous avez dans les vitrines Allemagne-France-Grande-Bretagne systématiquement pour une travée, pour un thème, & après au sol ce sont des fosses avec des combattants des différents pays belligérants du front occidental : France-Allemagne-Grande-Bretagne. Voilà, bonne visite à vous.

---

<sup>112</sup>Par exemple Otto DIX. *Cadavre dans les barbelés - Flandres*. Leiche im Drahtverhau - Flandern. Berlin (Allemagne), 1924 ; Otto DIX. *Mort dans la position de Tahure*. Tote vor der Stellung bei Tahure. Berlin (Allemagne), 1924.

## A.9. Entretien avec Noël MAHEO

Amiens, musée de Picardie, le jeudi 18 octobre 2012.

9. NM Alors, qu'est-ce que vous voulez savoir ?

9. VL L'histoire du musée, votre collègue a bien épilogué là-dessus. Moi je viens savoir comment le musée met en scène l'histoire aujourd'hui ?

9. NM On va prendre l'époque romaine par exemple. Savoir comment ça a été perçu ? Comment on transmet ? C'est ça. D'accord. Bon, vous rappeler quand même qu'Amiens est une ville créée par les Romains, sur la Somme, vous le savez sûrement déjà. Et donc une ville romaine assez importante parce qu'on quand même 25 000 habitants au 1<sup>er</sup> siècle, c'est parmi les villes de la ! Alors, ça c'est vraiment – je ne vais pas vous raconter l'histoire de la ville d'Amiens – c'est vrai qu'il est bien de pouvoir retracer, de replacer Amiens dans son contexte, dans l'Empire & dans la province de la Gaule belgique. Et on voit qu'Amiens est la troisième ville après Reims qui est la capitale & Trèves. C'est la troisième ville sous l'époque d'AUGUSTE. Sauf Reims qui était déjà un *oppidum* gaulois, qui est devenu la capitale par la suite, là ce sont toute une série de ville picardes qui se sont créées à cette époque-là *ex nihilo* que ça soit Arras, Beauvais, Saint-Quentin, Soissons, Senlis... toutes ces villes. Donc là, c'est replacé dans son contexte avec quelques panneaux qui expliquent quand même cette romanisation. Donc il y a une série de panneaux, une série de maquettes, qui ont été faites dans le cadre d'une exposition sur les villes du nord de la Gaule <sup>113</sup>. Donc là, ça permet de replacer Amiens dans son contexte. de 600 ha, Amiens 110 ha & Arras 60 ha. C'est là même échelle. Ce qui permet de bien montrer aussi que ce qui a créé la ville d'Amiens, c'est la *voie d'AGRIPPA* <sup>114</sup>, hein, la fameuse voie qu'on retrouve ici & qui va jusqu'à la mer. Donc c'est vrai qu'en introduction, c'est intéressant de montrer l'importance de la ville, pourquoi elle a été créée, quand elle a été créée, & comme on est un musée également, quel est le matériel le plus ancien trouvé à Amiens. Selon l'emplacement des parkings sous-terrains, c'est toujours lié à l'archéologie & aux découvertes depuis 50 ans, 100 ans. Donc là, on a par exemple du matériel militaire romain trouvé à 4 m de profondeur, sur le sol vierge. Ce sont des céramiques d'Arezzo & de Lyon, avec des auxiliaires : du matériel qui date des années 15 avant notre ère. Ce qui indique bien la présence militaire pour protéger un passage sur la Somme, ce qui va devenir par la suite une ville romaine avec les ingénieurs romains qui ont fait un cadastre. On voit très bien après – bon ça ne s'est pas fait en dix ans – on voit très bien ce quadrillage de ville à la romaine, à l'américaine. Et avec bien sûr les bâtiments classiques, c'est ça qu'on essaye de montrer : l'amphithéâtre, le forum, les thermes, les deuxièmes thermes... ici il y a un théâtre qu'il faudra que je rajoute, c'est-à-dire, il faut quand même puisqu'on est dans un musée, c'est être au plus près de l'actualité. Donc là – il va falloir que je le rajoute quand même, je l'ai rajouté sur les plans – la vision que l'on a ici, c'est la création de la ville, dans cette salle, & la fin de l'Empire romain au IV<sup>e</sup> siècle. Et entre les deux, qu'est-ce qui la fait vivre ? C'est le commerce, le commerce très souvent avec la Bretagne à partir des années cinquante qui va permettre l'extension assez considérable de la ville sur 220 ha. C'est avec ce qu'on a ici en coupe, avec également des maquettes, un peu de texte, un dessin de GOLVIN qu'on retrouve un peu partout, & qui montre très bien la ville romaine, la *voie d'AGRIPPA*, ce qu'on retrouve actuellement, c'est la rue Saint-Fuscien, c'est la rue des Otages, c'est la rue Saint-Leu qui marquent encore notre paysage <sup>115</sup>. Donc c'est ça encore qui est intéressant de voir c'est que ces voies romaines sont à l'origine de ce qu'on connaît encore actuellement, la trame, c'est ça qui est aussi intéressant à souligner.

9. VL C'est celle qu'on appelait aussi la *chaussée BRUNHAUT* ?

9. NM On l'a appelé la *chaussée BRUNHAUT* après par la suite <sup>116</sup>. Alors, ça permet aussi de restituer à la grandeur, on attirait le chaland, fallait attirer un peu le Gaulois par tout ce qui symbolise la civilisation romaine :

<sup>113</sup> Fév. 2004, Amiens : musée de Picardie. *La marque de Rome. Samarobriva & les villes du nord de la Gaule*. Pam LINGE et Ken LINGE, édts.

<sup>114</sup> AGRIPPA, *via Agrippa*, op. cit.

<sup>115</sup> Jean-Claude Golvin. URL : <http://jeanclaudegolvin.com>.

<sup>116</sup> AGRIPPA, *via Agrippa*, op. cit.

le loisir, les loisirs, le commerce, la politique... tous ces éléments se retrouvent dans toutes les villes. Là, on a aussi des pièces qui sont quand même très prestigieuses : ce sont des pièces qui viennent d'Angleterre, du *mur d'HADRIEN*<sup>117</sup>. Celle-ci a été perdue par un légionnaire à Amiens<sup>118</sup>. C'est un objet classé Monuments historiques puisqu'on a six noms de pan du *mur d'HADRIEN*, ici présenté, & qui montre justement ces relations privilégiées que l'on a avec l'Angleterre, encore à l'heure actuelle. Là aussi, c'est les deux aspects, c'est le commerce avec l'Empire. Amiens s'intègre donc parfaitement avec l'Empire. Donc ça, vraiment on essaye de montrer l'évolution. Après, on a à la fois le commerce, & à la fois le phénomène de la romanisation à partir de fouilles récentes. Là, c'est des fouilles – bon c'est un peu austère par rapport... des fouilles d'archéologues c'est un peu difficile – mais là nous avons fait les maquettes correspondantes qui montrent bien les années vingt-trente après J.-C., & puis là, encore, on voit une amorce de voirie. Ici, la romanisation en marche : ce sont les plans hérités du monde méditerranéen, les tuiles, les parcelles qui se concrétisent. Et à la fin du I<sup>er</sup> début II<sup>e</sup> siècle, une *domus*\*, c'est-à-dire que là on a une densification extrêmement forte qui nous permet de dire qu'on a une urbanisation importante là-dessus. Donc, là on a quand même une évolution d'un quartier sur un état qui permet de montrer justement ce phénomène de romanisation, d'emprunts avec des adaptations, des emprunts au monde méditerranéen avec des adaptations. C'est vrai que dans notre région quand il pleut comme ça, c'est évident qu'il y a des adaptations ! Mais ça permet de montrer cet aspect-là. Et après, tout l'ensemble des vitrines que l'on a ici, c'est le commerce. Alors là, je joue aussi avec les couleurs, que ce soit agréable. Mais c'est quand même, il y a toujours le côté scientifique qui joue. C'est-à-dire que ça, ça a été retrouvé ensemble, donc on a le même ton ! La plombifère, & tout l'ensemble, là aussi ça a été retrouvé sous Beaumont, à Amiens, c'est un ensemble qui permet de dater très précisément. Donc, il y a à la fois un côté agréable à regarder, mais on ne dissocie jamais le scientifique. Et quand on peut faire les deux... Et puis, il y a toujours un cartel, il y a toujours une datation, on peut toujours aller plus loin, on peut toujours demander plus, les photos, on fait des trucs, donc là on peut quand même avoir plus de renseignements si on veut. Là, c'est pareil, là on a les assemblages de matériel, on en a encore beaucoup. Ici, on est au I<sup>er</sup> siècle ; quand on tourne ici on est fin I<sup>er</sup> siècle & ici... ❄ interruption ❄ Donc ici le commerce, les éléments régionaux, là c'est vraiment le commerce. Là, ici c'est donc le I<sup>er</sup>-II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle, c'est donc les périodes de paix, & là, on a toujours les œuvres emblématiques, on va rentrer dans ce qu'on appelle le Bas-Empire, avec une pièce symbolique qui date du II<sup>e</sup> siècle mais qui a été récupérée pour construire la muraille du IV<sup>e</sup>. Donc là on a quelque chose d'assez intéressant de ce côté-là : trois Amiénois du II<sup>e</sup> siècle, le père & la mère qui accompagnent un défunt dans l'au-delà en lui donnant à manger & à boire. On sait que ce sont des commerçants ! Il y a plein de choses à faire là-dessus, c'est vraiment. Et puis c'est la mode trajane, on est en plein II<sup>e</sup> siècle, avec la coiffure à la latine. Et puis quelque chose assez artistiquement très bien fait, avec la couleur, on voit bien les fronts, les sourcils, l'âge, c'est quand même assez prenant. Et là, on a vraiment aussi le III<sup>e</sup> siècle avec les changements politiques & économiques qui en résultent, c'est-à-dire les grandes invasions, enfin les invasions qui sont répétitives le terrible III<sup>e</sup> siècle, avec là d'avantage de pièces de type allemand, de Trèves, d'Argonne, des trésors monétaires que l'on retrouve de plus en plus souvent, & puis aussi on a quelques sarcophages de la fin II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> qui ont livré du matériel de verre. On a beaucoup, on a une belle collection de verres, on en a plus de 400, & ça me fait penser que ça vient de Cologne, dans cette partie-là. Donc c'est que je joue aussi sur la couleur, c'est vrai. Il faut essayer quand même de... là on a des choses récentes, on n'hésite pas quand même à mettre du matériel de débris d'un four de verrier & là par exemple c'est des achats venant d'Amis des musées, venant d'Amiens. Ça c'est de Cologne, ça c'est de Saïda, pour montrer les deux aspects, les deux grands centres verriers du monde : Cologne & Saïda au Liban. Et là, on a donc quelques panneaux qui reprennent la ville du IV<sup>e</sup> qui se retranche derrière d'épaisses murailles dont on a pratiquement tout le tracé maintenant avec les dernières fouilles, reprenant le tracé de l'ancien amphithéâtre qui devient la tour principale de défense, & qui deviendra également la maison comtale, enfin le château comtal. Et c'est la ville qui va perdurer jusque la fin du X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle, derrière ces... Alors bien sûr, c'est l'époque du IV<sup>e</sup> siècle, alors j'essaie de montrer à chaque fois des éléments de fouille, ce qu'il reste de cette muraille pour bien montrer que c'est pas terrible, ils l'ont bien récupérée. Mais c'est quand même toujours lié à l'archéologie, il faut quand même mettre tous ces points-là & changer régulièrement le panneau dès qu'il y a une fouille. Là, on voit que c'est une ville cosmopolite avec des noms venant de l'ex-Yougoslavie, venant de Besançon, venant d'autres régions. On

<sup>117</sup> Publius Aelius HADRIANUS. *mur d'Hadrien*. Grande-Bretagne, 127.

<sup>118</sup> *Patère d'Amiens*. Latin. Amiens, 150.

a aussi saint MARTIN, MARTINUS le légionnaire le plus connu, bon je n'ai aucune trace de lui. Et puis là, on a du matériel IV<sup>e</sup> siècle caractéristique de ce qu'on retrouve dans les cultures d'Amiens du IV<sup>e</sup> siècle. Donc là on a tout un ensemble, ce sont des ensembles cohérents : IV<sup>e</sup>, III<sup>e</sup>, II<sup>e</sup>, I<sup>er</sup>, mais par type, ce qui permet quand même de montrer justement l'histoire de cette ville du I<sup>er</sup> au IV<sup>e</sup> siècle, à la fin de l'Empire, V<sup>e</sup>, faut pas exagérer, parce que je continue par là, il ne faut pas croire ! Donc voilà, ça c'est la partie véritablement, avec des panneaux, qui montrent les villes au IV<sup>e</sup> siècle : elles sont complètement rétrécies. On a Soissons, on a Senlis, on a Beauvais, & puis on n'a qu'une ville qui grandit, c'est Trèves, parce que c'est une ville impériale. On essaye de montrer un petit peu l'aspect politique, économique, social c'est plus difficile, mais le social on le voit à partir... donc là, on a des plans récents, toujours replacer le contexte avec l'amphithéâtre, le double forum, les thermes, les deuxièmes thermes, le théâtre qui a été découvert il y a cinq ans, les sépultures telles qu'elles avancent selon les fouilles qui ont été faites à la citadelle. Donc toujours coller à l'actualité archéologique, être le plus rapide. Je fais des expositions dossier tous les six mois sur les fouilles récentes, pas toujours, mais je fais ça depuis 25 ans, c'est-à-dire que j'en ai quand même fait 42, uniquement sur des expositions dossiers sur les fouilles des alentours.

9. VL Le musée s'inscrit auprès des archéologues locaux ?

9. NM Voilà, parce que on a une convention entre l'INRAP<sup>119</sup> & l'État, le service régional de l'archéologie, qui nous incite à faire des expositions & les montrer au public. Ça on renouvelle. Et ce qui se fait également maintenant avec les services archéologiques de la ville d'Amiens & son musée. Donc là, on a de bonnes relations avec, c'est pas toujours normal. Donc là, on a les bâtiments, c'est encastré dans le mur, donc c'est quand même plus facile : des éléments de thermes, des éléments de chapiteaux & des forums, donc on a toute une série d'éléments... Là aussi, on a un pan de mur en marbre venant des deuxièmes thermes, donc là c'est quand même, même si le haut est complètement fantaisiste, voilà, c'est quand même mieux que dans les caisses, & c'est quand même plus parlant ! Ça indique bien que tous ces marbres viennent de tout l'Empire & ça montre qu'Amiens commerçait avec tout l'Empire. Ça permet aussi de... Et puis il y a quelques dessins, quelques restitutions que l'on fait régulièrement pour essayer de restituer les thermes comme elles étaient, alors ça aussi ! Alors, à chaque fois aussi lorsqu'on peut, j'ai... alors ça, ici, c'est par thème aussi de matériaux : la pierre, les monuments, les monuments funéraires. Et ici, j'ai une fouille qui a été faite là derrière la gare & on a fait un film qu'on passe ici au musée, & on essaye d'expliquer ce que c'est que la post-fouille. Donc on voit la fouille, la post-fouille & puis les premiers résultats. Donc là, à chaque fois, il y en a plusieurs comme ça. Sarcophage ! Là, on va retrouver les fameuses verreries que l'on a ici. Donc c'est par thème : on a un thème historique économique, on a un thème après monument, l'aspect funéraire & religieux. Donc on a toute une série...

9. VL C'est-à-dire que la galerie elle est chronologique & que les salles qui sont autour sont thématiques.

9. NM Voilà ! Même si on retrouve des thèmes à l'intérieur de cette partie-là. C'est pas la panacée non plus, hein. Donc là, on voit un peu l'évolution de la religion romaine avec le naturalisme gaulois jusqu'à un poids romain ici de 15 kg représentant BACCHUS. Les religions orientales qui sont aussi représentées avec HARPOCRATE, ISIS, on a quand même des pièces assez prestigieuses, assez riches. Il reste encore une salle. Voyez, ici on fait des relations aussi avec Samara, ils ont reconstitué là-bas ça, en mettant des couleurs. Ça permet quand même de faire un renvoi à Samara en disant : « Ben le vrai est là ! » Donc nous ça permet de faire des relations qui se font automatiquement. Au lieu de se tirer dans les pattes...

9. VL Vous êtes en lien avec Samara & avec d'autres sites ?

9. NM Oui oui oui ! Alors ça c'est la vie quotidienne ! Donc là, on a aussi des phénomènes – alors ça c'est des objets trouvés dans l'eau – les savetiers, on a tous les métiers représentés ici. On a des vitrines blindées parce qu'on a pas mal d'or & d'argent & autres... C'est quand même très précis au niveau datation, ça je fais quand

<sup>119</sup>Institut national de recherches archéologiques préventives.

même très attention & à chaque fois on essaye d'être le plus précis possible. En fouille, c'est déjà plus facile parce qu'on a la stratigraphie, donc ça donne quand même des éléments. Moi, je fais faire des études régulièrement aux masters en mémoire, pour qu'il y ait d'autres éléments également, & donner leur chance aux étudiants, c'est important. Là, c'est un peu de mosaïque, je suis désolé, on n'est pas une ville à mosaïque, par contre là, vous voyez la peinture murale a été retrouvée en débris, donc là j'ai choisi un aspect avec Soissons qui est le centre régional, même national, avec les éléments vrais, & les fac-similés qu'on a pu faire derrière, ce qui permet de montrer une habitation amiénoise de quelqu'un relativement riche, ça fait quand même six mètres sur trois, trois mètres de hauteur, ce qui est quand même pas mal. Donc ça donne une idée de ce que pouvait être une maison relativement riche avec sa mosaïque, le chauffage par hypocauste, là, j'ai des canalisations en plomb que je vais installer, j'ai des tubulures que je dois installer également. On a retrouvé tout un système de bronzier, beaucoup de bronze... donc ça c'est la vie quotidienne ! Bon, les fameuses recettes de tissu sauf qu'on n'en a pas mille ! Puis là, tel que ça a été trouvé dans le III<sup>e</sup> siècle, une œnochoé dans un seau, mais qui est bien datée III<sup>e</sup>. Dans cette partie-là, quelques inscriptions également, les amphores. Et puis là, l'évolution des habits des années cinquante à la fin du IV<sup>e</sup>, donc une évolution assez intéressante. Je ne dis pas que sur le plan scéno., il y a sûrement mieux ; c'était bien quand je l'ai fait il y a 20 ans, maintenant ça aurait un peu évolué. Mais enfin bon, c'est déjà pas mal. Donc là aussi, des céramiques, j'en ai, vous allez en voir. Donc c'est encore par ensembles, là on voit très bien c'est la même tombe ! Là, I<sup>er</sup> siècle, là c'est la même tombe, là c'est des pots de fleurs, là c'est des pinceaux, là c'est l'évolution d'une forme sur Amiens, III<sup>e</sup> ! Là ici, c'est le barillet frontinien en terre cuite, le barillet frontinien en verre, les trois objets viennent de la même tombe. Donc ça, jamais dissocier une tombe, quand je le peux. Là, il y a du monde : le jeu, l'écriture, l'oculiste, l'instrument de mesure, les morceaux de bois, l'osier... tout ça sont les métiers. C'est-à-dire que on montre l'évolution. Il y a 20 ou 30 ans on essayait de connaître un peu la structure de la ville. Maintenant, on commence à savoir quels sont les gens qui habitaient la ville. C'est ça la grande... puis avec les fouilles actuelles depuis 1980, ce sont des fouilles extensives, systématiques, pour l'instant, jusqu'en 2002. En 2002, la loi est devenue très contraignante. Donc là, ce sont des matériaux, des salles qui sont amenées à évoluer. Là, c'est une extension provisoire où sont les collections anciennes : c'est la *villa Boscoreale*<sup>120</sup>, donc là on peut vraiment faire des comparaisons avec Pompéi, enfin à côté de Pompéi, & ce qu'on y trouve du côté provincial. Et puis c'est quand même intéressant d'avoir ça depuis 1903, un achat fait à Paris, par notre grand donateur MAIGNAN, qui nous a fait également don de ces *stèles de Palmyre*<sup>121</sup>. Donc ici c'est plutôt lié à l'Empire. Là, on n'est plus dans le local ici. On va y retourner après, il n'y a qu'une partie ici qui est l'Empire ! Et là, on retourne dans le local dans cette partie-là, pour vous montrer que la céramique ça ne manque pas ! Là, j'ai fait un étal I<sup>er</sup>, II<sup>e</sup>, III<sup>e</sup>, IV<sup>e</sup> siècle pour bien montrer l'évolution qui se fait également avec la dernière partie : le mérovingien, où l'on voit un changement complet lié aux céramiques mais également des coutumes funéraires totalement différentes avec un phénomène, non pas nouveau parce qu'au IV<sup>e</sup> siècle, Amiens était chrétien, on a le phénomène chrétien. Donc là, j'ai des travaux sur tout ce qui existe qui a disparu & qui est dans d'autres musées, & présenter tout ce qu'on a ! Donc là, on a des stèles venant de la *cathédrale d'Amiens*<sup>122</sup>, à côté, la plus ancienne là-bas avec l'*alpha* & l'*omega* qui date du V<sup>e</sup> siècle. Donc là, c'est vraiment aussi un recadrage autour de l'histoire de la ville d'Amiens – on est quand même le musée de la ville d'Amiens, c'est quand même le principe – mais bon, le mérovingien, c'est vrai que la majorité ça vient des campagnes, comme ils se méfiaient beaucoup des villes, bon, il n'y a pas grand-chose. Donc là c'est vraiment aussi un autre aspect technique : donc ici ce sont des achats qui ont été faits au XIX<sup>e</sup> siècle donc on ne peut faire que de la typologie. Par contre ici, ce sont des fouilles qui ont été faites, là je peux faire par tombe. Donc, là j'ai la tombe & j'ai tous les objets, en l'ayant fait restaurer bien sûr. Donc on a une tombe masculine, une tombe féminine, là, le damassage, & on intègre quand on peut, des phénomènes de comment on obtient, par photographie, par radio, le damassage, comment c'est fait, comment c'est expliqué. Quand on peut le faire, on le fait ! Et c'est aussi le rôle du service pédagogique du musée, ou il y a quand même cinq prof. détachés quelques heures, qui apportent également des dossiers pédagogiques au niveau des élèves. Donc moi mon rôle c'est d'essayer de présenter une histoire de la ville d'Amiens, & de ses alentours bien sûr, même si on a une vocation quand même régionale, faut pas l'oublier non plus, c'est le plus gros musée d'archéologie de la région de Picardie. On essaye d'attirer aussi, avec les moyens, on a quand même

<sup>120</sup> *Fresques de la villa de Publius Fannius Syphesto à Boscoreale*. Boscoreale (Italie), 30.

<sup>121</sup> *Stèles de Palmyre*. Palmyre (Syrie), 100.

<sup>122</sup> PIERROT, « Architectures de la petite industrie urbaine : l'exemple des Lilas (Seine-Saint-Denis) », op. cit.

des choses extraordinaires : voilà, *Boscoreale*<sup>123</sup>, c'est quand même un peu rare. Et à chaque fois, vous avez quand même des films qui reprennent, parce que ça permet d'animer un peu, ça permet d'apporter un complément, ça permet de faire des restitutions, voilà, parce qu'on ne peut pas mettre à chaque fois une maquette non plus !

9. VL Alors vous essayez de montrer une histoire ?

9. NM <sup>a</sup> Oui, c'est une histoire de la ville. Mais j'essaye de la montrer au fur & à mesure des découvertes. Qu'est-ce qui peut être apporté de plus ? C'est pas en cinq ans qu'on va dire... à moins qu'on découvre qu'Amiens ait été bâtie en 5 avant J.-C., moi je suis sûr que je le mettrais quelque part. Mais comme ça, on peut mettre un peu les contours. Et ça peut encore mettre du temps. Donc c'est ça, on commence à connaître un peu les artisans, & ceux qui ont travaillé dedans... <sup>b</sup>

Est.9.1  
Au fur et à mesure  
des découvertes

9. VL Est-ce qu'il y a une esthétique de l'histoire ?

9. NM Faut être habité par ça un peu quand même ! Il faut vraiment avoir une vision sur plusieurs années. Tout d'abord, on ne peut pas faire tout ce qu'on veut, parce qu'on n'a pas les sous ; mais il faut vraiment avoir une constante, c'est vraiment un fil conducteur, une constante, pas en foutre n'importe où, n'importe comment, bon, des fois on est obligé... la configuration des lieux est telle que bon, moi les *peintures murales de Boscoreale*<sup>124</sup>, moi, à part les mettre là, je ne vois vraiment pas où j'aurais pu les mettre. Mais enfin, j'ai essayé de rendre cohérent un ensemble qui s'intègre bien avec ce qu'il y a à Amiens, l'Empire. C'est vraiment dissocié. Sinon, avant elles étaient mélangées, & puis bon, là je les ai fait restaurer. Quand même pour 70 000 €, mais ça vaut le coup. Ça c'est le rôle du musée aussi, transmettre & puis le rendre quand même... Et là, il y a de la recherche, c'est aussi le travail de recherche : là, on a fait un colloque avec tout ceux qui sont détenteurs de peintures murales de Boscoreale, donc là on va faire un livre avec Alix BARBET & des Américains, là-dessus. Et il y a un film qui est passé dans tous les musées qui en ont, ce qui permet aussi de faire des relations : il y en a à Bayonne, il y en a trois à Amsterdam, il y en a vingt-&-un à New York, il y en a trois à Paris... Mais ça c'est vraiment informatif, il ne seront jamais réunis ensemble, ils ne seront jamais réunis, mais au moins c'est quand même intéressant de discuter. Voilà, une cohérence, il y a une cohérence. Il y a un réseau voilà. Et puis, il y a une dynamique, il faut bien s'entendre avec les archéologues, on n'est pas nombreux, il faut bien le dire, avec les services de l'État, & ça marche quand même nettement mieux. Pour les archéologues, ça leur permet de montrer leur travail, pour les Amiénois... *interruption*

9. VL Ici, c'est plus une collection locale !

9. NM Bof, ça intéresse quand même beaucoup, une belle collection égyptienne, une belle collection grecque. Après, on a de la Préhistoire, <sup>b</sup> on est un haut lieu de la Préhistoire aussi : Saint-Acheul, l'Acheuléen c'est un quartier d'Amiens quand même. <sup>b</sup> On a quand même une richesse importante : saint ACHEUL le Gaulois... c'est l'avenir ça, le Gaulois, il y en a partout ! Mais ça c'est bien parce qu'on a un projet d'extension du musée, donc je vais récupérer d'autres salles qui vont me permettre justement de mettre, toujours dans le parcours, mais de gagner la petite réserve pour mettre du gaulois ! Mais bon, ça c'est dans ma tête là, oh, c'est déjà mûr. Les architectes, il n'y a pas de problème, j'ai de quoi leur dire. Mais après, il faut faire des restaurations...

His.9.2  
Haut lieu de la  
Préhistoire

9. VL C'est vous qui suivez finalement la ligne directrice de tout ça ?

9. NM Ah oui ! Ah, là C'est vraiment... Oui ! *interruption*

<sup>123</sup> *Fresques de la villa de Publius Fannius Syphisto à Boscoreale*, op. cit.

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Exposition », SECTION B.4.48 Temporalité, page 928.


<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Musées de province », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 890.



9. VL Vous êtes de quelle formation ?


9. NM Histoire, j'étais prof. d'histoire, archéologue & conservateur.



9. VL Vous suivez un courant historiographique particulier ?

*His. 9.3*   
*Rester dans le  
scientifique*

9. NM <sup>c</sup> Non. Moi, j'essaye de coller au maximum, je commence à bien connaître aussi la ville, j'essaye de la restituer la mieux possible. Alors les courants, pfff! Là, je ne vois pas! Oui, pour 14-18 on peut faire quelque chose, c'est tellement récent, oui, là je comprends, il y a quand même des écoles assez différentes. Moi, c'est un peu empirique. Non, j'en ai pas. J'essaye de rester dans le scientifique, ça c'est important : pas raconter des bobards, être le plus clair possible, le plus pédagogue possible, et puis, à différents degrés essayer d'intéresser les gens, ne serait-ce que par la beauté des objets. **||** On part de ça : « Moi ça m'intéresse pas, mais c'est une belle chose ! » En dehors de ça... L'autre veut aller un peu plus loin, il va lire mes cartels ; il veut aller un peu plus loin, il va regarder les publications ; il veut aller un peu plus loin, il va voir les films ; après, il demande sur Internet... On propose plein de choses, on peut aller un peu plus loin à différents degrés. C'est pareil, à différents degrés, on essaye d'intéresser les gens, les sourds-muets, on leur fait lire etc. On essaye d'ouvrir au maximum, même pour les quelques malades mentaux, on essaye de faire des travaux avec eux. Un aveugle aura le droit de toucher certaines œuvres, pas toutes ! On a un parcours pour toucher un maximum de monde. Après, les scolaires, ça on en a plein. Mais enfin, c'est pareil, les scolaires, ils vont au musée & ils vont à Samara. C'est bien de voir du vrai & du faux. Là-bas, ils ont des reconstitutions que je ne peux pas faire, que je n'ai pas envie de faire d'ailleurs, puis j'ai pas la place. Puis c'est complémentaire comme ça, c'est très bien. Et à Ribemont, c'est pareil, il y a un grand site, j'ai du matériel ici en dépôt que j'ai à présenter. Bon, il y a une collaboration entre nous dans cette partie-là. Bon, vous dire que tout est parfait, il ne faut pas exagérer, il y a des menteurs comme tout le temps !

9. VL Et en numérique ?

*Com. 9.4*   
*Balancer sur  
Joconde*

9. NM <sup>d</sup> On est en train de numériser tout, c'est balancé sur *Joconde* <sup>125</sup>. **||**  *interruption* 

9. VL Muséographie : avez-vous des références précises ?

9. NM Expérience, formation, par rapport à ce qu'il y a d'autre... C'est vrai qu'il n'y avait pas d'architecte pour faire ça. Les autres salles, c'est vrai qu'il y avait l'intervention d'un architecte pour les vitrines ; là, c'est des présentations d'il y a 25 ans, c'est un peu différent, on va évoluer. Quand je serai parti, ça va évoluer. On fait avec son temps, avec ses matériaux... Après, comment c'est venu ? Je vous le dirai franchement, voilà vous avez tant d'argent, il faut faire avec ! En gros, c'est un peu ça, c'est un peu cru, il faut avoir une vision globale des choses, mais c'est très mercantile. On ne peut faire qu'avec les moyens dont on dispose. Et après susciter les moyens quand même, & là il faut avoir un projet, se placer, voir loin... C'est comme ça qu'on peut dégager des fonds. Avant c'était pas comme ça, c'était : « Vous avez tant d'argent point ! » Maintenant, c'est beaucoup plus... il est demandé à chaque conservateur de voir.

9. VL Qu'est-ce que c'est pour vous un musée d'histoire ?

---

<sup>125</sup> *Joconde*, op. cit.

---

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Archéologie », SECTION B.1.1 Courants historiographiques, page 887.

<sup>d</sup> Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 917.

9. NM Un musée d'histoire, il raconte une histoire ! Non, je ne sais pas ! Ce musée ici, c'est rempli d'histoire. Il y a plusieurs histoires à l'intérieur : l'histoire d'une époque, l'histoire... Je ne sais même pas si on peut dire un musée d'histoire, on pourrait dire un musée d'ethno.. Moi, j'ai beaucoup d'objets qui pourraient être plus ethno. qu'historiques. Musée d'histoire ? Oui, je pense que l'archéo c'est de l'histoire, oui ! Mais c'est pas comme ça que je la vois véritablement ! On peut orienter l'histoire, si on voudrait. Il y en a qui ne se gênent pas. Non, il faut vraiment être le plus strict avec soi-même, il ne faut pas raconter n'importe quoi. La rigueur scientifique c'est une valeur importante. Je pense que tous ceux qui le font, l'histoire c'est ça ! Est-ce qu'il y a des musées d'histoire, je ne sais pas ! Le musée d'histoire, euh, qu'est-ce qu'il voulait faire SARKOZY, un musée d'Histoire de France... C'est dans les cartons ça ! Je ne sais pas très bien ce qu'on pouvait prendre. Il n'y pas grand monde qui était très enthousiaste !

9. VL La collection grecque & égyptienne, c'est plus difficile de mettre de la cohérence là-dedans ?

9. NM Faut faire par rapport aux collections qu'on a, là on ne peut faire que par thème : l'écriture, le temple, la vie quotidienne... Sinon, il manque quelques périodes. Et encore elle est assez riche !

## A.10. Entretien avec Pascal ROMAN

Paris, musée de la Poste, le vendredi 19 octobre 2012.

10. PR Vous supportez la vision des bretelles ?

10. VL Avec plaisir !

10. PR La concurrence est rude à Paris en terme de musées. Enfin, sachez quand même qu'on a été fermé entre 95 & 2000, on a rouvert en 2000, on avait été fermé pour des rénovations, restauration des collections etc. & entre 2000 & maintenant, on est monté lentement, on a commencé par 28 000 en 2000 parce qu'il y avait cinq ans de disparition du musée et on a dépassé les 100 000 maintenant, donc vous voyez ! Et j'allais dire – vous me direz sans doute c'est pas grand-chose, vous faites une exposition *PICASSO* au Grand Palais, en quinze jours ils font 100 000 – mais ici, la concurrence est rude, le quartier n'est pas forcément agréable à leur goût, c'est désert, parce que tout l'activité ici, c'est essentiellement les entreprises, & le soir il n'y a plus aucune activité, donc quand les gens viennent ici, ils viennent spécialement pour voir le musée. Ça, c'est le premier problème. Deuxièmement, c'est un musée d'art & tradition populaire, un musée – pas des sciences, ça serait prétentieux – mais simplement des techniques. Mais j'allais dire, comme comparaison, qu'est-ce que vous avez ? Vous avez des musées prestigieux comme le musée de la Marine, mais, le musée de la Marine, c'est le *palais de Chaillot*<sup>126</sup>, un trois-mâts, c'est une invitation à la rêverie, au voyage ; une malle-poste, c'est jamais qu'un tape-cul. Par contre, la typologie des visiteurs est à peu près la même, c'est-à-dire du premier âge, du troisième âge, énormément de groupes scolaires, & des grands-parents qui emmènent leurs petits-enfants. Et alors, le soucis, c'est qu'une fois que les gens ont vu les collections permanentes pour la première fois, ils ne vont pas forcément revenir un mois après. Donc il faut essayer de les accrocher. Donc, je vous dirais que sur quinze salles, on en a onze qui sont des collections permanentes, & les trois dernières sont des temporaires où on fait un roulement régulier, ce qui fait que ceux qui viennent nous voir connaissent l'entrée du musée, mais traversent encore les premières salles. Et parfois, on a une galerie d'exposition en bas, donc 1900 m<sup>2</sup>, donc là, on fait des expositions à la fois sur le plan de l'histoire, philatélie, & art contemporain. Et j'allais dire, on peut s'éloigner un peu du sujet philatélique, dans ce sens où quelles que soient les expositions d'art qu'on fait, ou d'art contemporain, on peut toujours rattraper ça par un timbre, un auteur d'un timbre. C'est-à-dire que par des biais, plus ou moins des chemins détournés, on arrive toujours à trouver une logique ! C'est un musée d'entreprise en même temps. Voilà, c'est un musée d'entreprise, mais en même temps... Excusez-moi, je parle de tout ça, mais je ne sais pas du tout quel est le sens de votre... comment... vous faites une thèse forcément, juste quel est l'intitulé par exemple ?

10. VL Je travaille sur les musées d'histoire.

10. PR Les musées d'histoire très bien !

10. VL Je me souvenais d'une exposition où on passait d'un étage à un autre.

10. PR C'est ça, c'est GUGGENHEIM en plus modeste. 🌸 rires 🌸 C'est un des musées d'entreprise les plus importants en France de par son volume & par ce qu'il présente. Alors, je ne suis pas là pour vanter la camelote, à la limite je m'en fous, j'ai 61 ans, dans trois ans je suis parti, donc je pars totalement librement si vous voulez. Ce musée, au départ... est-ce que vous connaissez un peu sa genèse ? Pourquoi il a été créé ? Dites-vous bien que dès que le timbre est sorti, pour ce qui est de la France, en 1849, il y a commencé à avoir des malades mentaux qu'on appelle des philatélistes, mais qui sont importants pour nous, parce qu'ils nous font vivre aussi ! Et il y a eu des collections de timbres, & les premiers catalogues des premiers timbres-poste qui dataient des années 1850-1855, & à cette époque-là, il y a eu une pression du négoce sur l'administration des Postes en disant : « Mais vous qui émettez des timbres, un timbre ce n'est que la marque de souveraineté d'un État ? Exactement comme une monnaie, l'État

---

<sup>126</sup> AZÉMA, CARLU et BOILEAU, *palais de Chaillot*, op. cit.

conserve ses monnaies, vous conservez forcément vos timbres, vous pourriez au moins les exposer quelque part, ça inciterait les jeunes à les voir quelque part. Et ça serait pour nous une nouvelle clientèle future, ce qui était un système bien partagé. » La Poste n'en voyait pas forcément l'intérêt, ce n'était jamais qu'une administration, en plus un peu essoufflée & vieillissante. Il y a eu cette pression constante, je dirais, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup>. Et le principe de créer un musée de la Poste avait déjà été imaginé par Goerges MANDEL<sup>127</sup>, qui était le ministre des Postes. Mais à l'époque on avait d'autres soucis – on se rapprochait la guerre – que de s'occuper d'un musée de la Poste. Et le musée de la Poste va voir le jour, je dirais administrativement, parce que il ne verra pas le jour physiquement à ce moment-là, en 1942. Mais en queue du budget de l'État est créé un EPA, établissement public & administratif, appelé musée de la Poste. C'est tout, on n'est pas allé plus loin en 1942. Et en 1947, après la guerre, il va voir le jour, mais pas dans ce lieu-ci, dans l'hôtel de CHOISEUL-PRASLIN qui est à côté, rue Saint-Romain, vous avez un hôtel – pas de style, il est vraiment... la façade est Régence – un tout petit hôtel particulier qui est le siège de la Banque postale<sup>128</sup>. Donc, vous voyez la Poste a toujours conservé, avant c'était l'hôtel national des Postes, maintenant c'est la Banque postale. Les colis ont été installés dans ce premier musée en 1947, c'est-à-dire essentiellement ce qui avait été trouvé dans les combles & dans les caves du ministère des PTT<sup>129</sup> de l'époque. C'était ce que donnaient des amateurs & autres, c'était ce que la Poste achetait un peu sur le marché, & puis également tous ces marchands, ces philatélistes qui ont fait des dons également. Et puis étaient déposés là-bas tous les timbres-poste depuis le premier jusqu'à nos jours, puisque nous sommes actuellement les détenteurs des collections de l'État, & l'État a mis sa collection de timbres-poste en dépôt en quelques sortes, au musée de la Poste. Donc sachez qu'on a tous les essais, toutes les maquettes, les correspondances qui ont permis d'arriver au timbre, on a le poinçon d'acier qui est à l'origine du timbre-poste. Alors on a fait le poinçon, peu importe, on a fait ensuite des coquilles, on a fait ensuite des mollettes à la taille douce. Quand tout ça c'est terminé, quand le timbre est imprimé, tout ça c'est détruit, sauf le poinçon initial qui a été gravé par l'artiste & à partir de ce poinçon, on pourrait refaire toute la chaîne. Celui-là nous est remis & nous le conservons ici dans le coffre. Donc, nous avons tous les poinçons des timbres-poste depuis 1849, les essais, les dessins, etc. Donc c'est une collection qui est vraiment importante. Donc, tout ça a été installé à partir de 1947, & à l'époque la Poste, c'était une administration, donc toutes ces collections, c'est des collections d'État. Et puis en 1992, la Poste est devenue un EPIC, établissement public industriel & commercial. À ce moment-là, personne n'a pris en compte le statut juridique de ce musée, qui est resté établissement public & administratif. Et nous nous sommes trouvés pendant trois ans, je dirais le cul entre deux chaises, d'un côté un président de la Poste qui disait : « Je vous aime bien, vous êtes des postiers, donc je continue de vous payer comme des postiers, mais je ne vais pas dépenser des sous pour accroître ou améliorer une collection qui sont des sous de la Poste donnés pour l'État ! » Alors, nous nous sommes tournés vers le ministre de tutelle, car c'est devenu un ministre de tutelle, qui nous dit : « Je vous aime bien, vous êtes un établissement public & administratif, mais moi j'ai pas les ronds pour vous entretenir. » Donc, c'était une situation difficile ! Il a fallu que nous allions trouver le Conseil d'État qui a dit, la seule solution, c'est de mettre fin à l'établissement public & administratif musée de la Poste, pour nous recréer un moment de raison en une direction nationale de la Poste elle-même. Donc, nous avons été intégrés à la Poste, mais les collections qui ont été acquises jusqu'à ce que la Poste devienne un EPIC sont des collections appartenant à l'État, avec obligation pour la Poste de les présenter, de les offrir – comme on dit juridiquement – à la délectation du public, les entretenir, les restaurer, etc. etc. Quant à la Poste qui a décidé d'acheter des collections pour elle, ces collections sont devenues des collections de la Poste. On a deux types de numéros d'inventaire, ceux des collections de l'État, ceux des collections de la Poste, on a fait en sorte avec mon collègue qui s'occupait de la philatélie, que ces collections, qu'elles soient de l'État ou... l'État c'était évident mais la Poste ça ne l'était pas, qu'elles soient inaliénables & imprescriptibles, parce qu'on ne tenait pas à ce que la Poste achète des objets pour, en cas de difficulté, revendre l'argenterie sur le trottoir, puisque c'est ce que j'avais dit à l'époque à Yves COUSQUER, qui est quelque chose de bien précis. Donc, on est d'accord que, au cas où la Poste est en grande difficulté, ces collections seraient quand même préservées. Mais actuellement, la possibilité de la Poste, c'est de continuer à augmenter son patrimoine, qui est un patrimoine postal, mais relevant de la Poste et non pas de l'administration. Par contre, la Poste est

<sup>127</sup>Louis Georges ROTHSCHILD.


<sup>128</sup>Sulpice GAUBIER. *hôtel Choiseul-Praslin*. Paris, 1722.

<sup>129</sup>Postes, télégraphes & téléphones.

tenue, lorsqu'un timbre nouveau est édité, imprimé etc. de remettre le poinçon, les planches d'essai, les archives, les dessins à la collection de l'État, puisque c'est une marque de souveraineté. Donc le patrimoine philatélique du musée est un patrimoine philatélique à la fois de l'État pour tout ce qui concerne les nouveautés, les impressions etc. La Poste a décidé de se créer un patrimoine philatélique également, & de faire sa propre collection si ça l'amuse, mais les obligations concernant l'État sont toujours là. Deuxièmement, les obligations concernant les objets eux-mêmes, nous n'avons pas pu fermer, nous n'avons pas voulu non plus fermer le patrimoine de l'État. En ce sens que si on fermait ce patrimoine en disant : « Le patrimoine de l'État est clos, maintenant le nouveau acquis va être celui de la Poste ». C'est que le problème va se poser quand les gens font des dons. On leur laisse libre choix : est-ce que vous faites un don à la Poste, ou est-ce que vous faites un don à l'État ? Et si on fermait le patrimoine de l'État, on risquerait de fermer le bénéfice de ce qu'on appelle une dation. Car il arrive parfois que quelqu'un de très riche, pour éviter les droits de succession, donne sa collection de timbres, ou sa collection peu importe, qui va être reversée à la direction des domaines du ministère des Finances, elle-même va nous reverser cette collection, mais dans le patrimoine de l'État. Si on avait fermé le patrimoine de l'État, on ne pourrait pas jouir de dation. C'est comme ça que ça fonctionne. Et enfin, il faut savoir que la Poste était un EPIC, & qu'elle est devenue une société anonyme dont le capital est détenu par l'État, ça ne change pas grand-chose, c'est uniquement un nom, c'est purement politique, enfin, peu importe. Il faut savoir une chose, c'est que depuis cinq ans, vu l'importance des collections d'État que nous avons ici, le ministère des Affaires culturelles a pris les choses en main, & nous sommes maintenant musées de France. Donc nous avons maintenant le statut de musées de France. Et mon collègue qui s'occupait de la philatélie a une nomination conjointe par le ministère des Affaires culturelles le nommant conservateur, mais j'allais dire, il est le premier & le dernier dans le domaine philatélique du musée, c'est-à-dire que quand il prendra sa retraite, ce sera quelqu'un de l'École du patrimoine qui sera nommé au musée. Donc le problème se posera quand la Poste, dans sa responsabilité, aura du mal à nommer quelqu'un qui dépendra directement du ministère. Vous imaginez la complexité du système. Mais vous avez en gros à peu près le schéma du musée. Quant à nous, nous sommes entièrement financés par la Poste elle-même. Nous sommes personnel de la Poste. Alors bien sûr que la Poste a des filiales. Il y a une filiale qui s'appelle Poste Immo qui s'occupe des bâtiments, etc. Donc le musée, c'est une entité de la Poste gérée par Poste Immo, nous occupons simplement les murs, nous avons nos collections, nous dépendons de deux domaines : quand on fait des conneries avec les collections de la Poste on relève du contrôle de gestion postale, quand c'est les Affaires culturelles, on relève plutôt des Affaires culturelles. Vous voyez, ce qui est tout à fait logique, donc il y a une double casquette. En tout cas, c'est quelque chose qui fonctionne assez bien, & puis en même temps, on a le soucis d'être en même temps un musée entreprise. C'est-à-dire qu'il faut aussi que notre musée, tout en racontant l'histoire de la poste, & sans pour autant la tordre, ait également un minimum de propagande sur la Poste elle-même. C'est-à-dire que les deux dernières salles, qu'elles plaisent ou pas – elles ne m'intéressent pas je m'en fous, moi ce qui m'intéresse c'est l'histoire de la poste, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, ça commence déjà à moins m'intéresser – il faut que les deux dernières salles soient des salles sur les principales vertus de la poste contemporaine, les différents corps de métier qui se sont créés à la Poste, pour qu'au moins, même les gens qui visitent aient une idée de ce qu'est devenu la Poste aujourd'hui ! Et nous-mêmes, il nous faut être au courant des dernières nouveautés de la Poste. Nous sommes nous-mêmes déjà dans un musée, donc si on n'a pas encore un numéro d'inventaire sur le front, on finira par en avoir un ! Donc le meilleur moyen, c'est dans une salle, peu importe le décor, vous avez quelques grands écrans avec d'un côté la Banque postale, le colis, le courrier etc. & chacune des directions de communication de chacun de ces groupes vient y mettre son propre film. Comme ça nous sommes toujours au courant des dernières choses puisque c'est eux en quelques sortes qui gèrent cette salle ! Et ce musée est à la fois pour le public, également pour les enfants, parce qu'on ne traite pas qu'un seul type d'objet : vous avez à la fois des costumes, à la fois des papiers, vous avez des objets, vous avez aussi des objets d'art parce qu'il y a la *mail art*\* & l'art postal, donc on réunit tout un tas de populations hétéroclites. Et il nous faut quelques objets frappants ou autre, parce que, un gamin a besoin de voir une patache ou une malle-poste dans une salle, il a besoin de voir des costumes de postillon, alors que c'est tout ça qui fait un peu rêver, comme le musée des Invalides, comme le musée de la Marine.

10. VL Quel est votre parcours à vous ?

10. PR Moi, je suis historien de formation, même si j'ai été postier. C'est-à-dire que j'ai fait ma maîtrise de droit public, celle d'histoire de l'art & celle d'histoire tout court de l'enseignement. Et puis après, il a fallu que je fasse une fac, j'ai passé les concours administratifs, j'ai fait sept ans d'études d'écriture cunéiforme dans un domaine très très particulier. On m'a donné une place de moniteur de bénévolat au Collège de France, au bout d'un moment il faut trouver un boulot. J'ai passé un concours, je suis devenu inspecteur à la Poste. J'ai gravi les échelons à la Poste, ce qui était naturel pour moi. Donc un jour, à la Poste, un poste s'est libéré, après dix ans de carrière, je suis entré au musée, je suis devenu conservateur des collections historiques pendant douze ans & maintenant, j'ai lâché pour n'être plus que conseiller historique du musée, c'est-à-dire que je fais de la recherche, faire des préfaces de bouquin, des textes, des cartels d'objets, etc. plutôt que de la gestion, sinon vous en crevez, c'est-à-dire que si votre nature c'est faire de la recherche, on vous donne un service, puis une personne, puis deux, puis trois, puis quinze, puis votre boulot c'est simplement de gérer les changements de grade etc. Ça ne devient plus que de l'administratif. Chacun ses goûts, il y en a qui préfèrent l'administratif. Moi ça m'emmerdais profondément. Enfin, je m'en suis quand même tapé douze ans, je ne regrette pas du tout, donc j'ai pu faire pas mal d'acquisition aussi à l'époque où la Poste avait plus d'argent que maintenant. Je ne regrette pas tout ça. J'ai repensé le musée actuellement. Maintenant il va falloir le désosser puisque fin 2013, on va fermer le musée à nouveau jusqu'à fin 2015. On ne garde que la façade, on est obligé de tout casser, parce que comme il faut descendre de trois marches de salle en salle puisqu'il est construit sur un tout petit espace, la loi 2005 pour l'accession aux handicapés, il faut tout casser, ne garder que la façade avec des étais & ne faire que quatre niveaux<sup>130</sup>. C'est déjà repensé tout ça, il ne faut pas se faire de souci. ||<sup>a</sup> Enfin, on sera fermé pendant deux ans. Bien sûr, ils nous foutent pas dehors, il y a toujours de l'activité dans un musée, il faut emballer les collections, savoir où les mettre, faire tourner des collections pendant qu'on sera fermé dans différents musées de province, y compris à Paris, & puis faire des expositions, pour qu'on n'arrête pas de parler de nous. || Donc je dirais qu'il y a presque plus de boulot pendant ces deux ans de fermeture... Et on est moins tranquilles. Il faut rester visible, & c'est la grande difficulté. On rouvre fin 2015, enfin comptez milieu 2016 : j'ai 61 ans, je sais comment ça se passe.

 His.10.1  
Musées du réseau  
en province

10. VL C'est vous qui avez en charge la direction scientifique ?

10. PR La direction scientifique ! C'est-à-dire qu'il y a plusieurs directions scientifiques, parce que le conservateur actuel, il a également le statut de directeur scientifique. Les conservateurs : j'ai le titre de conservateur, il est forcément sur ma fiche de paye lui aussi & puis il y a celui qui est le commissaire général des expositions qui est également un conservateur de formation. Ce sont des gens qui ont tous fait au moins une maîtrise d'histoire ou d'histoire de l'art. Il n'y a pas en dessous, c'était la moindre des choses. Et puis les personnels qu'on embauche, comme on embauche de plus en plus des gens plus sur titre que d'anciens fonctionnaires qui auraient gravi les échelons sur un centre de tri, qui sont forcément très gentils, mais dont on n'a pas forcément à faire grand-chose. On préfère avoir affaire avec des spécialistes, & puis nous-mêmes nous nous spécialisons ! C'est-à-dire que les restaurations etc. sont de plus en plus externalisées, ce sont des affaires de spécialistes, on fait travailler des gens de l'IFROA<sup>131</sup> & autres, avec un dossier, l'état de l'objet avant, pendant, après, les teintures utilisées, les fils quand c'est de la restauration de tissus, etc. Toute restauration doit pouvoir être défaite, vous savez, ensuite ! C'est toujours le principe : la restauration n'est jamais définitive sinon ce serait catastrophique. Parce qu'on considère comme étant sûr ou neutre maintenant peut-être que ça se révélera catastrophique... il n'y a qu'à voir les vernis du XIX<sup>e</sup> siècle...

10. VL Qu'est-ce qui va changer pour 2015 ?

10. PR Ben pour 2015, c'est les infrastructures, parce que le discours lui-même on essaiera de le maintenir. Parce que quand vous faites de l'histoire, vous faites des chapitres de taille égale. Quand vous faites un musée, vous partez

<sup>130</sup> GOUVERNEMENT FRANÇAIS. « loi relative à l'égalité des droits & des chances, la participation & la citoyenneté des personnes handicapées ». In : *Journal officiel de la République française* (fév. 2005).

<sup>131</sup> Institut français de restauration des œuvres d'art.

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Musées de province », SECTION B.1.?? ??, page 891.

de l'objet pour raconter l'histoire. Ces objets, vous les avez devant vous, vous ne pouvez pas en rajouter ou en faire disparaître : vous avez ce que vous avez, en tenant compte de l'enrichissement du patrimoine. Et dites-vous bien que ce que vous avez ici, 80 % des objets se situent en gros entre 1770-80 & 1930. Si vous faites une chronologie absolue depuis les temps antédiluviens jusqu'à nos jours, ben, les premières salles sont vides; au centre, vous avez le tombeau de TOUTANKHAMON en 1922 & vous avez plus rien derrière. Donc on avait fait le choix, c'est ce musée que vous voyez ici, de faire un parcours thématique. On applique les thèmes & en même temps on a fait une chrono-thématique, c'est-à-dire qu'on a introduit une thématique à chacun des thèmes. Or comme on parlait essentiellement du transport de la correspondance, la thématique allait très bien en ce sens que le piéton précédait le cheval, le cheval a précédé le train, le train l'avion, donc on pouvait faire l'aéropostale, la Poste ferroviaire etc. Ça ne choquait pas d'avoir des objets qui ont 200 ans de différence dans la même salle parce que c'était par thème. C'était le seul moyen de bien s'en sortir. Maintenant le problème va se reposer à partir du moment où, quand on a monté ce musée, on était essentiellement musée de la Poste, mais la Poste est une grande maison. Maintenant, il y a des filiales, tout un ensemble de choses, ça se complexifie. Donc, vous avez le courrier, vous avez le colis, vous avez la Banque postale, vous avez ce qu'on appelle l'enseigne, c'est-à-dire les bureaux de poste eux-mêmes, ceux qui travaillent là-dedans, c'est une spécificité, ils ne peuvent pas passer d'un truc à l'autre. C'est pas comme autrefois quand vous étiez fonctionnaire, vous étiez nommé à machin, truc, chose, vous étiez polyvalent, polyvalent de rien, mais polyvalent quand même. Voilà, maintenant, il y a plus de spécificités, donc il nous faut aussi faire, je ne dis pas la part belle, mais présenter aussi, avoir le souci... par exemple, il nous faut parler aussi des produits financiers de la Poste ! Il faudrait en parler depuis la naissance de la Caisse nationale d'épargne en 1882 ou 83, ou je ne sais plus trop ! La naissance du chèque postal en 1919, la banque du pauvre ! Bon, tout ça on ne le développait pas, non pas par négligence, mais parce que dans un musée, la nature veut qu'on aime présenter des objets tridimensionnels, il faut qu'il y ait du volume, présenter du papier à cul, j'allais dire, plat derrière les vitres, ça n'attire personne. Or, vous voyez, la Banque postale, c'est rien de plus chiant. Présenter des vitrines avec des cartes bleues, des livrets de caisse d'épargne, c'est pas simple à faire, donc là, il faut qu'il y ait toute une animation autour pour accrocher l'individu là-dessus. Bon, il est certain quand la Banque postale est devenue la puissance numéro un de la Poste, puisque c'est elle qui fait vivre les autres corps de métier, faut pas se faire d'illusion, le courrier est en train de crever, ce qui est bien naturel. Bien sûr, il y aura toujours le courrier d'entreprise qui fonctionnera, un jour ou l'autre, on collera son œil contre l'ordinateur ou son doigt, il y aura une reconnaissance de l'empreinte ou de l'iris, & ce sera validé par les tribunaux comme étant aussi valable qu'une lettre recommandée; tant que les tribunaux n'ont pas cette lâcheté de nous faire ce sale coup, mais ça arrivera forcément un jour ou l'autre, quand ce sera reconnu dans d'autres pays. Alors, un jour ou l'autre le courrier sera condamné ! Par contre, pas au niveau de la pub, parce que le cerveau humain fonctionne toujours avec un peu de retard, & Dieu merci, on a peut-être cinquante ans devant nous de ce côté-là, c'est-à-dire qu'une pub vue à la télé, c'est pas la même chose qu'une pub vue sous forme de papier dans la boîte aux lettres ! C'est un support qui fait que les gens ont l'objet entre les mains. Sinon ça défile, ça part aussi vite de la tête. La Poste n'est plus une entreprise de transport de courriers, elle sera une entreprise de service dans les 20-30 ans qui viennent. C'est-à-dire qu'il y a un réseau très complet, très fin, qui marche bien, donc, on transporte du courrier, demain on transportera peut-être des médicaments, de la pub, du pain, des colis. Ça le colis marche très bien, il marche de mieux en mieux, & c'est pas Internet qui va nous tuer pour le colis, les gens téléphonent sur Internet, mais il faut bien qu'il y ait un con qui aille lui porter le colis à domicile. Tant qu'on n'a pas réussi la transsubstantiation & la téléportation, & je devrais arriver à la retraite un petit peu avant quand même, on est tranquille pour le colis. Et puis enfin, c'est la Banque postale qui engrange les bénéfices qui permettent de boucher les trous. Mais la nature profonde des choses c'est qu'un jour ou l'autre, lorsque la Banque postale sera devenue suffisamment puissante, elle aura aussi une velléité d'indépendance vis-à-vis du reste. Tant que le système est bien maintenu & qu'il est bien ficelé, ça fonctionne, c'est partout pareil. Mais c'est peut-être pas ce que vous veniez chercher !

10. VL Ce qui m'intéresse c'est le message !

10. PR Le message de ce que nous voulons, c'est que, bien sûr, comme vous vous en doutez, le musée est gratuit au moins de 18 ans, forcément, & puis on n'est pas dans cette démarche de faire des sous. Un musée bien géré,



c'est pas un musée qui gagne des sous ! On a eu quelques directeurs, il y a très longtemps, qui y ont cru, mais c'était des gens charmants... Tous les autres musées que nous connaissions nous disaient, même les étrangers, le musée de Montréal : « On va venir suivre des cours chez vous, parce que votre finalité est de gagner de l'argent ! » C'est cruel parce que vraiment nos directeurs n'étaient pas à la hauteur. Enfin, le but d'un musée, ce n'est pas de gagner de l'argent, c'est de coûter le moins cher possible ; voilà c'est ça être bien géré. Et surtout faire des entrées, & ce que nous demande la Poste, c'est de faire des entrées. Alors on fait 100 000, ils nous disent : « Bon, écoutez, le prochain objectif, c'est 110 000 l'année prochaine, est-ce que vous pensez pouvoir les tenir ? » Donc nous, on met un point d'honneur à tenir les 110 000 ! Que ce soit des entrées payantes ou des entrées gratuites ! Bien sûr, c'est payant, la Poste est plus contente, ça lui fait plus de ronds, mais nous sommes penauds par rapport au reste. Et si le musée semble à côté être une danseuse pour la Poste, un grand bureau de poste parisien à refaire vaut aussi cher qu'un musée comme ça ! Sauf qu'un musée ne rapporte rien, si ce n'est l'image ! Et c'est pour ça qu'à un moment donné, il y avait eu un projet lorsque la recette principale du Louvre – la RP <sup>132</sup> du Louvre, ce grand bâtiment construit à la fin du XIX<sup>e</sup> a été fermé, est en travaux maintenant, il va être réaménagé – il y a eu un projet d'y installer peut-être le musée de la Poste <sup>133</sup>. Et comme en réalité, il y a un bureau de poste qui sera maintenu, je pense que la Poste vendra d'autres parties de ce bâtiment, ou elle les louera à des galeries marchandes, peu importe, & puis comme c'est ouvert jour & nuit, c'est un créneau intéressant pour la négoce sur place. Par contre, la Poste tient absolument à ce que nous restions à côté d'elle, le siège, parce que nous sommes aussi une vitrine du siège.

#### 10. VL Qui visite le musée ?

10. PR Donc les visiteurs que nous avons, ce sont des groupes scolaires, des particuliers, des touristes, aussi bizarre que ça puisse paraître, énormément de touristes japonais, parce qu'il y a l'art du pliage, il y a la boutique, il y a tout un domaine sur le papier qui est particulier à la culture japonaise, & on a mis du temps à le découvrir nous-mêmes, & ils se disent le mot entre eux, c'est-à-dire que quand ils viennent à Paris – il y a autre chose à foutre que d'aller voir le musée de la Poste à Paris, si je vais passer une semaine à Paris, je ne vais pas dire à mes copains : « Tu passes une semaine à Paris, va voir le musée de la Poste à Paris ! » Aucun intérêt – mais le Japonais aime bien cette tradition. Ce sont des choses qui sont mystérieuses & qui ne s'expliquent pas. Alors vous avez ces visiteurs-là. Nous avons également, alors habituellement c'est moi qui m'en charge pour faire des visites guidées parce que je suis pas guide de musée, & Dieu merci, on a des guides etc. mais quand il y a une délégation & qu'on reçoit le président de la Poste, une délégation étrangère ou autre, & qu'il faut faire visiter le musée, bien sûr on me colle un traducteur, quand c'est des Ouzbeks je ne suis pas très fort, alors à ce compte-là, il y a quelque chose à présenter, à faire passer un message sur ce qu'est la Poste française, son histoire, comment elle s'inscrit dans l'histoire & de l'administration, & de la France elle-même. C'est-à-dire que c'est la Poste, l'une des plus vieilles institutions en France : théoriquement elle date de 1477, LOUIS XI, mais il fallait bien trouver une date, l'*édit de Luxiès* qui n'a sans doute jamais existé, mais enfin peu importe, ça, ça a été inventé au XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>134</sup> ! Mais avec la Maréchaussée, avec les Eaux & Forêts, c'est l'une des plus anciennes institutions en France. Et en même temps, il faut montrer que la naissance de cette Poste avec un monopole d'État, avec LOUIS XI, c'est-à-dire qu'il y a une obligation pour tout le monde de passer par la Poste royale. C'est-à-dire que le roi, on a eu un monopole, le monopole d'informer ou de ne pas informer, il a la possibilité, ça on ne le dit pas trop, de regarder ce qu'il y a dans la correspondance. C'est-à-dire que l'administration postale aux mains du pouvoir central, c'est la naissance d'un État centralisé, & c'est la naissance d'un pouvoir absolu. L'un n'est pas indépendant de l'autre. Vous voyez, l'unité de la France va se faire également grâce au système postal, puisque vous avez un monopole derrière. Il y a toute une machine qui va se construire. La notion du temps elle-même, puisqu'on va créer des relais de poste, des systèmes distants, théoriquement, c'est de la blague, de 7 lieues en 7 lieues, peu importe, donc tout le réseau français va être quadrillé avec ce système-là. La Bretagne va rester indépendante encore jusqu'à LOUIS XIV parce qu'il y a des messageries de type ecclésiastiques dedans, mais progressivement, tout ça sera bouffé. Et après, vous avez les premières malles-poste, ce système des routes, c'est aussi bien pour les courriers royaux que pour les voyageurs.

<sup>132</sup> Recette principale.

<sup>133</sup> Julien GUADET, *poste centrale du Louvre*. Paris, 1888.

<sup>134</sup> LOUIS XI. « édit de Luxiès (faux) ». In : (juin 1464).

Les voyageurs peuvent se confier à la poste aux chevaux, & va bénéficier des monopoles de la Poste. Les galops peuvent voyager de jour comme de nuit. Ce sera plus cher que dans une diligence qui est un vrai tape-cul où il faut se reposer tous les soirs. Un facteur peut faire ça jour & nuit en permanence & se déplacer très vite. Et tout ce système-là est un réseau qui va participer également du développement économique de la France, & ça on va le voir avec l'apparition des véhicules hippomobiles vers 1792-93, les premières malles-poste en quelque sorte, et puis après ce système va se développer & il va se développer, j'allais dire d'une façon encore plus extraordinaire, vers 1830-35 qui est en quelque sorte le démarrage de l'économie de type capitaliste en France, parce que l'Angleterre l'a fait avec 50 ans d'avance par rapport à nous. Là disons, l'explosion c'est sous NAPOLÉON III, mais ça commence déjà, en gros, sous LOUIS-PHILIPPE. Et là tout ce système va fonctionner avec des systèmes de malles-poste qui se croisent les unes les autres, il y a tout un réseau qui se fait. Et en même temps ce réseau, il va falloir bien faire en sorte, & là, vous avez une intervention qui se fait, tout est lié, où l'on demande aux municipalités en province d'arrêter les cadrans solaires, d'avoir des vraies pendules électriques qu'on monte, pour que tout le monde ait la même heure ! Les distances se réduisent elles-mêmes, la taille de la France va se réduire elle-même. Alors on va dire que c'est le chemin de fer à partir de 1845 qui a modifié tout ça ! Mais ça apparaît déjà avant ! Déjà à partir de 1830, dans les malles-poste, vous avez une pendule à bord. On va pointer quand ça arrive au final, si le postillon n'est pas allé boire un coup, se soûler la gueule, bien sûr, il y a tous ces soucis-là. Et le postillon, il va pointer quand il arrive au relais : « Ils ont pas mis une demi-heure pour charger mes chevaux, ils ont mis deux heures ! » Il va tenter de se justifier. Chacun contrôle l'autre, c'est tout un système qui va se faire. Bon, enfin je suis un bavard.

10. VL Est-ce qu'il y a des influences particulières ?

10. PR Si, on a des partis pris, je veux dire quelques soient les régimes politiques, quelque soit le statut juridique de cette Poste, qu'elle soit privée, publique ou autre, il y a des principes qui sont à l'origine de la Poste – je ne dirais pas qu'elle préexiste – mais qui sont des principes qui existent en tout autre Poste également, c'est-à-dire la rapidité de l'acheminement, la régularité de l'acheminement, la confidentialité de l'acheminement. Ces trois choses-là, c'est quelque chose de capital. Je n'irais pas dire que ça a toujours été respecté, mais quand vous regardez au moment de la Révolution, l'assemblée constituante, quel est le premier décret qu'elle prend ? Le retour au respect de la correspondance ! Parce qu'il y avait le cabinet noir etc. Bien sûr tout le monde est pour le respect. Maximilien de ROBESPIERRE est pour le respect de la correspondance, & il ouvrira de temps en temps ; NAPOLÉON va rétablir le respect, il ouvrira de temps en temps ; NAPOLÉON III n'en parlons pas... Donc la nature humaine, c'est que le politique regarde ce qui se passe, fait de l'espionnage, & le principe c'est qu'il faut toujours revenir aux mêmes choses : le secret de la correspondance. Ensuite rapidité, aller le plus vite possible pour acheminer de l'information. La régularité, il ne s'agit pas de faire du coup par coup, il y a un circuit qui se fait. D'ailleurs, si vous pensez à la poste romaine, le *cursus publicus*\* d'AUGUSTE qui va disparaître avec les invasions barbares, il faut attendre très tardivement pour que réapparaisse une régularité des acheminements. Toutes les messageries qui existent au Moyen Âge – & encore, pas à la période mérovingienne, on les voit apparaître à la fin de l'époque carolingienne – sont des messageries de transport de correspondances qui appartiennent à des groupes socio-culturels qui maîtrisent l'écriture & la lecture. Il n'y en avait pas beaucoup au Moyen Âge, il y avait les négociants, les ecclésiastiques & les universitaires, le prince bien sûr, qui sont souvent très proches. Mais ce n'est jamais que du coup par coup. Tant qu'on en n'a pas besoin, on ne fait pas appel à eux. C'est avec la naissance de la *règle de saint BENOÎT*<sup>135</sup> & ce qui va suivre, c'est-à-dire le monachisme, les clunisiens, les cisterciens ou autre, que vous allez avoir des commandes des abbayes ou autre, tout un réseau qui va se créer, & là vous avez du personnel ecclésiastique qui s'appelle le *rotuliger*\* qui sont ces transporteurs de *rotula*\* qui sont ces rouleaux d'information, où là le grand maître annonce la mort de je ne sais pas quel crétin qui sera canonisé par la suite, on va l'annoncer au couvent suivant, on va le lire pendant le banquet, le repas de pain sec & d'eau enfin au départ, & puis on va rajouter une information, & là vous allez avoir un circuit d'information, ça ne va pas vite, le document fait 80 cm au départ, au bout d'un an, il fait 15 ou 18 m, mais il aura fait toutes les abbayes ou les commanderies etc. Vous en avez un qui part dans un sens, l'autre dans l'autre, & là vous avez un réseau d'information qui se crée, c'est très

<sup>135</sup>Benoît de NURSIE. « règle de saint Benoît ». Latin. In : (556).

lent ! Mais un réseau régulier, oui, on peut parler d'une première régularité de l'acheminement. Mais il faut attendre en réalité à partir de LOUIS XI pour avoir un système qui va se créer, qui va s'affiner, qui va se développer en permanence. Et entre LOUIS XI jusqu'à HENRI IV, sans arrêt, chaque roi va ajouter sa patte, on va passer d'un gouverneur général des Postes, à un surintendant, un surintendant général, & puis après on aura une ferme, la ferme générale des Postes, et puis on aura une régie sous la Révolution, puis dans l'administration, on passera à un ministère au début de la III<sup>e</sup> République, voilà c'est à peu près comme ça que ça se passe ! Mais vous voyez, il y a toujours ce principe de régularité, de sécurité & rapidité. Et je crois que c'est surtout ça. Ça ressort ici & ça ressortira encore plus dans le prochain. Parce qu'on est pas là forcément pour faire de la propagande sur la maison actuelle, bien que ce soit elle qui nous nourrisse, on est là pour vous dire, vous savez à l'époque romaine, ou à l'époque de GENGIS KHAN, ou en Chine au XIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., ils étaient confrontés aux mêmes merdes & ils avaient les mêmes soucis ! C'est ça les premiers besoins en quelque sorte de la Poste.

10. VL Comment ça apparaît dans le musée ça ?

10. PR Ça apparaît, par exemple, dans les premières salles, on montre la poste avant la poste, il n'y a pas grand-chose, ce qu'on appelle la poste avant la poste, c'est-à-dire avant LOUIS XI. Donc, par exemple, pour l'époque romaine, vous allez avoir la *Table de PEUTINGER*<sup>136</sup>, qui est en fait forcément un retraitage, l'originale est à Vienne en Autriche, elle n'est plus présentée<sup>137</sup>. Quand j'avais 13-14 ans, on la voyait, mais elle est devenue tellement noire, qu'on ne la présente plus ! Donc elle est représentée, c'est-à-dire que vous avez tout le *cursus publicus* du bassin de la Méditerranée. Donc là on montre qu'il y avait un système déjà qui fonctionnait dans la Rome antique &, en dessous, on a une vitrine où on a les divers supports de correspondance qui existaient dans l'Antiquité pour expliquer aux gens qu'en fonction du support lui-même, l'écriture doit s'adapter à ce support. Si vous prenez le papyrus égyptien, ben vous n'avez plus besoin que de tremper un pinceau dans l'encre, & vous écrivez en cursif sur l'hiéroglyphique ou le démotique, vous écrivez comme ça. Quand c'est l'écriture cunéiforme, c'est sur de la glaise, parce que ces pauvres gens n'ont rien d'autre, il n'y a pas de caillou, il n'y a pas de papier, donc on a de la terre glaise, & quand la terre est bonne, avec un calame on va piquer dessus & on va faire l'écriture cunéiforme, & on va faire durcir après, qu'au moins ça ne soit pas trop dégueulasse s'il se mettait à pleuvoir. Et puis, on montre le stylet avec le bitume ou la cire sur les tablettes romaines. Mais dès cette première vitrine, on montre des tablettes cunéiformes qu'on appelle les *tablettes dites de Cappadoce*, c'est-à-dire des Assyriens qui se trouvaient en Cappadoce, on est au XVIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., & qui sont de simples marchands qui géraient leur comptabilité & qui l'envoyait au siège qui se trouvait en Babylonie où en Assyrie. Ils envoyaient leurs informations mais ils ne tenaient pas à ce que le régime hittite – le monde hittite, ils étaient dans le Royaume hittite en Anatolie actuelle où ils se trouvaient – soit forcément au courant de toutes les informations qu'ils donnaient, y compris les informations politiques, parce qu'ils avaient forcément un rôle d'espionnage en même temps ! Donc une fois que la tablette était cuite, vous la couvrez d'une deuxième couche d'argile que vous allez faire cuire à nouveau, mais comme les deux n'ont pas cuit en même temps, il n'y a pas d'adhérence entre les deux. Donc vous avez déjà l'ancêtre de l'enveloppe. Celui qui transporte ne sait pas ce qu'il y a dedans & celui qui va recevoir est obligé de casser l'enveloppe pour accéder au message. Dès que l'homme va fixer sa pensée sur un support, il aura forcément l'idée de la transporter, mais il aura l'idée – alors ça veut dire qu'on est dans une société suffisamment évoluée pour imaginer que le messenger lui-même soit capable de le lire ou de l'apporter à quelqu'un qui pourrait lire cette information – il y a déjà ce souci du secret de la correspondance. On présente également, c'est une reproduction, il n'y en a plus, on a simplement des descriptions d'AULU-GELLE, l'auteur latin, donc c'est bien tardif par rapport au royaume de Sparte, c'est pas la Grèce de PÉRICLES d'Athènes, c'est quand même bien avant, vous avez ce qu'on appelle la scytale, c'est un bâton, vous avez un lacet en peau de mouton que vous enroulez autour, une fois que vous avez bien serré le lacet, vous écrivez sur le lacet & vous ne laissez que le lacet au messenger. Le messenger, vous êtes tranquille, il ne risque pas de comprendre. Par contre celui qui reçoit, il faut qu'il ait un bâton du même diamètre. Sinon, ça va se compliquer au fur & à mesure qu'il va lire. Il y avait déjà cette volonté soit de masquer cette correspondance, soit de la coder. C'est un code primitif, ça vaut ce que ça vaut, mais enfin il y a déjà ces premiers soucis-là. Donc ça on le montre,

<sup>136</sup> ANONYME DE COLMAR, *table de Peutinger* – Tabula Peutingeriana (328), op. cit.

<sup>137</sup> Bibliothèque nationale autrichienne.

on a le souci de montrer ça. On a le souci dans la première salle de raconter l'épopée du roi LOUIS XI qui monte une route en poste, d'autant qu'il veut avoir des résultats le plus rapidement possible de ses affrontements avec un cousin turbulent qui s'appelle CHARLES le Téméraire, & qui a des troupes au moins aussi importantes que les siennes. Comme les batailles se passent dans les Flandres bourguignonnes souvent dans les parties nord, le roi, quand il siège à Paris, il a besoin d'être informé le plus vite possible des résultats de la bataille : soit il reste à Paris si tout se passe bien, soit il descend à Tours plus prudemment si la bataille n'a pas été : vous voyez, tous ces soucis-là. Et puis une fois qu'il élimine le Téméraire, LOUIS XI a l'idée de maintenir ce système, & de le développer sur les principaux axes en France. C'est pas lui qui va ouvrir ce système à des particuliers, c'est pas tout à fait LOUIS XII non plus, mais LOUIS XII va être confronté à autre chose ! Et toutes ces messageries concurrentes qui existaient au Moyen Âge, qu'est-ce que va faire un commerçant ? Plutôt que de se servir de sa messagerie de négoce, & bien, il va utiliser une messagerie royale, puisque la messagerie royale marche bien, il va lui graisser la patte parce que l'autre n'a pas le droit d'accepter. À un moment donné, le roi n'aura plus son pli transporté par ses propres messagers, ils ne feront plus que du transport privé pour gagner des ronds : donc il ne peut pas interdire, puisqu'il n'a pas les moyens physiques pour l'interdire, donc il va le rendre obligatoire. Ce qu'on ne peut pas interdire. C'est comme le principe sous CHARLEMAGNE des *missi dominici*\*, si chaque fois on a des rappels aux *missi dominici* c'est qu'ils ne faisaient pas leur boulot & qu'ils ne foutaient rien, sinon ils n'auraient pas existé. C'est comme ça qu'on voit se monter la chose & puis progressivement une structure administrative qui va se créer & qui fonctionne assez bien à partir d'HENRI IV.

10. VL C'est par l'histoire que vous transmettez vos valeurs ?

10. PR C'est par l'histoire, essentiellement. Absolument. Elles pourraient passer autrement. Et si le budget annexe va être créé en je ne sais plus combien, 1922 ou 23, de la Poste, c'est parce que la Poste finit par s'auto-scléroser<sup>138</sup> ! À un moment donné, qu'est-ce que c'est qu'un bureau de poste en 1980 ? Mise à part des grandes recettes principales, des grandes villes, & qui n'est pas forcément construit avec les sous de l'administration des postes. C'est souvent les sous de l'administration locale qui s'arrange avec les postes pour construire un... parce que ça fait vivre au niveau local, & en même temps la Poste fait des économies, elle a déjà ce souci-là. La Poste, c'est un endroit prestigieux, ça montre la présence, dans une France qui a besoin de s'affirmer, celle de Jules FERRY etc. Ils avaient besoin de bâtiments importants qui manifestent la puissance publique & qui manifestent la présence de l'État centralisateur. De même quand vous regardiez la province, si vous prenez des cartes postales de 1800... les toutes premières, ben vous voyez des bureaux de poste chez des bouseux où c'est un baraquement, on se croirait dans la ruée vers l'or, avec une planche de bois où il y a écrit « poste », c'est écrit à la main, c'est misérable. Et puis avec Jules FERRY, on commence à construire des mairies en ciment, ou en pierres de taille, ou vous avez un drapeau français, qui est de la tôle peinte dessus, *Liberté, Égalité, Fraternité*, puis vous avez deux bâtiments qui collent à la mairie : vous avez d'un côté l'école, de garçons bien sûr, les filles n'en parlons pas, on n'en est pas encore là, & de l'autre côté vous avez Postes & Télégraphes. La marque de l'État c'est ça ! C'est la mairie, c'est l'école laïque & c'est la poste. C'est là où on voit évoluer tout ce système ! La poste fait partie de ce maillage & quand on va inventer la télégraphie électrique, après la mort de la télégraphie CHAPPE, c'est-à-dire à partir de 1852, puisque on va accepter le système de MORSE qui lui date de 44, qui sera vendu dans les autres pays d'Europe avant nous. On va retarder l'arrivée du télégraphe électrique chez nous parce qu'on a tellement investi dans le CHAPPE que ça nous emmerde de foutre en l'air tout le système. Mais quand on va investir dedans, ça va être dans toutes les préfectures & puis l'année suivante dans toutes les sous-préfectures aussi, ce système électrique. On propose ça aux maires qui disent : « Moi ça m'emmerde, j'ai pas assez d'espace ! Refilez-le au bureau de poste. » Et ça va être les Postes & Télégraphes. L'unité de la poste & des télégraphes, c'est pas plus con que ça ! Simplement, c'est la Poste qui va avoir... mais c'est encore un système privé, c'est-à-dire un système privé appartenant uniquement à l'administration. Comme le système CHAPPE. Il va falloir attendre 2-3 ans, parce que NAPOLÉON III, il lui restait encore des idées sociales, encore à cette époque-là dans sa jeunesse ; & il va ouvrir ce système au public lui-même. Donc, pour la première fois, le public va avoir droit à utiliser la télégraphie, etc. C'est cette évolution-là... & ça

<sup>138</sup> GOUVERNEMENT FRANÇAIS. « loi portant fixation du budget général de l'exercice 1923 ». In : *Journal officiel de la République française* (juil. 1923).

bien sûr on en parle, parce que c'est ce qui fait partie... C'est pour ça que la Poste n'a pas à tordre l'histoire dans tous les sens & à tout inventer, ça va naturellement avec le cours de l'histoire. Alors bien sûr, on va dire, le souci de la Poste c'est que tout le monde ait accès à l'information, etc. etc. : ça c'est une histoire. La réalité, c'est qu'une fois que vous aviez des fermes générales sous l'Ancien Régime, le fermier veut gagner du pognon. Si ça se passe bien dans une région où il y a des ronds, il va développer des routes postales; si c'est pour aller en Auvergne où il y a des illettrés, des abrutis, on va arrêter les relais, c'est pas la peine de perdre des sous. Vous voyez, il y a un intérêt quand même. Puis progressivement, les mentalités vont évoluer, avec la Révolution, ça va évoluer. Mais au départ, c'était une gestion de type totalement paternaliste, comme tout, tout fonctionnait de la même façon. Donc, là on n'a pas, quand on fait de la démonstration, quand on fait de la muséographie, on ne se contente que de parler de l'histoire elle-même & le reste vient tout seul, ça se déroule comme une pelote sans grande difficulté. On n'a pas à tordre beaucoup de choses. Et puis, je vous dis que si vous regardez les cartes de routes de postes, alors là c'est peut-être notre imaginaire, mais faut regarder les cartes de routes de postes & les relais en 1632, si vous clignez des yeux & qu'on ne vous dit pas que c'est une carte de relais, c'est les premières lignes de voies ferrées de 1845-47, vous avez déjà le maillage en toile d'araignée de toute la France qui se fait. Et si vous regardez le télégraphe CHAPPE, que vous clignez des yeux & que vous regardez pas que c'est CHAPPE, vous avez les lignes des TGV ou les lignes des autoroutes ! On évite les zones montagneuses, brumeuse, vu que c'est de la télégraphie optique ! On va à l'essentiel, on va à Brest, on va à Toulon, on va à Marseille, on va là où il y a des escadres. C'est à des fins purement militaires ou politiques. Le reste, on s'en fout. Donc là, vous voyez comment se développe ces réseaux.

10. VL Alors, quand vous avez changé de site ?

10. PR *L'hôtel de CHOISEUL-PRASLIN...* ça s'est fait en 74 ça<sup>139</sup>. *L'hôtel de CHOISEUL-PRASLIN* était trop petit ! Les collections s'enrichissaient, d'autant que si vous y allez un jour, vous verrez que c'est un hôtel très très petit ! Et puis c'était une présentation – bon, c'est vrai que le musée du Caire n'est pas un très grande références, parce qu'il est devenu crasseux – mais si vous connaissez le musée du Caire, le musée archéologique, imaginez-vous le musée de MARIETTE Pacha en 1890, les quelques photographies qu'on a : c'était un gentil capharnaüm où on présentait beaucoup de reproductions. Le musée s'est ouvert en 1947, il nous manquait des pièces, on avait des bornes milliaires qui étaient fausses, on avait des stèles romaines qui étaient fausses... Bien sûr tout ça, ça se voit dans des musées représentant des chars sur les routes avec des reproductions de plâtre. Quand on n'avait pas l'objet, on faisait de la reproduction ! La finalité d'un musée, c'est quand même de montrer des artefacts & pas de la reproduction. Plutôt que de montrer des reproductions, il vaut mieux montrer une gravure ou expliquer ce qu'il y avait avant. Vous voyez, où commence le vrai ? où s'arrête le faux ? À un moment donné, il y a une question de pudeur, & de ce côté-là, c'était des musées de postiers. Des musées de postiers, ça veut dire que quand on a une gravure qui était toute déchirée, on prend l'extérieur qui entoure les planches de timbres-poste & puis on recolle derrière pour fixer, ou bien on met du Scotch ! Le Scotch, c'est formidable, ça passe au travers... non mais on a découvert des choses ici, mais heureusement depuis 20 ans tout ça c'est entièrement redressé. On ne travaille plus, soit qu'avec des restaurateurs de l'IFROA, soit nous-mêmes, on travaille avec des archives qui sont dans des cartons, tout ça c'est quelque chose qui est totalement intégré maintenant ! Et on est en rapport constant avec toutes les boîtes qui proposent... Il y a des choses qui seraient épouvantables ! Mais qui ont existé forcément.

10. VL Tout est ici, les réserves ?

10. PR Les réserves, on en a une partie ici, on en a une partie aussi à Antony. Dans Antony, on a d'immenses hangars qui sont également des réserves qui sont chauffées en hiver : disons que là-bas ce sont des objets les moins sensibles. Tout ce qui est sensible, tout le domaine de la philatélie est ici, tout le domaine des archives, on a à peu près 300 à 400 000 pièces d'archives. Ce ne sont pas des archives au sens d'un archivist, au sens scientifique du terme, ce ne sont pas des fonds que nous avons, ce qu'on appelle des archives ici, ce sont des papiers achetés depuis

<sup>139</sup> GAUBIER, *hôtel Choiseul-Praslin*, op. cit.

plus de 50 ans sur le marché, on pourrait appeler ça du vieux papier qui est classé par thème ou autre. Bien sûr, si quelqu'un nous fait don d'archives postales, ce sera un don untel & ça restera comme dans une entité elle-même, c'est un bloc complet, classé à l'intérieur, mais ça restera un fonds d'archives, vous voyez, il y a cette notion de fonds qui apparaît maintenant. Mais avant, une pièce achetée à gauche, à droite, à DROUOT chez un marchand d'autographes ou autre, ça c'est du disparate. Car maintenant les archives de la Poste sont remises automatiquement aux Archives nationales. Il y a même une représentante, une conservatrice des Archives nationales qui est au siège de la Poste. Et nous-mêmes, nous passons nos propres archives à nous, je dirais même que quelques fois, il nous est arrivé de récupérer, par exemple quand les services ambulants ont disparu, on avait pas forcément une très grande conscience dans l'administration postale, mais pas plus la Poste qu'une autre, je crois qu'elles sont toutes plus ou moins ignares, & 80 % des archives de personnels avaient été foutu à la poubelle, de gens qui avaient pris leur retraite dans les années trente, c'était à peu près logique, vous voyez, aucun souci qu'on les mette aux Archives nationales. Nous nous avons récupéré, on a passé un mois sur des grandes planches à classer tout ça, par période, par personne, des personnels pour avoir leur carrière... On a placé ça à l'autoclave pour stériliser tout ça, on a acheté des cartons d'archive comme il fallait, & après on a dit à la Poste : « Est-ce que vous ne voulez pas mettre tout ça aux Archives nationales ? » On a fait du boulot, & les Archives nationales n'auraient pas eu les moyens de le faire. Donc j'allais dire, on n'est pas là pour refiler la patate chaude à quelqu'un d'autre ; si la Poste nous donne assez de sous pour le faire, ça soulage d'autant les Archives nationales. Il n'y a jamais eu de lutte, de querelle, ça on n'avait pas ça, Dieu merci. Jamais ! Et nous quand on allait aux Archives nationales, ils désinfectaient des bouquins, quelques fois ils nous disaient : « Écoutez, on a 2 m<sup>3</sup> là, si vous avez des trucs qui sont vraiment des papiers un peu fatigués du XVIII<sup>e</sup> ou du XVII<sup>e</sup>, vous nous les filez, ça passera à l'as ! » Non, non, il y a toujours eu de bons... heureusement sinon on en sortirait pas. Regardez quand il y a eu la séparation de la Poste & de l'État, de la Poste & de France Télécom, France Télécom a repris ses téléphones & tout ça, ce qu'ils en ont faits, j'en sais rien, ça n'a pas été reconnu comme une collection d'État. Des bêtises de l'administration, toujours est-il que nous avons gardé la télégraphie optique, celle de CHAPPE. Pourquoi ? Parce que nous avons un fonds très riche, parce qu'on a les principaux vocabulaires de CHAPPE, parce qu'on a les deux familles, les deux branches qui sont les descendants de CHAPPE, on a toujours bénéficié d'avantages. On a un fond plus riches que les Archives nationales, tout le monde le sait. France Télécom a dit : « Vous conservez tout ça ! Il vaut mieux que tout ça reste dans le même coin ! » Et je dirais même que chaque fois qu'il y a quelque chose sur le marché, que ce soit les Archives nationales, ou que ça soit France Télécom, on passe un coup de fil en disant : « Ratez pas telle chose ou telle autre ! » Il y a une logique qui passe au-dessus des querelles ou des rêves personnels ou autre. Sinon, ça n'est plus possible, ça n'est plus gérable. Je vais vous donner un exemple, il y a trois ou quatre ans, ont été vendus... – ça c'est passé dans une vente aux enchères à Neuilly – il y avait le minutier de Jacques-Jean BARRE. Jacques-Jean BARRE, c'est le premier graveur de timbres en France, & qui était également un graveur de monnaies, & il était tellement accouiné avec NAPOLÉON III qu'en 70 après Sedan, il était un peu emmerdé. Peu importe, c'est un très grand graveur, & de monnaies & de timbres. Ce truc-là avait été mis en vente, il y en avait pour 250 000 francs, & ça représentait une certaine somme, il y a quelques années c'était pas encore en euros, j'avais plus beaucoup de ronds à la fin de l'année. Donc j'avais tout de suite téléphoné, pas aux Archives nationales, mais au Cabinet des médailles à Paris, puisque la moitié des archives concernait les monnaies, & l'autre les timbres. Je téléphone, & j'ai, comment il s'appelait, AMANDRY qui était le conservateur, on s'est connu enfin peu importe parce que c'était à l'École pratique des hautes études, il me dit : « Tu sais, j'ai pas un rond, je ne peux rien faire du tout. J'aurai pas les sous. » Après je suis allé voir la Monnaie de Paris, ils n'avaient pas de rond, personne n'a de rond dans ces cas-là. Et qu'est-ce que j'ai fait ? J'ai fini par les avoir. J'ai appelé un mec avec qui je faisais des études à l'École pratique des hautes études, qui était devenu un des marchands parisiens, dont je tairais le nom, mais des gens qui sont des vrais diplômés, ce que j'appelle des marchands, qui ont fait l'École du Louvre, ou qui ont fait l'École des Chartes, des gens qui ont quelque chose derrière. Et je leur ai dit : « Je suis dans la merde, il ne faut pas que ça foute le camp, si ça part à l'étranger. » Évidemment, il avait fait beaucoup de timbre pour le début pour la Grèce, donc, si ça part ça va être foutu. Donc il m'avait dit : « Si jamais tu ne peux pas l'avoir, nous on se regroupe, on l'achète, on le met de côté, & l'année prochaine si tu as des crédits, on te le passe sans aucun intérêt ». Et ça, ça peut exister ! Si vous entretenez de bonnes relations, je vous assure que ça peut exister ! Mais à condition qu'on ne vienne pas vous dire : « Vous êtes maqués avec des marchands ! » On n'est pas maqué avec des marchands, on se connaît

parce qu'on a fait des études ensemble, parce qu'on fait passer ça avant nos propres soucis de retraite ou autre de marchand. Et il m'avait dit, tu ne vas pas laisser passer ça parce que l'ambassade de Grèce s'était manifestée en disant : « Mais là-dedans, il y a des choses qui n'auraient peut-être jamais dû aller jusqu'en France ! » Alors que c'est nous qui avons imprimé leurs premiers timbres, etc. Donc, c'est resté, & tant mieux : tout le monde s'est réjoui qu'on l'ai eu. Et qu'est-ce qu'on fait maintenant ? Ben, c'est ouvert au public ! Quand les gens veulent le voir, ben ils y ont accès ! C'est ça : les musées, c'est pas conserver jalousement ! Je veux dire, on n'est pas là pour voler un objet, le mettre à la cave & se masturber devant ! On est là pour en faire profiter tout le monde, sinon, à quoi sert un objet ? Voilà, c'est tout. Et je dirais même qu'en archéologie c'est pire, parce qu'une fois qu'un objet est publié, photographié, etc. S'il est détruit, c'est forcément un drame, mais s'il est détruit après avoir été publié, c'est moins grave que s'il a été détruit avant. C'est pour ça que, moi qui ai été spécialisé dans le Proche-Orient pendant sept ans, je n'ai pas dormi de la nuit pendant cette guerre imbécile contre l'Irak où on a eu ces chars de combats qui labouraient des terrains de fouilles, & je me disais : « Tout ce qui est broyé là, on ne le saura jamais ! » Parce que tout ce qui a pu être bombardé au musée de Bagdad, enfin tout avait été mis à l'abri par Saddam HUSSEIN, ça fait partie des fantasmes occidentaux qu'ils avaient été bien planqués <sup>140</sup>. Mais même si ça avait été abimé, tout ça avait été bien classé, publié, on savait que ça avait existé pour l'histoire de l'humanité. L'important, c'est que ça ait été publié ! Alors après, l'objet est important parce que c'est un support pour ceux pour qui c'est important d'avoir un support, & pour également une jeunesse qui a besoin d'être attirée... parce que dans le fond, la culture, l'essentiel c'est de la transmettre. Regardez par exemple – je vais prendre un problème qui va vous faire rigoler – mais quand vous restaurez un costume de postillon, ce costume de postillon, admettons qu'il date de 1820-1830, il est bouffé aux mites, on le fait restaurer, recoudre par des spécialistes. Mais vous avez des boutons, il y a écrit « Poste aux chevaux », & puis vous avez un bouton, il y a écrit « Garde nationale » ! Vous n'allez pas le retirer pour mettre un bouton « Poste aux chevaux » ! C'est une restauration d'époque ! C'est sa femme qui l'a fait, ça fait partie de la vie de ce monsieur. Il y a toujours des questions qui se posent comme ça, il manque un bouton, ou on a perdu un bouton au cours d'une expédition, ou quelqu'un a tiré un bouton, il manque un bouton ! Et j'ai une boîte à chaussures avec des boutons « Poste aux chevaux » de différentes époques, forcément qu'on va le recoudre pour boucher le trou ! Mais quand j'achète à DROUOT, si je suis un vrai conservateur complètement abruti, chaque bouton va avoir un numéro d'inventaire. Et quand ça va arriver ici, ça va faire un numéro d'inventaire de la veste & un numéro d'inventaire de chaque bouton qu'il va falloir gérer ensemble ! Mais il vaut mieux, quand vous achetez quinze boutons à DROUOT d'un uniforme, vous en mettez dix à l'inventaire, & les cinq autres ? Les cinq autres, faut pas se faire piquer s'il y a une descente de l'Inspection générale ou autre, ils servent à boucher les trous ! Vous voyez que c'est pas toujours simple, alors bien sûr, jamais un conservateur osera vous dire ça, il y a les soucis de carrière, mais en réalité, comment voulez-vous faire autrement ? Il y a un minimum, non pas de flou artistique, mais qui permet de faire ces soucis-là. Quand vous restaurez un véhicule hippomobile, un moment donné, les courroies de suspension sont foutues, les courroies cassent ! Alors vous allez laisser la caisse par terre. Il y a deux solutions : soit vous laissez la caisse par terre, là au moins, tout est d'époque ; ou vous allez faire des cuirs ! Moi à ce moment-là, je refais des cuirs ! Mais je ne jette pas les cuirs anciens, il faut les conserver. Mais il faut que l'individu qui regarde cet objet comprenne comment il a fonctionné. C'est la même chose que le musée SCHLUMPF de Mulhouse, musée de l'automobile, est-ce que ces bagnoles faut qu'elles soient telles quelles ? ou est-ce qu'il faut qu'un gamin entende rouler une BUGATTI ? Il faut qu'il entende rouler une BUGATTI ! C'est un son unique, c'est comme le son d'une *deux chevaux* <sup>141</sup> ! Une BUGATTI, il faut qu'elle roule ! Et s'il y a une pièce qui est cassée, il faut la refaire. Il ne faut pas jeter l'ancienne, parce que l'ancienne a été faite avec des aciers, on a fait des progrès dans les aciers : la nouvelle qu'on a aura été faite dans des aciers qui sont bien plus résistants, mais si vous ne faites que de la restauration, au bout de 100 ans votre BUGATTI, c'est plus une BUGATTI ! C'est une bagnole moderne : donc il faut garder les pièces anciennes, mais il faut aussi qu'on la voit rouler ! Il faut aussi qu'on en entende le son, parce que ça c'est ce qui va se transmettre via les enfants. Enfin, c'est un point de vue !

10. VL Et l'objet en lui-même ?

<sup>140</sup> Il s'agit du sac du musée national d'Irak pendant la guerre d'Irak.

<sup>141</sup> Flaminio BERTONI, André LEFÈVRE, Walter BECCHIA et Léon RENAULT. *Deux chevaux*. Mulhouse, 1948.



10. PR L'objet en lui-même transporte tout un savoir. Jetez un morceau de métal de ces aciers de BUGATTI – ceux que vous allez voir ne sont jamais les mêmes, bien sûr on ne peut pas faire les mêmes, on va demander ça à une boîte qui va vous faire quelque chose qui marchera très bien – mais le jour où on voudra travailler sur BUGATTI, ses bagnoles de 1920, on sera content d'avoir ces vieux bouts d'acier pour pouvoir travailler dessus, savoir comment ça a été fait ! Donc, il ne faut surtout pas les casser ! Ou alors, on les laisse dans la bagnole, c'est intact, ou on met la bagnole en état parce qu'il faut qu'elle roule, mais moi, je considère qu'une mécanique doit fonctionner en tant que mécanique. Mais en même temps, les pièces qu'on retire sont des pièces sacrées ! Elles sont importantes. C'est comme les mécanismes d'une horloge, quand j'étais gamin – j'ai 61 ans – quand on allait à Versailles, il n'y en a aucune qui marchait, des pendules, mais tous les mécanismes étaient bons ! Mais quand vous entrez dans une pièce, de voir les pendules sonner, fonctionner ! Bien sûr qu'il y a des pièces qu'il a fallu changer, il faut garder les anciennes, mais il faut aussi entendre les mécanismes fonctionner. Regardez, les boîtes à musique, pour avoir une boîte à musique, il faut mettre la musique : c'est mortel tous ces individus de musée qui ne bougent pas. Il faut être bien sûr que le mécanisme lui-même, il va être progressivement remplacé, il va disparaître au bout d'un certain temps. Mais pour attirer quelqu'un vers cette boîte à musique, il faut qu'elle marche ! Et vous mettez bien évidemment les pièces de côté ! Enfin, c'est une philosophie ! Ça ne vous scandalise pas trop ? Ça pourrait, il y a des gens qui... À Rambouillet, j'ai vu ça pour des véhicules hippomobiles, j'ai dit : « Non, moi je leur mettrais des courroies ! » Il faut que le gamin touche & que ça se balance comme ça, faut le voir fonctionner ! Par contre les cuirs anciens, faut les garder, c'est pas du cuir d'hippopotame !

10. VL Est-ce qu'il y a des choix esthétiques & comment ils se mettent en place ?

10. PR Forcément, vous avez des pièces qui sont peut-être plus parlantes au point de vue de l'histoire de la poste parce que nous, nous sommes postiers, mais en même temps vous avez des choix esthétiques parce qu'il faut marquer l'imaginaire de celui qui passe ! Et il faut l'accrocher dans chacune des salles par un objet phare ! Ça, vous avez ce soucis en permanence. Ce qu'on appelle l'objet phare, l'objet qui attire, & qui fait en sorte que lorsque l'individu est arrivé à cet objet, il voit déjà dans l'enfilade de la pièce suivante, l'objet qui va l'attirer dans la pièce suivante. Il faut le guider, sans le lui dire, sans rien faire, mais l'attirer en permanence vers autre chose. Ça c'est pas évident.

10. VL Comment passe-t-on d'une histoire à une esthétique ?

10. PR Ça, ce sont des discussions autour de cette table à n'en plus finir avec les collègues où on s'étripe ! C'est normal, il y en a un qui dit : « Là, tu n'as pas un point de vue historien : pourquoi tu veux mettre cet objet tellement significatif ? Je dis : — Parce que les gosses vont arriver & ça aussi c'est important, on pourra jouer sur l'éclairage ! » Il y a tout ça ! Ça n'est jamais que du choix. C'est jamais parfait ! On n'a pas de malle-poste en France, tout simplement parce que, comme on est passé au chemin de fer en 1845-47, soit on en a fait des cure-dents ou des boîtes d'allumettes des malles-poste, soit on les a revendues à des pays qui n'avaient pas de malle-poste, qui n'avaient pas de chemin de fer encore, comme le Portugal. Si vous allez au musée du Carrosse à Lisbonne, vous avez des carrosses magnifiques dans l'allée centrale, sur les côtés, vous avez des malles-poste portugaises qui sont vertes & noires, si vous grattez un petit peu le vert, vous avez l'aubergine des malles-poste françaises dessous ! La conservatrice de ce musée m'a dit : « Si tu en veux, moi je peux t'en trouver au Portugal, des malles-poste portugaises, & ce sont des malles-poste françaises ! Sauf que tu payeras le transport. » Or la Poste ne payera pas le transport sur un porte-char dix fois le prix de la malle-poste. Donc, j'ai été contraint d'acheter une patache, qui est un petit véhicule à quatre roues, tiré par des chevaux mais ils sont sur un brancard & qui ne sont déjà plus des malles-poste, c'est-à-dire que la malle-poste s'est éteinte en 1873, & pourtant on a continué à fabriquer des véhicules, parce qu'il n'y avait pas de véhicule automobile, qui allait des *termini*\* de chemin de fer jusqu'à la campagne, en transportant le courrier & les gens, en faisant un circuit pour déposer les voyageurs, & déposer les sacs postaux. C'est-à-dire qu'il y avait des sociétés privées qui passaient des contrats avec l'administration des Postes mais qui s'appelaient « malle-poste », parce que le nom était prestigieux : il y avait la « malle-poste des Cévennes », la « malle-poste du Mont-Saint-Michel », etc. Donc, j'ai acheté un véhicule comme ça, assez petit,

parce qu'il fallait qu'il rentre dans le musée. Voilà, il a été monté en pièces détachées, on a rajouté les quatre roues, on a remis la caisse. Donc, on a acheté une patache, elle a retrouvé ses couleurs d'origine, elle était bleue & jaune : « Ah, elle est aux couleurs de la Poste ! J'ai dit — Non, regardez, le bleu est bien plus beau que le bleu de la Poste. » Non, c'est vrai, c'est les couleurs d'origine, on ne va pas inventer des couleurs pour faire plaisir aux gens. Mais en même temps, elle est intéressante parce que vous avez une petite caisse à la sortie, deux caisses derrière le conducteur, c'est-à-dire qu'on n'a jamais transporté de voyageurs ! Voilà une boîte qui a pensé un truc uniquement pour transporter les sacs postaux. Donc vous voyez, c'est un prolongement... mais au moins, vous avez quatre roues tirées par des chevaux, & ça, les gamins sont fous de voir un truc comme ça ! L'aéropostale, vous êtes obligé de mettre une maquette d'avion, de mettre des films d'époque, de mettre des enveloppes, ça c'est pour les passionnés ! Vous avez des enveloppes qui ont traversé les Andes signées de GUILLAUMET, qu'on a payé la peau du cul il y a quatre ans, une enveloppe qui était dans l'avion de GUILLAUMET. Vous savez que GUILLAUMET s'était échoué dans les Andes, dans le film *Les ailes du courage* de Jean-Jacques ANNAUD au Futuroscope <sup>142</sup>. On a attendu la fonte des neiges, au printemps, pour aller récupérer les sacs à l'époque dans la carlingue. Bon, on a acheté une de ces enveloppes, & c'est fantastique quand vous savez à quel point il en a chié, & ouais ! C'est là qu'il avait dit : « Vous savez ce que j'ai fait, aucune bête au monde ne l'aurait fait ! » Vous avez la lettre à côté, avec un petit cachet : « Retard dû au service » en cachet postal. Ça, c'est génial cette opposition entre le héros qui s'est dépensé, & juste une petite excuse de trois fois rien sur l'enveloppe elle-même. Ça, ce sont des choses qui sont parlantes, mais là aussi il faut des maquettes, des maquettes d'avion... Il faut reconstituer un début d'avion, si vous retracez le musée, vous verrez ! Vous avez un début d'avion en carton-pâte, peu importe, & derrière vous avez un écran où on passe des films à l'intérieur. On a des carnets de vol. Les carnets de vol, c'est quelque chose de fascinant, c'est jamais que de la toile de jute avec écrit dessus : « oméga 14, n° tant, Paris-Casa » ou je ne sais pas quoi, je vous dis des conneries, c'est plutôt Toulouse-Saint-Louis, Cap Juby ou Saint-Louis du Sénégal, & puis à chaque page vous avez un commentaire du décollage, de l'arrivée, un commentaire du pilote lui-même. En général, il y a un loufiat qui remplit tout puis l'autre fait que signer. Mais si le pilote a eu un emmerdement, il signale les emmerdements techniques qu'il y a eu. Et c'est signé GUILLAUMET, vous tournez la page, c'est SAINT-EX, après c'est MERMOZ. Ce sont des choses extraordinaires ça ! Alors, on ne peut plus le présenter au public comme ça, parce que la lumière, on fait attention aux UV <sup>143</sup>, au nombre de lumen, ça va fatiguer ! Et bien, on va le scanner entièrement, vous allez avoir un écran, & quand vous faites ça, chaque page se tourne & les gens peuvent voir, les ignares... Et ça, ce sont des choses vivantes, ça pour nous ce sont des documents bien plus importants... vous avez un beau maroquin du XVIII<sup>e</sup> siècle aux armes de la maison de France, c'est très beau, mais ces carnets en toile de jute, c'est bien plus parlant : vous avez des tâches de sueur, des tâches d'huile, il y a la souffrance de la mécanique, du bonhomme à bords, puisqu'il l'a contre lui, vous voyez ! Ça c'est une sorte de « Saint-Suaire » de l'aéropostale. Et ça, c'est ça qu'il faut faire passer aux gens : vous avez à la fois l'histoire à faire passer, et en même temps un message émotionnel, car il faut forcément de l'émotionnel ! Il vous en faut forcément. Si vous n'en avez pas, les gens ne vont pas accrocher ! Et il faut maintenir en haleine l'individu ! Et ça, c'est pas facile... & ça, j'allais dire, une fois que vous avez un musée dans la tête, que vous l'avez construit, & bien c'est pas forcément le musée qu'on verra le mois suivant, parce que vous vous rendez compte, & puis on a des caméras, ce que les gens accrochent, ce qu'ils n'accrochent pas ! Et on se dit : « Là, il manque quelque chose, là aussi ! » Alors évidemment, quand on refait un musée, on a un architecte d'intérieur qui veut faire ça, on a un muséographe qui fait partie du cabinet en question, là on s'étripe avec lui, parce que son souci à lui, c'est de faire quelque chose de vraiment révolutionnaire parce qu'il en fera des photos pour se montrer pour son prochain musée ailleurs. Et que ça tienne le coup ou pas, il n'en a rien à foutre du moment que c'est beau & que ça fait vraiment quelque chose de chouette. Nous, on a le souci, c'est de faire durer, & quand on est conservateur, ça fait 21 ans que je suis là, à la philatélie, ça fait plus de temps. Des directeurs, j'en ai vu passer six ou sept, comme les papes. Les régimes changent, la police reste ! Nous, nous avons le souci de cette continuité & Dieu merci, heureusement ! Chaque directeur a un souci, c'est de manifester de sa présence, avoir sa patte, peu importe le prix. Si ça coûte cher tant mieux, les successeurs ne pourront pas faire grand-chose, parce qu'ils seront là pour boucher les trous. C'est la logique même. Nous, on a un souci de continuité qui est d'autant plus passionnant qu'on ne laisse pas notre nom ! Donc, il y a un côté

<sup>142</sup>Jean-Jacques ANNAUD. *Guillaumet, les ailes du courage*. 1995.

<sup>143</sup>Rayonnement ultraviolet.

totallement désintéressé de la chose. Vous ne vous demandez pas qui a conservé la *Joconde*, elle est là<sup>144</sup> ! On ne sait pas quel est le nom de l'abruti qui a eu du souci avec les colles, avec tout un tas d'emmerdements qu'avait la *Joconde* ou autre, mais l'essentiel, c'est qu'elle soit là<sup>145</sup>. C'est le plus grand service qu'ont rendu ces gens-là, c'est qu'elle soit encore là & qu'on puisse en bénéficier. C'est ça, le plaisir d'un conservateur. C'est cette sorte de totale, je ne dis pas de neutralité, mais cette activité qui se fait dans l'ombre. Il ne tient pas du tout à la lumière, il n'a pas ce souci. Puisqu'en plus, il a une sécurité d'emploi. En même temps, il y a ce souci que nous avons d'accrocher les gens en permanence, de trouver un espace dans chacune des salles. Parce que vous avez des groupes avec des enfants très jeunes, on leur fait des contes sur l'histoire de la poste, etc. Donc, vous avez des conteurs, il faut qu'ils s'habillent dans un costume particulier, le facteur de 1830. Il faut un espace où il puisse se mettre à quatre pattes sans gêner également les autres visiteurs. Il faut qu'on puisse dans une même salle raconter une histoire d'un côté, & accueillir les visiteurs dans l'autre. Donc c'est pas évident. D'autant que dans des salles, on a des animations : on a le courrier de Lyon, on a le maître de relais qui reçoit, peu importe, une malle-poste, il les entend discuter, les parties s'éclairent, parce qu'il faut faire une sorte de théâtre à l'italienne... Ça, c'est fait pour les gosses. En même temps si vous diffusez du son avec ça, il vous faut des sortes de cloches, on entend que quand on est dessous pour pas emmerder le voisin qui est à côté. Ça, c'est difficile, & ça heureusement, quand on fait un musée, on a une équipe avec un architecte muséographe & une équipe spécialisée qui connaît mieux ces problèmes-là que nous. Mais en même temps il faut les freiner dans leurs désir d'éternité qui leur est propre & leur souci d'avoir un beau carnet à présenter pour le prochain appel d'offres, ce qui est tentant aussi !

10. VL Comment faites-vous participer le visiteur à l'histoire de la poste ?

10. PR Il prend part à ça de plusieurs façons. Si on a les trois dernières salles qui sont des expositions temporaires, on va avoir une exposition sur le *mail art* ou l'art postal ! On va avoir une exposition sur le *street art*\*<sup>146</sup>, on avait filé je ne sais pas combien de boîtes aux lettres neuves à des tagueurs, des grands qui sont connus, qui nous avaient tagué ces boîtes, & on avait fait une vente aux enchères au premier sous-sol de ces boîtes aux bénéfices de bonnes œuvres. Ça a été racheté, on en a vu passer après à DROUOT, à la Biennale, multiplié par dix, mais chacun a un souci de gagner son pognon, enfin bref. On en avait, nous, racheté deux ou trois au cours de la vente que maintenant on expose, qu'on considère maintenant comme de grands tagueurs. Donc vous voyez, tout ce domaine-là est en même temps un domaine... & si on fait une exposition de *mail art*, on aura forcément un atelier d'écriture à côté où on dira aux gens : « Faites votre propre de *mail art* » etc. On leur fournit l'enveloppe, on leur fournit les stylos, on leur offre même le timbre. Si vous allez dans une salle par exemple, le tri dans les bureaux de poste en 1844-47, les gens vont avoir des cornets, ils écoutent & on entend le bruit du train, & les derniers trieurs, en 92-93 qui racontent leur dernier voyage. Et en même temps, vous allez avoir à côté un écran où vous aurez dans différentes cases les départements français, & puis vous allez avoir sur un écran une lettre comme ça & il faut appuyer rapidement sur les départements correspondants, & là, il y a écrit « gagné » où « perdu » sur un écran. Et ça s'accélère au fur & à mesure pour leur montrer que c'est 300 tours au quart d'heure qu'on a à trier dans la main. Donc là, ils participent directement. Ils se disent : « Merde ! Je ne pensais pas qu'il fallait aller aussi vite quand on triait à la poste ». Donc là, le plus possible, on essaye de les faire jouer de cette façon-là. De même, dans chaque salle, vous avez un truc pour enfant ! Dans chacune des salles, si vous retracez le musée, vous verrez que même pour le télégraphe CHAPPE, vous avez les signes de CHAPPE, en réalité c'est bien plus compliqué que ça, le système CHAPPE est un système avec un moduleur, un démoduleur, il y a deux ingénieurs, au début, à la fin, & ce sont des références à ce qu'on appelait des vocabulaires, c'est-à-dire qu'un signal correspondait à chaque position de bras, qui correspond à des phrases entières : c'est compliqué. Mais les Allemands, en 1794, ont découvert ce qu'on appelle l'alphabet de Leipzig, c'est-à-dire qu'à chaque position de bras correspondait une lettre de l'alphabet, c'était une imbécilité, enfin on n'a pas cherché à les détourner de leur idée, ça nous a fait gagner du temps. Mais on a rétabli ça dans un coin, pour les gamins, il y a écrit le message & à la fin, ils ont des trucs à tourner jusqu'à mettre en signe le position de bras : c'est pour le gamin, mais c'est pour qu'ils comprennent le principe d'un codage. Et en

<sup>144</sup>VINCI, *La Joconde*, op. cit.

<sup>145</sup>Ibid.

<sup>146</sup>Nov. 2012, Paris : musée de la Poste. *Au-delà du street art*, éd.

même temps, on sait que ça va permettre aux parents de souffler, parce qu'il auront cinq minutes de tranquillité. Faut penser aussi à ça. ❀ *interruption* ❀

10. VL Vous participez à des réunions d'historiens, de revues ?

10. PR Oui, il m'arrive d'écrire dans des revues, des revues d'histoire postale, d'historiens, des trucs comme ça ! C'est toujours les mêmes questions... ou de faire des émissions de radio. Là, je suis en train d'en préparer une avec France culture. Je l'ai vu hier, Olivier CHAUMELLE, on a souvent travaillé, on a fait sur une des héroïnes, des fausses héroïnes de la Poste, mais enfin, faut quand même qu'il y ait des femmes, ça fait partie aussi de la politique actuelle. On avait fait quelque chose sur le pneumatique. Donc là, il faut qu'on fasse quelque chose sur le *cursus publicus* à l'époque romaine. Donc, je lui prépare les dossiers, après, il y a une interview qui se fait. Alors quand c'est France culture, comme ça c'est pas en direct, alors ça se passe bien, c'est pas stressant. Quand c'est du direct ou de la télé, c'est beaucoup plus chiant. Voilà. Et puis après, vous avez peut-être vu le film qui s'appelle *Le peuple migrateur*<sup>147</sup> ? C'est un film qui avait été fait par un grand cinéaste qui a fait beaucoup de documentaires ou autre sur les animaux, il a fait les baleines<sup>148</sup> ... Enfin, peu importe, c'est un film qui a eu énormément de succès. Après il en a fait un sur les pigeons voyageurs<sup>149</sup>. J'ai travaillé près de quatre mois avec lui sur le scénario & la rédaction pour les pigeons de la guerre de 70 et puis surtout ceux de la guerre de 14. Ça ce sont des trucs qui me passionnent beaucoup. On travaille bien, & puis en plus, j'aime bien les metteurs en scène quand ce sont des gens sérieux & quand ont fait une prise d'image quinze fois de suite, vingt fois de suite, ça veut dire qu'il faut une perfection, & qu'on ne travaille que comme ça. Donc, ça ne me gêne pas du tout même si ça doit se faire toute la nuit, il faut que ça soit bien fait.

10. VL Ce que vous faites ici, vous avez un réseau de musées de la poste ?

10. PR On a un réseau de musées de la poste, en France il n'y en a pas beaucoup, ce sont plus des associations, des musées de postiers. Il y a un musée qui est encore un musée qui fait partie indirectement de notre musée à nous. Sinon, il y avait un musée à Caen qui a disparu, il avait été créé quand MEXANDEAU avait été nommé ministre des PTT. Comme il avait été également député de Caen, il fallait automatiquement qu'on pose des objets d'ici & les mettre à Caen. Quand il a perdu de l'influence & qu'il a été battu dans tous les domaines, les objets sont revenus ici. On incinère les billets de banque à Chamalières parce que GISCARD avait été nommé ministre des Finances. Avant : les monnaies ne sont plus faites à Paris, avec la marque des ateliers de Paris, mais elles sont faites à Pessac parce que c'était CHABAN qui était à Bordeaux. Vous retracez l'histoire du déplacement de l'imprimerie des timbres-poste de l'École supérieure des PTT en regardant simplement d'où sont originaires les ministres, depuis la III<sup>e</sup> République, ça marche comme ça !

10. VL À côté de chez nous, il y a Monaco.

10. PR On a forcément des liens avec Monaco, des liens qui sont amicaux & quelques fois tendus, tout dépend des humeurs du prince. Comme avait dit DE GAULLE : « S'il nous emmerde trop, on lui coupe l'eau, le gaz, l'électricité. » C'est ce qu'il avait dit à propos de RAINIER qui avait dit : « Je saurais prendre des mesures pour défendre la principauté. » J'étais jeune, il y avait une tension terrible avec Monaco, en plus Monaco, ne pouvait pas voir les passeports à l'entrée. Ça devenait de l'humour anglais. Alors DE GAULLE avait dit : « S'il continue à m'emmerder – il l'appelait le trou du cul, ce qui n'était pas très aimable – s'il continue de m'emmerder, je lui coupe l'eau, le gaz, l'électricité. » Non, parce qu'il souhaitait les eaux territoriales. Alors, bien entendu, avec les eaux territoriales, on pouvait faire plus de trafic, & Monaco était encore à cette époque-là un protectorat, même si GISCARD a renoncé au protectorat, ce qui est un grand tord, maintenant Monaco est également représenté à

<sup>147</sup>Jacques PERRIN, Jacques CLUZAUD et Michel DEBATS. *Le Peuple migrateur*. 2001.

<sup>148</sup>Jacques PERRIN, Jacques CLUZAUD et Christophe BARRATIER. *Océanus*. 2009.

<sup>149</sup>Jacques PERRIN. *Espérance*. 1994.

l'ONU <sup>150</sup>, mais normalement les premiers ministres ou autre, les administratifs, les préfets sont choisis par le prince de Monaco sur une liste présentée par la France, il n'a pas le choix, il n'a pas la haute justice, on n'exécute pas à Monaco. Il est déjà blanchisseur d'argent lui-même. Donc, il faut à un moment donné que ça s'arrête. Sinon, non, non, à part ça, il y a une exposition qui a lieu chaque année à Monaco, puisque le prince et ses prédécesseurs étaient des philatélistes. Voilà, il y a une exposition internationale à Monaco, & mon collègue y va tous les ans pour présenter des pièces exceptionnelles. Et puis, je crois qu'on leur a mis en dépôt une des dernières machines à imprimer. Ça, c'est la Monnaie de Paris qui leur a mis en dépôt une machine qui était la dernière à presser les monnaies monégasques. Voilà, ça, y a pas de... Sauf que quand on va à Monaco, évidemment, il faut qu'on loue un smoking, on ne peut pas évidemment passer une soirée avec le prince... on se contente d'une chambre à Menton.

10. VL D'un point de vue numérique ?

*Com. 10.2.c* <sup>☞</sup> 10. PR <sup>b</sup> Toutes les collections sont informatisées, pour la philatélie en tout cas, c'est en cours. On travaille avec *Micromusée*, essentiellement, parce qu'au départ vous montez des systèmes particuliers, mais vous savez quand vous montez une usine à gaz <sup>151</sup>. <sup>c</sup> C'est le rêve de tout individu qui croit de façon quasi mystique en l'informatique, il pense qu'il va avoir 100 % de résultats. Quand vous en demandez 100 %, vous en obtenez 0 %. Il faut se contenter de 80 % pour les avoir vraiment. <sup>d</sup> Donc avec *Micromusée*, ça marche très bien. En plus, on fait partie de *Micromusée*, c'est-à-dire que tous les ans, il y a une réunion pour mettre au point ce qui coince, ce qui ne coince pas avec la société qui met ça au point. Donc, *Micromusée* s'affine d'année en année, avec de nouvelles versions qui apparaissent, ça, c'est systématique <sup>152</sup>. Donc ça, c'est que s'il y a, systématiquement, les objets, les timbres, etc. Maintenant, il n'y a pas de problème. <sup>e</sup> Et s'il y a du rattrapage à faire, ce qui est arrivé certaines fois, à la philatélie, il faut bien que la collection de l'Union postale universelle qui existe depuis 1870 & quelques, fait que l'Union postale reverse un timbre du monde entier à chacun des pays membre de l'UPU <sup>153</sup>. Donc il y a trois collections qui arrivent en France : celle pour les Finances, celle pour l'État, celle pour la Poste, chacun se dit, on va donner tout ça au musée de la Poste ! Donc, même si on avait cinq personnes qui travaillaient jour & nuit pour classer les timbres, il en arrive plus que cinq personnes peuvent faire... Vous imaginez le merdier, ça s'empile. Il faut quand même les scanner, les rentrer, etc. Alors quand on ne peut pas tout faire, et ben, celui qui s'occupe de la philatélie va faire prendre des stagiaires ou autre, ou une société qui va venir, qui va emporter, qui va scanner, qui va nous rapporter, etc. On externalise aussi quelques fois. Pour le reste non. Alors, le musée va être fermé pendant deux ans, ce qui fait qu'on ne va pas avoir... <sup>d</sup> sinon la bibliothèque est en phase d'être totalement informatisée aussi, c'est-à-dire que les gens pourront à partir d'une borne consulter. <sup>e</sup> On a également un site Internet, on a également une partie des collections qui sont sur le site <sup>154</sup>. En même temps, les gens peuvent le visiter de façon virtuelle... il ne faut pas exagérer non plus, c'est-à-dire que si c'est tout entièrement parfait, on nous remerciera & on restera chez nous. Enfin, on a des enfants à nourrir en bas âge, etc. Vous comprenez, il y a tout ce souci-là. Et puis vous voyez, il faut donner aux gens l'envie de venir au musée. Il faut créer le rêve. <sup>f</sup>

10. VL Qu'est-ce qu'un musée d'histoire pour vous ?

10. PR C'est une sacrée question. Je suis de formation, comme vous vous en doutez, comme j'ai fait une maîtrise d'enseignement d'histoire, j'ai forcément, & de ma génération, j'ai une formation à la Marc BLOCH, j'ai une formation à l'École des Annales. J'ai une formation marxiste. Pour moi, la société c'est le regard sur cette société

<sup>150</sup> Organisation des Nations unies.

<sup>151</sup> MOBYDOC, « Micromusée », op. cit.

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> Unions postale universelle.

<sup>154</sup> *L'Adresse musée de la Poste*, op. cit.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Dispositif de récolement », SECTION B.3.46 Numérique, page 909.

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Dispositif de récolement », SECTION B.3.46 Numérique, page 909.

<sup>d</sup> Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 911.

<sup>e</sup> Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 919.

humaine. Les grands hommes ne sont là que pour... s'ils sont là, c'est qu'à un moment, la société les a mis là, ou qu'ils ont saisi une situation, mais ça ne sont pas forcément eux qui ont fait l'histoire. Bien sûr, il y aura toujours des rêves de grandeur. Mais en dehors de ça, c'est surtout, pour moi – je vais vous donner un exemple – l'histoire de la poste, c'est l'histoire de la société française. Et la poste ne fait jamais que s'adapter aux besoins de cette société. Et quelquefois, elle va au devant, quelquefois elle va permettre le développement de l'économie, quelquefois ça va être l'inverse : si on a créé le budget annexe en 1923, c'est sous la pression <sup>155</sup>. Parce que les gens commençaient à en avoir marre, la presse était libre, la Poste véhiculait la presse à des tarifs préférentiels, & cette presse disait : « la Poste commence à être un frein au développement de l'économie française, avec leurs bureaux de poste de merde, où il faut faire la queue, les machines ne rentrent pas dans leurs bureaux, il faut qu'ils investissent pour construire, la Poste devient un frein au développement économique de la France. » Ça a été tellement publié, qu'à un moment donné, le gouvernement a dit : « Il faut quand même qu'on se mette au boulot. » Donc on a créé le budget annexe, & avec ce budget annexe, on a pu investir dans des bâtiments, les réformer <sup>156</sup>. L'administration postale, soit elle file, soit elle est derrière & à coups de pied dans le cul elle parvient à rattraper le retard. Vous voyez, il y a cet enchaînement qui est permanent. Il n'y a pas une histoire de la poste qui est à côté, & puis une histoire de la société : prenez les PTT depuis 1760, c'est le calendrier des PTT, c'est de la pub, ça existait au XVII<sup>e</sup> siècle, les bouseux raffolent de ça parce qu'ils font des croix sur les semences & des croix sur les récoltes ou les vendanges, & le rêve qu'ils ont c'est d'avoir le même truc collé dans leur cuisine ! Et en même temps, vous allez avoir une image : c'est toujours le gros *molito* atroce, en général c'est des merdes, c'est toujours *L'Angélus* de MILLET <sup>157</sup>, on les aura fait chier avec ça, ou des images pieuses avec ça ! Sous CHARLES X, quand le facteur rural va être créé, il va véhiculer des calendriers de propagande républicaine, ça ne va pas faire plaisir à CHARLES X. Donc à partir de NAPOLÉON III, il y a un contrôle sur ce calendrier, mais pas un contrôle politique : faut pas qu'ils mettent des photos de cul, bon, ça il n'y en avait jamais eu, à part les photos de filles un peu diaphanes dans les années soixante-dix, c'est Anglais... Oh, c'était tout à fait raisonnable, style *Emmanuelle* <sup>158</sup>. Enfin, il y a eu quelques calendriers comme ça, il fallait surtout que les informations derrière soient sensées, qu'il n'y ait pas d'information débile par rapport à la Poste, & pas de propagande nargueuse ou des choses comme ça. C'était des boîtes qui imprimaient des calendriers : OBERTHÜR, OLLER, LAVIGNE actuellement, mais souvent en milieu rural, où il n'y a aucune culture artistique, la première œuvre d'art, entre guillemets, ça va être le calendrier des PTT, c'est affreux à dire ! Et prenez les calendriers des PTT depuis 1960 jusqu'à nos jours, vous regardez les icono., & vous avez une traduction des mœurs, de l'évolution, de la nature, de la sensibilité même artistique de la France profonde. Parce que le type qui vend son calendrier, le facteur, il va pas chercher à élever l'âme du bouseux, il va lui apporter ce que l'autre attend. Pourquoi on vend des chats & des chiens & des merdes comme ça quand vous regardez le calendrier des PTT actuellement ? C'est parce que la population vieillit. Comme elle vieillit, ce sont les vieux qui les prennent encore, ces vieux, c'est les vieux qui habitent Paris, les jeunes n'ont pas les moyens & les vieux, ils habitent Paris, ils habitent depuis longtemps Paris, ils ont des petits-enfants, ils vont prendre le chat ou le chien parce que ça va faire plaisir aux petits-enfants & le facteur le sait très bien tout ça. Donc, ils vendent toujours les mêmes saletés, & ça se dégrade d'année en année. Vous feriez une étude de ce qui est vendu par rapport à ce qui est imprimé, vous avez déjà un reflet, vous pourriez même faire une étude arrondissement par arrondissement, ça serait très intéressant. Mais ces boîtes-là refusent de donner des chiffres de manière précise, sinon on ferait une analyse sociologique qui serait passionnante. Alors, en résumé, l'histoire, c'est l'histoire de la société française. Alors la Poste en fait partie, je ne peux pas vous en dire plus que ça. Alors l'édification de la jeunesse sur des vertus morales ou autre, pourquoi pas. L'histoire, elle est simplement ce qu'elle est, on en tire des leçons, on n'en tire pas de leçon ! On dit qu'elle ne repasse jamais les mêmes plats ; je ne le crois pas, c'est simplement les sauces qui changent, mais les schémas sont à peu près toujours les mêmes, la nature humaine est la même.

10. VL Est-ce que vous pensez qu'il existe des esthétiques de l'histoire ?

<sup>155</sup> GOUVERNEMENT FRANÇAIS, « loi portant fixation du budget général de l'exercice 1923 », op. cit.

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Jean-François MILLET. *L'Angélus*. Paris, 1859.

<sup>158</sup> Just JAECKIN, Jean-Louis RICHARD, Emmanuelle ARSAN et al. *Emmanuelle*. 1974.

Est.10.6  
Les vertus de la  
poste

10. PR <sup>f</sup> Oui, on pourrait tout à fait. Mais pour en revenir à l'histoire de la poste, si on pouvait parler d'esthétique de l'histoire de la Poste, ce serait les vertus dont je vous ai parlé au début, c'est ça l'essentiel. Le secret de la correspondance, la rapidité de l'acheminement, sa régularité & en tous lieux. Ça, c'était la résolution de 1848. <sup>||</sup> En 1847, c'est celui qui reçoit la lettre qui doit la payer. Jusqu'en 1847, une lettre de Paris à Marseille, c'est un franc vingt, une journée de travail d'un ouvrier. En 1848, le directeur général des Postes s'appelle Étienne ARAGO, le frère du savant François. Et sur l'inspiration anglaise qui avait commencé avant : d'abord, c'est celui qui va envoyer la lettre qui va la payer. C'est une révolution profonde à l'époque où il n'y a pas encore le télégramme, à l'époque où il n'y a pas encore le téléphone, les gens savent que de toute façon, on peut payer d'avance, ça arrivera de toutes façons, parce qu'à l'époque où celui qui recevait payait, ça arrivait. Donc quelque soit celui qui paye, ça arrivera. Ça, c'est une évolution des mentalités qui est liée à la régularité & au sérieux de la boîte, pas forcément française, les autres ont peut-être exactement le même chemin. Le plombier vous le payez une fois qu'il a fait la soudure, vous ne le payez pas avant, le seul métier où on a toujours payé d'avance, je ne vous en parlerai pas, mais à part celui-là, c'est la première fois qu'on paye d'avance un service qui n'est pas un méfait. En même temps, c'est une avance de trésor pour cette administration, parce que lorsque c'était celui qui recevait la lettre qui la payait, lorsqu'il ne voulait pas la payer, il n'allait pas la chercher vu qu'on ne lui portait pas. Au bout de quinze jours, la lettre repartait à l'expéditeur, on lui demandait de payer deux fois, il disait : « Je m'en fous, je sais ce qu'il y a dedans, c'est moi qui l'ai écrite. » C'est une perte sèche d'un aller-retour pour l'administration postale de l'époque que ce soit la ferme sous l'Ancien Régime ou l'administration sous la III<sup>e</sup>. Alors là, pour la première fois, vous allez payer l'avance. Alors à partir du moment où vous payez à l'avance, vous ne pouvez plus mettre votre lettre dans une boîte aux lettres, il faut la porter au guichet pour donner 20 centimes, puisque ça va être 20 centimes sur tout le territoire. D'un franc vingt pour Marseille, on passe à 20 centimes, vous imaginez le coût, le boulon qu'aurait dû prendre la Poste ? Mais comme François, le frère d'Étienne était mathématicien, il savait que la progression du courrier allait être quasi exponentielle dans les mois qui allaient suivre, donc on allait retrouver rapidement cet équilibre. Ce calcul avait été pensé, alors que les Anglais avaient encaissé un choc beaucoup plus dur 30 ans auparavant. Donc on va inventer, comme les Anglais, le timbre-poste à partir de 49. Vu que les timbres sont sur l'enveloppe, vous avez donc payé la taxe, vous pouvez la mettre dans la boîte aux lettres. Et pour peu que vous soyez un collectionneur ou bordélique, vous allez donc perdre votre timbre ou le mettre dans un album, vous allez payer un voyage qui n'aura jamais lieu ! Donc, vous voyez l'intérêt du système. Voilà, alors ça c'est quelque chose. Et à part Paris... & c'est pour ça qu'en 1830, il n'y avait pas encore de timbre. Et ben, les gens avaient commencé à apprendre à lire à la campagne sans avoir besoin de Jules FERRY ! Vous aviez 500 000 lettres en 1830 qui n'étaient pas distribuées parce qu'elle n'étaient pas portées à domicile, d'où la création sous CHARLES X du facteur rural, la dernière année de son règne en 1830. Vous voyez qu'on en avait rien à foutre de la paysannerie française. Mais c'était une perte pour l'administration des Postes, donc on portait à domicile le courrier. À cette époque-là, c'était celui qui recevait qui payait, on était bien obligé de payer quand on vous tendait la lettre, parce que c'est pas vous qui allez la chercher dans un bureau. C'est pour ça que pour moi, les vertus, c'est le secret de la correspondance, la rapidité de l'acheminement, sa sécurité, c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de pertes ou autre, & la régularité. <sup>||</sup> <sup>g</sup> Ça, je dirais, l'esthétique de la Poste, c'est ça, & je dirais quelques soient les postes, même la poste de Tombouctou avec un os dans le nez, ils ont les mêmes soucis, toutes les postes du monde ont les mêmes soucis. C'est pour ça, je crois que s'il y a une esthétique de l'histoire postale, c'est ça. C'est-à-dire, ses principales vertus. Oui, je n'en vois pas d'autre, parce que quand ces vertus ne fonctionnent plus, c'est la catastrophe, vous avez la perte de ses vertus sous le régime de Vichy, vous avez cette perte sous NAPOLÉON III sous le régime de l'Empire. Dites-vous bien que c'est un tête-à-queue du hasard, tant qu'il n'est pas oblitéré, il a une valeur. Vous pouvez mettre un franc vermillon sur une enveloppe ce sera pris pour un franc, donc un sixième d'euro. Je ne vous garantis pas l'honnêteté des postiers, c'est un risque que vous prenez, mais théoriquement, ça a la même valeur... <sup>||</sup> Tout timbre non oblitéré a sa valeur, sauf deux choses : NAPOLÉON III, en tant qu'empereur, car ça n'est plus une démocratie – vous pouvez coller NAPOLÉON III, prince-président, sur une enveloppe ça sera pris, NAPOLÉON III ça sera rejeté – vous ne pouvez pas coller la tête de PÉTAÏN, l'État français n'est pas reconnu, ce sera rejeté aussi. Seuls les régimes démocratiques qui ont vécu en France, on peut prendre leurs timbres & les coller sur une enveloppe. Par contre, les régimes non

<sup>f</sup> Extrait ventilé sous « Éthique », SECTION B.4.29 Esthétique de l'histoire, page 926.

<sup>g</sup> Extrait ventilé sous « Éthique », SECTION B.4.29 Esthétique de l'histoire, page 926.

Est.10.7  
Une esthétique de  
l'histoire postale



démocratiques ne sont pas reconnus. On vous rejeterait vos timbres NAPOLÉON III, même s'ils sont neufs & qu'ils valent 200 francs, & on vous rejetera vos timbres du régime de Vichy. C'est significatif. Ça reflète bien cette idée que dans ces régimes où on ouvrait les courriers, où on ne le voit pas parvenir, où on dénonce, etc. où l'éthique elle-même de la Poste a disparu. La résistance postale était puissante parce qu'il y avait un maillage du territoire. C'est comme la résistance ferroviaire, elles ont été efficaces ces résistances, parce que vous avez des gens dans tout le territoire, donc ça passe très vite, les réseaux d'informations. Donc là, c'est pour ça qu'avant, il y avait toujours, dans les musées, une salle sur la Poste & la résistance. Tous les musées d'entreprise, tous les musées d'administration après la guerre, ont eu une partie sur la résistance. Il fallait se dédouaner de ce qui s'était passé tout bêtement. Et tout ça a disparu. Ça réapparaîtra peut-être : ça, c'est au goût, soit des humeurs de la direction, soit le climat lui-même. Regardez SARKO qui rêvait d'un musée de la nation française de l'histoire de France, ça a été enterré : on en a suffisamment des musées... des *cucuteries* comme ça ! Alors j'ai rien contre monsieur Nicolas SARKOZY, mais simplement ça fait partie de... Moi, je me souviens à Pâques 67 en Grèce, je m'y suis trouvé le 21 avril, le jour du coup d'État de colonels. Il n'y avait pas de journaux, ça c'est passé très calmement, il n'y a pas eu de coup de feu. Il n'y a simplement plus de presse, les kiosques à journaux étaient fermés, il y avait quatre chars de combat sur les places, on s'est dit : « Il y a quelque chose qui ne va pas ! » Et puis, les *evzones*, ces soldats en costume avec leur jupette blanche avec des pompons sur les sabots, ça fait partie du folklore, ils repassaient, mais au lieu d'avoir des jupettes blanches, ils avaient des jupettes kaki. C'était bien des militaires pour être aussi cons, ça les rendait encore plus ridicules. C'est ce que j'appelle un sarkozisme avec son musée. Je trouve que le musée de la Poste est intéressant puisqu'il y a à la fois les passionnés de philatélie, une invitation au voyage par la philatélie, & puis, en même temps, toute une épopée humaine qui n'est dans le fond que la traduction de cette société. Vous prenez un musée de la Maréchaussée, je suis sûr que vous auriez la même chose. Et je vous dis, un musée des Eaux & Forêts, c'est la même chose. Parce qu'on a besoin de voiliers, c'est pour ça que les splendides forêts, où ça date de LOUIS XIV, mais on est arrivé tellement vite au bateau en ferraille, comme il fallait, 100 à 150 ans pour avoir ces arbres-là, ces forêts sont devenues obsolètes ! On ne les a pas pour autant coupé. La forêt de Turini est une forêt classée, extraordinaire, peut-être les plus beaux arbres qu'il y ait en France sont à Turini. Il y en a une autre qui est dans le centre de la France, un petit peu avant Bourges, & vous avez comme ça des forêts qui sont magnifiques, uniquement parce que le progrès est allé tellement vite qu'on n'allait pas pour autant les raser, & ces forêts sont devenues inutiles, mais ses forêts sont absolument merveilleuses. Or, s'il n'y avait pas eu le souci de faire des bateaux, il n'y aurait pas eu ces Eaux & Forêts. S'il n'y avait pas eu la malle-poste, peut-être qu'il n'y aurait pas eu ce développement des ingénieurs des Ponts & Chaussées sous LOUIS XV, car les routes deviennent complexes, il faut qu'elles aient tant de largeur pour les premières sections, en pavé, tant de terre de chaque côté, parce qu'en été on préfère circuler sur la terre battue, c'est quand même moins tape-cul, alors pour ceux qui ont des coliques néphrétiques en plus, je pense à RICHELIEU... & en hiver, on passe plutôt sur le rebord. Alors, indirectement, est-ce que la Poste est à l'origine ? Faut pas exagérer, elle a maintenu, elle a développé des relations... alors, si, le facteur rural, il y a une éthique sur le facteur rural, dites-vous bien une chose, quand vous êtes dans une ferme en 1830, une ferme c'est un milieu où on est replié sur soi, on n'ouvre pas sa ferme à tout le monde. On n'est pas très riches, on est dans une même pièce, il y a des parents, il y a des grands-parents, des moutards, des mécheux, & quand quelqu'un vient qui représente l'extérieur, c'est généralement pas bon signe. Quand vous avez le médecin, c'est que le service après vente n'est pas loin, c'est ce qu'on appelle le curé. Parce que quand vous allez chez le curé, c'est pour un mariage ou pour un baptême, & quand il vient chez vous c'est qu'en général, ça sent pas très bon. Si c'est le notaire, c'est qu'on a déjà recouvert de terre la dalle & tout, sinon qu'est-ce qu'il reste ? Il reste le collecteur des impôts qui vient vous voir, ou celui qui prend votre gamin pour le faire tuer à la guerre. Pour la première fois vous avez quelqu'un qui vient avec un uniforme & qui vous apporte quelque chose, une bonne ou une mauvaise nouvelle, mais elle sera toujours bonne, d'abord parce que c'est des nouvelles, & en même temps, c'est pas uniquement la lettre qu'il vous apporte. Vous allez lui dire : « Est-ce que tu as vu le père untel en bas, comment y va ? Tu diras à untel au-dessus... » & il commence à maintenir un lien social. Donc tout de suite, le facteur de jour de fête, le François qui est le benêt, le crétin de tati, est à la fois un benêt & en même temps sympathique. Et c'est pour ça que le facteur sera toujours populaire, dans la mentalité moyenne. L'avenir de la Poste, transport de correspondances, ça n'existera plus à part le colis, ça sera une société de service. la Poste est prisée maintenant par les communes, parce qu'en été, ils regardent si les volets sont bien ouverts, ils disent aux gens : « N'oubliez pas de

boire un verre de flotte. » Alors, vous voyez, ça devient vraiment une société qui fait autre chose, qui apporte les médicaments, le pain, etc. Parce qu'elle a son réseau. C'est le réseau qui la fera survivre cette poste, même si elle n'a pas de courrier à jour. Alors le secret de la correspondance, le jour où on connaîtra par l'informatique... pourquoi le pneumatique est mort ? Le pneumatique, il est créé en 1866 à Paris & dans les principales capitales d'Europe, il crève en 1988. Tout simplement parce que le fax apparaît ! On ne va pas s'emmerder à entretenir des tuyaux pour faire passer des... en plus des tuyaux qui sont pourris. Vous voyez, un système... Et c'est pas forcément un progrès qui va en chasser un autre. Je suis rentré à la Poste en 80. Quand je suis rentré à la Poste en 80, l'aéropostale était pleine d'avenir ça travaillait toute la nuit, il y avait un *Transall* qui faisait Paris-Lyon toutes les nuits <sup>159</sup>. On disait le train, non... Et puis, vous avez le TGV postal qui a été créé en 83, & puis la première liaison Paris-Lyon en TGV postal : ça a coulé le *Transall*. Parce que le TGV Paris-Lyon faisait centre-ville à centre-ville. Le *Transall*, il fallait aller à SAINT-EXUPÉRY, enfin, Satolas à l'époque & aller à Roissy : la perte de temps. Oui, alors vous croyez souvent que l'air va battre le chemin de fer ! Mais, à un moment donné, vous allez avoir des chemins de fer tellement extraordinaires que l'air va devenir... & puis ça va bouffer du kérosène autrement plus cher que le TGV qui coûte pas cher. Vous voyez, il y a cette concurrence en permanence ! Mais cette concurrence, elle n'a rien de postale, elle est la nature de la société & de cette évolution. Celui qui prenait l'avion, il prend le TGV maintenant. Il fait exactement la même chose qu'un sac de courrier. Non, je vous dirais, quand je dis l'éthique, je vous parlerai des principales vertus qu'avait la Poste. Et puis, le contact humain qui est un autre domaine qui n'a rien de postal qui est important aussi. Alors bien sûr, vous me direz que les bureaux de poste se ferment de plus en plus dans les campagnes, faut pas rêver. Alors la Poste n'a plus 30 000 bureaux de poste, elle a 30 000 points de contact. C'est plus élégant, mais vous transformez certains bureaux de poste en comptoirs coloniaux, c'est-à-dire que c'est le bistrotier qui fait en même temps les colis, qui fait ceci, qui fait cela. On va à l'économie, on fait négocier l'entretien du bureau de poste par la municipalité parce que chacun cherche à pas trop foutre de pognon en l'air. Mais l'obligation de maintenir un bureau de poste à tant de distance de chacun des gens, ça c'est une obligation de service public à la Poste : ce sont des contraintes & Dieu merci, heureusement que ça existe encore. Donc, je pense que s'il y a une éthique pour l'histoire de la poste, ce serait ça. Voilà, pas trop déçu ?

10. VL Pas du tout. Je vais aller faire un tour dans le musée !

10. PR Traversez-le ! Allez-y vous allez voir un peu les salles, on va changer les couleurs, faudra donner un coup de peinture...

10. VL Dans mon souvenir c'était un peu sombre, tamisé !

10. PR Alors ça, je crois qu'il n'y a pas beaucoup d'évolution. Il va y avoir des progrès pour ça ! D'un côté, on avait cette contrainte-là, le souci de la lumière, sauf que depuis, on a fait une découverte formidable, même si elle existait en théorie, ça n'est pas systématiquement appliqué. On utilisait des lampes horribles, des petites merdes, vous savez ces lumières qui sont très puissantes. Maintenant, on utilise des fibres, vous savez des fibres optiques. Donc, quand on fait une exposition de philatélie, la salle est complètement dans le noir, mais les timbres sont parfaitement éclairés.

10. VL Je me disais, quand vous m'avez parlé des valeurs postales : « Confidentialité, c'est peut-être pour ça que l'exposition est sombre ! »

10. PR Non, c'est tout simplement parce qu'on a fait une restauration du musée sans pognon, & on a choisi de passer tout dans des salles qui étaient un peu sombre, avec des spots qui éclairaient les objets, ce qui cachait la misère derrière. Si vous regardiez derrière les blockhaus, c'est de la peinture noire à l'eau, parce que pour 80 cm de hauteur entre eux, on est obligé IGH <sup>160</sup> & ERP <sup>161</sup>, c'est-à-dire des contraintes, au niveau du public, effrayantes,

---

<sup>159</sup>TRANSPORT ALLIANZ. *Transall C-160F*. Bourges, Brême (Allemagne), Hambourg (Allemagne), 1963.

<sup>160</sup>Immeuble de grande hauteur.

<sup>161</sup>Établissement recevant du public.

& tout doit être à Mo<sup>162</sup> donc totalement ininflammable dans ce musée. Donc, vous verrez que les chaises dans les salles du musée sont en fer, & les socles qui soutiennent les objets sont en fer, il a fallu les cadres en bois pour les gravures, c'était un truc de fous. Donc, quand le musée va être refait, on va créer le dernier étage, on va le faire en mezzanine, c'est une ruse qui nous permet de perdre 80 cm de hauteur, & on ne sera plus IGH & ERP, c'est-à-dire en M1<sup>163</sup>, inflammable, mais pas inflammable 0 %. Donc, ça va être une transformation radicale des possibilités de conservation. Oui, c'était des contraintes débiles, on avait un architecte qui était un prix de Rome, on aurait dû se méfier. Il n'a fait qu'un musée, Dieu merci. Ça c'est une succession de conneries. On était le seul bâtiment à avoir ces doubles contraintes dans Paris, tout ça pour 80 cm de hauteur ! Enfin ! Il y a une hauteur particulière du bâtiment ouvert au public. À partir d'une certaine hauteur, si vous êtes ouvert au-dessus, vous avez des contraintes : totalement ininflammable, tout le bâtiment. Parce qu'on est un musée haut ! Et le siège s'était emmerdé de la même façon, & ben, eux, ils ont fait une mezzanine de dernier étage, quand ils se sont rénovés, le siège qui est à côté ! Il n'ont plus d'emmerdement, bien sûr. Il y a des débilités ! ❀ interruption ❀

10. PR Nous savons comment résister un peu pour qu'il n'y ait pas trop de bêtises. Mon père était à la marine marchande sous la IV<sup>e</sup>. Les politiques savaient eux-mêmes qu'ils n'en avaient pas pour très longtemps. Ce n'était pas le directeur du cabinet qui allait prendre des initiatives parce qu'ils savaient eux-mêmes qu'ils n'en avaient pas pour très longtemps, il y avait quand même une continuité sous la IV<sup>e</sup>, malgré tout le battage de la V<sup>e</sup> République. Ça faisait partie de la propagande quand on faisait des études de droit. ❀ interruption ❀

10. PR À une époque où nous étions de l'administration, il y avait des choses effrayantes, c'est une administration de la comptabilité publique qui ne pouvait pas comprendre qu'il me faille aller à DROUOT acheter un objet. On me demandait : « Allez me donner le chèque avec un montant & une facture », avant de donner les chèques. On n'y arrivait pas, c'était pas possible. Et à l'époque, on n'avait pas le droit de préemption, on n'était pas encore un musée de France. J'achetais sur mes propres deniers, & puis je ne payais pas. Je faisais un chèque en blanc sur mes deniers & puis après, je disais : « Monsieur le commissaire-priseur, je vais vous faire payer par la Poste, mais si vous êtes bien aimable, est-ce que vous pouvez attendre deux mois ? » Un jour, un commissaire a encaissé le chèque, bien sûr, j'étais à découvert, la Poste est intervenue, mais j'ai eu une amende des chèques postaux que la Poste ne m'a jamais remboursée ! Enfin, la difficulté, c'est cette impossibilité de gestion permanente. Quand j'achetais un objet dans une brocante, je l'achetais, je ne pouvais pas le revendre au musée avec mon nom propre. Ma femme achetait, & elle revendait au musée à même prix puisque j'avais la facture du bonhomme pour montrer qu'il n'y avait pas un centime qui était pris. Le même jour, la Cour des comptes m'a dit : « Cette femme qui vend souvent au musée, c'est une commerçante ? On va lui coller la Cour des comptes. » Le commissaire général me disait : « Mais s'il faut qu'on en arrive là, c'est une imbécilité de gestion permanente. » ❀ interruption ❀

10. PR Là, on attire l'attention sur le secret... La *Table de PEUTINGER*<sup>164</sup>. Vous voyez, ce sont des choses qui se montrent, même si ce sont des reproductions, je peux vous dire que souvent, on a eu un week-end consacré à l'archéologie, on disait toujours qu'on avait la *Table de PEUTINGER*<sup>165</sup>, parce que moi quand j'étais étudiant, j'ai fait mon archéo à l'Institut d'art & archéo à Paris, dans le bâtiment en briques<sup>166</sup>, on nous disait : « Allez dans un musée de la Poste – qui n'était pas celui-là – allez au musée de la Poste, au moins vous la voyez ». Il y en a une à Paris, je ne sais pas où ! En province, je ne sais pas où il y en a... Il y en a une au musée à Ambrussum qui vient de se créer dans un centre. Je suis repassé cet été ! Je leur avait passé des moulages qu'on avait. Vous avez une formation d'archéo ? Puis c'est Jean-Luc FICHES qui a travaillé au départ.

10. VL Non, j'ai une formation d'historien à la base.

<sup>162</sup> Niveau 0 de réaction au feu des matériaux : incombustible.

<sup>163</sup> Niveau 1 de réaction au feu des matériaux : non inflammable.

<sup>164</sup> ANONYME DE COLMAR, *table de Peutinger* – Tabula Peutingeriana (328), op. cit.

<sup>165</sup> Ibid.

<sup>166</sup> Paul BIGOT, *centre Michelet*, Paris, 1928.

10. PR Nous avons une structure à l'entrée, donc même pour les adultes & pour les gosses, voilà, ça c'est vraiment pratique, & ça c'est important. On a aussi des goûters. On peut faire des goûters : on visite les salles, pas avec le pain au chocolat parce qu'après on a du chocolat sur les vitres, mais enfin ça c'est une bonne idée, ça j'aime bien. Et puis il faut donner l'envie de voir le musée aux gosses. Il y en a qui viennent de banlieues difficiles & dont la culture parfois est très mauvaise. Et puis, lorsqu'il y a de nouveaux postiers qui arrivent, que ce soient des cadres ultra sup., ils sont quelques fois de parfaits couillons ou de simples facteurs qui viennent de loin ou autre, il y a un passage obligé au musée. Ils ont une formation, tout le monde vient au musée. Et ça, je considère que c'est très important. On traverse le musée & je leur montre les vertus, les scénos. qui soutiennent un discours qui est forcément porté sur l'histoire, en tant qu'historien. Mais je veux dire, il faut faire passer un message. On est dans une maison qui est vieille, il faut que vous en soyez dignes parce que voilà ce qu'elle faisait avant. Et cette maison-là, il y en a d'autres qui sont concurrentes, mais nous avons une légitimité dans le temps. Et on répète actuellement le serment du postier. Moi, quand je sortais de la Poste, j'ai passé un concours administratif, je suis donc fonctionnaire. Donc j'ai prêté serment au tribunal, comme n'importe quel fonctionnaire qui prêtait serment : « Ça vous fait rire monsieur ROMAN, j'ai connu ça aussi, en grande tenue, etc. » Aujourd'hui, on prête un serment qui est à moitié faux, parce que ce ne sont pas des fonctionnaires. Donc, on a recréé cette notion de serment : ils vont prêter serment devant un commissaire de police qui est en grande tenue, etc. On les responsabilise parce que parfois, ils n'ont pas conscience de la gravité de la chose ! Il n'y a pas pire pour un facteur, pour un postier que de voir ce qu'il y a dans l'enveloppe !<sup>h</sup> Moi j'ai vu dans mon service, des fois, des vols de portefeuilles. Moi, je disais : « S'il y en a qui ont des difficultés, il faut qu'ils viennent me voir ». On s'arrangerait pour lui mettre une enveloppe... Nous voler des portefeuilles, je retrouverai vite celui qui a fait ça, puis on s'arrangerait ! Par contre, si on vole un bouton d'uniforme, ça je suis intraitable ! Parce qu'ils ne me volent pas moi, ils volent la société française, ils volent même le clochard qui est dans la rue, parce que c'est un patrimoine de l'État. Il y a un côté qui est sacré, on n'a pas le droit de toucher à ça. || C'est pour ça que je vous dis que ces jeunes postiers viennent & c'est important, & je fais une visite en leur disant : « Voilà comment ça s'est fait, il y a eu aussi des erreurs, il y a eu ceci, il y a eu cela ». Donc, pourvu que nous puissions leur dire encore ce que c'est que la Poste, les postes qu'on connaissait à cette époque-là. La grande poste, elle est datée, 13 ans après, la tête de LOUIS XVI roule dans le panier... On va demander au tôlier de tout casser. Ça le fait chier de couper cette tôle qu'il fera mettre devant. On a trouvé les deux ensembles. Ça, ça fait vivre l'enseigne. Il va attendre LOUIS XVIII, la Première Restauration en 14 pour le retirer mais ce qui est important, c'est que sur la potence au-dessus vous avez tout indiqué. Là, il appartient à la poste aux chevaux, c'est un courrier, il ouvre la route à un courrier du roi qui lui n'appartient pas à la poste aux chevaux, il appartient à la poste aux lettres. Il est responsable de son sac, il fera tout le voyage. La poste aux lettres, c'est deux chevaux & une bonne route devant. Ça, ça s'arrête à chaque relais, ça change. Le bonhomme qui est derrière, c'est un courrier, il est responsable de son sac de courrier du début jusqu'à la fin, il fait tout le trajet. Voilà, poste aux lettres, poste aux chevaux. Les gens comprennent à ce moment-là ce que c'est. Et c'est lui qui gagne des sous. S'il a envie de pisser, il siffle & on s'arrête, s'il sonne du cor, c'est pour que les gens s'écartent & qu'il puisse passer. S'il sonne, c'est pour qu'on l'attende avant d'arriver au relais suivant, pour ne pas perdre de temps. C'est pour ça que le cor, c'est le symbole de rapidité dans toutes les postes. Ils l'ont gardé, regardez, dans la poste espagnole, en Hongrie, en Suisse, en Belgique, on peut penser que c'est un cor de chasse, simplement, c'est un symbole de rapidité. Vous voyez, ça fait partie de cette éthique. Voilà. 1632, sous LOUIS XIII, bon évidemment, hors le duché de Bretagne, depuis LOUIS XII elle a posé ses conditions. LOUIS XIII, en vérité, met en place un réseau en étoile, Paris-Lyon-Bordeaux, qui préfigure le chemin de fer, c'est ça ! Vous parlez de ça aux gens, vous leur montrez une bonne carte & ses fameuses bottes de sept lieux, c'est pour ça que les relais étaient distants de sept lieux au départ. C'est un clin d'œil de PERRAULT quand le *Chat botté*, pas le *Chat botté*, le *Petit Poucet* chausse les bottes de l'ogre qui fait sept lieux à chaque fois<sup>167</sup>. Là, vous avez un truc pour les gosses, quand ça marche, qui raconte l'histoire d'un relais de poste. Apparemment ça marche pas c'te saloperie ! Non, ça marche pas ! Bon, normalement, il y a un type qui dit : « Oh, la, la ! » Vous avez des personnages qui s'allument, pendant que l'histoire est racontée, donc les gens comprennent l'animation. On a des faiblesses aussi ! Par contre, ça, c'est un truc... vous avez des gosses,

Mus.10.8  
Si on vole un bouton je suis intraitable

<sup>167</sup> Charles PERRAULT. *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des moralitez*. Sous la dir. de Claude BARBIN. Paris : Claude Barbin, 1697.

<sup>h</sup> Extrait ventilé sous « Trésor », SECTION B.2.7 Collections, page 901.

ici, ils arriveraient à vous plier une enclume à l'âge de huit ans. Bon, bien entendu, ça ne marche plus ! Bon c'est totalement... Ça c'est dégueulasse, le manque d'entretien, ça, c'est pas mon domaine où il faut quand même que je vois...<sup>i</sup> Voilà, ça marche, bon il raconte une connerie ! Il raconte... C'est pour que les gosses, ça leur parle. Ils voient la tronche du minus, qui leur donne un coup, parce que dans les écoles, on en manque. Et puis vous avez ce truc qui n'a aucun sens théoriquement, mais dans leur tête, mais vous avez quelquefois un costume, vous avez également un commentaire. Et celui qui vient faire une visite guidée en costume, pendant que les gens sont encore dans la salle, il ouvre, il retire son ancien costume, il met l'autre. Ici, nous avons choisi une veste comme ça, parce que c'est une veste d'époque, vous voyez ! À la limite, ça, on pourrait s'en passer, mais on le laisse parce que je sais que les gosses en ont besoin. Alors, j'ai un historique ici, on pourrait très bien s'en passer. Mais, c'est un janséniste, en quelque sorte, il faut être consentant. Il y a un peu de lâcheté aussi. Il faudrait réussir à ne pas se fâcher avec l'histoire, mais quand je fais une visite guidée, je raconte une histoire de la poste simplifiée & ils ont tous l'impression d'avoir compris, Dieu merci. Après, je vais gagner si j'en vois un, un jour, en bibliothèque, & là, il va dire : « Qu'est-ce que c'est que ce salaud qui m'a berné, c'est bien plus compliqué. — Mais bien sûr que c'est plus compliqué. » Mais votre but, c'est que quand il sort, il en reste quelque chose. Il ne faut pas le mener dans une sorte de : « Voilà, je t'ai tout dit, maintenant, tu n'avais rien compris & tu ne comprendras pas plus ». Il ne faut pas lui dire ça. <sup>ii</sup> Moi, j'ai une certaine culture, je suis un amateur d'art depuis ma plus tendre

Com. 10.9  
Histoire de la poste  
simplifiée

His.10.10  
La dame de Touy

<sup>168</sup> *La dame Touy, supérieure du harem du dieu Min*, op. cit.

<sup>169</sup> Marie-Henri BEYLE.

<sup>i</sup> Extrait ventilé sous « Médiation », SECTION B.3.179 Oral, page 921.

<sup>ii</sup> Extrait ventilé sous « Musées de province », SECTION B.1.?? ??, page 890.



pour ça qu'on a mis ça là, ça ne va pas marcher comme d'habitude, si ! Vous voyez, toute la vie de la Poste est là. Et en 1860, distribution du courrier à domicile. Bien sûr que le costume est faux, bien sûr que cette boîte est fautive, mais on ne peut pas ne rien mettre du tout. Mais, on va mettre ici le perchoir qui lui est vrai, & pour l'expliquer on met la gravure de la fameuse époque qui nous manque. Alors, vous voyez, il y a toujours ce problème-là, de quelquefois d'avoir des objets qui sont plus ou moins douteux. Par contre, les vêtements sont toujours vrais. Alors ça, c'est pour les gosses, vous voyez, à chaque fois, ça existait déjà à l'époque. ❀ *interruption* ❀ Moi, en vingt ans ici, je suis allé à Lyon, à Paris, si personne s'occupe de ça, moi je ne vais pas y passer ma vie, donc je vais les acheter, les faire restaurer, & pourquoi je les prends, parce que je sais qu'on a l'affiche, & que la « malle-poste des Cévennes » elle aime bien ces deux couleurs-là & donc ça fait un ensemble automatiquement. Vous voyez. Alors, on a retapé, parce que c'était un peu rouillé, on a mis des carreaux, & les Suisses ont rajouté des conneries, & comme il y avait à Saint-Flour, un musée de la Poste qui a disparu depuis, qui était tenu par René AJALBERT, & il me dit : « Dis-moi à Saint-Flour, j'ai une photographie de la « malle-poste des Cévennes ». Il me dit je t'en fais un daguer., tu l'agrandiras, & comme ça nous ça fait un ensemble. » C'est parlant. Là, cette vitrine n'est d'aucun intérêt, c'est trop long. Ça dure douze minutes, c'est le premier truc que j'ai créé. Alors évidemment, pour l'artiste qui crée la maquette, c'est bien parce qu'avec les lumières, on voit bien les silhouettes des personnages. Vous voyez, chaque fois, vous avez un robot qui vous accroche. Vous voyez ici le télégraphe CHAPPE. Il y en a de reconstitués dans le sud, il y en a deux ou trois en Alsace, le jeu est amusant parce que, la position des bras correspond à la position des bras en haut. Donc le machiniste, quand il a fait son réglage... Alors ça, on a l'original, mais on ne le présente pas, parce qu'il est conservé aux archives, sinon il s'abîme. Alors, on a ça pour les gosses, qu'on avait récupéré juste après l'événement du musée de la Cité des sciences, ils en avaient fait trois. Alors les gens voient un peu comment le mannequin, enfin quand il veut bien réagir, enfin, ça n'a pas l'air de marcher... non, non, il a une volonté mais ça ne va pas plus loin. Ça c'est pour les gosses, ils vont apprendre comment ça s'écrit. C'est idiot, mais enfin, ça les distrait. C'est-à-dire qu'à chaque fois il faut que vous trouviez quelque chose. Et quand vous voyez, les vitrines, c'est la même, c'est trois fois la même, elles sont carrées, une deux trois. Les socles, c'est des socles en ferraille, mais ils sont standardisés de sorte que ça ne soit pas trop visible. Et puis ça, il ne faut pas le rater, parce que ça se passe en 1834, THIERS est au gouvernement, il n'est pas encore connu, mais il a des actions dans des boîtes en Espagne qui se cassent la gueule, il le sait grâce à CHAPPE. Il va vendre ses actions avant que ça se sache. C'est le premier délit d'initié grâce au système de CHAPPE. Là, il y a une erreur de parcours, tout ça, ce sera revu, c'est qu'au départ ça devait aller là-bas, mais ça n'a pas pu rentrer, donc il faut attirer la foule ici pour leur en parler. Là, on a la naissance du facteur rural en 1830, ce sont de grandes périodes entre 1830 & 1880. Donc le facteur rural, les grandes boîtes aux lettres, là nous sommes sous NAPOLÉON III... Ça c'est pour les gosses, je vous dis à chaque fois, une réalité reconstituée, vous allez voir, allez-y la machine va vous accrocher, vous avez un chapeau ! Vous voyez, si vous tournez la tête, le chapeau tourne aussi. C'est bien fait. Alors chaque fois ça change de chapeau... Ça aussi c'est pour les gosses, alors, je ne sais pas ce qu'ils doivent voir : cherchez la bonne réponse, enfin. C'est de l'animation pour gosse. Là, vous avez la naissance du timbre d'Étienne ARAGO, 1848, 20 centimes... La péréquation, c'est ça l'invention d'égalité du citoyen sur tout le territoire, c'est 20 centimes. C'est plus la distance, on va payer au poids. C'est-à-dire que quand vous faites le Paris-Lyon, c'est de l'escroquerie ce que vous mettez sur une enveloppe de timbre, la Poste ne paye même pas le dixième. Mais quand vous faites les étapes, il faut bien que quelqu'un sorte les sous. Voilà, cette notion d'égalité devant le citoyen, devant le service public, elle apparaît en 1848. Là, la Poste est exemplaire, parce que la notion de service public va être palpable tout de suite chez le citoyen en 1848 avec ce système-là. Ça c'est une étape de l'évolution. Puis ça c'est une lettre du 1<sup>er</sup> janvier 1848, donc c'est pour ça qu'elle est très... Et naturellement, il faut respecter aussi les enveloppes. Et là, vous allez avoir l'histoire des assiégés, – putain, est-ce que ça va marcher ? – là, c'est une lettre d'une fille à sa mère, elle va expliquer comment ça se passe dans le siège. De l'autre côté, ils essayent de s'échapper en ballon. Là, Jacques TARDI nous a beaucoup aidé, il nous avait dit : « Je vais faire des dessins pour vous ! » Je me suis pris d'amitié avec TARDI, je le vois toujours, ancien anarchiste comme moi, donc, il y a une sympathie qui s'est créée. Alors, ça plaît aux gosses, & puis c'est du graphisme branché.

10. VL Et puis en fonction des sensibilités, il y en a qui vont aimer le film... Tiens, les couleurs ont changé là !

10. PR Alors, vous aviez des marrons qui s'éclaircissent, là vous êtes dans des verts qui s'éclaircissent. Alors, vous allez passer dans une salle qui est complètement bleue nuit, qui est celle de l'aéropostale. Il y avait un choix volontaire de créer une rupture avec l'aéropostale.

10. VL Et pourquoi les couleurs comme ça ?

10. PR C'est un des designers de l'architecte de l'époque. On fait ce qu'on peut. Voilà, excusez-moi, je vous garantis : je vous abandonne-là, je m'en vais. Vous avez mon numéro de téléphone, n'hésitez pas.




## A.11. Entretien avec Franck MARIE

Caen, mémorial de Caen, le mercredi 24 octobre 2012.

11. VL Vous avez de l'espace !

11. FM <sup>a</sup> Si vous voulez le mémorial reste aujourd'hui, 25 ans après, le premier musée de province le plus visité. 400 000 visiteurs par an. C'est un cap qu'on doit regarder d'année en année. || Ici, vous avez une vue sur le hall.

*His.11.1*   
*Musée de province  
le plus visité*

11. VL Vous votre formation, c'est... ?

11. FM Moi, j'ai trois cordes à mon arc, si on peut dire, j'ai d'abord fait de l'ébénisterie, de l'histoire de l'art parallèlement, & documentaliste. Et aujourd'hui, je suis le régisseur des expos & des parcours permanents, après être passé dans l'entreprise dans plusieurs services, du service technique en passant par la conservation, & la documentation, & la régie depuis 2006, date d'un changement important de direction ici. Le directeur a changé en décembre 2005.

11. VL Depuis 1988, il n'y a pas eu de grande modification dans le musée ?

11. FM Il y en a eu un petit peu, & surtout une grande modification qui a été un agrandissement d'ailleurs, en 2002. Le bâtiment a été agrandi de plus 4000 m<sup>2</sup>, c'est le bâtiment qui est face à vous. Vous avez vu sur l'esplanade un bâtiment totalement différent architecturalement parlant. C'est sa deuxième partie qui aborde la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ce qui fait du mémorial de Caen depuis 2002, le musée d'histoire contemporaine puisque le public rentre ici, il commence au bilan de la première guerre mondiale, 1918, pour terminer à la chute du mur de Berlin en novembre 1989. Donc cette extension à l'époque, en 2002, était focalisée sur la guerre froide, la période post-45, avec évidemment un résumé sur la guerre froide à l'échelle internationale. Mais aussi, il y avait des espaces sur la paix, sur les cultures de paix, les religions & la paix, les problèmes environnementaux aussi aujourd'hui. Le mémorial n'est pas qu'un musée d'histoire en le sens de musée militaire, histoire stratégique. C'est aussi un lieu pour comprendre l'actualité également. On a ce regard, & ça a toujours fait partie de l'identité du mémorial, d'être un musée généraliste sur la seconde guerre mondiale, & plus généralement, sur le XX<sup>e</sup> siècle, mais aussi être toujours en lien avec l'actualité pour bien comprendre qu'il faut tenir compte de l'histoire pour comprendre aussi ce qui se passe aujourd'hui, parfois, quasiment tout le temps, comprendre les conflits aussi aujourd'hui. Il y a aussi un événementiel au mémorial, au sens conférences, colloques, journées d'étude, concours de plaidoirie international. Ça, c'est le grand événement qui existe depuis l'origine, qui est à la fois pour les avocats professionnels, les élèves avocats & les lycéens. Là, le but, c'est un exercice, aussi bien pour les avocats professionnels & les lycéens. On leur demande de choisir des thèmes actuels, ça peut être les enfants dans la bande de Gaza, les femmes vitriolées au Bangladesh, des causes multiples à l'échelle planétaire, qui sont choisis par les adultes & les lycéens, & que nous, nous validons en jurys régionaux par rapport à l'éloquence. On va écouter les lycéens dans leur région & faire un choix avec un jury, & ils viendront ici à Caen, fin janvier. Pour les avocats professionnels, c'est la même chose. Ça, ça fait partie d'un grand rendez-vous international incontournable du mémorial, mais qui ancre bien le lieu dans cette question de regard sur la paix, de regard pour la paix. Voilà pour vous donner l'identité très spécifique au mémorial de Caen, très spécifique, très atypique dans le paysage muséal français, & même au-delà.

11. VL Moi, je fais justement une tournée en voyant plusieurs types de musées.

11. FM Quand on parle de paysage muséal en France, pour ne parler que de la France, ça va du petit musée privé au Louvre. C'est très bien, c'est ça la pluralité culturelle de la France. C'est entre autres ça. Ce sont ses musées petits & grands.

---

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Musées de province », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 891.

11. VL Vous l'intitulé exact, il y a paix dedans ?

11. FM La première appellation du mémorial, c'était jusqu'en 2005, « mémorial de Caen, un musée pour la paix », ça datait de l'origine. Aujourd'hui, on est avec un autre sous-titre : « L'histoire pour comprendre le monde ». Pour tout vous dire, la paix, c'est un peu brutal ce que je vais dire, mais finalement la paix c'est pas vendeur. Quand je dis que ce n'est pas vendeur, il faut savoir que nous au mémorial, on n'est pas un musée public. Là aussi, c'est encore une singularité. C'est une société d'économie mixte, une SEM<sup>170</sup>, c'est comme un zénith, un centre des congrès, c'est un statut juridique qui date des années quatre-vingts, qui permet au propriétaire du lieu, qui est souvent la ville ou une collectivité territoriale de déléguer la gestion à une société privée. C'est la mairie de Caen qui est propriétaire du lieu, & elle délègue la gestion à une société anonyme qui s'appelle le mémorial. Cette société ne correspond qu'au musée & relève du droit privé. Le personnel relève du droit privé. C'est le seul des musées de France, parce qu'on a le label musées de France, ça fait aussi partie d'une spécificité, parce qu'on a le label musées de France, mais on n'a pas de compte à rendre à la direction des musées de France, sauf au travers de nos collections puisque les collections, nos archives, etc. relèvent elles du droit public puisqu'elles appartiennent à la ville.

11. VL Et aux missions ?

11. FM Oui, bien sûr, par rapport à l'accueil du public, etc. Mais le fait d'être une SEM donne une souplesse de fonctionnement. Tout système a ses avantages & ses inconvénients, mais nous notre souplesse, c'est de pouvoir développer une action culturelle très autonome.

11. VL Comment ça transparaît dans la vie courante ?

11. FM Évidemment, je vais être un peu partisan, mais pour faire vivre un lieu comme le mémorial, pour réussir à faire venir tous les ans entre 380 & 420 000 visiteurs annuels, il faut être dans une souplesse, une autonomie pour son action culturelle, son développement, son renouvellement. Un musée par définition, c'est statique, ça en soit, c'est pas nouveau. Et pour casser ce côté figé d'un parcours permanent, il faut le faire vivre au milieu de son événementiel, de ses expositions temporaires, & de ses modifications muséographiques dans les parcours permanents. Alors tout ça évidemment est facile à dire, à écrire, à conceptualiser, mais il faut le faire & pouvoir le financer. Dans le cadre d'une société d'économie mixte qui ne s'en sort pas trop mal, on peut investir dans des développements, dans l'action culturelle, sur ses propres fonds. Si on était en régie municipale directe, je ne dis pas que ça ne serait pas possible, mais vu la conjoncture actuelle... c'est quand même beaucoup plus difficile. Il suffit de voir d'autres musées qui sont parfois dans des situations très très difficiles économiquement parlant. Une SEM est obligée aussi d'avoir une vocation publique, mais aussi parallèlement, une obligation de résultat. Il y a 90 salariés, il y a vraiment ces deux logiques à mettre sur le même niveau d'objectifs. Un service public bien sûr, parce que c'est un lieu qui reçoit du public, un tiers de scolaires, c'est à peu près le pourcentage des autres musées aussi. Les publics scolaires obligent à avoir les parcours les plus pédagogique possibles, les plus clairs. Ça aussi, c'est très facile à dire, mais ça fait partie des objectifs d'un lieu comme le notre, d'abord parce qu'il faut être aussi clair. Le public qui consomme les musées d'histoire, particulièrement en Normandie, la moyenne du niveau d'étude par rapport à l'histoire, c'est troisième, seconde. C'est normal aussi, & finalement ce n'est pas spécifique aux publics consommateurs des musées d'histoire. C'est aussi plus global. Je veux dire par là que la scénographie doit être très pédagogique, donc on doit aller à l'essentiel. Ce qu'on montre, quand on veut parler de la seconde guerre mondiale, ou plus globalement du XX<sup>e</sup> siècle, on ne peut pas tout montrer, même si on a plus de 6000 m<sup>2</sup> d'espace permanent. Il y a évidemment des faits historiques qu'on ne mentionne pas, parce qu'on n'a pas eu la place pour les mettre. Ça, c'est la frustration qui est très logique à un musée d'histoire, même si face à ça, on a aussi beaucoup de frustrations publiques, des remarques parfois très judicieuses, ou pas du tout, ou complètement fantasques, ça c'est autre chose. Mais dans les remarques judicieuses sur : « Pourquoi vous ne parlez pas de la guerre d'Espagne ? »

<sup>170</sup>Société d'économie mixte.

par exemple, « Pourquoi vous ne parlez pas des Juifs hongrois ? » Toutes ces questions-là, toutes ces remarques-là sont légitimes, mais un parcours historique, quand il est conçu pour son scénario scientifique, c'est pas facile pour les historiens. À un moment, ils sont obligés de faire des choix, & il y a quelqu'un qui doit trancher : « Ça, on ne pourra pas en parler ! » L'histoire exhaustive, elle ne pourra pas être présente dans 6000 m<sup>2</sup> pour le xx<sup>e</sup> siècle.

11. VL Comment se font les choix ici ?

11. FM Les faits historiques qu'on ne va pas évoquer dans le parcours muséographique vont pouvoir à un moment donné être évoqués dans les expositions temporaires, dans les conférences, dans les colloques & en médiathèque. Il y a quand même quatre autres supports où le public peut aller chercher plus sur quelque chose qui ne serait pas présent, mais qu'il aura remarqué. Mais, pour répondre à votre question, les choix, à la base, ont vraiment été faits pour le premier parcours, au moins les deux espaces sur trois, qui datent de l'origine en 1988, les choix ont été faits par un comité scientifique à l'époque. Pourquoi plus un fait qu'un autre ? C'est vrai qu'il y a 25 ans, les historiens, spécialisés sur l'histoire de la seconde guerre, avaient un regard spécifique. C'était une école d'historiens à la date des années quatre-vingts. C'était pour ce nouveau lieu, ici, à Caen, de considérer dans la toute première partie qui va de 18 à 40, l'entre-deux-guerres, qu'il fallait avant tout focaliser sur l'avancée du nazisme, du fascisme, à commencer par MUSSOLINI, Adolf HITLER. Donc, bilan de la première guerre mondiale, *traité de Versailles*<sup>171</sup>, crise de 29, montée des fascismes, Troisième Reich. Ça a été focalisé sur ça. Il suffisait de lire les bouquins de l'époque, c'était l'historiographie de l'époque. Je ne dis pas que c'est plus comme ça maintenant, mais les historiens nouvelle génération, enfin si les anciens m'entendaient, mais c'est comme ça, sont issus aussi de nouvelles écoles, de nouveaux courants d'écriture de l'histoire aussi. Et d'ailleurs, nous avons refait, nous en 2010, la dernière partie qui est l'espace « guerre mondiale, guerre totale » qui est un espace de 120 000 m<sup>2</sup>, qu'on a entièrement revu. Quand je dis revu, le mot est faible : il y a un nouveau scénario qui a été rédigé, qui a été conçu, & qui a été focalisé sur des civils dans les guerres, mais à l'échelle internationale, à l'échelle de la seconde guerre mondiale, France, Europe & les autres pays, sur les massacres de masse avec bien sûr, la Shoah, mais je dis, la Shoah entre autres. Ça fait aussi partie d'une nouvelle écriture de l'histoire de dire, pour parler des civils dans la deuxième guerre mondiale, c'est de s'apercevoir aujourd'hui qu'il y a eu plus de victimes civiles que militaires. Le chiffre, d'ailleurs il a évolué encore, il va falloir qu'on l'enlève, de 50 millions au sens large de civils & militaires, il n'est plus bon aujourd'hui, il faut rajouter 10 à 15 millions : on est à 65 millions aujourd'hui de victimes civiles & militaires. Et sur ces 65 millions, il y a plus de 35 millions qui sont des civils. Alors, c'est pas que les historiens des années quatre-vingts-quatre-vingt-dix ne savaient pas, mais on n'était pas dans ces mêmes proportions. De nouveaux historiens ont été plus loin dans les comptages aussi, au-delà de l'Europe aussi. Quand on parle de conflit mondial, il faut aller jusqu'au bout. Mais c'est aussi quand on parle des massacres de masse, c'est aussi commencer par le massacre de Nankin, par exemple. C'est pas que les historiens l'ont oublié, il y a plein de bouquins écrits même il y a 30 ou 40 ans... mais je veux dire, dans la rubrique des génocides par exemple. Tout ça est discutable, mais c'est aussi ça l'intérêt du mémorial de Caen. Ça, c'est vraiment un nouvel espace, dont on a gardé le même titre, « guerre mondiale, guerre totale », en cela, le titre était bon. C'est la troisième partie du premier bâtiment, 18-45, finalement.

11. VL Il y a un changement de focale entre ces deux muséographies ?

11. FM Oui, il y a avant tout un changement muséographique & esthétique. On arrive à la forme. Ce qui est bien, je vous l'expliquerais sans doute après, mais c'est qu'on fait en sorte d'avoir toujours ce regard sur le fond & la forme & de lier les deux dans tout ce qu'on fait. C'est très pratique ça aussi, mais c'est parce qu'on a les compétences à l'interne. Ce n'est pas le cas de tous les musées. C'est coûteux de faire appel à un muséographe, c'est avant tout très coûteux effectivement.

11. VL Et l'implication des cabinets externes est peut être moindre par rapport aux cabinets internes ?

---

<sup>171</sup>Woodrow WILSON, Robert LANSING, Edward Mandell HOUSE et al. « traité de Versailles ». bilingue. In : (juin 1919).

11. FM C'est ce que j'ai toujours pensé aussi, & en tout cas, ce qu'on a mis en place ici, cet outil de travail fonctionne parce que, que ce soit pour des parcours ou des expositions temporaires, à chaque fois qu'on doit concevoir un projet aussi bien intellectuellement que pratiquement, on est capable de le faire en interne pour les deux volets. Dans notre équipe culturelle, on a des historiens qui sont capables d'écrire le scénario, qui sont les historiens maison. S'ils ne maîtrisent pas le sujet, parce que tous les historiens sont spécialistes sur un sujet, on va faire appel à des historiens extérieurs. Mais pour ce qui est de la forme, c'est-à-dire la muséographie, la scénographie, nous, on va être là pour articuler le fond avec la forme, parce que c'est ça la clef de la réussite d'un parcours permanent &/ou d'une expo temporaire. Ne jamais scinder – enfin, ça n'engage que moi ce que je vais dire, c'est une méthodologie qu'on a mise en place au musée qui fonctionne – il ne faut jamais opposer la partie intellectuelle à la partie pratique, muséo. & scéno.. Pour moi, c'est impossible de concevoir quelque chose de concret, de rationnel, de super articulé si on ne lie pas le fond à la forme. Le scénario nourrit la scénographie & inversement. Chacun est spécialiste, certes, mais nous, on sait qu'on ne peut pas être exhaustif, ça c'est le chapeau général. Donc, face à un historien qui va vouloir, pas nécessairement, mais qui en général, & c'est normal, & c'est son métier, va vouloir plutôt être exhaustif, & vouloir présenter un bouquin entier, on sait très bien que nous on ne pourra pas le mettre en œuvre, à cause des espaces & parce qu'on connaît la réaction des publics, notre typologie des publics qui - là, il faut quand même savoir que 6000 m<sup>2</sup>, c'est une moyenne de 3 h 30 de visite, & c'est une moyenne; donc vous pouvez passer la journée pour celui qui veut tout lire, tout écouter, tout voir, tout entendre - donc on est quand même avec une vocation grand public, je parlais des scolaires, donc il faut aller à l'essentiel, il faut être percutant, il faut être clair aussi, on n'est pas à Disneyland.


11. VL Vous faites une plaquette où vous mettez : « Toute l'histoire est au mémorial ! » Qu'est-ce que je vais trouver avec une accroche comme ça ?

11. FM Ben, toute l'histoire, oui, ça c'est un tout nouveau *pitch*\* de la com., parce qu'effectivement, notre identité, c'est 1918 à 1989, donc c'est déjà... Bon, là c'est pareil, c'est de la communication, la communication doit prendre des *pitches* forts, donc c'en est un ! Comme « l'histoire pour comprendre le monde ! » etc. Enfin, c'est quand même exhaustif, là évidemment, c'est la définition de la notion de l'exhaustivité, bon après ! On l'est quand on interroge le public, quand on voit le comportement du public, même si on prend tous les types de publics, tous les gens sont satisfaits au bout de leur visite, notamment par le fait d'y avoir passé beaucoup de temps. Même si ceux qui y ont passé le moins de temps y ont passé 2 h 30, là, c'est plutôt une visite au pas de course finalement, au bout du compte, ils en ont pris plein les oreilles, plein le cerveau, & plein les yeux en l'occurrence. Après, il y a un pourcentage de public qui peut sortir frustré effectivement, parce qu'il croit en venant ici tout voir, dans ses moindres détails. Donc, je prenais l'exemple dans ses moindres détails, parce que c'est un exemple qui revenait souvent. Effectivement, on n'en parle pas, & c'est un fait important dans l'avant-guerre, & à plus forte raison pour illustrer le fascisme aussi. Donc, nous, on a choisi de montrer MUSSOLINI, bon, voilà ! Alors, vous allez me dire, on aurait pu mettre Francisco FRANCO aussi ! Bon ! Donc, c'est une remarque d'un certain type de visiteurs qui, en l'occurrence, va plutôt être hispanisant, en toute logique, mais pas nécessairement non plus, qui va remarquer ce manque, qui va le noter parfois par écrit dans les remarques, parce qu'on leur demande de remplir un formulaire de remarques, mais qui ne va pas nous en tenir rigueur pour autant. À chaque fois, on va avoir, on aura toujours un message positif, à 80 % – on ne peut pas dire que toutes les remarques sont positives, ce serait... le zéro défaut n'existe pas – mais, les gens sont toujours satisfaits finalement. Il y a un type de public pointu, passionné, ou même professionnel, qui vient en visite, & qui va remarquer le petit manque. Et le petit manque ne sera pas toujours sur le fond d'ailleurs. Il peut aussi y avoir des remarques sur la forme, parce qu'il y a des types de gens... ce serait assez amusant à étudier les remarques des gens sur les problèmes muséographiques, par exemple.

11. VL Les visites sont chronologiques ?

11. FM Pour l'espace 1, qui est la faillite de la paix, c'est vraiment chronologique, 1918-1935. Après, c'est plus chrono-thématique, de 1940, donc de la drôle de guerre, à 45, c'est chrono-thématique. De toute façon, la première partie, c'est un passage très étroit, c'est une spirale qui est très étroite de 1918 à 35, donc de toute façon, là on

est obligé d'être chronologique par définition : c'est un couloir qui descend, donc les gens sont obligatoirement conduits. Après les espaces sont des espaces beaucoup plus ouverts, où le public est libre, c'est-à-dire que c'est à lui de comprendre la chronologie au travers de titres, à travers des dates, des textes, des sous-textes. Mais, il n'est pas conduit par des couloirs. Ce sont des ruptures qui ont été voulues à une certaine époque, qui sont critiquables aussi, bien sûr, parce qu'un certain public, tout à coup, va se trouver dans un espace ouvert, où il devra faire des choix, où il n'aura plus de chronologie, mais c'est aussi fait pour que le public lise les textes. <sup>b</sup> On a mis des audioguides, il y a deux ans, c'est tout récent pour nous aussi, parce que le principe de la visite a toujours été libre, sauf pour certains groupes qui peuvent demander, pour ça, c'est une option qui est proposée. Ils peuvent demander un guide spécial pour les aider, mais l'audioguidage est très bien pour ça. **||**

*Com. 11.2*   
*C'est tout récent*

11. VL La spirale & la descente suit un sens ?


11. FM Il y a une symbolique évidemment de descendre, puisque le thème, c'est la faillite de la paix, le titre général. Donc évidemment, symboliquement, au niveau de l'architecture de la scéno., le scénographe de l'époque a voulu une spirale avec des revêtements muraux qui commencent au blanc & qui finissent au noir. Puisque quand on traverse la vraie sphère qui représente le monde, & au sortir de la sphère, il entre dans la sphère même & il tombe sur un rassemblement du Troisième Reich à Nuremberg en 1935 avec le son très fort, & un discours d'HITLER.

11. VL Une fois qu'on rentre dans cet espace, quels sont les moyens d'interactivité & de construction de leurs repères à eux ?


11. FM Comment on leur permet de cheminer sans qu'ils s'interrogent ? C'est ça que vous voulez dire ?

11. VL Mais peut-être aussi comment ils peuvent construire leur histoire au milieu de ces salles ?

11. FM Là, en l'occurrence, c'est vraiment à eux de lire les choses dans le grand espace. De toute façon, je vais vous faire rentrer, je ne vais pas pouvoir vous accompagner tout le temps. Mais à ce moment-là, c'est peut-être même pas plus mal, parce que vous allez avoir un regard neuf puisque vous ne l'avez encore jamais visité, & puis vous me rappelez éventuellement en début d'après-midi pour faire un point. Je ne sais pas si vous voyez les choses comme ça ? Je reviens pour 13 h 30. Vous pouvez tout voir au pas de course, mais aussi vous arrêter. Enfin, pour revenir à votre question pour le public dans un espace qui n'est pas chronologique à 100 %, c'est sûr qu'à un moment donné, il faut un minimum conduire les gens. Parce qu'on c'est très vite aperçu que... Il date de 2010, donc il est tout récent, donc c'est un espace ouvert dans le sens où ce sont plein d'alcôves, vous allez voir, & plein d'alcôves, c'est presque un labyrinthe. Donc, les gens peuvent déambuler comme bon leur semble. Je veux dire qu'entre le gaucher & le droitier, le comportement du visiteur est très passif, il suffit de suivre un groupe pour comprendre à des endroits stratégiques où subitement vous n'êtes plus conduit, vous en avez une partie qui va aller à gauche instinctivement, une partie qui va aller à droite instinctivement. Donc, à un moment donné, surtout quand c'est à l'intro d'un espace thématique, il faut un minimum trouver une solution pour ne pas l'éparpiller dès l'intro. Donc finalement, on est arrivé à boucher, enfin matérialiser en mettant des chicanes, des cordes, pour que le public soit obligé d'aller à droite, parce qu'on veut qu'il aille à droite par rapport à ce nouvel espace & au côté chronothématique qui s'offre à lui. Et s'il ne veut pas le déconnecter. <sup>c</sup> Mais l'audioguidage, évidemment, comme dans tous les musées, c'est l'outil idéal pour orienter la personne, pour la guider correctement, la mettre en face de certains points. **||**

*Com. 11.3*   
*L'outil idéal*

11. VL Après, tout le monde ne l'utilise pas...

*Com. 11.4*   
*En option* 11. FM <sup>d</sup> Tout le monde ne l'utilise pas, d'abord parce que c'est aussi une option, il faut le payer, etc. Et puis,

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 905.

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 906.

<sup>d</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 906.

il y a des gens qui n'aiment pas ça ! ||<sup>c</sup> Ça dépend des périodes de visite. C'est vrai aussi que l'audioguidage, c'est une certaine façon de s'isoler un peu, & c'est parfois bien pratique quand il y a 2000 à 2500 visiteurs par jour en haute saison. Parce qu'entre les groupes, les groupes de scolaires, les groupes adultes, & les individuels, ça fait du monde, ça peut être gênant. ||

Com. 11.5  
S'isoler

11. VL Comment est-ce que dans un musée, on peut faire participer le public à l'écriture de l'histoire ?

11. FM Ça, c'est une question qu'on s'est beaucoup posé, on aime bien nous... Pour répondre à votre question, l'idéal absolu serait d'être interactif dans le sens le plus global du terme, par exemple de toucher les choses. Toucher les objets par exemple, l'objet étant assez présent au mémorial, même si on n'est pas un musée d'objets comme d'autres musées locaux d'histoire de la bataille de Normandie par exemple, qui sont des musées d'objets à fond. Nous, c'est pas ça. Mais, il y a cet équilibre entre le discours & l'illustration, l'illustration : photo, film, objet. On aime nous aller plus loin, enfin, on aimerait aller encore plus loin, mais c'est pas possible parce que c'est l'anti-musée de permettre aux gens d'y toucher. Je pense à la *Jeep* qui est un objet très emblématique de la bataille de Normandie, du débarquement<sup>172</sup>. On ne l'a pas mis en vitrine, ce qu'un musée public ne ferait pas par exemple. J'en reviens à nos souplesses. Parce que cet objet-là qui paraît complètement anecdotique, matériel, en haute saison, tout le monde est autour, tout le monde le touche, il y en a même qui montaient dedans évidemment pour être pris en photo, etc. Ça, c'est le côté très histoire normande de l'objet emblématique très signifiant & qui fonctionne. Pour approcher l'histoire & la rendre interactive, on va jusque-là, vous verrez dans une nouvelle salle qu'on a ouverte en février dernier, qui est face à nous dans les miroirs, qui est une salle exclusivement consacrée au jour J, à la bataille de Normandie, qui est incontournable à Caen, même si l'histoire de la bataille de Normandie, elle est présente dans les 35 musées de la côte & de l'arrière-pays. Donc, le mémorial de Caen n'est pas un musée d'histoire sur le débarquement mais on ne pouvait pas ne pas en parler. Donc, on a refait une salle, vous la verrez, interactive dans le sens où on a créé une ruine de maison détruite que les gens peuvent toucher. C'est conceptuel, mais ça fonctionne. Les gens ont besoin de ça aujourd'hui. Un certain nouveau public a besoin, quand il vient dans un musée comme le notre, qui est quand même riche, long, lourd, lourd à appréhender aussi, parce qu'il y a des moments forts, tragiques, etc. Des images fortes aussi. Donc, il faut aussi des lieux presque tactiles, des visuels très forts, etc. Et là, on a voulu le faire & ça fonctionne ici. C'est une petite salle de 200 m<sup>2</sup>, vous verrez.

11. VL Le tactile est important !

11. FM Après, un musée, malheureusement, dans sa déontologie, ne peut pas mettre en danger ses collections. Là, on arrive vraiment au travail de la muséographie & de la scénographie. Après avoir parlé plutôt du fond, de la partie des contenus, mais au sens scientifique & rédactionnel, on arrive à la forme & aussi à ce travail que l'on fait ici, enfin qu'on essaye de faire. Après, personne n'est parfait. La muséographie & la scénographie, c'est pas du tout une science infuse, c'est ni une science ni infuse, pour rester modeste. Au bout du compte, c'est spécifique au musée, principalement en muséographie. C'est vrai qu'on a réussi nous – enfin, réussi, c'est bien prétentieux ce que je vais dire, c'est pas nouveau, mais – on réussit à donner une définition différente à la muséographie & à la scénographie ! Parce que c'est pas facile, puisque ce sont deux métiers qui finalement sont quand même des métiers un peu *ad hoc*, au-delà des musées d'ailleurs. Mais pour la muséographie au moins, avec ce préfixe *muséo-* d'ailleurs, c'est spécifique au musée. Mais, en ayant développé, nous, ces compétences historiques, muséographiques, scénographiques, graphiques aussi. Parce que mon collègue historien est un passionné de graphisme, donc c'est avec lui qu'on fait nos maquettes graphiques, quand on a des expos temporaires ou des parcours permanents à refaire. Donc, c'est un véritable binôme qui, à chaque fois, croise le fond & la forme ou l'inverse pour arriver au même but. Et du coup, nous, on s'est accordé à une définition de la muséo. & de la scéno. dans ce sens où la scéno. c'est le contenant général & la muséo., c'est le contenu, c'est l'articulation, c'est l'interface entre le discours scientifique & la scéno. Je crois qu'on ne se trompe pas trop, & c'est pas propre au mémorial. Mais quand un musée a la chance

<sup>172</sup> WILLYS-OVERLAND. *Jeep*. Toledo (Ohio), 1940.

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 907.

d'avoir un muséographe & un scénographe, inéluctablement, on arrive à donner une définition aux deux, même si tout ça est très corporatiste, si on peut dire, mais corporatiste interne. Vous voyez ce que je veux dire. Après, ce que je dis là peut ne pas s'appliquer du tout à un autre musée, parce qu'il suffit... Je vois bien d'autres homologues d'autres musées, qui systématiquement, même pour une petite expo temporaire, vont faire appel à un cabinet d'archi., parce qu'ils n'ont pas la compétence à l'interne. C'est avant tout pour ça finalement.

11. VL D'un côté, il y a la scénographie, de l'autre l'historien, & entre les deux la muséo. Et la muséo. fait le lien...

11. FM Oui, la muséo., le muséographe, il doit toujours, sa mission, c'est d'établir un compromis entre le discours scientifique & les historiens qui vont vouloir eux être super exhaustifs, parce que c'est leur métier, & le scénographe qui lui aussi va vouloir être super exhaustif & faire un contentant, évidemment, à son image, à son style. Et un moment donné, il y a plein de contraintes inhérentes & au bâtiment, & au discours idéal que l'on veut ici. En plus, si vous voulez, l'autre particularité, c'est que le directeur général du mémorial, c'est pas un conservateur. C'est un passionné d'histoire, mais ce n'est pas un conservateur de musée. Ça aussi, ça fait partie de nos spécificités. De toute façon, c'est lui qui va décider de tout. Ces deux définitions, c'est cette méthodologie qu'on a mise en place principalement à son arrivée, avec lui, en 2006. Ce n'était pas comme ça avant. Moi, je vais prendre, en tant que régisseur, c'est moi qui vais avoir ce rôle de muséographe. Vous l'aviez compris je pense. Mais c'est moi qui vais devoir à un moment donné dire à mon collègue Christophe, avec qui on va faire les maquettes graphiques dans la phase avant projet : « Là, on va trop loin, la scénographie va être trop prégnante ! etc. » Vous voyez, il ne faut pas que la scénographie prenne le pas sur le fond, sur le discours, & il ne faut pas que le discours soit super exhaustif, parce qu'on sait que le public ne le lira pas. En fait, c'est ça, c'est un... là, c'est une fonction qui est un peu cassante, parce qu'on est au milieu, mais c'est vraiment comme ça que le mémorial fonctionne.

11. VL Quand vous dites le discours... ?

11. FM Le discours, c'est le scénario scientifique. La partie totalement intellectuelle, ce qu'on appelle le scénario scientifique.

11. VL Défini à l'écrit ou à l'oral ?

11. FM Euh... si ce n'est que moi, quand je parle du discours & du scénario scientifique, c'est vraiment le synopsis, comme le scénario d'un film. Je prends toujours l'exemple du monde du cinéma. Là encore, ce que je dis, c'est *ad hoc*. Pour le mémorial, c'est vraiment comme ça. Quand je dis le scénario scientifique, c'est vraiment le synopsis, c'est ce qu'on demande aux historiens d'écrire, que ce soit un scénario d'expo temporaire qui va faire 50 pages, ou d'un parcours permanent de 1000 m<sup>2</sup> qui va en faire 100. Et à partir de ce scénario écrit, il va falloir évidemment l'illustrer, l'illustrer par de l'archive, de l'objet, du film, bref tous les supports illustratifs au sens très large, & accorder tout ça. Donc, le muséographe va devoir articuler & trouver le contenu documentaire. On va devoir, nous, dans notre équipe, trouver les photos, les films, les bons objets...

11. VL Donc, vous partez toujours du discours, de l'histoire, du scénario...

11. FM Vraiment comme un scénario de film vraiment à partir duquel le réalisateur & les scénographies, les régisseurs vont devoir créer.

11. VL Et à partir de là, vous allez chercher dans vos collections que vous connaissez bien sûr...



11. FM Et dans nos collections, & dans des collections extérieures, pour peu qu'on ne les ait pas dans nos fonds. De toute façon, ce sera pour également illustrer le scénario par tous ces supports, de toute façon systématiquement - sauf si on a tout ici - on sera systématiquement sur deux pistes à la fois. On exploitera d'abord nos fonds, c'est logique, c'est rationnel. Très vite, si on voit qu'on n'a pas, il faudra aller en chasse ailleurs chez nos homologues français & étrangers en fonction du thème.

11. VL Vous avez un réseau...

11. FM Oui, en fonction du thème, ou on n'aura pas besoin d'aller chercher d'icône. à l'étranger par exemple, parce que ce qu'on exposera sera en France. Mais si c'est sur le thème de la Shoah, par exemple, comme pour l'une des parties du grand espace, ce sera assez facile d'aller demander au mémorial de la Shoah, à la fondation de la Shoah, etc. Évidemment, on est toujours en lien. On a un bon réseau d'homologues depuis 25 ans, qui est très fidèle, qui est présent dans le cadre de conférences, de colloques, de journées d'étude. Ça permet bien sûr de rencontrer d'autres personnes.

11. VL L'activité historique est aussi mutualisée avec les universités ?

11. FM Oui, avec l'université de Caen, au travers justement de toutes ces conférences qui, tous les ans, reviennent, ça fait partie d'un programme de toute façon. On a un service des archives, on a un service des collections d'objets, qui appartient aussi à direction des affaires culturelles & pédagogiques. Donc, ce sont d'autres personnels qui travaillent avec nous sur les projets.

11. VL Vous avez une activité numérique qui correspond à l'activité d'histoire ?

11. FM <sup>f</sup> Vous pensez par exemple à la numérisation des collections ? On y est soumis au regard du statut public <sup>Com. 11.6</sup> En cours de nos collections, c'est en cours depuis plusieurs années. <sup>g</sup> Mais sinon, le volet numérique, il est vraiment au <sup>Com. 11.7</sup> travers du site Internet aussi, des visites virtuelles. Il joue le rôle d'un continuel changement des pages d'accueil du mémorial, d'abord parce que l'agenda culturel bouge. Ça, c'est vraiment de la com., mais après sur un volet numérique propre à l'action culturelle & scientifique, c'est vraiment lié aux collections, au sens archivistique. <sup>h</sup> Mais on est loin d'avoir des fonds tout numérisés parce que là, il y a un retard considérable qui a été pris. C'est <sup>Com. 11.8</sup> pas propre au mémorial. Les collections en tant que telles ne sont pas énormes, parce qu'elles n'ont que 25 ans finalement. Ça représente 40 000 photos, 3 000 affiches, c'est quand même... très ciblé seconde guerre mondiale. Ce sont de très belles collections d'archives originales, mais la numérisation n'ayant commencé qu'il y a deux ans. Vous voyez... Les deux décennies précédentes, c'était pas une priorité. Depuis 2006, les choses ont beaucoup changé, pour résumer. Dans l'organisation même du mémorial, dans son développement, etc. <sup>h</sup>

11. VL Le lieu même de l'implantation du musée, il n'est pas relatif à quelque chose de précis ?

11. FM Il y avait quand même finalement quelque chose. Si, c'est une question intéressante parce que ça fait partie des projets futurs. Sous le mémorial, dans le sous-terrain, il y a un tunnel dans une carrière, qui fait 70 m de long, par 4, qui pendant la guerre, de 1942 à 1944 a été un poste de commandement du général allemand qui occupait Caen depuis 1940 <sup>173</sup>. Et, de 1991 à 2011, cet espace a été la galerie des prix NOBEL de la paix. Oui ! C'est-à-dire que là, c'était, parce que nous l'avons rasé l'année dernière, c'était le seul espace en France qui permettait de montrer toute l'histoire des prix NOBEL de la paix depuis 1901, parce que le premier était nommé en 1901, jusqu'à nos jours. Pour vraiment ancrer, parce que je vous disais tout à l'heure que le sous-titre du mémorial,

<sup>173</sup> Il s'agit de Wilhelm RICHTER.

<sup>f</sup> Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 917.

<sup>g</sup> Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 919.

<sup>h</sup> Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 918.

c'était « le mémorial de Caen, un mémorial pour la paix », on le voit encore apparaître, parce que là encore... Sur certains supports de com., c'est encore visible, sur d'autres ça l'est plus. Ça va être amener petit à petit à vraiment disparaître. Donc, cette galerie, elle était là pour ancrer le volet paix, en l'occurrence pour la paix, & non de la paix, ce qui est un peu moins ambitieux de s'appeler pour la paix plutôt que de la paix.

11. VL Vous n'êtes pas le temple de la paix !

11. FM Non, & le prix NOBEL de la paix, c'est norvégien, mais c'était très bien de le faire. Cela étant, il ne faut pas se mentir, sur le visitorat annuel, vous aviez 3 %, & encore, qui allait dans cet espace, pour une raison première, c'est que déjà, il faut sortir du musée sur une passerelle. C'est un sous-terrain, il faut emprunter une passerelle, un ascenseur...

11. VL Et le projet ?

11. FM Nous, le projet futur, c'est de revenir, non pas dans de la reconstitution, parce que ça c'est pas le créneau du mémorial non plus. Mais je parlais tout à l'heure d'une nouvelle écriture de l'histoire & des historiens, c'est pas une réécriture de l'histoire, mais aujourd'hui, il faut se focaliser sur de nouveaux faits, de nouveaux aspects, & là, c'est parler des occupants, parler des Allemands. La seconde guerre mondiale, l'occupant en France, l'occupation en Normandie, l'occupation à Caen, c'est quand même quatre ans à l'échelle nationale, pour ne parler que de la France. C'est pas qu'on n'en a pas parlé ces 30 dernières années, il y a suffisamment de bouquins depuis les années soixante-soixante-dix. Mais, en Normandie particulièrement, pour ne parler que du jour J de la bataille de Normandie, on ne peut pas parler de la bataille de Normandie sans parler des Allemands, qui aujourd'hui encore, sont les visiteurs étrangers les moins présents. Donc, feu la galerie des prix NOBEL de la paix, on va vouloir parler de ce qu'a été l'occupation allemande, ici à l'échelle de Caen, avant & pendant le débarquement en re-situant l'occupant allemand de 1940 à 1944, ici, qui en parlant de Caen est un exemple à l'échelle de la France occupée & d'autres pays. Ces six dernières années, il y a eu vraiment beaucoup de changements, de réactualisations & de nouveaux regards. De toute façon, un musée est contraint au mouvement, comme je le disais tout à l'heure, dans la mesure de ses possibilités. Le mémorial le peut en ce moment, parce que les choses ont remonté. 2005 a été une période très difficile pour le mémorial, c'est pour ça qu'il y a eu du changement, mais je ne rentrerai pas dans le débat des raisons de la situation de 2005. Il a fallu remonter la pente, aujourd'hui, elle est remontée. Il ne faut pas s'endormir sur ses lauriers parce que ça reste un musée. Un musée, c'est un produit de consommation culturelle, donc dans un pays en crise, c'est pas non plus l'idéal. Mais, il faut établir des prévisionnelles modestes à la hauteur du lieu. C'est-à-dire que tout musée, à un moment donné, sait qu'il ne pourra pas franchir un seuil de fréquentation, à plus forte raison aujourd'hui. C'est faux de penser que même un développement ambitieux d'un lieu culturel peut redorer, peut redynamiser le lieu. Tous les musées en sont là. Nous, on sait, à plus forte raison en province, que le mémorial de Caen, son seuil, 380-420 000. Il faut donc faire avec, & *a minima*, faire en sorte d'arriver à ça.

11. VL Pour vous, qu'est-ce qu'un musée d'histoire ?

11. FM Évidemment, un musée d'histoire contemporaine, ou au sens global d'histoire, que ce soit histoire médiévale ou histoire... ? Pour moi, c'est un lieu où on doit pouvoir comprendre assez rapidement, donc pour moi, c'est un lieu qui doit être chronologique avant tout, donc pédagogique. C'est pareil, parce que... C'est pas évident de répondre à votre question, comme si j'étais un visiteur lambda. Mais pour moi, c'est ça, c'est un lieu qui doit être clair, qui ne doit pas être exhaustif. Moi, je ne viens pas dans un musée pour lire un bouquin. Parce que lire un bouquin c'est autre chose. Pour résumer, c'est un peu court ce que je dis. Parce que quand vous savez que vous venez dans un grand musée, au sens déjà de temps à passer, surface visitable, quand les gens viennent au mémorial, déjà, ils savent que c'est un grand musée de province, long à visiter. C'est un musée qui, en terme de communication, qui est maintenant connu, bien au-delà de la Normandie, ça c'est certain. La communication a fait un travail énorme en 20 ans. Au moins, Caen a réussi avec ce lieu incontournable. En soit, c'est un beau projet, voulu par

un élu à l'époque dans les années soixante-dix. Mais, donc, un musée d'histoire, on n'y vient pas pour se détendre, dans ce sens où on ne vient pas à Eurodisney. On sait qu'on y vient pour apprendre des choses, mais il faut que ces choses-là soient pédagogiques, soient compréhensibles, claires, percutantes. Donc, je ne dis pas qu'un livre n'est pas percutant, mais c'est pas possible de... Vous allez voir, vous allez passer ; même pour un public passionné d'historiens de métier, c'est très long. Après, évidemment, il y a un type de public qui adore ça ! Moi, ça ne me dérange pas de passer trois heures dans un musée, mais je pense que trois heures, c'est le grand maxi, que ce soit l'histoire contemporaine, ou l'histoire médiévale, ou l'histoire romaine, ou l'ethno, ou beaux-arts. Après, ça n'engage que moi.

11. VL La différence entre le livre & le musée, où est-elle ?

11. FM La différence entre le livre & le musée, c'est là où je peux répondre un peu plus à votre question sur les choix qui doivent être faits, & par les scientifiques, & par les muséographes & par les scénographes, c'est que pour ne pas être un livre, il faut aller à l'essentiel. Ça, c'est fastoche à dire, c'est que vous le verrez principalement dans la salle bataille de Normandie, mais dans les autres parties du musée. Il faut être très pragmatique, c'est pour ça que là encore, pouvoir lier le fond à la forme très vite. Là, on sait qu'on a 200 m<sup>2</sup>, on sait qu'on doit raconter le jour J de la bataille de Normandie, qui va du 6 juin à fin août 44 ! Bon, on sait que tous les bouquins qui existent sur le jour J & sur la bataille de Normandie, il y a eu par centaines qu'on a en médiathèque ici, qu'on connaît bien pour les avoir tous plus ou moins lu : vous pourrez tout y trouver. En l'occurrence, la chronologie du 6 juin au 22 août, dans ses moindres détails pour certains bouquins, dans des détails encore plus focalisés sur telle division etc. Donc, de toute façon, à un moment donné, il faut vraiment être hyper pragmatique, demander à nos historiens, &/ou à des historiens extérieurs de faire un scénario, mais en mettant d'emblée des cadres. Donc ça fait aussi partie de nos habitudes, de nos compétences, de notre méthodologie, à plus forte raison, si on fait travailler des historiens extérieurs. D'emblée, on leur met un calibre, parce qu'on sait que si on ne leur donne pas de calibre on va avoir un bouquin, & que ce bouquin, de toute façon, on ne pourra pas le mettre en œuvre. Donc de toute façon, on va frustrer le volet scientifique. Donc, il vaut mieux mettre immédiatement des calibres, c'est vraiment aller jusqu'à dire déjà : « Voilà, monsieur l'historien, vous avez tant de signes pour toute la salle, ou tant de signes par thème, tant de signes par sous-thème, tant de signes par thème général. Et vous avez quinze textes à écrire, pas un de plus. » C'est ce que nous avons fait parce que dans cette salle, qui finalement avait déjà été refaite il y a deux ans & demi, donc c'est pas vieux, on s'est aperçu très vite que la version précédente qui était passionnante, mais qui était vraiment livresque pour le coup, n'a pas fonctionné sur le public. Pourquoi ? Parce que là, en l'occurrence, elle vient après le parcours 18-45. C'est en plus un *flashback*\* à l'année 44 qui intervient après 45. C'est un souhait, aussi & avant tout de place, parce que cette salle est comme ça. Donc, il a fallu faire un scénario très très pédagogique, & du coup retirer 50 % des textes d'avant, & demander au même historien de couper ses textes.

11. VL Et le message peut passer directement par le visuel, par exemple ?

11. FM Le message, il peut passer, ça fonctionne, on le voit bien dans les remarques des visiteurs, dans les questions qu'on peut poser justement aux visiteurs aussi. Ça nous arrive parfois d'interroger les visiteurs immédiatement après une ouverture d'un nouvel espace. Mais c'est critiquable comme méthode & comme parti pris. On a effectivement eu des gens, puisqu'on l'a ouvert en février dernier, qui ont trouvé qu'il manquait tel fait de la bataille de Normandie, telle date, tel fait du 6 juin en particulier sur telle plage... Oui, mais ces réponses-là, au-delà du fait qu'on peut les trouver dans les bouquins ici, on les a dans les autres musées. Alors, évidemment, les personnes qui ont fait ces remarques ici, c'est qu'ils ont commencé d'abord par le mémorial. C'est une évidence. Et ils sont allés ou pas dans les petits musées. Celui qui va avoir fait déjà un petit musée aura déjà eu des réponses sur l'histoire plus focalisée, & quand il viendra au mémorial, il aura une histoire beaucoup plus généraliste, & surtout une vision plus globale du conflit. C'est là la différence !

11. VL Vous êtes en réseau de quelle manière avec ces petits musées ?

11. FM On est en réseau très simple sur un aspect purement touristique, ou de billets, ou de passe de billets communs avec certains musées. On a aussi des visites de plages au départ du mémorial, Arromanches entre autre, la pointe du Hoc qui est après, le cimetière américain qui est encore après. Mais effectivement, pour revenir à votre question, de toute façon, c'est l'éternel problème. C'est maintenant devenu un parti pris parce qu'on sait très bien que, & là ça a été l'exemple, dans l'espace précédent, il y avait une cinquantaine de cartes dans 200 m<sup>2</sup>, alors évidemment, c'était de la carto. chronologique, jour par jour, du débarquement. Alors, c'est passionnant, même pour nous, mais pour le visiteur qui aime l'histoire & qui veut des choses séquence par séquence, avec l'avancée des troupes sur la cartographie. C'est super intéressant, mais pour le grand public du mémorial, c'est très spécialisé, le tout couplé à des textes très longs, des différences de niveaux de textes, avec un texte général, un zoom à l'intérieur du texte général, un sous-thème... au bout du compte, & bien, les gens ne lisent plus, parce qu'ils vont être fatigués intellectuellement. Donc, le visuel très fort, aussi bien en icono. fixe qu'animée, l'objet très symbolique, mais pas l'accumulation d'objets partout non plus, donc des objets bien choisis dans quelques vitrines, pas une redondance.

11. VL Ça fait partie d'une esthétique que vous mettez en place ?

11. FM Et ça fait partie, aussi, effectivement d'une esthétique, oui. Là encore, on en revient à la muséo. & à la scén. Tout ça se tient. Les choix esthétiques vont évidemment être faits à un moment donné très précis de la production, parce que, que ce soit un espace permanent ou un espace temporaire, ça ne se fait pas en deux mois. Même si ici, on a une fâcheuse habitude à être sur des délais très courts, parce qu'on a un patron qui aime que les choses aillent vite. Donc, grosso-modo, on est sur une moyenne de cinq mois, pour 200 à 300 m<sup>2</sup>. Ce sont cinq mois de production entre l'idée qui a germé de nos cerveaux & le ruban coupé.

11. VL Pour finir sur cette note esthétique, quels sont les choix esthétiques qu'on peut prendre pour de l'histoire ?

11. FM Et bien, là aussi, pour nous maintenant, c'est de plus en plus clair, c'est d'avoir une scénographie au service du scénario, & non l'inverse, mais avec donc cette maîtrise. C'est là où notre équipe scientifique-muséo.-scén. va parfaitement lier tout ça. Donc, on doit être dans un parti pris le plus épuré possible. Pas hautement symbolique, la symbolique architecturale est présente au début du parcours, la spirale, les revêtements muraux etc. Mais finalement, tout ça c'est pareil, le public lambda, si vous ne l'expliquez pas, il ne comprendra pas. Enfin, le public lambda, nous c'est celui qu'on appelle monsieur & madame Michu, ne va pas comprendre l'architecture, la scénographie à plus forte raison, si on ne l'explique pas. Par contre, il peut la ressentir dans sa globalité. Et c'est là où effectivement on va parler de scénographie réussie. Je parlais du contenant tout à l'heure, c'est pour ça que cette spirale qui a 25 ans, là pour le moment on y a pas retouché. S'il y a un espace sur lequel on a rien touché, sauf à la marge, une photo changée... parce que ça fonctionne toujours. L'enveloppe générale, la scénographie fonctionne toujours sur le public par son aspect hautement symbolique. Donc, il doit y avoir des moments scénographiques forts, effectivement, mais pas trop nombreux.

11. VL Le sensible doit-il permettre d'entrer dans cette démarche d'histoire ?

11. FM Oui, c'est ce qu'avait voulu le scénographe de l'époque en 1988, au travers de tout le parcours permanent & principalement de l'entrée. Marquer un moment très fort dès l'entrée.

11. VL Vous en avez d'autres exemples ?

11. FM Dans la salle, on est justement un peu dans l'immersif, qui est un mot un peu à la mode.

11. VL Je ne sais pas si le mot est juste, on parle de débarquement, on sort des eaux !

11. FM Nous, on veut être à la frontière, c'est pour ça qu'on parle plutôt d'évocation & non de reconstitution. Là par contre, c'est important, c'est-à-dire, je parlais de non accumulation d'objets, pour nous ça ne sert à rien, c'est rédhibitoire de mettre des kilos & des kilos d'objets, montrer de l'objet pour de l'objet : non ! Le choix de l'objet est vraiment important. La sélection de l'objet, de la bonne photo, du bon film, c'est important, & c'est important de le faire avec les scientifiques & avec le scénographe. Toujours pareil, on en revient à l'éternel trio indissociablement lié pour ce type de travail. Donc, une scénographie qui peut être hautement symbolique à certains moments mais pas partout parce que le public n'y comprendrait plus rien, parce que si à un moment, trop de scénographie prégnante tue le contenu, tue le discours scientifique. Certains scénographes ont été redoutables à une époque dans les musées en voulant vraiment imposer une scénographie qui parfois était beaucoup trop présente, qui écrase le message. La scénographie doit être maîtrisée, & c'est pour ça que la notion de muséographie, le mot muséographie, le métier de muséographe, si on peut dire, est arrivé, justement. C'est pour ça que je le situe au milieu dans un trio, parce que c'est comme ça qu'on peut parler, je pense ne pas trop me tromper en disant ça. Moi, il va toujours falloir que je rétablisse cet équilibre pour un bon dosage, même si, on peut se tromper. Donc, l'évocation, vous verrez dans la salle, je vous parlais d'une ruine, on croirait qu'on a amené un morceau de maison. C'est un décor en dur avec une vraie fenêtre d'époque, avec de vrais volets criblés d'éclats d'obus que les gens peuvent toucher. Ils peuvent être pris en photo devant, ils peuvent toucher, ils peuvent gratter. Donc c'est un peu immersif, on y arrive. C'est de l'évocation. Ce sont les deux endroits actuellement dans le musée qui sont forts au travers de leur évocation.

11. VL Est-ce qu'une scénographie forte peut transmettre le message ?

11. FM Je le pense aussi. Ça tient à son public. Chaque public a un visitorat, a une typologie de public très spécifique, & qu'il gardera finalement tout le temps. Et donc, faut pas se tromper. Si on avait le choix d'une ultra scénographie hyper conceptuelle partout sur 6500 m<sup>2</sup>, même si vous allez voir une autre scénographie dans la seconde partie, parce qu'on a demandé à un autre scénographe de travailler en 2002, parce qu'on ne voulait pas prendre le même. Vous me direz ce que vous en pensez, même si on l'a bien raboté ces dernières années aussi, parce que les espaces précédents sur la paix ne fonctionnaient pas spécialement par leur contenu mais par la scéno. <sup>i</sup> Nous ici, par rapport à notre public, on est un musée de province, faut pas l'oublier quand même. On n'est pas à Paris, on n'est pas à Marseille, on n'est pas à Bordeaux, on n'est pas à Lyon. Qu'on le veuille ou non, c'est toujours ce syndrome provincial, par rapport à la capitale. Mais, qu'on le veuille ou non, c'est quand même là : nous, notre visitorat, il n'est pas... <sup>i</sup> Les visiteurs du Louvre ou du musée d'Orsay ne viennent pas majoritairement à Caen, ce <sup>ii</sup> n'est pas le même public. Même si l'achalandise du mémorial évidemment a une part parisienne sur dix ou douze millions. Mais, ils ne viennent pas nécessairement à Caen. Même si on part dans les clichés, Dauville, Honfleur & Bretagne... le Mont-Saint-Michel qui n'est pas en Bretagne. On est quand même dans le Calvados, en Normandie, on est quand même une région qui heureusement est touristique par rapport à son histoire contemporaine du jour J, le débarquement de Normandie. Heureusement, ils ont débarqué ici. <sup>ii</sup> Par contre, j'adore l'ultra-scénographie conceptuelle dans certains musées.

<sup>i</sup> His.11.9.a  
Le syndrome provincial, § A

<sup>ii</sup> His.11.9.b  
Le syndrome provincial, § B

11. VL À quoi est-ce qu'on voit qu'on est dans de l'histoire quand on vient ici ?

11. FM Alors, effectivement, ça ne se voit peut-être pas en façade, sur l'esplanade, même si les drapeaux peuvent être déjà le premier signe quand même, finalement là aussi, pour le public lambda. La façade est hautement symbolique dans son architecture, au travers de ce bâtiment, de ce rectangle coupé en deux par une faille qui symbolise la guerre en France, le bâtiment étant fait en pierre de Caen. Des carrières ont été rouvertes dans les années quatre-vingts pour extraire de la pierre neuve de Caen pour fabriquer le mémorial, pierre de Caen qui symbolise la ville. Et cette coupure casse la ville en deux. Ça aussi, c'est fort, mais c'est pas immédiatement perceptible. Je pense que pour bon nombre de visiteurs oui ! Parce que c'est imposant, visuellement étonnant, curieux. À la fois imposant & très épuré. Voilà aussi une scénographie, c'est un peu plus que de la scéno., une architecture qui fonctionne.

<sup>i</sup> Extrait ventilé sous « Musées de province », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 891.

11. VL Ça veut dire qu'on entre dans un lieu lourd de sens ?

11. FM Oui. Puis, il y a cet avion qui a toujours été là, qui a été mis dès l'origine, pointé vers le public, qui est un avion allié, qui au-delà d'expliquer pourquoi il est là & ce qu'il symbolise, lui aussi finalement fonctionne. Il fonctionne immédiatement parce que visuel, à l'échelle 1. Après, c'est pareil, il faut l'expliquer. On a remis une légende quand même, ça c'est un minimum. Parce que, pourquoi est-ce qu'un avion allié est pointé sur le public ? Mais en fait le public, quand il le voit, il ne pense pas du tout à ça ! Pour lui, c'est l'objet très fort du hall. Mais, il est là pour symboliser une partie de la bataille de Normandie uniquement, l'aviation alliée. Je ne dis pas que c'est pas important, que ça n'a pas été important dans le conflit, mais par rapport à la façade qui est beaucoup plus globale, presque intemporelle, cet avion-là, ça n'est finalement qu'un zoom sur l'histoire de la bataille de Normandie, mais qui fait son effet au même titre que la façade. Donc, c'est l'exemple d'un objet hautement symbolique qui, à lui seul, est tout de suite perceptible. Finalement, il gagne la guerre.

11. VL On ne se dit pas que c'est un musée de l'aviation.

11. FM Je ne pense pas. Parce que ça a été un questionnement à l'époque, dès l'ouverture.

11. VL Est-ce que vous pensez qu'il existe des esthétiques de l'histoire ?

11. FM J'ai quand même, pour répondre à votre question qui est très intéressante aussi, du moins, je pense, parce qu'on voit bien ces dix dernières années, dans d'autres musées d'histoire de la seconde guerre mondiale – je pense, je ne suis jamais allé, il va falloir qu'on le fasse, mais j'ai vu leur catalogue – c'est le musée du Struthof en Grand-Est, non, pas du Struthof... du mémorial de l'Alsace-Lorraine qui est un musée qui aborde l'Alsace-Lorraine dans la seconde guerre mondiale. Vous trouverez leur site Internet facilement. Il y a dans la muséo. & la scéno. une volonté immersion qui est très nouvelle pour raconter l'histoire des Alsaciens-Lorrains durant la seconde guerre mondiale. On va inviter les gens, par exemple, à monter dans un wagon pour symboliser l'envoi d'Alsaciens en Allemagne. On va permettre aux gens d'entrer dans un bureau qui est censé représenter une *Kommandantur*\* allemande. Mais on n'est pas dans l'ultra-reconstitution comme dans un décor de film. On est aussi dans l'évocation, sans doute plus immersive encore que nous parce que le wagon, je crois que c'est carrément de la quatre dimensions : on pénètre dans un vrai wagon reconstitué avec une porte ouverte & ses quatre parois. Donc, je pense qu'il y a une esthétique de l'histoire, c'est évident. Mais ça, c'est, finalement, pas nouveau dans les musées anglo-saxons par exemple. À Portsmouth, si ça existe encore, ça fait longtemps que je n'y suis pas allé, il y avait au musée de la guerre : le public était invité à aller dans une barge du débarquement, & qui bougeait. Ça, c'est pas récent. Au musée du mémorial DE GAULLE, musée Charles DE GAULLE à Colombey, Colombey-les-Deux-Églises. Il faut que vous y alliez, parce que c'est une scénographie très récente. Il va encore falloir qu'on y aille parce qu'il n'est connu que par mail ou par catalogue, ou par visite virtuelle. Mais c'est très conceptuel, beaucoup plus. Je pense qu'il y a une scénographie très présente, mais le lieu est grand dans les surfaces visitables. Je pense qu'ils ont réussi un super dosage effectivement entre une scénographie conceptuelle, mais en même temps, qui ne mange pas trop le discours. Ça reste à voir, parce que je pense que c'est le dernier exemple de muséographie & de scénographie dite moderne pour un lieu d'histoire. Là, c'est pour un homme. Il y a le tout nouveau musée de Meaux sur la Grande Guerre, il faudra aussi qu'on y aille, parce que ça a l'air super alléchant. On a aussi ce problème parce qu'on ne sort pas beaucoup. C'est des provinciaux ça aussi. On connaît beaucoup de monde & du coup on a tous plein d'homologues. On les connaît plus ou moins, mais pas assez. Péronne aussi qui est un bon exemple de la décennie quatre-vingt-dix, juste après le mémorial de Caen, pour la Grande Guerre qui a beaucoup de similitudes dans son approche muséo. & scéno., dans son choix très restrictif des objets, des photos, pas d'accumulation, plus conceptuel, sans doute moins immersif, comme nous finalement. Parce que c'était pas ça dans les années quatre-vingts-quatre-vingt-dix. Donc, oui, c'est évident qu'il y a une esthétique de l'histoire. Parce qu'il en faut une aussi. Le musée traditionnel... à la limite, c'est pas propre aux musées d'histoire. Il faut se mettre à la page. Le musée, qui pour certains est poussiéreux, a cette image. La sous-consommation de certains musées est aussi due à ça, parce que les musées n'ont pas su se renouveler dans leur façon de présenter les choses. Parce qu'on voit bien ici,

dans les petits musées locaux, il y en avait une soixantaine il y a 30 ans, il y en a trente aujourd'hui. Parfois, ce sont des collections privées, ils n'ont eu aucune aide : ils ont gardé leur collection & ils ont fermé leur musée. De toute façon, je pense qu'il faut à un moment donné...<sup>174</sup> C'est comme dans les différents supports que l'on offre au public : l'audioguidage, c'est incontournable, c'est pas pour faire plaisir. Il faudra très certainement qu'on vienne nous très rapidement aux *iPad* aussi, on y pense déjà<sup>174</sup>.

Com. 11.10  
Incontournable

11. VL Est-ce qu'il y a une couleur de l'histoire, une ambiance qui fait histoire ? Une ou des...

11. FM Je pense que l'ambiance qui, à mon avis, c'est de revenir au parti pris de l'évocation qui doit être première aux matières qu'on propose aux gens de toucher. Qu'est-ce que je disais ? Ah, oui, les couleurs, je parlais de matières. Vous allez le voir dans la salle aussi. C'est vraiment un gallon d'essai, même si les matières existent dès l'entrée finalement. Donc, on en revient tout de suite à ces deux espaces qui sont évocateurs, symboliques, matériels, j'en passe, & qui finalement fonctionnent bien sur le public & sont presque des respirations dans le parcours. Après, ce que vous avez déjà ingurgité dans la première partie... Changement d'espace, changement d'ambiance, changement d'éclairage, des présentations qui peuvent être différentes aussi. Là, vous voyez le mur saillant, là, on a à la fois reproduit, à partir d'une photo, des éléments de défense que les Allemands mettaient sur des plages. C'étaient des morceaux de ferraille pour que les bateaux ne débarquent pas. Là, c'est vraiment de l'imitation pure, mais on a mis une matière qui est censée symboliser le ciment des blockhaus allemands qui sont encore très visibles sur les côtes. Et les gens peuvent toucher. On a voulu reproduire au toucher, les bunkers que les gens aujourd'hui, en visite sur certains sites, peuvent évidemment approcher.

11. VL C'est ce qui fait la différence temporelle ?

11. FM Oui. Mais, bon, tout le monde ne comprend peut-être pas le truc. Pour peu que vous n'ayez pas visité le blockhaus avant, vous n'allez pas nécessairement comprendre qu'en touchant ce mur, on a voulu... C'est pareil, c'est comme la spirale. Mais, bon, derrière, nous, on a pensé que ça pouvait être un élément fort en introduction de cette nouvelle salle. Après, on s'est peut-être trompés, & si on s'aperçoit qu'on s'est trompés, on changera. Parce que pour l'instant c'est ce qu'on fait, parce que quand on voit que ça ne marche pas, c'est ce qu'on fait : on change. Je vais vous faire entrer, on se retrouve tout à l'heure. Vous m'appelez.

✿ interruption ✿

11. VL Quelle exposition permanente !

11. FM Oui, quand on prend le temps de tout appréhender, si on ne veut rien négliger, c'est long ! À partir de la passerelle en bois, on est vraiment dans l'aile travaillée en 2002.

11. VL Il y a une reprise du procès de Nuremberg ici, n'est-ce pas ?

11. FM Oui, alors ici... Bon, après, il faut savoir que là, les gens sortent du grand film *bataille de Normandie*. Mais, le grand couloir là, on va y retravailler très prochainement. À partir de là, pas ce qui est ici, mais après NurembergAllemagne, on parlait de chronologie ce matin, & il y a un problème : il faut être logique. Et ça, on l'observe depuis 2002. À un moment, il faut être quand même un minimum cohérent.

11. VL Autant, ça ne choque pas d'entrer dans les salles du jour J, parce qu'on sait que c'est le lieu. Par contre, c'est vrai que NurembergAllemagne, on se pose la question quand on a pris depuis le début, parce qu'ils en parlent déjà en bas.

<sup>174</sup> APPLE. *iPad*. Cupertino (Californie), 2010.

<sup>1</sup>Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 906.



11. FM Ça ne fonctionne pas. Les gens qui sont ici & qui n'ont pas envie de voir le film, parce que chacun fait ce qu'il veut aussi : ils vont passer ici, ils vont tomber immédiatement en 45 avec Yalta, remarquez, jusque-là, c'est logique. Subitement, de faire comprendre qu'on se projette dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, en 61 & dans des décennies jusqu'en 90 avec en face du matériel militaire qui date de la seconde guerre. Là, il y a un moment où, dans le couloir, on rebascule à Nuremberg/Allemagne. Et après Nuremberg/Allemagne, on refait un *flashback* pendant la guerre jusqu'en 45. Ça fait partie des choses qu'on doit changer en janvier, très prochainement. Quand je dis changer, je crois qu'on va purement & simplement enlever les choses & ne rien mettre tout de suite. Il y a un moment, il y a une espèce de syndrome muséographique qui consiste à remplir tous les trous. Dès qu'on a un mur blanc, on veut absolument, coûte que coûte, le remplir. Mais c'est pas du tout une obligation. C'est un réflexe, c'est normal pour un musée, pour les historiens, c'est un réflexe d'exhaustivité. Ces photos-là n'y étaient pas jusqu'en 2005. Là en revanche, c'est très clair parce qu'on informe les gens de cette fin de guerre, & du début de la guerre froide. Ce sont des affinages tout ça.

11. VL Pourquoi on retrouve ces couleurs noires avec du blanc & du rouge ?

11. FM Alors, dans le grand espace ? Voilà un exemple d'intégration à posteriori d'une nouvelle scénographie dans un environnement datant de 88. Là pour le coup, c'est vraiment un choix par le scénographe & l'architecte pour ce projet. Parce que là pour le coup, ça n'est pas nous, ça n'a pas été un chantier interne, puisque ça a été un chantier que le propriétaire, donc la ville de Caen, a financé. On n'a pas eu la main, c'est un choix extérieur.

11. VL Ce sont des choix qu'on retrouve.

11. FM Ça fait vraiment partie des nouvelles couleurs. On voit bien dans des musées comme ceux que j'évoquais & d'autres qui viennent d'être refaits, il y a cette volonté d'intégrer des couleurs entre guillemets *fun*\* qui sortent des cadres traditionnels de couleurs très neutres. Ici, la charte couleur a toujours été noir-rouge-gris. Ces trois couleurs-là existent depuis 25 ans. On le voit bien sur les plaquettes, sur tout ce qui est flyers.

11. VL Est-ce qu'on n'y identifie pas l'histoire, dans ce noir & ce gris : quelque chose du passé ?

11. FM Oui ! Pour faire un parallèle un peu scabreux dans le choix des couleurs, si l'on prend le choix des couleurs du drapeau nazi à l'époque, c'est pas un choix anodin. Quand vous connaissez des spécialistes des drapeaux, des oriflammes de l'époque romaine & la seconde guerre, le choix des couleurs était à chaque fois justifié. Après, c'est des explications qui peuvent confiner à l'ésotérisme. Mais, l'explication du rouge, fond du drapeau nazi, le noir & le blanc. Enfin, il y a trois explications dont je ne me souviens plus dans le détail. Enfin, ça se trouve facilement sur Internet, la justification d'un choix de couleur. C'est pour ça que je vous dis que le parallèle est scabreux, parce que nous avons choisi du rouge aussi. Mais c'est pour dire aussi qu'aucun choix de couleur, même aujourd'hui, n'est anodin. On peut toujours le justifier, à quelques exceptions près, parce qu'il y a de la justification purement graphique, décorative aussi.

11. VL Certains moments sont très durs.

11. FM On a ajouté un film interdit au moins de 12 ans, ça n'était pas avant<sup>175</sup>. Ça fait partie aussi de choix scientifiques de les montrer, d'accepter de les montrer. Voilà, sur les charniers. Parce que ce documentaire-là, quand on connaît son histoire, enfin, son origine : c'est un prêtre français, le père DESBOIS, historien à la base, qui depuis plus de dix ans a décidé de faire une recherche vraiment quantitative sur ce que les historiens appellent la « Shoah par balles », c'est-à-dire, c'est quelque chose dont on ne parlait pas il y a dix-quinze ans & plus, on oubliait, ou on ne parlait pas, avant le système concentrationnaire, du million, million & demi de soviétiques juifs &/ou juifs communistes qui ont été tués par balle comme exercice, gallon d'essai à l'extermination, avant de mettre en place

---

<sup>175</sup>Patrick DESBOIS. *Shoah par balles : l'histoire oubliée*. 2004.

les camps de concentration &, au final, les chambres à gaz. Ce prêtre-là, en Biélorussie & en Ukraine continue à faire des fouilles, parce que c'est très facile d'aller sur des lieux de campagne profonde de Biélorussie & d'Ukraine où justement là, quand les Allemands sont arrivés en 42, ont exterminé des centaines de villageois, & de tomber aujourd'hui dans ces mêmes villages, sur les rescapés qui n'ont pas bougé depuis 70 ans de ce village, & qui sont capables de témoigner aujourd'hui sur ce qu'ils ont vu & de dire encore aujourd'hui, où en tant qu'enfant, il a vu les Allemands enterrer des victimes dans les charniers. Et dans la foulée, de faire les fouilles, & de tomber illico sur des ossements, des douilles de balle, des bijoux etc. Ça, c'est de l'histoire quantitative nouvelle. Et la montrer effectivement aujourd'hui, ne pas la laisser à l'état d'archive, c'est vraiment un témoignage exceptionnel. Certes, tragique, dur, violent... d'où l'obligation de mettre cette interdiction au moins de 12 ans.

11. VL C'est aussi intéressant de mettre l'histoire aujourd'hui comment elle vit.

11. FM Oui. Ça, c'est vraiment un pan de l'histoire qui a été peu traité. C'est bien aussi de voir que certains historiens font ce travail, poursuivent le travail d'historien. C'est une validation & une précision de plus dans le système nazi d'exterminations. Parce que six millions de juifs, au final, la quantité de personnes mortes, mais il y avait un objectif qui était du double dès l'avant-guerre. Donc quand on sait tout ça & qu'on sait que cette Shoah... alors, il y a aussi un autre terme qui vient qui s'appelle « Shoah de proximité ». Vous voyez aussi, c'est une autre façon aussi... d'autres historiens ne veulent pas appeler ça « Shoah par balles » mais « Shoah de proximité ». Voilà un exemple concret. Qu'est-ce que vous avez ressenti ?

11. VL Préparé par votre discussion, j'ai bien compris les symboliques. On ne s'imagine pas l'espace quand on est ici. C'est assez clair, il y a beaucoup d'éléments sur lesquels on s'arrête, peut-être plus abordables que du texte.

11. FM Mais il y en a. Vous avez vu le nouvel espace revu en 2010, on est en train d'enlever quelques textes.

11. VL Heureusement qu'ils sont là, parce que sur l'exposition de photos d'après-guerre, ils manquent. Parce qu'on a l'habitude.

11. FM Mais aussi, on met de la photo pour mettre de la photo. Il n'y a que des dates, donc c'est un choix minimaliste qui ne fonctionne pas. Je disais qu'il ne fallait pas faire de l'exhaustivité, mais il y a un juste milieu à trouver. Utiliser l'icône, pour simplement une mission illustrative, mais j'allais dire basique, presque décorative, moi je trouve que dans un musée ça ne sert à rien. Mieux vaut ne rien mettre. Et c'est d'ailleurs ce qu'on va faire.

11. VL L'iconographie peut-elle parler d'elle-même ?

11. FM Bien sûr, vous l'avez sans doute vu dans les affiches, mais la photo des pendues<sup>176</sup>. On ne peut pas ne pas la voir, parce que cette photo-là, plus au-delà de l'image même, il y a également toute une histoire récente. C'est une série de photos trouvées en 96, ressortie des archives d'Ukraine par les historiens russes, qui a été cachée par STALINE, parce que les pendues sont des adolescentes juives communistes, mais surtout juives, & qu'il ne voulait pas que cette photo... Parce qu'elle a été prise par les Allemands, mais très vite, parce que les Allemands ont été faits prisonniers par les Soviétiques. Donc cette série de photos est connue depuis 44 ou 45. De 45 à 96, tous les régimes soviétiques, à commencer par STALINE n'a pas voulu s'en servir pour preuve des exactions allemandes, parce que les deux jeunes filles pendues étaient juives. Ça, c'est un des premiers points liés à cette photo-là, & le second, c'est qu'en découvrant cette photo en 96, on s'est aperçu que les officiers, celui qui est en gros plan à droite, celui qui ressert le nœud, n'était pas un SS<sup>177</sup>, mais un Allemand de la *Wehrmacht*\*, de l'armée régulière. Là aussi, pendant des décennies avant, on a toujours martelé dans bon nombre de bouquins, on a toujours d'abord mis les SS, les unités d'élite nazies, & on a oublié de dire qu'aussi l'armée régulière allemande, non fanatisée, a aussi fait

<sup>176</sup> *Execution des partisans présumés*. Minsk (Biélorussie), 1941.

<sup>177</sup> *Schutzstaffel*, escadron de protection.

des exactions, tué des gens d'où leur présence au procès de Nuremberg Allemagne aussi. Il n'y avait pas que des SS, il y avait aussi l'armée régulière. ✿ interruption ✿ Donc, l'icone., quand on a en plus l'histoire, ça a aussi un pouvoir.

11. VL La taille joue, mais elle amène aussi à l'histoire. On voit cette photo, elle est connue, & on voit qu'il y a trois autres clichés. On se dit, qu'est-ce que c'est ? Pourquoi ? Et là, on commence à lire. Et le fait qu'il y ait un petit paragraphe comme ça nous permet de nous dire : « Là, on va lire. »

11. FM Et ça c'est un ajout, parce que cette photo, on la présente depuis 25 ans. Mais de 88 à 96, elle était présentée que pour la photo, point. Elle avait aussi sa force, pile-poil au même endroit, elle n'a pas bougé. Donc, bien sûr, elle fait son effet, parce qu'elle est violente, mais ce n'était pas suffisant, parce qu'effectivement tout le monde nous demandait, on n'arrêtait pas d'avoir des réclamations.

11. VL C'est la seule qui amène à lire. Et c'est le texte qui illustre la photo.

11. FM Oui, plutôt, je suis d'accord avec vous. Ça renverse les conventions, les principes. Mais une photo comme ça, elle se suffit à elle seule. Il n'y a pas besoin de mettre vingt photos d'exaction. On en présente quelques autres dans d'autres espaces, on met d'autres moments de l'histoire... Là, c'est vraiment en plus pour illustrer le début de l'invasion allemande de l'URSS<sup>178</sup>, la montée en puissance de la guerre à l'échelle mondiale. Nous quand on la présentait là, à l'époque, c'était pas pour marquer précisément les exactions allemandes, puisqu'on n'avait pas assez d'info. C'était pour montrer la violence de la guerre basiquement. Voilà.

11. VL Merci

11. FM Surtout, n'hésitez pas à me recontacter par mail si vous voulez, franchement, parce que pour nous, c'est très intéressant de faire part de nos expériences spécifiques concernant le mémorial. Au musée de Normandie, ils ont aussi un scénographe maison, Patrick DAVID, on se connaît. Bien sûr, il y a le conservateur Jean-Marie LEVESQUE, Pascal LEROUX attaché de conservation. C'est un musée d'ethno, donc c'est complètement différent. Enfin, dans leurs compétences à concevoir en interne, non ! Vous allez voir qu'ils ont cette chance pour une structure publique d'avoir leur atelier avec leur scénographe maison. Je dirais même que nous, on n'a pas d'atelier, mais eux peuvent fabriquer, non seulement concevoir intellectuellement, graphiquement, j'en passe, mais ils peuvent aussi fabriquer. Moi, je ne peux pas. On a un bataillon de prestataires locaux & extra-locaux. Je ne peux rien fabriquer en interne. Voilà.

11. VL Merci beaucoup de votre accueil.

11. FM Oui, & n'hésitez pas à faire venir d'autres chercheurs, d'autres doctorants. On en reçoit de plus en plus, en visite & en master à finalité professionnelle, métiers de l'expo qui sont de plus en plus demandeurs de venir ici pour connaître tous les aspects du musée. Je veux bien que vous m'envoyez aussi vos résultats. Bon courage pour votre soutenance.

---

<sup>178</sup> Union des républiques socialistes soviétiques.

## A.12. Entretien avec Jean-Marie BRUSON

Paris, musée Carnavalet, le jeudi 25 octobre 2012.

12. VL Bonjour. Merci de me recevoir.

12. JMB Je m'occupe des peintures. Vous visitez toujours des musées historiques. Ici aussi, c'est un musée historique, mais pas seulement.

12. VL Comment vous définiriez un musée d'histoire ?

12. JMB Dans le cas de notre musée, comme une connotation décorative & art assez forte, je dirais que les œuvres qui sont présentées valent plus pour les sujets que pour la manière, ou pour l'artiste. Même si on achète un Hubert ROBERT, on l'achète par ce qu'il représente quelque chose, pas parce que c'est Hubert ROBERT. Je pense que c'est là la différence par rapport à un musée des beaux-arts. Les définitions sont liées à l'établissement dans lequel on se trouve. Il peut y avoir des définitions *a priori*, mais disons que l'établissement dans lequel on se trouve avec son histoire, avec son passé font que les choses sont un peu différentes, voire très différentes d'un musée à l'autre.

12. VL Les gens viennent vous voir à la fois parce qu'il y a des œuvres de certains peintres, mais surtout pour découvrir l'histoire de Paris ?

12. JMB Ici, déjà, je pense que le bâtiment lui-même, qui est un hôtel historique célèbre, cité dans toutes les histoires de l'architecture... Bon, je ne sais pas si c'est vraiment une chose déterminante, mais disons que c'est un des points qui peuvent attirer le public. L'étrangeté du nom aussi qui peut intriguer, qui peut être un appel d'une certaine manière. Parce que la plupart des gens ne savent pas trop ce qu'ils vont trouver, & je ne suis pas sûr qu'en sortant ils aient une idée très claire non plus de la nature du musée. Ils ont vu beaucoup de choses, mais... Il y a beaucoup de gens qui ont dû lire un guide ou autre, qui sont quand même conscients qu'il y a des collections révolutionnaires importantes, parce que souvent même, on rencontre des gens qui pensent que c'est le musée de la Révolution. Alors que les collections révolutionnaires sont importantes, mais elles représentent un cinquième du musée.

12. VL Je l'avais vu enfant.

12. JMB Moi qui suis venu enfant aussi, je n'arrive pas trop à me souvenir, mais ce qui m'avait frappé à l'époque, c'était les maquettes. Parce qu'à l'époque, il y avait des salles avec uniquement des maquettes qui n'existent plus. Les maquettes ont été dispersées. Et c'est ce qui m'avait frappé quand j'avais 8-10 ans.

12. VL La dernière rénovation en date de la muséographie ?

12. JMB Alors, il y a eu un grand réaménagement en 1989 quand le musée a investi l'hôtel *LE PELETIER* dans lequel nous nous trouvons<sup>179</sup>. Donc, ça a été une opération de grande envergure, parce qu'on doublait l'espace. Avant, c'était seulement l'hôtel *Carnavalet* & vous aviez le cabinet des arts graphiques, donc les estampes, lithographies, dessins & autres, tout ça se trouvait aussi à *Carnavalet*<sup>180</sup>. On a eu l'impression & l'illusion que nous avions nous pouvions voir venir pendant 50 ans, parce que nous voyions beaucoup de place, mais en fait, très très vite, on s'est aperçu que c'était très illusoire, & de nouveau, on est complètement confrontés à un manque de place pour tout.

<sup>179</sup> BULLET, *hôtel Le Peletier de Saint-Fargeau*, op. cit.

<sup>180</sup> LESCOT et MANSART, *hôtel Carnavalet*, op. cit.

12. VL Depuis quand êtes-vous ici ?

12. JMB Moi, je suis là depuis trente ans, donc, j'ai pu voir pas mal d'évolution.

12. VL C'est un musée de la ville de Paris, n'est-ce pas ?

12. JMB Oui. Alors, en plus, il y a une réforme en cours, parce que l'ensemble des musées de la ville de Paris, qui sont quinze ou seize, vont devenir un établissement public. Il y a une délégation de gestion, pas de propriété mais de gestion, qui va, comme ça s'est fait au Louvre, Orsay, dans les grands établissements. Mais là, c'est l'ensemble des musées qui devient établissement public à partir de 2013. Donc, c'est un peu ce qui... enfin, la mise en place de certaines choses est tout à fait d'actualité, notamment la régularisation des inventaires. Nous devons fournir à l'établissement public des inventaires qui sont à peu près bien, ce qui n'est évidemment pas le cas dans un musée comme le notre qui contient des collections qui se chiffrent par centaines de milliers. Parce qu'on a 2 500 peintures, en gros, mais on a 500 000 objets archéologiques, ou nul ne sait combien d'estampes. Ce n'est pas inventorié pièce par pièce, donc c'est un problème qui est récurrent. <sup>a</sup> Et alors, avec la *loi musée* qui est passée il y a quelques années, normalement, tous les musées sont tenus de faire un récolement tous les dix ans <sup>181</sup>. Il est évident qu'ici, c'est même pas envisageable, parce qu'on a calculé qu'avec nos moyens financiers & nos moyens de personnes, si on faisait le récolement tel qu'il est demandé, on en a pour cent ans. Donc, il faudrait imaginer d'autres moyens & un nombre de personnes qui s'en occupe multiplié par je ne sais combien. Bref, nous nous égarons, mais tout ça pour dire que le récolement des collections ici est un vrai problème par rapport à un musée des beaux-arts standard qui a des collections beaucoup plus ramassées. **||**

12. VL Comment fonctionnez-vous, du point de vue scientifique ?

12. JMB Il y a une équipe de conservation de douze personnes, qui s'occupe de la gestion des collections, de la rédaction des catalogues, de la préparation des expositions. Il y a un certain nombre de stagiaires & de vacataires qui viennent compléter le récolement, assisté depuis deux ans par des vacataires. C'est pas idéal parce que le temps que les gens soient un peu au courant, ils s'en vont. <sup>b</sup> Il y a aussi la numérisation des collections qui est en cours & la mise en disposition pour les publics sur le site Internet. Tout ça aussi, c'est facile quand on a 2000 peintures, mais c'est un peu plus complexe quand on a 500 000 estampes. Les choses avancent à petits pas. **||**

12. VL Est-ce que vous suivez une philosophie de l'histoire ? Est-ce que vous avez une manière de présenter... ?

12. JMB C'est plutôt une philosophie maison ! La présentation des collections ici a toujours été marquée par le lieu qui a ses contraintes. Et par ailleurs, depuis ses origines, le musée a présenté des décors provenant d'autres endroits. Donc, dès l'ouverture du musée en 1880, il y avait déjà deux décors qui étaient montés, & puis, il y en avait d'autres en magasin si j'ose dire. Ça a été, à chaque fois que le musée s'est agrandi, ça a été l'occasion de présenter des boiseries ou des décors peints provenant d'autres lieux parisiens. Du coup, ça entraîne d'autres contraintes de présentation. Ça entraîne aussi une orientation arts décoratifs qui n'était pas forcément dans le programme initial, même si dès l'origine il y a eu quand même du mobilier. Enfin, l'histoire de Paris, dans un sens très très large, c'est aussi les arts décoratifs à Paris. Donc bref, disons que depuis les origines, on s'est attaché à conserver l'atmosphère de demeures privées qui était déjà présente quand nous avons ouvert. D'autant plus que l'*hôtel Carnavalet* a son histoire & qu'il a été la résidence de madame de SÉVIGNÉ <sup>182</sup> pendant longtemps <sup>183</sup>. Donc, aujourd'hui madame de SÉVIGNÉ est un nom plus ou moins connu, mais quand l'hôtel a été acheté, quand

---

<sup>181</sup> GOUVERNEMENT FRANÇAIS, « loi relative aux musées de France », op. cit.

<sup>182</sup> Marie de RABUTIN-CHANTAL.

<sup>183</sup> LESCOT et MANSART, *hôtel Carnavalet*, op. cit.

---

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 918.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 917.

le musée a ouvert, c'était vraiment une célébrité nationale beaucoup plus présente qu'aujourd'hui. Ce n'est pas un hasard si on a donné le nom de la rue, à ce moment-là, à madame de SÉVIGNÉ. Et les visiteurs du musée qui étaient beaucoup moins nombreux qu'aujourd'hui connaissaient tous madame de SÉVIGNÉ. C'était quelque chose qu'on avait étudié, qu'on connaissait, qu'on lisait. Et du coup, ça a certainement joué dans le choix de l'*hôtel Carnavalet* quand la ville a voulu acheter un bâtiment pour ce musée qui était en gestation. Le côté « maison de » a aussi favorisé la mise en place d'une présentation pour l'époque où nous avons... Et ça a été poursuivi par tous les directeurs du musée depuis l'origine.

12. VL Les deux histoires ne se floutent pas l'une l'autre ? L'histoire des lieux & l'histoire de Paris. Vous présentez toujours les appartements de madame de SÉVIGNÉ ?

12. JMB Les lieux sont ce qu'ils sont ! Non, les appartements de madame de SÉVIGNÉ, c'est une illusion parce que rien ne subsiste de ce qu'a connu l'hôtel, même si on a voulu y croire en 1880, mais on a néanmoins une demeure avec quelques éléments qui subsistent du décor de l'Ancien Régime, & du coup, c'est vraiment une contrainte. Et alors par ailleurs, le fait qu'il y ait eu ces décors remontés, lors des agrandissements faits dans les années vingt, on a en fait construit le bâtiment en fonction des boiseries qui allaient y être représentées. Ça a entraîné, dans les années soixante, une grosse donation de mobilier. Parce que la légatrice, madame BOUVIER, léguait sa collection en demandant à ce que les meubles soient présentés dans les salles de boiseries tels qu'ils l'auraient été dans une demeure privée. L'idée de demeure privée s'est encore plus imposée. Et le musée a pris une dimension arts décoratifs encore plus forte qu'avant. Donc aujourd'hui, on a un certain nombre de salles qui sont presque purement arts décoratifs dans lesquelles il peut quand même y avoir des œuvres historiques ou des vues de Paris, des choses comme ça. Néanmoins, la première vision qu'on en a n'est pas celle d'un musée historique didactique. Ça c'est sûr. Il y a un mobilier...

12. VL Ça transparaît dans tout le musée.

12. JMB Surtout dans les parties XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup>, parce qu'il se trouve aussi que la donation touchait uniquement le XVIII<sup>e</sup> siècle, l'ensemble des 600 ou 700 pièces du XVIII<sup>e</sup> siècle & que par l'effet boule de neige bien connu, on a eu ensuite beaucoup d'autres donations également XVIII<sup>e</sup>, au point qu'aujourd'hui on ne sait pas non plus... on a encore eu dans les cinq dernières années deux propositions de personnes qui voulaient laisser après leur mort des ensembles de mobilier intéressants. Mais on n'a vraiment plus les moyens de les accueillir. Et on accepterait plus volontiers des donations de mobilier du XIX<sup>e</sup> pour lequel on n'est moins riches. Voilà où nous en sommes. Mais de toute façon, on croule un peu sous les objets qui viennent dans un milieu qui est délimité par ses murs.

12. VL Quels sont les genres de parti pris que vous engagez pour la compréhension de l'histoire dans le musée ?

12. JMB Alors, on essaye d'avoir un parcours quand même chronologique, même si c'est pratiquement impossible dans un lieu aussi compliqué avec ses séries de galeries qui partent un peu dans tous les sens. D'ailleurs, c'est un problème pour beaucoup de gens qui veulent avoir un parcours chronologique & qui veulent tout voir. Donc, on essaye plutôt de jouer sur le côté, dans les informations sur le musée, on essaye de jouer sur le côté atmosphère, & un peu découverte, comme on le ferait dans une résidence privée ou dans un château où on découvre pièce après pièce des choses. Parce qu'on a longuement, il y a quelques années, il y a eu beaucoup de réunions qui essayaient de trouver un moyen de trouver les choses plus rationnelles, & après un an de réflexions, on en est arrivé à la conclusion que ce n'était pas possible étant donné les lieux, & qu'il fallait plutôt essayer de communiquer sur le côté plaisir de la découverte. Mais bon, c'est pas très facile à mettre en place. Alors récemment, on a mis sur pied, ce qui n'était pas... un audioguide qui permet aux gens de suivre un fil conducteur & d'aller de salle en salle en ayant quelque chose d'un peu meilleur. Mais le problème est qu'on n'arrive pas à avoir toutes les salles ouvertes en permanence. Il y a toujours à un moment ou à un autre où il faut deux gardiens, & à l'heure du déjeuner, des salles sont fermées, il y a même des sections complètes qui sont fermées, ce qui fait que ça ne facilite pas non plus les parcours chronologiques.

## 12. VL En 89, qu'est-ce qui a changé ?

12. JMB On a doublé de surface. Jusque là, depuis la guerre, toutes les collections du XIX<sup>e</sup> siècle étaient en réserve faute de place. Et donc, avec l'annexion de l'*hôtel LE PELETIER*, toutes les collections depuis la Révolution jusqu'à nos jours, sont passées dans ce nouveau lieu<sup>184</sup>. Donc, les collections révolutionnaires qui étaient jusque-là présentées à *Carnavalet* sont passées ici<sup>185</sup>, & on a sorti des réserves, tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Et pour le XX<sup>e</sup> siècle, ça dépend de ce qu'on appelle XX<sup>e</sup> siècle, on a beaucoup de choses entre 1900-1920, puis après, on en a beaucoup moins. Donc, à présent, on exploite un peu ces lieux encore. Alors, une des absurdités administratives... bon, l'histoire du musée est un peu compliquée. Au départ, le musée a ouvert après les incendies de la Commune & les destructions de la Commune. Alors, les collections qui avaient été rassemblées pour le musée, qui n'existait pas encore avant la Commune, ont brûlé dans l'incendie de l'*hôtel de ville*<sup>186</sup>. Et d'autre part, la bibliothèque qui se trouvait à l'*hôtel de ville* avait également brûlé. Donc, l'*hôtel Carnavalet* était pratiquement prêt à accueillir des collections, mais il n'y avait plus de collection. Comme il fallait aussi reconstituer une bibliothèque qui avait disparu, le bâtiment a été divisé entre deux institutions : la bibliothèque & le musée qui ont cohabité tant bien que mal pendant une vingtaine d'années. Et puis la ville de Paris a acheté l'*hôtel LE PELETIER* pour y accueillir la bibliothèque qui était donc à l'*hôtel Carnavalet*<sup>187</sup>. Et c'est à ce moment-là qu'en même temps on a construit un lycée entre les deux, ce qui a été une absurdité totale parce que l'idée de départ était que peu à peu, parce qu'il y avait encore des constructions particulières entre les deux, que petit à petit tous ces bâtiments soient rachetés pour faire un grand quadrilatère consacré à l'histoire de Paris, avec la bibliothèque, le musée. Donc, la construction du lycée entre les deux a complètement anéanti ce projet initial, & on en est toujours là. Donc, on a un lieu, au niveau du premier étage qui relie les deux hôtels, mais, on aura jamais un circuit un temps soit peu cohérent tant qu'on aura pas chassé le lycée, ce qui est plus ou moins inéluctable parce que les collections vont continuer à se développer, & il y aura bien un jour où il faudra bien qu'on les montre. D'autant plus que le lycée VICTOR HUGO n'est pas le plus grand de Paris qui a un nombre d'élèves qui a tendance à grandir aussi. Donc, le grand projet du XXII<sup>e</sup> siècle, ce sera certainement de réunir tout le pâté de maisons. C'est pas encore d'actualité. De toute façon, politiquement, c'est très délicat. Surtout qu'on est dans un quartier où il n'y a pas énormément d'enfants, mais en même temps, beaucoup de gens qui habitent dans le coin ont quand même un certain poids. Dans tout le centre de Paris, c'est ça. Tout ça est à mener avec délicatesse.

## 12. VL Comment est-ce que vous conceptualisez les collections dans l'époque ?

12. JMB Alors, on a les collections archéologiques qui normalement devraient être en début de parcours. Il se trouve qu'elles ont été mises tout à fait en fin de parcours dans l'orangerie de l'*hôtel LE PELETIER*<sup>188</sup>. Donc déjà, pour la cohérence des parcours, c'est raté. Et puis, la nature des collections, l'importance des collections étant assez variée, le type des collections est un petit peu différent selon les sections. À l'*hôtel Carnavalet* où l'on a les collections en gros du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'au XVIII<sup>e</sup>, on a ce qu'on appelle les salles du XVI<sup>e</sup>, les salles du XVII<sup>e</sup>, les salles du XVIII<sup>e</sup>. Pour le XVII<sup>e</sup>, par exemple, on a une galerie topographique assez cohérente avec une grande galerie avec pratiquement uniquement les vues de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle. Mais on a d'autres vues de Paris qui sont réparties dans d'autres salles plus historiques ou plus littéraires, puisqu'on a une galerie réservée à madame de SÉVIGNÉ, à son temps & à ses contemporains. Dans cette section, on a aussi des vues de Paris, parce qu'on en a trop pour pouvoir toutes les mettre dans la galerie topographique. Pour les salles du XVIII<sup>e</sup> siècle, on a, comme je vous disais, beaucoup de salles de mobilier au sein desquelles on peut trouver des vues de Paris ou de mœurs parisiennes. Et puis, on a des salles un peu plus spécialisées. Même si ce n'est pas écrit en gros « salle des philosophes », on a une

<sup>184</sup>BULLET, *hôtel Le Peletier de Saint-Fargeau*, op. cit.

<sup>185</sup>LESCOT et MANSART, *hôtel Carnavalet*, op. cit.

<sup>186</sup>Domenico de CORTONE, Théodore BALLU et Édouard DEPERTHES. *hôtel de ville de Paris*. Paris, 1533.

<sup>187</sup>LESCOT et MANSART, *hôtel Carnavalet*, op. cit.

<sup>188</sup>BULLET, *hôtel Le Peletier de Saint-Fargeau*, op. cit.



salle où on a des bustes de VOLTAIRE <sup>189</sup>, de ROUSSEAU <sup>190</sup>, un portrait de D'ALEMBERT <sup>191</sup>, le fauteuil mortuaire de VOLTAIRE, l'encrier de ROUSSEAU, etc. Donc, regroupé un ensemble assez cohérent qui concerne la France des Lumières. À l'hôtel LE PELETIER où sont les collections de la Révolution & du XIX<sup>e</sup> siècle, on a des parcours, des suites de salles avec des thématiques un peu spécifiques à chaque salle, avec une alternance de salles topographiques & de salles historiques. Donc au rez-de-chaussée, par exemple, vous avez une salle de paysages romantiques, vues de Paris entre 1815 & 1850, & à côté, vous avez une salle consacrée uniquement à la Révolution de 1830. Ensuite, vous avez une salle consacrée au règne de LOUIS-PHILIPPE en gros, & à côté une salle consacrée à la Révolution de 1848. Ça, c'est lié à la nature de nos collections, puisque la nature de nos collections du XIX<sup>e</sup> siècle sont riches & abondantes. On a pu faire des salles consacrées à un thème très très précis. Alors que pour, dans la section XVIII<sup>e</sup>, il y a une galerie avec uniquement des vues de Paris au XVIII<sup>e</sup>, une galerie avec des vues de Paris au XVII<sup>e</sup>, mais il y a une répartition un peu arbitraire, un peu esthétique plutôt que d'autres pièces qui pourraient être dans cette galerie topographique & qui ont été réparties dans les salles plus art décoratif. Donc, bref, pour résumer, les contraintes du lieux & la nature des collections ont un peu entraîné une série de présentations & de mises en place variées, pas uniformes.

12. VL Vous avez des dispositifs particuliers pour présenter l'histoire à ces endroits ou c'est plutôt intuitif ?

12. JMB On essaye d'avoir des panneaux didactiques à l'entrée de chaque salle, & puis nos étiquettes, en général, ne sont pas uniquement titre, auteur, numéro d'inventaire, mais il y a toujours un petit commentaire qui essaye d'expliquer ce qui peut être la raison d'être de l'œuvre dans un contexte plus historique. Là aussi, vu la nature de la présentation, on ne veut pas qu'il y ait des panneaux trop envahissants, donc, c'est un peu entre deux. En tout cas, jusqu'à présent, personne ici n'a souhaité transformer le musée pour ce qui a été fait à Londres pour le musée de Londres, il y a trente ans qui est devenu un musée entièrement didactique. On a toujours rejeté avec effroi cette évolution. Je ne sais pas ce qui se passera dans 50 ans.

12. VL Pourquoi ?

12. JMB Parce que là, tous les gens sont d'accord, tous les gens qui travaillent au musée sont d'accord pour ça, mais qu'est-ce qu'il se passera dans vingt ans, je n'en sais rien.

12. VL Ça représente aussi l'identité du musée.

12. JMB Exactement. Par exemple, quand on a fait les travaux d'aménagement de l'hôtel LE PELETIER <sup>192</sup>, il y a eu des tensions entre le directeur du musée & le directeur des beaux-arts de la ville de Paris qui avaient chacun une idée bien différente de ce que devait être le musée historique justement. Et le chantier a été arrêté à un moment parce qu'il y avait des pressions pour faire un type de présentation différente. Et puis, finalement, le bon sens a prévalu, & on a continué sur la lancée. Mais, ça aurait très bien pu être complètement différent si les pressions avaient été plus fortes. Encore une fois, spécialement quand on travaille dans un musée, quand on est jeune, on a l'impression que ce sont des choses qui sont faites pour l'éternité, puis finalement, on s'aperçoit que non, tout peut changer.

12. VL Ici, il y a un fil directeur qui tient l'histoire du musée, n'est-ce pas ?

<sup>189</sup> François Marie Arouet, dit Voltaire (1694-1778), écrivain. Paris, 1800. Cf. AROUET.

<sup>190</sup> Rousseau en Arménien. Paris, 1770.

<sup>191</sup> Catherine LUSURIER. *Portrait d'homme autrefois identifié comme d'Alembert*. Paris, 1770. Cf. Jean LE ROND D'ALEMBERT.

<sup>192</sup> BULLET, *hôtel Le Peletier de Saint-Fargeau*, op. cit.

12. JMB Oui, ici, l'histoire du musée a laissé une empreinte très forte, & la plupart des gens qui travaillent ici ont visité le musée quand ils étaient enfants, ont été séduits par cette atmosphère qui est effectivement présente & qui est très sensible pour la plupart des visiteurs, & des gens qui se retrouvent ici, qui ont connu ça, ont envie que ça continue, mais on ne sait pas ce que l'avenir nous réserve.

12. VL Je me pose justement la question de savoir s'il y a des esthétiques de l'histoire.

12. JMB C'est-à-dire que, la présentation de l'histoire, qu'est-ce que ça veut dire? Parce qu'on présente des œuvres avant tout, des œuvres qui peuvent avoir une dimension historique, mais qui restent des œuvres. Donc comment est-ce qu'on présente des œuvres?

12. VL Et l'ensemble d'une muséographie elle-même?

12. JMB Un message historique, je ne sais pas. Le message historique est donné... Enfin, si vous avez une œuvre avec un sujet historique, bon, disons *Le serment du jeu de paume*<sup>193</sup>, dont nous avons une esquisse de la grande composition qu'avait entamé DAVID & qui n'a jamais été terminée. Là, le parti pris est que l'œuvre est présentée dans une salle avec d'autres œuvres, dans un contexte qui évoque de manière stylisée un décor d'époque, dans un tissu qui évoque les modes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec un cadre d'époque entouré par des bustes... des choses comme ça. Donc, *Le serment du jeu de paume* est présent, en même temps, il est entouré par toute une série d'autres œuvres qui apportent un éclairage différent. Si vous mettez dans une salle blanche juste ce tableau sans cadre & sans rien d'autre, évidemment le message va être différent. Ça va être focalisé sur l'œuvre, & si vous multipliez ça sur tout un parcours, évidemment, peut se dégager un message voulu. Alors que si vous mettez les œuvres de ce type dans un contexte très abondant d'autres informations, évidemment, le message est différent. Enfin, ce sont des choses qui ne sont pas très réfléchies ici, parce qu'on essaye de présenter le maximum de choses. Le spectateur, ensuite, fait son choix. Moi, j'ai toujours pensé qu'il valait mieux qu'une œuvre soit présentée dans une salle qu'en réserve, du coup, je privilégie la présentation du maximum d'œuvres. On peut aussi avoir une réflexion très différente & vouloir ne présenter que des œuvres très significatives. Bon, c'est un choix.

12. VL C'est plus complexe de se retrouver dans une salle où il y a beaucoup de choses!

12. JMB C'est vrai. Je trouve ça frustrant qu'on ait des centaines & des centaines d'œuvres qu'on ne peut pas voir. En même temps, c'est vrai que le message historique est complètement dilué dans une multitude d'informations. Mais en même temps, qu'est-ce que c'est que l'histoire? Est-ce que c'est un truc très linéaire, ou est-ce que c'est...

12. VL C'est très intéressant, parce que le visiteur se retrouve dans un environnement où les œuvres sont d'une même époque, & il va devoir faire ses choix, essayer de voir ce qui va le marquer.

12. JMB Il y a une chose importante, c'est que le musée, depuis très longtemps, n'a toujours présenté que des œuvres contemporaines, dans un sens large, des événements présentés pour les scènes historiques, parce qu'évidemment, au XIX<sup>e</sup> siècle, on a fait des centaines de milliers de représentations historiques. Je ne sais pas, l'exécution de LOUIS XVI, on a quelques rares peintures qui sont peintes dans les années autour de l'événement, & puis on en a des dizaines peintes en 1850, en 1920... Donc, on pourrait aussi imaginer un musée avec des œuvres historiques, celles qui ont servi à illustrer les livres d'histoire que j'ai encore connu, qui sont une interprétation de l'événement qui peut être tout à fait, *a posteriori*. Donc ici, en règle, les œuvres qui représentent un événement historique sont contemporaines, encore une fois dans un sens souple, de l'événement présenté, ce qui crée... Je veux dire, il y a déjà une interprétation évidemment quand le peintre contemporain peint la chose. Mais il y a quand même quelque chose de plus véridique que quand c'est l'interprétation d'un artiste cent ans ou deux cents ans après. Alors, au

---

<sup>193</sup>Jacques-Louis DAVID. *Le serment du jeu de paume le 20 juin 1789*. Paris, 1791.

musée de Vizille, donc, le musée de la Révolution française, qui est aussi un musée installé dans un bâtiment historique, qui a aussi ses contraintes, mais, disons comme ils ont la volonté de présenter un peu tous les aspects de la Révolution, ils ont une salle consacrée aux peintures rétrospectives, qui sont bien mises à part du reste. Mais ils ont à juste titre pensé que c'était aussi intéressant de montrer la vision qu'on pouvait avoir cent ans après ou cent cinquante ans après des événements. Donc, ici, jusqu'à présent, même si on a dans nos collections quelques œuvres rétrospectives, elles ne sont jamais inscrites dans le circuit chronologique. Il y a une peinture montrant *Le départ de MARIE-ANTOINETTE avec chapeau*, qui est une peinture célèbre <sup>194</sup>. Donc, on la montre devant l'ascenseur, mais en dehors du circuit. C'est quelque chose qui paraît presque évident aujourd'hui, mais ce n'était pas du tout le cas il y a cent ans ou cent cinquante ans. Quand LOUIS-PHILIPPE a créé le musée de Versailles, il fallait avant tout que tous les éléments importants soient présentés d'une manière ou d'une autre. Donc, on a commandé à tous les peintres de l'époque de représenter tous les événements qui étaient marquants pour l'histoire de France, donc c'est un parti complètement différent. Parti plus didactique paradoxalement, parce qu'on est dans un contexte tellement peu didactique *a priori*. Mais néanmoins la démarche était très... ça correspondait à des critères qui ne sont plus les nôtres. Aujourd'hui, on les voit avec un autre œil, & on ne les considère plus comme étant des documents historiques, ou en tout cas, plus de l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle. Pas de CLOVIS ou...

12. VL Vous participez à des réseaux ?

12. JMB Personnellement, non. Après, il y a les associations, pas tellement des musées historiques. Nous sommes un musée historique, mais nous sommes également un musée littéraire parce que madame de SÉVIGNÉ, qui a entraîné toute une série de dons, de legs, & puis parce que Paris a été aussi une ville où les lettres ont joué un rôle important au XVII<sup>e</sup>, au XVIII<sup>e</sup> & au XIX<sup>e</sup>, & même au XX<sup>e</sup>. Et tout ça a entraîné une série de dons, d'achats, d'acquisitions, & nous avons des souvenirs de LAMARTINE, de François-René de CHATEAUBRIANT, de George SAND <sup>195</sup>, de PROUST, d'Anna de NOAILLES <sup>196</sup>, enfin de beaucoup d'écrivains qui font qu'il y a une présence littéraire assez importante, & du coup je vois plus de lien avec certains musées littéraires qu'avec des musées purement historiques. Un fait qui m'a un peu surpris, c'est que nous avons des souvenirs de PROUST, dont notamment son lit, & c'est un des points de nos collections qui attire une partie de notre public non négligeable. Il y a des gens qui viennent spécialement pour voir la chambre de PROUST. Sans parler des associations des amis de, qui viennent vraiment spécialement pour tout ça, mais je m'aperçois qu'il y a beaucoup d'individus qui savent qu'il y a la chambre de PROUST & qui viennent pour ça. Comme d'autres viennent pour voir les salles révolutionnaires. Et je m'en suis rendu compte au fil des ans. *A priori*, le musée Carnavalet avait une dimension plus générale. La chambre de PROUST est un des points forts.

12. VL Et vous êtes en lien avec des historiens, avec l'université ?

12. JMB Bof, oui, incidemment. Il y a régulièrement des... j'ai eu hier encore une demande d'un professeur qui vient faire un mini séminaire ici pour présenter le fonctionnement du cabinet d'estampes, comment orienter les recherches dans le cabinet des dessins. Et puis, on a quand même pas mal de contacts quand on fait des expositions, suivant les thèmes abordés, évidemment, avec les universitaires. Nous avons fait une exposition il y a trois ans maintenant, sur l'architecte villardois MANSART, un professeur d'université qui est le commissaire d'exposition, un des commissaires <sup>197</sup>. Donc on a des liens avec l'université qui sont liés à certaines problématiques de recherche.

12. VL Vous même, concernant l'archéologie, à qui faites-vous appel ?

<sup>194</sup> Georges CAIN. *Marie-Antoinette quitte la conciergerie pour l'échafaud*. Paris, 1893.


<sup>195</sup> Aurore DUPIN.

<sup>196</sup> Bibesco BASSARABA DE BRANCOVAN.


<sup>197</sup> Avr. 2009, Paris : musée Carnavalet. *Bâtir pour le roi, Jules Hardouin-Mansart (1646-1708)*. Alexandre GADY et Jean-Marie BRUSON, éd.

12. JMB On a des archéologues sur place ! Comme je vous disais, on a une collection archéologique surabondante, donc, très peu de choses sont présentées ici. On a des réserves extérieures. Bon, il faut dire aussi que, quand je dis qu'on a 500 000 pièces, c'est souvent des petits tessons qui n'ont pas un intérêt très grand pour le gros du public. Donc, on a deux archéologues qui font partie de l'équipe de conservation, qui ont fait des fouilles, qui sont allés sur des chantiers, & qui en même temps s'occupent de la gestion des collections & de l'organisation des expositions. Parce que du musée Carnavalet dépendent deux autres lieux : d'une part les catacombes de Paris, & d'autre part la crypte archéologique du parvis de Notre-Dame. Donc, là, ça fait partie aussi de la section archéologique, surtout le parvis de Notre-Dame, de manière très présente. Et donc, dans cette crypte sont organisées régulièrement des expositions, alors là, purement didactiques, parce que, je ne sais pas si vous connaissez les lieux, mais, ils ne sont pas très propices à la présentation de pièces. Donc, c'est plutôt des expositions sur un thème & à partir de quelques objets & surtout de photographies, de panneaux indicatifs, donc, un peu le contraire de ce qu'on fait ici en présentation permanente.


12. VL J'ai vu que vous aviez des activités numériques de grande envergure. C'est courant ?

*Com. 12.3*  12. JMB <sup>c</sup> Nous ne sommes pas les auteurs de l'événement Paris 3D, même si notre directeur est en vedette, ça a été fait à partir d'un an d'étude de choses qui sont ici, mais par des équipes extérieures. Sous cette forme-là, c'est quand même assez nouveau. Enfin, nous avons quand même une équipe de diffusion culturelle & de communication qui est très active sur plein de choses. **||**

12. VL Est-ce qu'il y a des réseaux numériques ?

*Com. 12.4*  12. JMB <sup>d</sup> La ville de Paris a voulu faire son propre système informatique pour la mise en ligne des collections, & c'est pas une grande réussite. Le système est très très compliqué, pas trop pour le public pour qui c'est relativement simple, mais alors l'entrée des informations du côté interne est très très compliqué. C'est un sujet de tensions parce qu'en fait, la complexité d'un système fait qu'on a perdu dix ans à des attermolements de modifications... C'est un sujet délicat. **||**

12. VL Et pour ce qui est des maquettes, de la modélisation etc., où en êtes vous ? Vous utilisez beaucoup ce genre de médias ?

*Com. 12.5*  12. JMB <sup>e</sup> Non, pas tellement, même si fatalement, ce sont des choses qui vont se développer. C'est dans l'ère du temps. Là on a eu une demande récemment, vous savez, on a eu des travaux à l'ancien marché du Temple, qui est vraiment un lieu très très beau, avec un très long passé. Évidemment, quand on fait des travaux, on trouve plein de choses. Les promoteurs de l'aménagement nouveau voulaient faire quelque chose qui rappelle l'histoire du lieu & toutes les strates successives d'occupation. Et donc, ils ont fait appel à Carnavalet pour essayer de trouver un moyen de rendre ça visible pour le public, sous forme sans doute de vidéo. Je ne sais pas très bien, mais je pense qu'on va avoir de plus en plus de demande dans ce sens. Le lieu appartient à la ville de Paris, mais c'est un truc mixte. **||**

12. VL Vous avez des lieux dédiés à l'étude ici ?

12. JMB Nous avons, ce que j'appelle toujours selon l'ancienne formulation, le cabinet des estampes, qui est plus justement le cabinet des arts graphiques, parce qu'il y a aussi bien des dessins que des photographies, des affiches, des cartes postales, toutes sortes de choses. Donc, c'est un endroit qui est ouvert au public, qui est de moins en moins fréquenté, dans la mesure où maintenant, le gros des gens qui venaient autrefois ici vont maintenant sur Internet. Ils trouvent leurs informations en cherchant à droite, à gauche. Et à terme, je crois que le cabinet des

---

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 915.

<sup>d</sup> Extrait ventilé sous « Dispositif de récolement », SECTION B.3.46 Numérique, page 909.

<sup>e</sup> Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 914.

estampes sera de moins en moins consulté. <sup>f</sup> Il y a quelques personnes qui vraiment ont besoin de voir l'œuvre elle-même, les gens qui préparent une exposition par exemple. Mais les gens qui font une recherche documentaire, ils n'ont pas forcément besoin de voir l'œuvre elle-même, une reproduction leur suffit, & donc quand ils peuvent trouver des choses en ligne, ils ne viennent plus. Donc, on a encore des étudiants qui viennent, qui font une recherche sur un sujet, mais on n'a pratiquement plus de documentalistes qui étaient autrefois une part importante du public qui venait aux estampes. <sup>Com. 12.6</sup>  
<sup>Vide le cabinet des estampes</sup>

12. VL Vous avez des lieux de sociabilité pour le public ?

12. JMB Non. Dans le projet quand on a aménagé l'hôtel *LE PELETIER* <sup>198</sup>, il y avait le projet d'aménagement d'un auditorium qui n'a jamais été terminé parce qu'il y a eu un problème de budget, & puis après coup, on s'est posé la question sur l'utilité réelle d'un auditorium dans la mesure où il y a déjà pas mal d'institutions de la ville de Paris qui ont des choses similaires. Ça veut dire un budget de fonctionnement important pour apporter finalement pas grand-chose. Ça peut toujours se discuter, mais disons que dans le contexte actuel, je pense que le projet d'auditorium à des jours meilleurs a définitivement été enterré, bien que le lieu existe : on a un grand espace vide dans le bâtiment, qui est d'ailleurs sous nos pieds, mais qui sera probablement réaménagé pour d'autres salles. Comme je vous disais, on manque cruellement de place pour présenter, comme je vous disais, pour certaines sections des collections, on envisage plutôt d'y installer quelques nouvelles salles pour désengorger un peu la situation. Autrement, il y a toujours aussi le projet de faire un salon de thé. Mais, c'est plutôt le manque de place, parce que moi-même quand je visite un musée à l'étranger ou ailleurs, je trouve ça bien, au milieu de parcours de pouvoir aller prendre un café ou un gâteau, mais ici, on a déjà essayé de trouver des emplacements, mais jusqu'à présent... Il y a plusieurs éventualités envisagées, mais ça voudrait dire aussi une réorganisation du parcours de visite. Enfin bref, si on avait le lycée *Victor HUGO*, ça serait plus simple, mais dans le contexte actuel, c'est plutôt compliqué, même si c'est quand même une demande qui revient souvent, aussi bien du public que des élus, des gens qui de temps en temps de la mairie de Paris font des visites ou autre... Souvent, se pose la question du salon de thé qui revient sur le tapis. D'un certain côté, je me dis qu'on peut vivre sans, mais en même temps je reconnais que quand je suis moi-même visiteur d'un musée, je trouve ça très agréable.

12. VL On a plus tendance à parler de ce qu'on a vu quand on est sur les lieux que quand on sort.

12. JMB Oui, peut-être. Quand on est tout seul, on ne parle pas forcément. D'autant plus que le musée maintenant, avec l'annexion de *LE PELETIER*, a pris une dimension qui fait que les gens y passent plus qu'une demi-heure, s'ils veulent tout voir, ils passent souvent une heure, une heure & demie <sup>199</sup>. Donc, c'est vrai que quand on a marché, piétiné pendant une heure, on a envie de s'asseoir, de faire une pause. C'est d'actualité, mais en même temps difficile à mettre en place.

12. VL J'ai encore une question, à savoir s'il y a des moyens pour que le visiteur puisse écrire son histoire de Paris, ou la peindre ?

12. JMB Je ne sais pas trop, les ateliers d'écriture ? Il y a des ateliers pour les enfants & les adultes. Enfin, il y a différents ateliers où on peut apprendre la gravure par exemple, d'autres avec des cours de dessin, les participants ont la possibilité de faire des copies dans les salles. Mais je dirais que ce sont des activités qui ne sont pas spécifiques à un musée historique, je dirais que ce sont des activités plutôt de type beaux-arts. Il se trouve que ça a été mis sur pied, & que ça continue. Et puis, on se pose la question sur l'opportunité d'avoir un atelier de copies dans sa cohérence dans un musée des beaux-arts, & ici... on peut discuter. En tout cas, c'est pas primordial pour le fonctionnement du musée. Autrement, il y a beaucoup d'activités de conférence, d'aide à la visite, parce qu'il y

<sup>198</sup> BULLETT, *hôtel Le Peletier de Saint-Fargeau*, op. cit.

<sup>199</sup> Ibid.

<sup>f</sup> Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 912.

a beaucoup de demandes scolaires avec un point très demandé qui est la période révolutionnaire, mais aussi la section archéologique. Toutes les sections sont, à un moment ou à un autre, sont susceptibles d'être demandées par les scolaires en fonction des périodes étudiées. Et il y a régulièrement des visites à thème. Il y a les visites qui sont prévues de longue date, & les visites qui sont annoncées en début d'après-midi pour les visiteurs qui sont sur les lieux sur les salles du XVIII<sup>e</sup>, sur madame de SÉVIGNÉ, enfin, sur toutes les problématiques qui peuvent être abordées ici. Et il y a bien sûr des conférences régulièrement faites dans une salle avec des sièges sur des œuvres qui font partie de nos collections.

12. VL Merci, j'ai tout ce qu'il me faut.

12. JMB Tout ça va être assemblé dans une synthèse.

12. VL Oui, j'essaie d'observer la mise en musée de l'histoire & ses esthétiques.

12. JMB L'idée, ici, même si c'est pas facile à mettre en œuvre, c'est que les œuvres soient présentées dans un contexte correspondant à l'esthétique de l'époque. Donc, ça a été les boiseries au XVIII<sup>e</sup>, bon ça s'imposait, mais dans les salles XVI<sup>e</sup>, qui sont installées au rez-de-chaussée de l'hôtel Carnavalet, il y a eu quand même la volonté du conservateur de l'époque, c'était dans les années soixante-dix, de créer une ambiance qui évoque un peu le XVI<sup>e</sup> siècle, pour autant qu'on puisse l'évoquer, & donc en mettant par exemple au sol un carrelage de récupération, en mettant quelques meubles. Donc, les salles du XVI<sup>e</sup> qui ont leur importance puisqu'elles sont installées dans le bâtiment-même qui date du XVI<sup>e</sup> siècle, l'hôtel a été modifié à plusieurs reprises, mais le bâtiment initial date du XVI<sup>e</sup> siècle & donc on a des salles qui évoquent le XVI<sup>e</sup> siècle dans le bâtiment du XVI<sup>e</sup> siècle. Il y a une espèce de cohérence, même si on ne conserve pratiquement rien de ce qui était l'hôtel à son origine. On a retrouvé au XIX<sup>e</sup> siècle quelques éléments sur les poutres dans une des salles, mais c'est tout. Par exemple, c'était le gros sujet d'érudition au XIX<sup>e</sup> siècle, tous les amateurs de madame de SÉVIGNÉ essayaient de comprendre comment été aménagé l'hôtel de son temps. Il se trouve qu'elle en parle assez fréquemment, mais elle en parle à sa fille qui habite aussi l'hôtel. Alors donc, on a des choses très allusives qui ont donné lieu à des interprétations & des essais de reconstitution de l'aménagement des pièces, mais tout ça est très... d'abord ça intéresse moins les gens aujourd'hui, & d'autre part, on a si peu d'informations qu'on n'arrive pas vraiment à comprendre. On sait qu'elle était au premier étage, que sa fille était au rez-de-chaussée, que son fils était dans le bâtiment côté rue. Enfin, on a ce type d'informations & c'est tout. Et on sait qu'elle parle de plusieurs pièces, qu'elle a fait changer une cheminée dans la chambre de sa fille. Mais on ne sait pas où était sa chambre... C'est un peu frustrant d'ailleurs, on aimerait avoir des informations plus détaillées. Il aurait fallu retrouver des lettres adressées à une personne ne connaissant pas le bâtiment où elle aurait expliqué précisément. On ne les a pas encore retrouvées, on n'a pas retrouvé non plus les plans.

12. VL Donc vous travaillez sur l'ambiance. Et le public, lui ?

12. JMB Disons que pour en juger, on n'est pas là en permanence dans les salles pour écouter les gens. Disons qu'on a une espèce de livre des réclamations à l'entrée du musée où les gens peuvent donner leurs impressions & réclamer ce qui ne va pas. On a l'impression qu'à 80 % le public est sensible à ces atmosphères, à ce caractère un peu de maison préservée, & puis, il y a aussi une petite partie du public qui n'y est pas du tout sensible & qui voudrait... qui trouve qu'il y a trop de choses, que c'est mal présenté. Mais bon, disons que le gros du public est plutôt favorable. Je me rappelle quand on a ouvert l'hôtel LE PELETIER pour la première fois après l'avant-guerre, pour présenter les collections du XIX<sup>e</sup> siècle, alors évidemment nos collections du XIX<sup>e</sup> siècle... Alors évidemment, ce sont des collections historiques & documentaires entre guillemets. Alors, évidemment nous n'avons pas mis de MONET ni de DEGAS, mais nous avons en revanche des DARGAUD & des LANDSEER qui sont des peintres bien sûr ignorés du public<sup>200</sup>. Donc, il y a eu de temps en temps des remarques sur le fait qu'il n'y avait que des croutes,

---

<sup>200</sup>Cf. par exemple Victor DARGAUD. *L'hôtel de ville en reconstruction*. Paris, 1880 ; Victor DARGAUD. *La statue de la liberté de Bartholdi dans l'atelier du fondateur Gayet, rue de Chazelus*. Paris, 1889.

mais bon, c'est parce que c'est un type de visiteur qui arrive avec un a priori sur ce qu'il va trouver pour représenter la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle. Je veux dire, il n'y a pas eu beaucoup de remarques dans ce sens, mais suivant ce qu'on s'attend à trouver, on va être content ou pas. On ne peut pas satisfaire tout le monde. Et encore une fois, il y a relativement souvent des gens qui trouvent qu'il y a trop de choses. Mais là, je reste ferme sur cette position qui dit qu'on voit mieux les choses quand il y en a beaucoup & quand elles sont présentées que quand elles sont en réserve.

12. VL Et l'hôtel *LE PELETIER* a une histoire forte aussi <sup>201</sup> ?

12. JMB Oui, il a été tellement remanié, parce que bon, quand il est sous l'Ancien Régime, c'était une maison. Après la Révolution, il a été occupé par les administrations, & puis par des appartements : il y avait des bureaux qui occupaient le rez-de-chaussée & le premier, & des appartements occupaient le deuxième, sous le toit. Et quand la bibliothèque historique s'est installée en 1896, il y a eu des gros réaménagements qui ont fait disparaître pratiquement tous les décors intérieurs sauf l'escalier & une pièce. Donc, on a encore une pièce avec son décor d'origine de 1688 & l'escalier. Et pour le reste, c'est un bâtiment qui appartenait à la famille *LE PELETIER DE SAINT-FARGEAU*, & il se trouve que c'était la résidence du *LE PELETIER* qui est devenu un des martyrs de la Révolution, qui a connu un assassinat le 20 janvier 1793, donc c'est devenu une célébrité. Et il se trouve que, par un clin d'œil de l'histoire, les salles révolutionnaires se trouvent dans les lieux qui étaient habités par un des... pas un personnage phare, mais un personnage qui a eu symboliquement un grand rôle sous la Révolution.

12. VL La bibliothèque, le fond qui était ici, où est-il passé ?

12. JMB Il est passé de l'autre côté de la rue, à l'hôtel *LAMOIGNON* <sup>202</sup>.

12. VL Vous n'en avez pas la gestion ?

12. JMB Non, même si on est quand même des institutions très complémentaires, d'autant plus qu'à l'origine, c'était le même bâtiment & le même conservateur qui s'occupait des deux choses, & nous avons reçu des collections complètes qui étaient à la fois des collections d'œuvres & des collections de livres. Par exemple, un de nos fonds initiaux qui est la collection *LIESVILLE*, c'était à la fois une grosse bibliothèque, un gros fonds d'estampes, & puis un gros fonds d'objets. Donc, nous avons gardé les estampes & la bibliothèque a gardé les livres. Et donc, si on voulait reconstituer la collection *LIESVILLE*, il faudrait puiser dans les deux institutions. Et c'est un cas, mais il y en a d'autres. Pendant très longtemps, dans la mesure où le musée avait une bibliothèque, nous avons gardé & même augmenté la collection d'autographes. Et puis à un moment, il y a eu une décision qui a été prise de faire passer tous les autographes & manuscrits à la bibliothèque. Mais nous avons gardé ce qui était à l'époque présenté en salles. Il y avait beaucoup de choses présentées dans des vitrines. Et du coup, maintenant que tout ce qui était en vitrines est maintenant retourné dans les cartons, nous avons un petit noyau, je ne sais pas, le dernier ordre de *LOUIS XVI* par exemple, ou la dernière pièce signée par *ROBESPIERRE*, ou ce genre de choses qui étaient présentées dans les vitrines, maintenant qu'elles ne sont plus présentées en vitrines, elles sont restées chez nous, malgré tout. Donc l'inventaire des autographes, sur 3000 pièces, il y en a peut-être cent ici & le reste de l'autre côté. Mais, si on voulait reconstituer l'inventaire complet, il faudrait faire les deux.

12. VL Merci, je vais aller faire un tour dans le musée. Tiens, vous avez aussi mis des œuvres dans les bureaux ?

12. JMB Parce qu'encore une fois, on les voit mieux ici que dans les réserves.

12. VL Et le cabinet des estampes ?

<sup>201</sup> BULLET, *hôtel Le Peletier de Saint-Fargeau*, op. cit.

<sup>202</sup> Baptiste ANDROUET DU CERCEAU et Thomas MÉTHÉZEAU. *hôtel d'Angoulême Lamoignon*. Paris, 1611.



12. JMB Il est juste à côté de mon bureau. Il faut prendre rendez-vous dans la mesure où on n'a que trois tables. Dès qu'il y a six personnes c'est plein. Mais c'est ouvert à tout le monde, il n'y a pas de... Donc, quand je disais qu'il y avait des décors à monter, ici, il y a une salle qui a été remontée en 89. C'est le plus récent de nos décors puisqu'il a été monté en 1925, il vient du 16<sup>e</sup> arrondissement. Voilà, un des lieux de pèlerinage du musée. Je vous laisse. Bon travail.

## A.13. Entretien avec Thierry CRÉPIN-LEBLOND

Écouen, musée national de la Renaissance, le mardi 30 octobre 2012.

13. TCL Vous êtes venu par où ?

13. VL Je suis passé par le bois. Merci de me recevoir.

13. TCL <sup>a</sup> Les transports en commun, c'est un peu complexe. On se bat pour qu'il y ait le car qui fait Cergy-Roissy passe par Écouen, mais on n'y parvient pas. <sup>Est.13.1</sup> *On n'y parvient pas*

13. VL Vous êtes en travaux ?

13. TCL Oui, ça c'est plutôt une très bonne chose. Ça manquait depuis longtemps. Et on est devant ce syndrome très fréquent dans les Monuments historiques appartenant à l'État, qui veut qu'on rogne des crédits d'entretien. Après, il faut faire de grands travaux. Si on avait eu des crédits d'entretien correctement tous les ans, on n'en serait pas là. Faute d'avoir eu, je dis n'importe quoi, 40 000 € chaque année, ben on en arrive à 800 000 un beau matin. Mais là aussi, c'est long à venir ce genre de pensée.

13. VL Je travaille sur les musées d'histoire.

13. TCL Qui vous suit pour ce doctorat ?

13. VL Paul RASSE.

13. TCL C'est sûr que la notion est un peu compliquée. Enfin, vous avez dû suivre ce qui s'est passé autour de la maison d'Histoire de France. Il y a eu justement ce glissement sémantique de ce qui était au départ un musée d'histoire civile & militaire de la France, prévu dans un contexte très précis lié au ministère de la Défense, & qui a opéré de savants glissements, pas désintéressés, vers cette notion de maison d'Histoire de France dont malheureusement les concepteurs ont vite glissé aussi vers la recherche d'un fauteuil doré personnel, d'avantage que d'un vrai projet à mener. <sup>b</sup> Et on est dans ce problème d'ambiguïté non résolu qui à mon avis vient d'abord & avant tout d'un double fossé. Le fossé qui sépare les historiens & les historiens de l'art. Fossé qui n'est toujours pas comblé, les historiens, accusant, pas forcément à tort, les historiens de l'art d'être d'aimables baratineurs, & les historiens d'art reprochant pas forcément à tort, aux historiens, de vouloir de jolies images pour orner leurs livres sans se soucier une seconde de la pertinence de ladite image par rapport à l'ouvrage envisagé. Je vous donne un exemple de ma partie. Vous avez cette excellente biographie de Michel de L'HOSPITAL par Denis CROUZET, qui est toujours illustrée par un portrait qui n'est pas Michel de L'HOSPITAL, mais qui fait tellement bien <sup>203</sup>. Simplement, on s'est demandé il y a trente ans si ça n'était peut-être pas Michel de L'HOSPITAL, & on a répondu par la négative. C'est resté, parce qu'effectivement les bases de données ne sont pas mises à jour. Et ni les éditeurs, ni les auteurs historiens ne se soucient de ce problème. <sup>c</sup> Ça a été au point que j'ai aussi vu une charmante biographie d'ALIÉNOR d'Aquitaine illustrée par un portrait d'ÉLÉONORE d'Autriche, sœur de CHARLES Quint. Personne ne s'était rendu compte. Voilà, on en arrive à ce genre d'aberration. L'élément le plus célèbre c'est *Le temps des cathédrales* de DUBY qui parle de tout sauf des cathédrales <sup>204</sup>. Donc, là aussi, on voit que pour l'instant, le lien avec l'histoire, encore, ça ne marche pas. Il n'y a pas de dialogue respectueux mutuel entre historiens &

<sup>203</sup> CROUZET, *La sagesse et le malheur Michel de l'Hospital, chancelier de France*, op. cit.

<sup>204</sup> DUBY, *Le temps des cathédrales l'art et la société, 980-1420*, op. cit.

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Distance », SECTION B.4.64 Temporalités, page 929.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Illustration de l'histoire », SECTION B.4.37 Histoire de l'art, page 927.

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Illustration de l'histoire », SECTION B.4.37 Histoire de l'art, page 927.

historiens d'art. Donc la notion de musée d'histoire est à la base viciée parce qu'il faudrait pour y parvenir qu'il y ait ce dialogue. ¶ Ensuite, il y a le problème des attentes du public. On a raison de souligner que le public attend l'histoire, a besoin de l'histoire pour se donner des repères, y compris dans les musées. Le problème est qu'on a dressé le public à attendre l'anecdote & de plus en plus, surtout les professionnels du tourisme, on confond l'anecdote & l'érudition. Il se fait que je vous le dis d'autant plus librement que j'ai dirigé pendant cinq ans le château de Blois <sup>205</sup>. Comme l'a très bien écrit Jean-Pierre BABELON, quand est-ce que dans ce fleuve de l'histoire, on quittera la rive de l'anecdotique pour passer sur la rive du monumental. On n'y arrive pas, parce qu'on veut un grand public qu'on gère avec les méthodes de la télévision, qui sont des méthodes de manipulation, d'instrumentalisation, & non pas des méthodes sincères. Donc, tant qu'on est dans la course à l'audimat, on ne le rattrape jamais.

*His.13.4* ¶ *Est-ce que ça existe vraiment* Quelles que soient les déviations que l'on se plie à utiliser. Donc, on est au cœur de ce clivage-là. ¶<sup>d</sup> Donc un musée d'histoire, est-ce que ça existe vraiment. Là-aussi, tout dépend des mots & du sens qu'on y donne. Est-ce qu'on estime que l'histoire contient tout, aussi bien l'histoire pure que l'histoire de l'art que l'histoire des sciences que l'anthropologie ? Auquel cas, tous les musées sont en quelque sorte des musées d'histoire. Ou est-ce qu'on veut définir des concepts plus serrés ? Et ça a été toute la querelle autour de la maison de l'histoire de France. Quand un certain nombre de musées, services à compétence nationale, fléchés dedans plus par facilité statutaire que par véritable besoin, se sont un peu hérissés, en disant : « Attention, mais nous sommes des musées d'art ! » & c'est

*Mus.13.5* ¶ *Le musée-château* vrai, mais, il n'y a pas que le musée d'art. ¶ ¶<sup>e</sup> Et c'est le problème aussi du musée dans un château. Mais, là aussi, je ne sais pas si on vous a entraîné dans la notion de musée-château & de château-musée : du jargon local. Globalement, le château-musée essaye de redevenir ce qu'il fut, en remettant le mobilier à sa place d'origine etc. pour autant qu'il l'ait & qu'il ait la documentation afférente. Le musée-château est plutôt la collection mise à l'intérieur d'un monument patrimonial type *Saint-Germain-en-Laye* <sup>206</sup>. Écouen n'est ni l'un ni l'autre, c'est encore un autre

*Mus.13.6* ¶ *Public du musée-château* cas. ¶ ¶<sup>f</sup> Disons que dans tout cela, il est clair que le public vient voir le château autant que le musée. Et même le Louvre a été conçu au départ en fonction de l'historicité du palais, même si maintenant les huit départements du Louvre nient un petit peu ce palais dans leur façon de s'étendre, de se développer. Donc, peut-on dire pour autant que le public est frustré ? Pas sûr ! C'est toute la question. Vous avez un public européen, on va dire par facilité, si je viens découvrir des musées ou des châteaux au nom de l'histoire, disons qu'ils savent très bien quelles sont leurs attentes. Mais vous avez un grand public qui est mondial, qui lui vient visiter les chefs-d'œuvre d'art qui sont contenus dans le musée & qui se moque, quelque part éperdument, que ce musée est un palais. Donc, il faut aussi affronter tous ces aspects-là & se rappeler que chaque cas est particulier. ¶ ¶<sup>g</sup> Dans le cas d'Écouen, je me souviens de m'être un peu fâché avec un collègue qui disait : « Comme Écouen c'est loin, c'est mal placé, on a mal choisi le site du musée de la Renaissance ! J'étais obligé de lui répondre : — Mais c'est l'inverse, on avait un château vide, on a décidé d'en faire un musée de la Renaissance. Mais c'est le château qui a conditionné le musée & non l'inverse. » Donc là aussi, chaque cas est particulier. ¶

*Mus.13.7* ¶ *Faire un musée d'un château vide* Donc la notion de musée d'histoire, je pense qu'il ne faudrait pas s'enfourer dans une espèce de catalogue non cohérent en se méfiant cependant que la cohérence qu'on cherche, on va souvent la greffer artificiellement plus qu'elle n'existe. Alors bon, on attend tous de voir avec intérêt comment vont évoluer parallèlement l'historial de Péronne & le musée de la Grande Guerre à Meaux ! Comment vont-ils s'affirmer ? Ils ont tout intérêt à coopérer. Mais tout le système actuel les conduit à s'affronter : « On nous a piqué notre terrain de jeu. » Mais là aussi, le problème de l'historial de Péronne, c'est que justement il a été vu un petit peu comme un musée d'anthropologie traditionnelle, le musée de la Grande Guerre à Meaux s'est entièrement basé sur l'expérience du quai Branly, & donc joue d'avantage, mais de manière regrettable, sur l'ambiguïté de ce qu'il montre, à la fois comme objet utilisé ou comme simple choc visuel destiné à parler aux sens d'avantage qu'à l'esprit. Donc on est coincé dans tout ça, alors la notion de musée d'histoire là-dedans, tout

<sup>205</sup> Colin BIART, Jacques SOURDEAU, Jules de LA MORANDIÈRE, Domenico de CORTONE et François MANSART. *château de Blois*. Blois, 1524.

<sup>206</sup> CHAMBIGES, *château de Saint-Germain-en-Laye*, op. cit.

<sup>d</sup> Extrait ventilé sous « Classification », SECTION B.1. ?? ??, page 895.

<sup>e</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 898.

<sup>f</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 899.

<sup>g</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 897.

est musée d'histoire & rien ne l'est vraiment. Donc, je ne sais pas comment vous vous comptez problématiser la chose.

13. VL Au musée Carnavalet, ils essayent de faire passer un message à travers l'ambiance. Est-ce que c'est la tendance dans les musées-châteaux ?

13. TCL C'est en tout cas une des attentes du public. <sup>h</sup> C'est-à-dire que le public, il faudrait voir jusqu'où la télé influe ou pas, mais le public veut retrouver la vie de l'époque. Alors, après, il y a la réponse britannique qui va jusqu'aux odeurs. Ou il y a la tradition française qui effectivement, remeuble un monument, fusse n'importe comment. Et on tombe sur pas mal de châteaux gérés par la Direction des monuments nationaux qui étaient vides, & on fait ce qu'on peut, sans forcément être trop net sur l'ambiguïté : ça s'y trouvait/ça ne s'y trouvait pas. Mais j'ai le même problème à Écouen ! Écouen est un château vide qu'on a meublé avec les collections du musée de Cluny, donc il y a une partie musée, salles muséales, & une partie monument historique meublé, & même si on met des textes que je pense assez clairs, j'ai encore des visiteurs qui disent : « Oh, mais le connétable de MONTMORENCY, il avait de belles collections ! » Donc, on sent bien cet automatisme initial dû à l'acquis culturel pour l'essentiel, qui est : quand on rentre dans le château, on veut le voir meublé, sous entendu, comme il était à l'époque. <sup>i</sup>

*Mus.13.8  
Retrouver la vie de  
l'époque*

13. VL Les visiteurs sont déçus d'aller à Chambord & de le voir complètement vide <sup>207</sup>.

13. TCL <sup>i</sup> Ce qu'ils ne comprennent pas : le problème de Chambord, c'est d'assumer clairement face au public que ça a toujours été vide. Des salles pareilles ne sont pas proportionnées au mobilier. Donc il n'existe pas de mobilier spécifique de Chambord. On mettrait n'importe quoi n'importe comment, on l'enroulait le matin, & on repartait. Mais, il n'y a jamais eu de château meublé ! Mais tant qu'on voudra présenter Chambord comme Versailles, avec des petits appartements aux petits oignons, on tombera dans l'impasse. Mais on n'arrive pas à sortir de l'impasse. Je me suis heurté aux professionnels du tourisme qui ne veulent pas l'entendre : « Donc, ça serait bien si vous arriviez à vous poser en partie sur les attentes du public. » Et qui gère ces attentes ? Nous sommes souvent taxés de puristes, mais parce que nous refusons par ce purisme à nous prêter à la manipulation & à l'instrumentalisation du public, & je répète, à la façon télévisée. C'est-à-dire que du moment qu'il est content, c'est ce qui compte. Même si on lui ment. Mais on ne lui dit jamais qu'on lui ment. <sup>h</sup> Et cela dit, c'est vrai que le public étant ce qu'il est, je me souviens d'une visite de château, un très intéressant petit château qui s'appelle Bruniquel dans le Tarn-&-Garonne, où il y a un donjon, fin IX<sup>e</sup> siècle & qu'on appelle tour BRUNEHAUT parce qu'effectivement, la sœur de BRUNEHAUT a eu en dot la région <sup>208</sup>, donc elle est peut-être venue, & on l'aurait emprisonnée là ! Ça c'est complètement faux. Et alors, le guide dit : « Ce sont des légendes ». Mais une fois entrés & qu'il montre la trappe, parce que c'est une tour cellier de stockage, avec juste une trappe d'accès en haut, il dit : « Ah, on l'aurait faite passer par là-haut ! » On l'aurait ! Réponse immédiate : « — Ah, ben elle devait pas être bien grosse ! » Le public se met dedans. Il préfère la légende. Le tout est de savoir est-ce qu'il le fait consciemment ? Est-ce qu'il préfère être dupé ? Ou est-ce que de toute façon les sorciers, entre guillemets, préfèrent le duper sans lui donner l'occasion de le savoir ? Mais, c'est lié ! Mais tant qu'on aura comme critère la fréquentation & le taux de satisfaction du visiteur, on est déjà au bord du vide, voir carrément dedans. Là, il y a un vrai problème.

*Mus.13.9  
Mentir au public à  
Chambord*

13. VL Ne serait-ce que dans les missions d'un musée, est-ce qu'il n'y a pas déjà...

13. TCL C'est-à-dire que vous ne pouvez pas forcer les gens au bonheur malgré eux. Si les gens ne veulent pas, nous, nous leur offrons les éléments, s'ils ne veulent pas les saisir, devons-nous les y contraindre ? Et notre propre mission est bien de nous méfier de nous-mêmes. Parce que le danger inverse de cet excès de pédagogie,

<sup>207</sup> Leon Battista ALBERTI, Domenico de CORTONE, Jacques SOURDEAU et Frédéric NEPVEU. *château de Chambord*. Chambord, 1519.

<sup>208</sup> Il s'agit de la reine GALSWINTHE, sœur de la reine BRUNEHAUT.


<sup>h</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 900.

<sup>i</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 899.

c'est justement la pensée unique & la dictature. On a le droit d'avoir plusieurs opinions. On doit pouvoir plaire autant à Versailles aux partisans de MARIE-ANTOINETTE qu'à ses détracteurs. Et on glisse toujours tôt au tard. Donc, la surabondance d'informations n'est pas forcément non plus la bonne réponse. Même si le public se plaint quand on lui dit : « C'est à vous de juger ! » Parce que c'est aussi une tendance du public de plus en plus grande : « Pensez à ma place ! » Je remarque avec frayeur, au moins le grand public. Certains sont plus aigus dans leurs attentes, mais beaucoup sont quand même dans le : « Je veux comprendre, je veux que vous m'expliquiez ! » & quand on leur dit : « — Réfléchissez ! » C'est déjà trop. Donc, vraiment : « — Réfléchissez à ma place & dites-moi les résultats. C'est votre métier ! Moi, visiteur, je suis là pour en profiter. »

13. VL Qu'est-ce que vous mettez en place ici pour aller à l'encontre de ça ?

13. TCL D'une part, il y a clairement plusieurs types de propositions traditionnelles, c'est-à-dire ouvrages, guide de visite, fiches pédagogiques dans les salles qui permettent d'aller plus loin si on le souhaite, au-delà des cartels. On réfléchit à une conception de visite avec *iPad* mais les financements font défaut, & le problème de ce type de visite, c'est que l'emballage prime toujours sur le contenu <sup>209</sup>. Je ne sais pas si vous avez visité *Chenonceau* <sup>210</sup>. Ça n'a pas changé, on vous sert toujours la même soupe frelatée ! Maintenant en *iPad*, avec la voix de Michael LONSDALE, pour autant, c'est la même soupe frelatée écrite par le pseudo-régisseur d'alors en 1946. Ils n'ont pas changé une lettre. Une fois de plus, les professionnels – je simplifie – du tourisme, l'emportent sur la volonté de mise à jour du contenu. <sup>1</sup> Donc, Chenonceau, si vous vous en souvenez, vous avez dans la première salle, qui est la salle des gardes, un pavement de faïence très abimé qu'on vous présente comme du XVI<sup>e</sup> siècle, la preuve il est très abimé. Non, il a été fait en 1884. La honte serait de l'avouer. Et un peu plus loin, on vous présente un magnifique *portrait, dit de Diane de POITIERS* par LE PRIMATICE <sup>211</sup>, en fait c'est *Gabrielle d'ESTRÉES* par Ambroise DUBOIS <sup>212</sup>. C'est un tableau qui n'est pas moins intéressant. Mais non, il faut Diane de POITIERS, pas question de reconnaître que c'est Gabrielle d'ESTRÉES. C'est une demeure privée, vers qui voulez vous vous tourner pour... Chaque propriétaire a le droit de raconter les mensonges qu'il veut, il est chez lui. Ce qu'il faudrait, c'est que le public, au lieu de s'y ruer s'enfuit en disant : « On nous ment ! » Mais là non. On est aussi dans ce genre d'impasse. Donc, s'il faut commencer par un dicton célèbre, c'est *quis custodiet ipsos custodes* : « Qui gardera les gardiens ? » Les gardiens du savoir sont les premiers à l'instrumentaliser ou à le pervertir. <sup>1</sup> Donc, moi, ma politique ici, qui est basée sur la possibilité ou pas d'avoir des conférenciers, c'est un vrai problème, passe par le dialogue humain. Donc, c'est nous qui formons les conférenciers, & les enseignants, pour autant que les enseignants le veulent. On ne peut pas le faire malgré eux, mais quand vous avez des manuels qui racontent des bêtises, comment aller contre. Et là, je vous parle uniquement d'histoire de l'art. Plusieurs manuels présentent la cour du *château d'Écouen* comme l'exemple d'italianisme <sup>213</sup>. Il n'y a absolument rien d'italien dans la cour du *château d'Écouen*, à part les *esclaves* de MICHEL-ANGE <sup>214</sup>. C'est de l'architecture antique revisitée par l'architecture française. Ça n'a rien d'Italie. Comme on confond antique & italien, qu'on reste toujours dans cette propagande médicéenne que la Renaissance, c'est l'art toscan qui envahit l'Europe... tout va bien ! Donc, on a des discours qu'il faut remettre à jour, mais encore faut-il un public qui ait envie de l'entendre.

Est.13.10   
On nous ment !

13. VL C'est d'autant plus dur quand on a l'impression que tout va dans le sens inverse ?

13. TCL Oui, la civilisation du loisir, plus le drame d'Internet & des autodidactes. Le danger de l'autodidacte, c'est, comme tout se vaut, ce en quoi il n'a pas forcément tort, toujours, en gros, tant que vous ne pouvez pas

<sup>209</sup> APPLE, *iPad*, op. cit.

<sup>210</sup> Philibert DELORME, Jean BULLANT et Félix ROGUET. *château de Chenonceau*. Chenonceau, 1432.

<sup>211</sup> PRIMATICCIO.

<sup>212</sup> DUBOIS, *Portrait de Gabrielle d'Estrées en Diane chasseresse*, op. cit.

<sup>213</sup> Jean BULLANT et Jean GOUJON. *château d'Écouen*. Écouen, 1538.

<sup>214</sup> Michelangelo BUONARROTI. *L'esclave rebelle*. Paris, 1516; Michelangelo BUONARROTI. *L'esclave mourant*. Paris, 1516, Cf. Michelangelo BUONARROTI.

<sup>1</sup> Extrait ventilé sous « Illustration de l'histoire », SECTION B.4.37 Histoire de l'art, page 927.

prouver qu'il a tort, c'est qu'il a raison. Comme les scientifiques ont pour mission de toujours se remettre en question & de ne jamais dire : « J'ai absolument raison ! — Donc vous admettez que vous pouvez avoir tort... donc vous avez tort. » On peut continuer à raconter des carabistouilles, qu'il y a un grand complot, etc. etc. Tout ça, ça marche toujours. Regardez le *Da Vinci Code*, heureusement qu'on n'a pas fait de musée du *Da Vinci Code*<sup>215</sup>. Et heureusement que personne ne s'est rappelé qu'il y avait une très précoce copie de Léonard au musée de la Renaissance<sup>216</sup>. Parce que moi j'aurais refusé, contrairement au Louvre, qui l'a remis en place. Pas question de mettre en place une visite *Da Vinci Code*, quelque soit ce que ça peut rapporter. De toute façon c'est un rapport éphémère. Mais quand même tomber sur un livre où, à la première page, on vous annonce qu'on trouve le conservateur du Louvre... comme s'il n'y en avait qu'un, assassiné dans ses salles alors que le malheureux à 76 ans<sup>217</sup>. Il n'y a pas un journaliste pour dire : « Tiens, c'est drôle un conservateur en fonction à 76 ans. C'est dans quel pays ça ? Aux États-Unis oui ! Mais pas en France. Ah, ça se passe en France ? » Première page, première erreur. Et il y a tout ça page à page, tout le temps. C'est extrêmement révélateur de la manipulation, de l'instrumentalisation, & de la façon dont on flatte le mauvais côté du public pour faire un succès. Cela dit l'auteur a été le premier surpris, pour lui il écrivait une pochade. Il a eu un éditeur totalement dénué du moindre scrupule. Et les journalistes complètement manipulables, complètement naïfs. Ça aussi c'est un danger la naïveté, parce que les gens n'aiment pas être taxés de naïveté, pourtant ils se conduisent très naïvement. Le public à la fois n'aime pas être trompé & n'aime pas réfléchir.


13. VL Est-ce qu'il y aurait des moyens de les y engager ?

13. TCL Pour moi, pour le moment, c'est une impasse. Je suis en quête d'exemple utilisable dans ce but.

13. VL Comment inciter le public à construire l'histoire ?

13. TCL Je sais qu'il faut que le public y soit disposé. C'est là qu'on retombe aussi sur le clivage qui a fait dérapier même la maison d'Histoire de France, c'est-à-dire qu'on voulait à la fois quelque chose de vraiment historique, & on voulait à la fois 300 000 visiteurs. Au bout d'un moment il faut choisir. C'est ça aussi le problème. Ce succès ne s'impose pas, ni ne s'ordonne. Donc, si on privilégie le succès comme but & non comme moyen, si on s'en fait un facteur quantitatif, on est obligé d'employer de voies non avouables, voire regrettables, voire qui se transforment en l'inverse de ce qu'on voulait. Faire des pseudo-duels débiles dans la cour d'un château pour plaire à des touristes qui de toute façon ne viennent pas pour ça. Mais trop souvent aussi, ce sont les professionnels même qui tombent là-dedans.

13. VL Le musée d'histoire, pour vous, ça n'existe pas vraiment.

13. TCL <sup>k</sup> Pour moi, il n'y en a pas, l'intérêt du musée, comme de tout chef-d'œuvre, est de dépasser la somme  *His.13.11* des attentes. Il ne faut en rejeter aucune. Donc tout musée doit aussi, & c'est là peut-être où le système des musées français est en tort, tout musée doit aussi accepter sa part d'histoire & la part d'attente d'histoire. Mais aucun ne doit la privilégier. <sup>l</sup> Regarder les dérapages qu'il y a eu en ce moment en Grande-Bretagne. Sous la pression d'une opinion pseudo-politiquement correcte, on demande aux muséographes & aux conservateurs de traiter leur salle à l'identique s'il s'agit de civilisation chinoise ou tibétaine ou de civilisation occidentale en disant, le visiteur, on ne doit pas le traiter différemment. Oui, sauf que le visiteur occidental, quand on lui explique la Chine, évidemment on commence par le b.a.-ba, mais commencer par le b.a.-ba dans nos choses à nous, quand est-ce qu'on arrive à ce qui est vraiment important. Et donc, on arrive, donc, moi qui suis médiéviste au départ, vous avez dans les fonds

*His.13.11*  
Aucun ne doit la  
privilégier

<sup>215</sup> Dan BROWN. *Da Vinci code, roman*. Paris : J.C. Lattès, 2004 ; Ron HOWARD. *Da Vinci code*. trilingue. 2006.

<sup>216</sup> Marco D'OGGIONO et Léonard de VINCI. *La Cène*. Écouen, 1506.

<sup>217</sup> BROWN, *Da Vinci code, roman*, op. cit.

<sup>k</sup> Extrait ventilé sous « Classification », SECTION B.1.?? ??, page 895.



du British Museum, une très très belle plaque émaillée représentant Henri de BLOIS, frère du roi d'Angleterre <sup>218</sup>, présentant une maquette d'édifice à DIEU. On ne voit pas DIEU, on voit juste l'évêque agenouillé avec ça dans les mains. Et bien, on vous montre ça comme un portrait d'évêque ! Comme s'il existait à l'époque 10 000 émaux comparables ! Non, il n'y a que celui-là : le chef-d'œuvre est perdu au profit du document historique érigé alors qu'il a un caractère unique, en exemple d'une totalité abondante. Moi, je trouve ça aberrant. Ça n'empêche rien, qu'on puisse utiliser cet émail aussi pour expliquer le costume épiscopal, pour expliquer le problème de l'architecture au Moyen Âge, comment on se représentait les choses, qu'on ait besoin des maquettes. Mais pour autant, il ne faut pas lui enlever qu'on est devant un chef-d'œuvre. C'est comme si on prenait *La Joconde* pour expliquer le costume à la Renaissance en Italie <sup>219</sup>. Pourquoi pas d'ailleurs, elle a un costume très révélateur. Mais, on ne va pas oublier que c'est un chef-d'œuvre pictural uniquement pour montrer le costume. C'est tout le drame. Donc, il ne faut rejeter aucun aspect, mais pour autant n'en privilégier aucun non plus. C'est un compromis permanent en fait.

13. VL C'est la nuance pure.

13. TCL Il faut amener le visiteur à accepter la nuance pure. Ce que je ne comprends pas, c'est qu'on le fait en histoire de la littérature, nous ne manquons pas de grands tribuns pour défendre la gastronomie française. Aucun d'entre nous n'a jamais mangé au Grand Véfour, mais on n'en trouve pas moins légitime qu'il y ait un Grand Véfour. On ne conteste pas, sauf certains radicaux, qu'une place d'opéra de qualité coûte au contribuable autant qu'elle coûtera à celui qui en achètera une pour aller l'écouter. Pourquoi dans les musées refuse-t-on ? Pourquoi les musées, eux, devraient-ils devenir des *fast-food*\* sous prétexte que tout le monde veut du hamburger ? Voilà, là, il y a un problème de mentalité. Et effectivement le drame du musée, ce qui occupe beaucoup le ministère, c'est qu'il ne peut pas aller chez le visiteur : c'est le visiteur qui doit venir au musée. Comment l'y amener sans le contraindre ? Je ne sais pas. Il est certain que la force des baïonnettes n'est certainement pas souhaitable, mais à part ça ?

13. VL On y arrive encore avec l'école.

13. TCL Mais même l'école, le problème des écoles, c'est qu'une fois sur deux, vous dégouttez l'enfant d'y retourner. Donc ça veut dire que ça ne marche pas. Alors, c'est sans doute un effort à faire du côté des enseignants, il y a encore trop d'enseignants qui emmènent les classes au musée pour ne pas faire cours. Mais à côté de ça, il y en a qui font vraiment des efforts, pas forcément couronnés de succès. Parce que contre eux, il y a le poids de la télé, & tout le poids des parents, & tout le poids de la société du loisir & de la société de consommation. Donc le musée d'histoire doit-il être objet de loisir & de consommation ? Éthiquement, non ! Pragmatiquement, aussi ! Quand je dis qu'on ne doit refuser aucune attente, même pas celle-là. Le problème, c'est de ne pas supprimer les autres au profit de celle-là. De donner à chacun la possibilité de choisir. C'est tout le choix d'HERCULE entre le vice & la vertu. Il sait bien qu'il a le droit aussi de choisir le vice.

13. VL Concrètement, comment c'est possible ?

13. TCL Concrètement, ça veut dire que je ne refuse pas le droit de parole. D'autres musées le font. Si quelqu'un arrivait avec un groupe ou avec ses amis en disant : « Je vais raconter des conneries ! » Je me refuse le droit de lui dire dehors. Mais c'est à double tranchant, j'en suis le premier conscient. Quand j'étais à Blois, pour le 1<sup>er</sup> avril, j'ai demandé à un agent qui était parfaitement volontaire de se remettre en uniforme traditionnel bleu bouton d'or avec la casquette, & de faire la visite à l'ancienne en racontant toutes les bêtises sur les poisons de CATHERINE de MÉDICIS, la fosse de latrines devenue cachot hérissé de lames tranchantes, & bien sûr l'assignat de LOUIS X, qui ne s'est pas passé. Tout le monde était ravi, tout le monde en redemandait, mais je ne vois pas pourquoi effectivement je serais légitime à ceux qui le veulent le droit de l'avoir. Mon souci d'honnêteté, c'est de leur dire : « C'est de la littérature, c'est de l'invention, c'est du mensonge ! Mais si ça vous plaît on peut le faire. Mais admettez

---

<sup>218</sup> Il s'agit du roi ÉTIENNE.

<sup>219</sup> VINCI, *La Joconde*, op. cit.



que vous le faites parce que ça vous plaît, pour le coup je vous refuse le droit de dire que c'est de l'histoire. C'est du divertissement. » Mais, histoire & divertissement... J'avais demandé à l'agent de commencer en le disant. Mais les gens avaient envie de se laisser prendre.

13. VL C'est aussi un lieu où on peut faire du roman ?

13. TCL Dans la mesure où ça ne nuit pas aux autres. Je refuse pour le moment que l'association qui a créé un spectacle historique dans le parc visite en costume le musée, parce que ça, pour moi, c'est un pas de trop. Et je ne crains qu'une chose, c'est cette espèce de vision populiste qui ordonnerait un beau matin, heureusement que ça coûte cher, que dans les Monuments nationaux, à défaut des musées, tous les agents de surveillance soient en costume de l'époque. Parce qu'on sait très bien comment ils vont être ratés, jamais entretenus, totalement ridicules. Mais, vu de Paris, ça ferait tellement bien de voir dans un château XVIII<sup>e</sup> tout le monde en perruque, dans un château médiéval, tout le monde en cote de maille & en casque, etc. Mais on n'en est pas loin. Il y a une école, en Vendée, qui pousse à ça comme c'est pas permis.

13. VL Ici, est-ce qu'il y a un message général ?

13. TCL Le problème de ce musée, c'est justement de répondre à l'attente sans décevoir. Je ne sais pas ce que viennent voir les gens. Beaucoup viennent voir un château, point. Or, la muséographie, assez esthétisante, ça c'était la décision de mon prédécesseur, fait voir les choses d'une certaine façon. Tout mon travail est d'arriver à ajouter... quelqu'un qui veut découvrir la Renaissance aura du mal ici, mais un certain nombre d'aspects le lui donne. Après, prend-il une visite guidée ? Lit-il les fiches des salles ? Lui suffisent-elles ? C'est compliqué. Mais on voit aussi beaucoup d'enseignants chercher à détourner les œuvres pour les faire coller à leur discours. Et on retombe dans ce que je disais : les historiens face aux œuvres d'art. Et en même temps, certaines s'y prêtent. Prenez la *tenture de DAVID & BETHSABÉE*<sup>220</sup>, vous pouvez la visiter comme :

- le reflet d'une mentalité héritée du Moyen Âge sur l'importance de l'épisode biblique ;
- une réflexion sur les fins de l'art & de la politique, puisque cette tenture a été achetée par HENRI VIII d'Angleterre pour justifier son divorce ;
- vous pouvez la voir comme une bande dessinée absolument précise sur les us, coutumes, armements, costumes de la cour de Bruxelles dans les années 1525, parce que c'est vraiment extrêmement détaillé, extrêmement précis ;
- donc, on peut raconter les guerres d'Italie avec la tapisserie représentant le rassemblement des armées d'Israël ;
- & on peut aussi remettre tout ça en contexte de l'allégorie morale, parce que c'est un apologue sur le roi qui utilise les devoirs de sa charge à des fins privées & criminelles, mais qui s'en repent, & qui est récompensé parce qu'il s'est repenti ;
- & puis enfin, on peut aussi la regarder comme une œuvre d'art conçue par un peintre de l'époque & reprenant un certain nombre de caractères de l'art de la Renaissance ;
- ou enfin, comme un simple moyen d'agrémenter les murs tout en chauffant en quelque sorte l'intérieur.

Toutes les possibilités sont proposées, à chacun de choisir ce qu'il souhaite. Mais est-ce que chacun en a envie ? D'où pour moi, dans un musée d'histoire comme dans un musée tout court, l'intermédiaire humain, c'est-à-dire la visite conférence reste avant tout un moyen privilégié. Parce que dans tous les autres cas, où les promoteurs des autres cas peuvent être souvent taxés d'arrière-pensées sur des réductions d'effectifs, on est dans la dictature intellectuelle. Parce que l'avantage du conférencier, c'est que vous avez toujours le droit en tant que visiteur de le contredire. <sup>1</sup> Quand vous avez un papier ou un audioguide, vous ne pouvez pas contredire. Vous avez le droit de ne pas être d'accord, mais vous n'aurez pas de réponse. <sup>1</sup> Donc, l'intermédiaire humain reste à mes yeux absolument

*Com. 13.12*  
*Pas de droit de*  
*réponse*

<sup>220</sup>Cycle de dix tentures dont, par exemple, Peter VAN ÆLST et Jan VAN ROOME. *Histoire de David : Bethsabée à la fontaine*. Écouen, 1520.

<sup>1</sup>Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 907.

capital. Encore faut-il avoir un intermédiaire humain calé, à la fois calé dans la gestion de groupes, à la fois calé dans le dialogue, & à la fois calé dans la connaissance. Parce qu'aussi, trop souvent, on tombe sur des malheureux qui apprennent par cœur, & on tombe dans des travers qu'on a connus dans des châteaux privés qui a une charmante jeune fille qui confondait le « salon LOUIS XV » avec le « salon du xv<sup>e</sup> siècle ». Donc, je ne sais pas si ce genre de choses répond à ce que vous attendiez.

13. VL Si. Vous donnez un point de vue qui ouvre un éventail assez large.

13. TCL Après, effectivement, j'ai l'avantage de diriger un musée, disons, haute époque. Plus on se rapproche de notre époque, plus les choses sont à la fois difficiles, & plus faciles. Mais je dis souvent que le problème des apprentis historiens pour mon époque, c'est qu'ils n'ont pas l'idée de critiquer les sources, alors qu'on l'aurait pour des périodes plus récentes. Par exemple, on vous dit que c'est dans BRANTÔME<sup>221</sup>. Moi quelqu'un qui m'affirme ça, donc c'est vrai, je leur dis : « Pour faire votre histoire de nos dix dernières années, vous prendriez *Gala & Paris Match* vous<sup>222</sup> ? C'est ça BRANTÔME ! » Ils n'ont pas cette distance de se le dire pour l'époque, c'est-à-dire de remettre en question celui qui le dit. Ou alors je dis toujours, parce que c'est répété partout : « La cours des VALOIS, c'était des débauchés. » Pierre de L'ESTOILE, témoin sans doute plus digne de foi que BRANTÔME, nous dit que les femmes étaient dénudées. Mais attention, c'est quoi le dénudé ? En fait, c'est qu'on a changé de mode, on a changé de col jusque-là au col jusque-là ! Pour un magistrat un peu roide qui voit ça, c'est comme quelqu'un qui n'avait jamais vu une femme sur la plage & qui, tout d'un coup, la voit en maillot de bain. C'est pareil, les gens ne font pas la différence. Donc, on croit très facilement des mots qui n'ont pas la même signification. Il faut entraîner tout le monde à cette distance-là. Alors l'avantage, effectivement, pour les musées de la Grande Guerre & de l'histoire contemporaine, c'est que les gens ont beaucoup plus facilement accès aux sources & sont plus facilement critiques. Mais après, ils sont aussi beaucoup plus facilement manipulables dans les partis pris, dans les discours connotés. Et on retombe dans des questions sur le problème juif à... Je dis ça parce qu'hier soir je feuilletais une publication de société savante locale qui parlait du camp de Royallieu à côté de Compiègne, & il y avait une empoignade de spécialistes sur : « Est-ce qu'il fallait dire les déportés ? — Est-ce qu'il fallait dire les juifs ? — Combien y avait-il de juifs ? etc. etc. » Ça dépassait toute raison, parce qu'on sentait les arriérés, les connotations, & les querelles entre historiens qui n'étaient pas du même bord politique & cherchaient à le dire sans le dire.

13. VL Alors que quand on parle de la Renaissance, on s'attend à ce que les débats soient plus sereins ?

13. TCL Oui, & tout ne l'est pas ! Je me souviens de m'être colleté, même avec des gens de ma propre famille, qui étaient là : « Les BORGIA étaient tous des empoisonneurs ! » Qu'est-ce que vous voyez à la télé ? Effectivement ça ! Alors qu'on sait que ça date d'écrits repris au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment sous le nom d'APOLLINAIRE, c'est un tissu d'affabulations<sup>223</sup>. Ce qui n'empêche pas qu'il y ait eu des choses, mais là aussi, la distance critique n'existe plus, même pour la Renaissance. Je ne vous parle pas de cette insupportable exposition de la Cité de la Villette & de son affiche débile où on ne sait plus si c'est Géo TROUVETOU ou Léonard DE VINCI<sup>224</sup>. On vit encore là-dessus ! Le public est content, alors est-ce que c'est ça le critère ? On y revient !

13. VL Est-ce qu'il est content quand on le heurte dans sa foi ?

13. TCL Effectivement, il ne vaut mieux pas heurter. Là aussi, l'humain peut prendre le public en main pour le secouer un peu, mais pas les textes. Faire des textes d'accompagnement qui commencent par dire : « On vous ment ! » non ! Là aussi, il faut raison gardée. Même si c'est amoindrir le message, on doit quand même privilégier une voie médiane acceptable, & ne pas devenir soi-même partisan. Si on emploie pour gagner les méthodes qu'on

---

<sup>221</sup> Pierre de BOURDEILLE.

<sup>222</sup> *Gala Weekly* (1993) ; *Paris Match Weekly* (1949).

<sup>223</sup> Guillaume APOLLINAIRE. *La Rome des Borgia*. Paris : Bibliothèque des Curieux, 1914.

<sup>224</sup> Oct. 2012, Paris : Cité des sciences & de l'industrie. *Léonard de Vinci, projets, dessins, machines*. Claudio GIORGIONE, éd.

reproche à autrui, quelle différence avec autrui ? Ça, c'est difficile aussi parce que ça n'est pas reconnu, notamment par la sphère politique. Et on retombe aussi dans la sphère des musées qui sont des administrations dépendantes du politique. Le musée d'histoire & les arrière-pensées de ceux qui les créent.

13. VL Tout le monde est monté au créneau pour la maison d'Histoire de France, mais c'est aussi ce qu'on pourrait reprocher pour des musées comme ici où il y a des pressions politiques ?

13. TCL Ici non ! Non, les pressions politiques que je pourrais subir ici seraient plutôt pour admettre dans la sacralisation que représente le musée, les activités qui n'en relèvent pas. Soit l'association postule parce qu'elle est composée d'électeurs, soit des artisans travaillant en métier d'art, qui sont effectivement les héritiers de ceux qui faisaient la même chose au XVI<sup>e</sup> siècle, mais il n'ont pas le droit de restaurer des œuvres du XVI<sup>e</sup> siècle, & eux, leur rêve c'est d'être mis côte à côte pour faire croire que si. Donc là aussi, il faut gérer ça en douceur, mais ne pas les laisser rentrer parce qu'eux aussi ils ont une arrière-pensée damnable. Mais c'est compliqué, parce que moi de quel droit est-ce que je m'érige juge de tout ça ? Pourquoi on ne demande pas son avis au public. Et on retombe dans le public est manipulable, le public ceci... C'est le problème du Conseil constitutionnel ou de ce qui doit dépasser ce qui est possible d'un simple référendum. Mais l'appropriation de l'histoire signifie aussi sa perversion potentielle. J'ai eu droit à un débat assez fort là-dessus, bon j'étais bien content d'en être débarrassé, mais pendant plusieurs dizaines d'années, c'est ici qu'étaient stockées les deux dernières guillotines en fonction jusqu'à l'abolition de la peine de mort. J'étais assez choqué de voir Robert BADINTER au musée d'Orsay en remonter une en exposition *Crimes & châtiment*<sup>225</sup>. C'est du voyeurisme à l'anglaise. Aussi, commencer à jouer sur les ressorts le plus noirs de la vie humaine n'est pas forcément une bonne chose. On peut s'interroger un peu avant. Là aussi, qui veut la fin veut les moyens, mais il ne faut pas confondre la fin & les moyens. Donc, on est retombé dans une forme de populisme.

13. VL Vous suivez une philosophie de l'histoire particulière ?

13. TCL Non, écoutez, j'essaie d'être ouvert. Bon, écoutez, j'ai ma formation de chartiste, j'ai ma propre vision de l'histoire, mais par ailleurs j'essaie quand même d'être ouvert aux attentes du public &, à ma façon de les contenter, de la manière la plus acceptable possible. Donc, il faut avoir une politique d'exposition, il faut essayer de transformer les salles, mais les œuvres priment. Là aussi, le danger consiste aussi dans le fait de définir le musée comme un lieu ouvert au public. Le musée Condé à Chantilly s'enorgueillit de posséder les trésors du duc de BERRY<sup>226</sup>. Ils les exposent une fois tous les vingt ans. Donc, c'est une mauvaise définition. Donc, ma charge est donc prioritairement de transmettre les collections qu'on m'a confiées aux générations futures, & non pas à la seule délectation égoïste de la génération présente. Quand on me dit qu'il faut éclairer en plein jour *DAVID & BETHSABÉE* pour mieux la voir, je dis non<sup>227</sup>. Parce que vos enfants & vos petits enfants ne la verront plus. Mais la tendance humaine est de dire : « Moi je m'en fous, je veux la voir. » C'est ça aussi le rôle du conservateur. Là encore, trop souvent, quand le politique domine, c'est tout, tout de suite.

13. VL Il y a eu des rénovations ici ?

13. TCL Alors, c'est compliqué. C'est un musée récent qui a trente ans, ouvert en 1977, mais en fait, seulement un étage. Il a continué à être en travaux avec un étage ouvert. Donc, le rez-de-chaussée ouvert en 1981, le deuxième étage en 1985. En fait, c'est un musée qui a été terminé en 85, mais personne ne le sait, parce qu'il n'a jamais fait l'objet de soutien comparable à ceux qu'on a faits pour les grands musées parisiens. Et d'autre part, il a le handicap, que je persiste à considérer comme un atout, de ne pas être connu. Une collection mal connue dans un château pas connu ! Pourquoi ce château n'est-il pas connu ? Parce qu'on en a privé le public pendant 150 ans. Affecté

<sup>225</sup> Mar. 2010, Paris : musée d'Orsay. *Crime & châtiment*. Jean CLAIR, Robert BADINTER, Laurence MADELINE et Philippe COMAR, eds.

<sup>226</sup> Notamment Paul de LIMBOURG, Jean de LIMBOURG, Herman de LIMBOURG et Jean COLOMBE. *Les très riches heures du duc de Berry*. Latin. Chantilly, 1416. Cf. Jean de BERRY.

<sup>227</sup> VAN ÆLST et VAN ROOME, *Histoire de David : Bethsabée à la fontaine*, op. cit.

à la Légion d'honneur comme maison d'éducation de jeunes filles, il était interdit. Donc, on ne pouvait pas y accéder, donc, on ne l'étudiait pas, on ne le publiait pas, & donc, il n'est pas dans la conscience collective de la Renaissance, il faut l'y mettre. Et ça, c'est très long. Mais c'est tant mieux quelque part de ne pas être trop sous les feux des projecteurs, sinon, immédiatement, on serait instrumentalisé & perverti. Alors que là, l'important est par une politique suivie, régulière & tenace, de conquérir petit à petit, une légitimité, une reconnaissance. Mais pas par de mauvais moyens. Parce que ces mauvais moyens se retournent toujours contre leurs utilisateurs. On peut effectivement, si on y met le paquet, grimper d'un seul coup à 300 000 visiteurs, quand on aura l'anniversaire. Mais comment on fera pour les avoir l'année d'après ? On tombe dans le populisme. Si on commence à engager les danseuses de Crazy Horse pour singer l'escadron volant de CATHERINE de MÉDICIS, c'est exactement ce que fait la télé en ce moment. Je ne sais plus quel est l'autre pseudo-téléfilm débile avec Gérard JUGNOT... c'est exactement ça. Alors, c'est du divertissement, il faut que ça existe, l'histoire aussi doit se prêter à ça. Mais la sacralisation du musée est actuellement telle qu'il faut se méfier de jeter le bébé avec l'eau du bain. Je ne sais pas, imaginons, est-ce qu'à Meaux ou à Péronne on voudrait faire une démonstration des effets du gaz dans les tranchées ? On pourrait vomir en sortant. Vous voyez ! Le jour où on aura des chômeurs qui seront prêts à se laisser inhaler du gaz pour montrer à quoi ça ressemble, parce qu'ils n'ont plus que ça ? Qu'est-ce qui dit qu'il n'y aura pas des très riches prêts à payer pour ça ? Il y a plein de questions comme ça qui peuvent arriver très vite. C'est pour ça qu'on s'est longtemps interrogés dans notre profession, il n'y a pas de réponse encore, mais s'il ne fallait pas revendiquer pour les conservateurs un statut de magistrat, pour justement imposer l'éthique & pouvoir résister aux pressions du politique. Mais ça, c'est contrainte & danger aussi le statut de magistrat. ❀ interruption ❀ Ça, c'est la loi normale de la gestion administrative générale. Il y a un statut de la gestion publique qui prévaut sur ce qu'on devrait faire, ce qu'on peut ou ne peut pas faire. Et comme on est en temps de restrictions de la masse salariale, on n'engage pas n'importe qui sur n'importe quel critère dont on devra payer la retraite après.

13. VL En direction scientifique, vous avez des historiens ?

13. TCL Non, ce sont des conservateurs de musée, donc ce sont en fait des historiens d'art, ce qui ne les empêche non plus d'avoir les uns & les autres une culture historique que je les encourage à approfondir. Mais je n'ai pas d'historien professionnel. Sauf que moi j'ai choisi de commencer ma formation par l'École des Chartes parce qu'étant de toute façon intéressé par l'époque ancienne, j'estime qu'on ne peut pas maîtriser l'art d'une période sans en connaître l'histoire d'abord. Mais c'est mon choix personnel. Je ne peux pas dire : « Tout le monde devrait faire pareil. » J'estime ne pas avoir à le dire. Après aucun historien d'art ne doit ignorer l'histoire comme aucun historien ne devrait ignorer l'histoire de l'art, & pourtant, on a des exemples contraires, en pagaille. Il faut que chacun reconnaisse la légitimité de l'autre, & on n'y arrive pas ! Il faut que chacun essaye de se mettre à la place de l'autre. Il y a eu des tentatives de musée d'histoire, à un moment le Musée lorrain à Nancy en était une ! Mais il avait été conçu par un historien pur, Pierre MAROT, & c'était au détriment des collections qu'il exposait n'importe comment. Je me souviens même, bon, c'était pas le cas à Nancy, mais au musée de l'abbaye de Chaalis, qu'en tant que membre de l'Institut, Pierre MAROT avait constitué un ensemble de chartes médiévales, elles étaient accrochées avec du scotch. C'est impensable. Et voilà comment un historien, pour lui, un document en vaut un autre ! C'est quoi la conservation ? Vous trouveriez encore pas mal d'archivistes, on m'en a cité un récemment, un très beau document, faut pas dire œuvre aux archives, qui revenait de restauration, qui faisait à peu près la table ! Qu'est-ce qu'a fait cette personne ? Donc, on avait payé quelques milliers d'euros pour remettre le document à plat ! Plouc, plouc, plouc, plouc... & hop, dans le carton. Alors évidemment, il est difficile d'avoir un meuble à plans où on puisse coucher le document intact avec de préférence un conditionnement adapté. Mais ça aussi, c'est seulement récemment qu'on a commencé à s'intéresser à ces problèmes-là. Sinon, l'historien, lui, il veut les documents. Qu'importe la matérialité de ce document. Là aussi, il faut se parler, il faut se comprendre. C'est jamais évident. Mais la démarche d'historien, c'est justement d'en tenir compte & de se rappeler qu'on n'est jamais que les suivants d'une longue série & qu'il y aura une longue série après aussi, & ne pas croire que tout s'arrête là où on a écrit aussi. Ça, c'est dur aussi. Là aussi, un des éléments qui menace la profession, c'est le nombrilisme. Sauf que la différence malgré tout, c'est qu'en général, on choisit cette profession parce qu'on n'a pas d'ambition financière. Donc on reporte sur la réputation & les *sunlights*\* ce que l'on ne met pas, contrairement à beaucoup

d'autres professions, sur le gain financier. Donc, l'égo est beaucoup trop concerné. Tout ça manque d'humilité, d'abnégation & de dénuement.

13. VL Ici, il y a un choix esthétique dans le musée ?

13. TCL Alors, oui, dans la mesure où ça c'est mon prédécesseur qui l'a voulu. Il avait un château vide qui avait un certain nombre de décors peints du XVI<sup>e</sup> siècle encore en place, donc quelques éléments de boiserie, des carreaux, donc il a choisi de proposer un château coloré, ce qui est totalement l'esprit du XVI<sup>e</sup> siècle, sauf qu'il a choisi des couleurs à lui, qui au bout de vingt ans ne sont plus totalement adaptées. Mais ça crée quand même une cohérence. Donc c'est difficile, on tâtonne nous aujourd'hui, on fait des expériences pièce à pièce, plutôt que de tout changer d'un coup, ce qui sera tout autant vieilli dans vingt ans, on essaye pièce à pièce de trouver des accommodements. Mais lui avait choisi au lieu de faire des murs blancs, de mettre de la couleur sur les murs, d'avoir des vitrines en bois mouluré, ce qui est un peu lourd-dingue ; mais en même temps, participent d'un effet. Puis, ça peut revenir à la mode. Pour l'instant, on est dans le métal brossé, qui est-ce qui dit que dans vingt ans on ne sera pas dans le bois mouluré ? Donc, là aussi c'est très éphémère la mode.

13. VL Et ça donne un style...

13. TCL ... un peu classique traditionnel. Moi, je préférerais d'avantage travailler, si j'en avais le temps & les moyens, sur des vrais cartels, sur de vrais moyens audiovisuels, mais je ne veux pas non plus parsemer les salles d'écrans. Je préférerais qu'il y ait une salle, l'actuel restaurant probablement, le jour où en ville il y a un vrai restaurant, on ferme le notre, & on en fait une salle d'audiovisuel d'accès à un certain nombre d'informations complémentaires.

13. VL Parce qu'actuellement, dans l'audiovisuel & le numérique ?

13. TCL <sup>m</sup> Pas grand-chose. Pour l'instant, on a deux salles équipées, mais en fonction des collections qui s'y trouvent. L'une qui est la salle dite des instruments de précision, on montre comment marche une horloge automate par une vidéo démonstrative. Et l'autre, c'est le *banc d'orfèvre de l'électeur de Saxe* dont le fonctionnement a été recréé en 3D <sup>228</sup>. Donc là, c'est une borne de consultation où on peut voir les différentes fonctionnalités de cet objet qui est juste à côté sous vitrine. <sup>n</sup>

Com 13.13  
Démonstration  
mécaniques

13. VL D'accord, & pour concevoir ce moyen-là, vous faites appel à un cabinet ?

13. TCL <sup>n</sup> Pour la modélisation 3D, on a travaillé avec l'École d'ingénieurs de Metz, mais en ce moment, on est en train de travailler avec une boîte spécialisée qui s'appelle In Situ, <sup>n</sup> pour recréer la chapelle du château avec son décor d'origine qui, lui, remontait à Chantilly <sup>229</sup>. Donc là, on fait une restitution dynamique, qui là sera sur une borne accessible à l'entrée de la chapelle, qui permettra aussi aux PMR d'avoir accès, alors que la chapelle est en trois marches, les handicapés en fauteuil roulant ne peuvent pas rentrer. Ça reste ponctuel, c'est pas systématisé, sinon, les gens ne vont regarder que les écrans, pas les œuvres. <sup>n</sup> Là aussi, la société de consommation a ses perversités. C'est pour ça que je répugne aussi à mettre des cartels trop longs, parce que les gens les lisent, regardent l'œuvre trente secondes, juste pour vérifier que c'est comme sur le cartel, & passent au cartel suivant. Ça, c'est aussi un comportement fréquent.

Com 13.14.a  
Restitution  
dynamique pour  
l'accessibilité, § A

Com 13.14.b  
Restitution  
dynamique pour  
l'accessibilité, § B


13. VL Les reproductions 3D ne sont visibles qu'à ces endroits ?

<sup>228</sup> DANNER, *Banc d'orfèvre d'Auguste I<sup>er</sup> de Saxe*, op. cit., Cf. AUGUSTE I<sup>er</sup> de Saxe.

<sup>229</sup> BULLANT et DAUMET, *château de Chantilly*, op. cit.

<sup>m</sup> Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 914.

<sup>n</sup> Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 916.

Com. 13.15  Multiplier l'accès aux modélisations

13. TCL <sup>o</sup> La vidéo de démonstration de la nef de CHARLES Quint n'est pas accessible sur Internet, il faudra qu'on y arrive, mais là, ça passe par la réforme de notre propre site, c'est un peu complexe. Mais en revanche, il y a un site avec un lien direct pour les fonctionnalités du *banc d'orfèvre de l'électeur de Saxe*. C'est sur le site du musée : vous tapez sur le lien & vous y allez. Ça on voudrait le multiplier. <sup>p</sup> Alors, c'était un des atouts du musée de la maison d'Histoire de France, c'est d'avoir un vrai portail Internet. Là aussi, quelque part, on jette le bébé avec l'eau du bain. <sup>||</sup> Mais malgré tout, les promoteurs de cette maison de l'histoire de France n'avaient pas su créer le consensus... D'abord & avant tout parce qu'eux-mêmes n'étaient pas de vrais historiens & ne comprenaient pas. Eux, ils voulaient faire un truc à succès. Donc, ils instrumentalisaient l'histoire au lieu de la servir. Ou alors, pour faire de jolis jeux de mots, ils l'asservissaient au lieu de la servir. Et il y a toujours eu de l'humain derrière tout ça. Et ceux qui se sont élevés contre n'étaient pas non plus dénués de jalousie du genre : « Pourquoi c'est eux qui le font alors que c'était moi qui aurait dû le faire. » On a tout ça.


13. VL Vous faites partie de réseaux particuliers ?

13. TCL Pas réellement, c'est à moi de le créer si j'y arrive ! Nos partenaires naturels, c'est par exemple le Centre d'études supérieures de la Renaissance de Tours, qui lui-même est en proie à des clivages internes, qui privilégie la musique & la littérature au dépend de l'histoire de l'art. Les deux historiens de l'art qui y enseignent ont chacun leur pré carré & pas tellement quelque chose en dehors. C'est très difficile de rassembler tout le monde. Donc, je préfère susciter des initiatives ponctuelles ou me joindre à des opérations qui m'intéressent que de chercher à tout contrôler, ce qui tombe souvent dans des aberrations. Mais en revanche, je m'aperçois qu'effectivement, Écouen peut se permettre de revendiquer la civilisation, & pas seulement l'art. En revanche, l'art strict de la période, c'est plutôt au Louvre que chez moi, ce qui m'oblige d'autant à être dynamique & créatif.

13. VL Vous êtes en relation avec eux ?

13. TCL Oui, mais le statut du Louvre, c'est-à-dire établissement public ne facilite pas les choses. Parce que le statut d'établissement public entraîne automatiquement l'égoïsme.

13. VL Vous êtes plus en lien peut-être avec Cluny ?

Mus.13.17  L'obligation historique

13. TCL Oui, par lien organique, mais là encore pas forcément plus facilement. <sup>q</sup> C'est-à-dire que globalement, Cluny se veut plus musée d'art que moi. C'est-à-dire que Cluny a plus tendance que moi à rejeter l'obligation historique. Mais c'est aussi sans doute par tempérament. Un autre conservateur le verrait peut-être autrement. Mais en 1922 avait été publiée *l'Histoire de France racontée au musée de Cluny*, mais c'était un peu détourner les œuvres que faire ça parce que certaines œuvres s'y prêtent, mais pas d'autres <sup>230</sup>. Alors, vouloir le systématiser, c'est justement tomber dans le piège. Je crois qu'on n'a jamais refait ça. En fait, c'est un guide du musée qui simplement met en avant comment certaines collections reflètent l'histoire de leur temps. Mais ça, c'est très dangereux, des musées dont le guide finalement rappelle les dynasties, les grands rois, les machins, & puis par des biais extrêmement détournés, on arrive à l'œuvre présentée. C'est pas illégitime, mais, c'est quand même spécial. <sup>||</sup>

13. VL Enfin, à cette époque, ce n'était pas plus dans l'air du temps qu'aujourd'hui ?

13. TCL Est-ce que la maison d'Histoire de France n'est pas un peu une nostalgie de cette époque-là ? Ben, oui ! C'est pour ça que je dis que ce n'était pas de vrais historiens. La fusion entre l'instituteur & l'historien je dirais.

<sup>230</sup>HARAUCOURT, *L'histoire de la France expliquée au musée de Cluny*, op. cit.

<sup>o</sup>Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 920.

<sup>p</sup>Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 920.

<sup>q</sup>Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 899.

13. VL Est-ce qu'on pourrait dire qu'il y a des esthétiques de l'histoire ?

13. TCL C'est-à-dire que je suis sceptique par essence. Quand j'étais en philo, effectivement, il y avait toujours des questions sur l'art, mais c'était de la pure rhétorique. Moi qui avait une vocation d'historien d'art, je ne m'y retrouvais pas ! On peut faire de la philosophie esthétique sans jamais avoir étudié l'histoire de l'art. Il vaut mieux. Donc, je pense qu'il y a une esthétique... qu'on peut introduire de l'esthétique partout. Un musée d'art propose une vision esthétique parce qu'il présente des œuvres d'art. Mais ce n'est pas un système. Donc, l'esthétique de l'histoire : on peut toujours trouver beau un champ de bataille, comme qui dirait ! Mais, je ne suis pas sûr qu'il y ait un lien réel. Je pense que ce sont des catégories parallèles, qui, de temps en temps, convergent mais qui ne saurait pas créer un vrai ensemble.

13. VL Est-ce que dans un musée, on peut écrire, peindre, mettre en scène une histoire ?

13. TCL Ça, c'est ce que font les musées anglo-saxons notamment américains & canadiens. Il le font parce qu'ils n'ont pas les objets. Nous, nous avons les œuvres, les œuvres priment. Parce qu'elles ont plus de sens, elles auront toujours plus de sens que ce que nous voudrions leur donner. Donc, elles doivent être privilégiées & non pas instrumentalisées au profit d'un discours, qui, pour être cohérent, n'en serait pas moins réducteur. Donc on revient à : pourquoi prendre *La Joconde* pour parler de l'histoire du costume <sup>231</sup> ?

13. VL L'historien prend des documents & des œuvres pour écrire une somme...

13. TCL ... il le peut, tant qu'il le fait en sachant de quelle œuvre il parle, il a parfaite légitimité à prendre un œuvre d'art comme preuve historique de sa théorie ou de sa conclusion. Mais il doit être lucide sur le fait qu'il ne prend finalement qu'une petite partie de l'œuvre. Il ne doit pas laisser penser au visiteur ou au lecteur que c'est toute l'œuvre.

13. VL Et est-ce que le conservateur ou le régisseur d'exposition peut avoir le même...

13. TCL Oui ! Du moment qu'il le fait lucidement. C'est tout l'intérêt des expositions : regardez *Bohèmes*, très critiquée & pas forcément à tort, au Grand Palais <sup>232</sup>. Mais rien n'empêche de prendre un tableau du CARAVAGE <sup>233</sup> pour dire, bien voilà un exemple dont on considérerait des Bohémiens à l'époque. Mais ça n'enlève rien à tout l'intérêt de l'œuvre du CARAVAGE par ailleurs. Le tout, c'est de ne pas laisser croire que ça n'est que ça. Donc l'intérêt de l'exposition temporaire, c'est que, une fois terminée, le tableau revient sur ces cimaises, par rapport au fait qu'il est une œuvre d'art. Si on transforme le tout en musée permanent, il ne deviendra plus qu'un exemple d'iconographies de Bohémien. *La roulotte* de VAN GOGH juste pour montrer la vogue des Bohémiens sur la peinture impressionniste <sup>234</sup>. C'est toute la difficulté là encore. Ou faire un musée de l'or qui exposerait le *masque de TOUTANKHAMON* qui ne serait plus là que par le métal dont il est constitué <sup>235</sup>. C'est pour ça que l'esprit de système me fait très peur parce qu'il est appauvrissant dès qu'il s'agit d'œuvres d'art, & comme en plus nous avons tendance de connoter tout ce qui est ancien de la notion d'œuvre d'art, un de mes jeux rhétoriques habituels quand on me dit : « Ah, faire une exposition sur le tag, quel scandale ! — Et vous vous pâmez bien devant les graffitis à Pompéi ! » Juste parce qu'ils sont plus anciens.

13. VL La valeur de l'ancien...

<sup>231</sup>VINCI, *La Joconde*, op. cit.

<sup>232</sup>Sept. 2012, Paris : galeries nationales du Grand Palais. *Bohèmes*. Sylvain AMIC, éd.

<sup>233</sup>Michelangelo MERISI.

<sup>234</sup>Vincent VAN GOGH. *Les roulettes, campement de Bohémiens aux environs d'Arles*. Paris, 1888.

<sup>235</sup>*masque funéraire du roi*. Le Caire (Égypte), 1330.



13. TCL Oui, elle est spirituelle & affective, c'est tout. Mais il faut, l'historien doit aussi tenir compte de la valeur spirituelle & affective. Ça a une importance énorme, & ça vaut une exposition tout ça. Est-ce que ça vaut un musée où on dirait c'est une œuvre d'art. Alors, le problème après, c'est de conserver le document, vous êtes obligé de prendre les mêmes précautions que pour une œuvre d'art ? Et on retombe dans le problème très délicat de la définition de l'œuvre d'art quand c'est ancien. Là aussi, on mélange les deux. Et le fait d'en avoir une vision purement historique mélange encore plus. La *galerie de MARIE de MÉDICIS* de RUBENS est-elle une œuvre de propagande ou une œuvre d'art ? Non, elle est les deux ! Et elle est d'autant moins une œuvre de propagande que personne n'y avait accès <sup>236</sup>. L'œuvre d'art, qui caractérise le musée malgré tout, ne se laisse pas réduire au simple rôle de document historique. Maintenant quand on tombe dans des musées dits de société, la notion d'œuvre d'art prend bien des acceptions. Alors vous avez le bouquin de Michel MELOT, mais Michel MELOT triche, parce que là aussi, il est jaloux des musées d'art & donc automatiquement, il cherche des contre-exemples, mais on sent l'arrière pensée frustrée & polémique <sup>237</sup>. Au lieu d'être une pensée sereine. Mais on sent : « Oui, à l'inventaire on a toujours été méprisés parce qu'on n'étaient pas des conservateurs du Louvre. » Le ton biaise, c'est dommage. Lisez-le parce qu'à propos de certaines des questions que vous disiez tout à l'heure, c'est assez évoqué là-dedans.

13. VL D'accord. Merci, vous apportez un point de vue nuancé & ouvert.

13. TCL S'il y a des suites publiées, tenez-moi au courant.

---

<sup>236</sup>Pierre Paul RUBENS. *Vie de Marie de Médicis*. Paris, 1625.

<sup>237</sup>Michel MELOT. *Mirabilia. Essai sur l'inventaire général du patrimoine culturel*. Paris : Gallimard, 2012.

## A.14. Entretien avec Michel ROUGER

Meaux, musée de la Grande Guerre, le mardi 30 octobre 2012.

14. MRO Bonjour, Michel ROUGER, enchanté !

14. VL Vincent LAMBERT, de même. C'est la première fois que je viens. Je suis venu en bus...

14. MRO Je suis le directeur en fait, je suis le directeur, & j'étais là depuis le début du projet puisque je suis arrivé en 2006. J'ai démarré, donc, c'est moi qui ai rédigé le projet scientifique & culturel. Et donc, j'ai amené tout le projet à terme avec son ouverture l'an dernier, & jusqu'à sa première année. C'est bientôt l'anniversaire. Donc, j'ai vu toutes les étapes de A à Z sur la construction de ce bâtiment, puisqu'il y a de là six ans aujourd'hui, il n'y avait rien.

14. VL Pourquoi vous l'avez installé ici ?

14. MRO Alors, ici, parce que le *Monument américain* que vous voyez là, qui était là – donc en fait, il est là depuis 1932, inauguré en 1932 – c'est un cadeau de la France pour le souvenir de la première bataille de la Marne<sup>238</sup>. Les Américains ont payé par souscription le monument, ont acheté le terrain d'implantation, & après ils ont fait un don du monument & des terrains à la ville de Meaux. Ici, c'était des terres agricoles, ça a toujours été comme ça, & donc, quand le projet du musée a vu le jour, très naturellement, en lieu d'implantation, ça c'est imposé. Il n'y a pas eu de discussion pendant 107 ans, c'était presque naturel, la collectivité a acheté ces terres aux propriétaires, aux agriculteurs qui avaient ces terres.

14. VL Il y avait le front ici, ou c'était un peu plus loin ?

14. MRO Alors, c'est la marque symbolique de l'arrêt du front des Allemands en septembre 14. En gros, c'est à peu près juste puisqu'il y a deux-trois Allemands seulement qui sont rentrés dans Meaux en septembre 14. Donc, vraiment, dès que vous sortez à 3-4 km, dans les communes de l'agglomération, vous avez les tombes, les monuments qui marquent vraiment le front, les lieux de combat. On a notamment la tombe de Charles PÉGUY qui tombe en septembre 14, & on comprend très bien, c'est vers la commune de Monthyon, c'est à 5 km d'ici : il y a les collines avec le village, les Allemands étaient avec leurs mitrailleuses sur la colline, & ces hommes étaient dans la plaine, dans les champs de blé, on comprend tout de suite comme ils se sont faits faucher. C'est vraiment le paysage – on n'a pas du tout les paysages qui ont la force des paysages de Verdun ou dans la Somme – ici c'est la bataille de mouvement, donc forcément, on n'a moins de choses tangibles à percevoir, mais en tout cas, le paysage n'a quasiment pas bougé, donc on comprend. On va lancer une étude justement sur l'interprétation & la signalétique autour de ces lieux de mémoire, parce qu'on a aussi une nécropole française, une nécropole allemande, un cimetière civil sur la commune de Chambry où on voit encore les meurtrières que les troupes françaises & marocaines ont faites pour tirer sur les Allemands. Ils étaient réfugiés dans le cimetière, donc ils ont creusé des meurtrières dans le mur, donc on a toujours ces traces visibles. Donc, on a un certain nombre de petites choses, comme ça, & de monuments, & de traces de cette première bataille de la Marne, sur les communes de l'agglomération, & c'est pour ça que le musée est communauté d'agglomération du pays de Meaux, & non pas ville de Meaux. C'était important que les dix-huit communes de l'agglomération soient concernées. Pour certaines, elles ont vraiment vécu la bataille de la Marne.

14. VL Donc c'est un musée de la communauté d'agglomération.

<sup>238</sup> Frederick William MACMONNIES. *La Liberté explorée*. Meaux, 1932.

14. MRO Oui, aujourd'hui, notre statut, on est un service, on est tous payés par l'agglo., tous employés par l'agglo., & on est en régie directe, comme nos collègues de la collecte des ordures ménagères. On est un service de l'agglomération.

14. VL Et j'imagine que vous avez un conseil pour mener le projet.

14. MRO Alors, on a mis en place un conseil scientifique qui était sous la direction de Marc FERRO, il y avait des conservateurs du musée de l'Armée, il y avait notre collègue de l'historial de la Grande Guerre à Péronne, il y avait un historien de l'art, il y avait le directeur des archives départementales. Voilà, enfin, on avait essayé de rassembler un petit peu... que tout le monde soit autour de la table. Et donc, ce conseil, il a planché, au premier semestre 2006, sur plusieurs réunions de travail de comment on aborde les choses. C'est à l'issue de ces travaux que, moi, j'ai eu la matière pour rédiger le projet scientifique & culturel.

14. VL Ok. Et ce projet, d'un point de vue historique, c'est transmettre cette histoire de la guerre... ?

14. MRO Ah, ben clairement, le point de départ, la collection de Jean-Pierre VERNEY, qui est collectionneur, historien... Si vous connaissez les bandes dessinées de TARDI, c'est le collaborateur de TARDI, paix à son âme, ça fait trente ans qu'ils se connaissent, enfin, c'est des amis. Et en fait, notamment la première BD<sup>239</sup> de TARDI sur la Grande Guerre est signée TARDI-VERNEY, c'est ce fameux VERNEY-là qui a donc amassé pendant plus de 45 ans une collection gigantesque de 40 000 pièces & documents répartis, à la louche 20 000 objets, 30 000 documents, pour donner un ordre d'idée. Et donc Jean-Pierre cherchait depuis les années quatre-vingts un lieu pour implanter sa collection, parce qu'il voulait la laisser, tout ça, ça a un sens pour lui. Sauf qu'il s'est toujours fait refoulé partout. Verdun a dit : « Non, ça ne nous intéresse pas ! », Péronne a dit : « Non merci », le Chemin des Dames : « Non ! » Il est même allé voir des forts SÉRÉ DE RIVIÈRES à la frontière suisse, pour voir si ça ne les intéressait pas, s'ils ne voulaient pas créer un musée, tout le monde : « Non, non merci ! » Il était un peu considéré comme un collectionneur, bon, voilà, comme il y en a plein de collectionneurs... voilà ! Un peu en désespoir de cause, Jean-Pierre était prêt à lâcher sa collection à Berlin & à Boston qui étaient deux villes qui avaient compris l'intérêt & lui faisaient des ponts d'or pour récupérer sa collection. Et en 2004, il est venu à Meaux à la demande de la ville qui cherchait un collectionneur pour faire une exposition sur les 90 ans de la bataille de la Marne. Et puis, ils ont trouvé Jean-Pierre suivant je ne sais plus quel biais, enfin bref, voilà. Il vient faire une expo au musée des beaux-arts. Et le jour de l'inauguration, le maire de Meaux, monsieur COPÉ inaugure, voilà, ils font la visite avec Jean-Pierre, & puis Jean-Pierre lui raconte son histoire<sup>240</sup>. En gros, je la fais courte, mais à la fin de la visite, monsieur COPÉ a dit : « Ben, si personne en veut, ok ! Nous on prend & on va faire le musée de la Grande Guerre ! » C'est parti comme ça. En 2005, la collectivité a acheté l'intégralité de la collection de Jean-Pierre VERNEY. C'est un achat. Et c'est comme ça que le projet a démarré. Bien sûr, l'idée c'est en effet de transmettre cette histoire à partir d'une collection d'objets. Donc ça, c'est important parce qu'il y avait un grand débat pour savoir si on s'appelait musée ou autre chose. Moi, j'ai milité pour qu'on s'appelle musée, puisque j'estime que vu la collection qu'on avait, on est tout à fait digne de s'appeler musée. Et que c'était à nous de nous prouver que le terme de musée n'était pas forcément synonyme de vieux machin poussiéreux. Ça doit être un lieu vivant, un lieu ouvert à tous, & donc on est un musée ; un musée qui a pour objectif d'être généraliste sur la première guerre mondiale, parce que la collection le permet, de pas être un musée de la Marne ou des batailles de la Marne, c'est-à-dire qu'on s'appuie sur la légitimité de notre territoire, mais bien évidemment, vue l'ampleur de la collection, on parle bien de l'ensemble de la Grande Guerre, & à travers bien entendu des objets qui sont les passeurs de cette histoire. C'est l'objet qui raconte, & donc derrière l'objet, l'humain, celui qui l'a fabriqué, celui qui l'utilise, celui qui le lit, celui qui le reçoit, donc les hommes, les femmes, le front, l'arrière, essayer de... Voilà, on n'est pas du tout un musée militaire, ça c'est le musée de l'Armée qui a ses propres approches, nous on se définit vraiment comme un musée d'histoire & de société. Donc, cette Grande Guerre, notre fil rouge, il a été très vite – & ça ce sont les travaux du conseil scientifique – c'était de montrer que de la première bataille de la Marne en 14 à la deuxième en 18, on est

---

<sup>239</sup>Bande dessinée.

<sup>240</sup>Nov. 2008, Meaux : musée de la Grande Guerre. *Un musée en chantier*, éd.

passé du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Et en fait, c'est ça notre fil rouge. Et du coup, c'est génial parce que ça nous permet de montrer qu'en quatre ans, dans tous les domaines, on bascule dans la modernité, que ce soit la médecine, que ce soit l'émancipation des femmes, que ce soit les innovations technologiques, que ce soit l'aviation, que ce soit le phénomène de mondialisation, les communications, voilà, en 14 on a la pigeon voyageur, en 18 on a le téléphone. Ce sont ces ordres de grandeur qu'on veut travailler : en 14 on jette des avions, des espèces de fléchettes par poignées, & en 18... Tout est bouleversé, l'ordre du monde est bouleversé par les conséquences de la Grande Guerre, & on essaye de faire en permanence le lien, parce qu'un musée d'histoire je pense que c'est ça, c'est aussi important de montrer que c'est pas parce qu'on parle d'un truc qui s'est passé il y a cent ans que... l'histoire c'est pas des tranches de saucisson qui ne sont pas liées entre elles. À nous de montrer que tout ça fait sens. Et c'est pour ça qu'on a un espace d'introduction, une espèce de chronologie qui nous fait remonter le temps, & on part d'aujourd'hui, où on re-balaye toute l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1870, enfin jusqu'au XIX<sup>e</sup>. Donc, les gens sont un peu surpris, déstabilisés, mais ils comprennent au fil de la visite que finalement on est parti d'aujourd'hui pour montrer que toutes les conséquences de la Grande Guerre ont fondé notre XX<sup>e</sup>, il ne se serait pas passé tout ce qui ce passe dans le XX<sup>e</sup> s'il n'y avait pas eu la Grande Guerre. Et on termine à la fin à reconnecter... Alors, le parcours, c'est 3000 m<sup>2</sup>, on invite les gens à voyage, un voyage dans le temps. Et donc la fin du parcours, on reconnecte les visiteurs à aujourd'hui en évoquant les choses qui font actualité : le conflit israëlo-palestinien, la problématique du génocide arménien, la poudrière des Balkans & le siège de Sarajevo dans les années quatre-vingt-dix, enfin voilà, pour montrer que ce dont on parle aujourd'hui, on en parle parce que c'est issu de 14-18. Donc ça c'était vraiment important pour nous. Donc, le fil rouge, du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup>, la connection avec aujourd'hui, le tout dans une approche hyper pédagogique & grand public. C'est-à-dire que le spécialiste de 14-18, il va se régaler parce qu'il aura accès à des uniformes qu'il n'a jamais vus. Nous, on a des spécialistes qui restent deux heures devant chaque vitrine pour regarder tous les détails parce qu'ils sont eux-mêmes collectionneurs, & savoir quel est le bouton sur la veste truc, & tout ça. Et du grand public qui, *a priori*, déjà, est peut-être venu en traînant un peu la patte, qui trouve que c'est intéressant, & qu'ils apprennent des choses, & quelqu'un qui n'a pas de connaissance particulière sur la Grande Guerre, on a un parcours très pédagogique qu'on propose & il repart avec un petit peu plus que ce qu'il avait en entrant.


#### 14. VL Et vous avez une approche historique particulière ?


14. MRO Le parcours est fait d'un grand mouvement qui va de 1870 à 1939, & qui passe en revue la guerre de mouvement, la guerre de positions, & à nouveau la guerre de mouvement en 18, & voilà. Donc, on le connecte... on a vraiment trois temps : l'avant-guerre, la guerre & l'après-guerre. Après de ce parcours principal, on a un certain nombre d'espaces thématiques qui re-déclinent, euh, voilà : une guerre nouvelle c'est tout ce qui est innovations & transformations technologiques, on a un espace sur la société mobilisée avec un collection d'affiches sur l'appel à l'ordre & à l'emprunt, le patriotisme, jouets patriotiques pour les enfants, enfin, tout ça. Un espace vie quotidienne dans la tranchée avec tous les objets de la vie quotidienne etc. Un espace important sur la mondialisation du conflit, parce qu'on a des uniformes de tous les pays belligérants. Donc voilà, ça c'est des espaces thématiques. Donc on a un espace principal qui est plutôt un grand mouvement chronologique, qui visuellement, dans l'organisation, essayait de montrer qu'on passait du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> en quatre ans ; & ensuite on a des espaces thématiques qui creusent un petit peu plus loin l'approche de la Grande Guerre. Et tout ça a été possible parce qu'il y avait cette collection au départ. C'est toujours ça à avoir en tête. Je ne sais pas si vous avez fait l'historial de Péronne. Eux, il y a vingt ans, ils avaient une démarche complètement différente puisqu'eux, ils ont eu ce conseil scientifique qui a dit : « Comment on pourrait aborder de manière originale & nouvelle la Grande Guerre ? » De ce concept, ils ont dit : « Quelle collection maintenant on va pouvoir trouver pour répondre à ce propos ? » Tandis que nous, on avait la démarche inverse, on avait cette collection gigantesque & nous, le conseil scientifique a dit : « Bon, comment on peut organiser cette collection pour pouvoir parler de la Grande Guerre. » Aujourd'hui, moi je pense que les deux sont complémentaires. Je ne dis pas ça pour faire du politiquement correct, je le pense, parce que je pense que... Moi, je ne suis pas un grand spécialiste de la Grande Guerre, je m'y suis remis, moi j'ai fait des études de muséologie. Je m'y suis remis quand je suis arrivé en 2006, du coup j'étais bien dans la peau du grand public moyen. En gros ce que j'avais vu au lycée, la Grande Guerre &


puis voilà. Et puis, je me rends compte aujourd'hui avec le recule fait que de toute façon, il y a autant de musées, autant de manières de l'aborder. Je pense que c'est l'intérêt aussi. Et que du coup aujourd'hui, oui, on n'a pas du tout la même approche qu'à Péronne, mais je pense qu'il y a des gens qui seront sensibles à la muséographie de Péronne, d'autres qui seront sensibles à la notre. Ceux qui aimeront la notre n'aimeront pas celle de Péronne & inversement, bon très bien. Enfin, pour moi c'est pas plus grave que ça, & je pense qu'au contraire, le visiteur il a à prendre chez l'un & chez l'autre, & il se nourrit en fonction de sa sensibilité. Moi, je crois beaucoup à l'intelligence du visiteur : clairement, j'en suis persuadé. Soyons humbles, je sais très bien qu'il y a des gens qui ressortent d'ici, ils n'auront peut-être même pas retenu une date ni un nom de général, je pense que c'est pas le propos, on s'en fout. Moi, je me dis, s'ils ont envie d'avoir un DVD <sup>241</sup>, d'ouvrir une BD de TARDI, d'aller aux prochaines vacances dans le grenier de la maison de famille pour voir si, justement : « Tiens, & nous, notre grand-père, qu'est-ce qu'il a fait ? Il l'a faite la Grande Guerre ? Est-ce qu'il reste des trucs, des archives, je ne sais pas quoi ? » Moi, je pense qu'on a gagné. Parce qu'il faut avoir beaucoup d'humilité sur notre rôle, & je crois aussi à la curiosité. Je pense que nous on donne envie. De toute façon, on ne peut pas tout dire. Je crois qu'on est là pour donner envie, donner envie d'en savoir plus : « Ah oui, c'est vrai ! Tu as vu, une bataille, c'est là qu'on va en vacances. Tiens, la prochaine fois, il faudra voir s'il y a quelque chose. » C'est une curiosité, je pense qu'on révèle des choses : on a un uniforme de l'armée japonaise de 14. Moi, je le reconnais sans aucune honte, vraiment je n'avais jamais appris que le Japon avait fait la première guerre mondiale ! Moi du coup, c'est une vraie révélation. Je me dis qu'au moins les gens repartent avec ça. Ils savent qu'il y a eu ça. C'est plutôt une approche comme ça. On avait toujours en tête avec Jean-Pierre – parce que bon, avec Jean-Pierre, on a formé un binôme sur toutes les années de conception – avec Jean-Pierre, on avait toujours en tête « de 7 à 77 ans » voilà ! On avait toujours cette expression. Ce qui traduisait bien ce qu'on voulait faire : un musée accessible à tous. En effet, le jeune, le moins jeune, celui qui a des connaissances, celui qui n'en a pas, finalement, chacun peut trouver son compte.

14. VL Et le public, comment a-t-il des moyens d'écrire & de construire cette histoire ?

14. MRO Alors, on a une médiation qui est assez simple, avec plusieurs niveaux de lecture, comme souvent dans les musées. Le premier niveau de lecture, qui est de l'ordre des titres, informations de l'espace. Il y a un deuxième niveau de lecture qui est notre livre-cartel, on fera un tour tout à l'heure dans le musée comme ça vous verrez un peu, le livre-cartel qui est une info. hyper simple, on a un texte de 600 signes je crois, traduit en anglais & en allemand, & qui va à l'essentiel. Donc c'est un livre qu'on a réalisé dans le cadre de la muséographie, qui a une centaine de doubles-pages. Si vous ne lisez que ça vous avez en gros un bon aperçu & un bon résumé de ce que vous vouliez savoir. Donc ça c'est le niveau minimum, si je puis dire. Et après, vous avez tout ce qui est bornes interactives, multimédia qui permettent d'approfondir pour ceux qui en veulent plus. Bien sûr, les cartels dans les vitrines, <sup>a</sup> l'audioguide est un complément de visite, c'est pas un audioguide classique. C'est pas un audioguide qui dit : « Tournez à droite... Vous avez devant vous... » Je ne voulais pas de tout ça. On a fait une sélection d'objets, de points, donc on a une soixantaine de points d'arrêt. Et sur ces points, c'est ou de la fiction, on a écrit le dialogue entre le chauffeur de taxi & les gars qu'il avait dans le taxi, pour certains, c'est une lecture de documents d'archives, pour d'autres, c'est une explication où on a imaginé un personnage qui est un peu le conservateur du musée qui explique pour les adultes. <sup>b</sup> Et puis, on a imaginé un audioguide pour les ados où là c'est un frère & une sœur qui sont au collège, qui visitent le musée & qui disent : « Tiens, pourquoi les mannequins sont comme ça ? » On parle à la fois muséographie & contenu historique. Donc ça, c'est une médiation qui est très simple, qui n'est pas *high-tech*. <sup>c</sup> Donc on n'a pas de technologie, on n'a pas de tablette numérique, on est simple parce que moi je voulais – alors vous allez me dire c'est peut-être un peu vieux jeu, je ne sais pas – mais, on a un musée d'objets, donc on a une collection, donc on a des objets. Moi, je ne voulais pas que, nos visiteurs, ils passent la journée devant un écran : non ! Il y a des objets, on est là pour regarder des objets. À nous de faire en sorte que ces objets, on les

Com. 14.1  Complément de visite

Com. 14.2  Pour les ados

Com. 14.3  Ne pas passer la journée devant un écran

<sup>241</sup> *Digital Versatile Disc*, disque numérique polyvalent.

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 905.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 907.

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Débats du numérique », SECTION B.3.46 Numérique, page 908.

regarde d'une certaine manière. Je pense que la muséographie incite à ça. Je ne voulais pas un truc... je voulais qu'on soit confronté à l'objet. || De la même manière, il un endroit où on a sacrifié des objets, où on peut toucher des objets, des objets martyrs, qui sont martyrisés par nos visiteurs. Mais c'est un choix, parce qu'à un moment donné, il faut que les gens aient un peu de matière. En revanche, on a aussi tout le long du parcours, des images d'archives qui sont en permanence, qui recontextualisent les collections qu'on présente. Pour qu'à un moment donné l'objet soit reconnecté à son utilisation & à sa compréhension. On a des petits montages tout simple, mais sur la vitrine des fusils & des pistolets, on a des petits montages vidéo qui expliquent comment ça marche, comment on charge un canon, comment ça marche le barillet d'un pistolet, je voulais qu'on soit technique. J'ai auparavant travaillé au musée d'art & d'industrie de Saint-Étienne, où j'ai travaillé sur le multimédia, notamment sur la collection d'armes : j'étais un petit peu sensibilisé à ça. Je pense que c'est notre rôle aussi d'avoir cette approche scientifique & technique & pas que purement militaire. Ils peuvent, au musée de la Grande Guerre, apprendre la différence entre un pistolet & un revolver. S'ils ont retenu ça, c'est très bien.

14. VL Dans le musée, vous avez des choix esthétiques particuliers ?

14. MRO Oui, il y a un vrai parti pris scénographique qui a été porté par l'architecte, très clairement, parce que l'architecte est aussi le scénographe <sup>242</sup>. Il y a un vrai parti pris qui correspond à... Il y avait deux grands axes. Il y avait d'abord la volonté d'être immersif. La visite est immersive dans le sens où vous êtes plongé en permanence dans du son qui vous accompagne. Voilà, vous êtes dans une certaine condition, ça dès l'extérieur, parce que vous êtes arrivé par l'entrée des artistes, mais quand vous arrivez par l'entrée normale du musée quand vous êtes visiteur, vous passez la porte & tac, vous entendez des bombardements, des chariots de 14, des chevaux qui hennissent, une troupe qui chante *Après de ma blonde* <sup>243</sup>. On crée tout de suite une ambiance, & cette ambiance, on va la retrouver tout au long du musée. C'est-à-dire que dans tout le musée, on a une immersion sonore. Ça, c'est un axe fort de la scénographie & de la muséographie. Et l'autre, en scén., il y a la volonté d'être dans des décors, d'être très neutre dans des décors & dans des mannequins, neutres & réalistes, je m'explique. Nos mannequins sont en espèce de gris clair, visage & mains, nos décors sont dans une espèce de même gris clair, mais ça devient hyper réaliste quand il y a nos collections. C'est-à-dire que notre décor de tranchée, il est dans les tons gris, & à partir du moment où on met nos collections en scène dans la tranchée, ça devient hyper réaliste, donc on voit la terre, les brins d'herbe... Voilà, pour valoriser notre collection & comprendre comment ça a marché. Et on a la même manière sur nos mannequins qui sont neutres, gris clair, mais réalistes, parce que ça a été des moulages, on a fait un casting de gens pour mouler leur visage, donc on voit s'ils sont jeunes, s'ils sont vieux, on peut éventuellement deviner leur origine géographique : par exemple, le Noir-Américain, il a une gueule de Noir-Américain. Du coup, le mannequin contribue au message historique, parce que le Noir-Américain, il a un uniforme Américain, mais il a un *casque ADRIAN* parce qu'il était sous le commandement français. Mais en même temps, il est toujours dans ce gris clair, c'est comme un fantôme, il s'efface, pour valoriser nos collections textiles qui sont un de nos points forts.

14. VL Est-ce que le gris c'est une couleur de l'histoire ? Est-ce qu'elle évoque l'histoire, le passé ?

14. MRO Non, je ne pense pas. Non, c'est un gris très pâle, presque blanc. C'est plutôt la neutralité, quelque chose qui, au maximum, peut s'effacer pour ne pas gêner la lecture des collections, c'est plutôt ça l'idée.

14. VL J'ai toujours cette question : « Est-ce qu'il existe une esthétique de l'histoire qui fait tout de suite comprendre qu'on est dans l'histoire ? »

14. MRO Je ne sais pas si une esthétique de l'histoire... Si vous prenez Écouen, les Invalides, le mémorial de Caen, Péronne & nous, le mémorial de Verdun, je ne vois pas les points communs de nos esthétiques. Ce qui est

<sup>242</sup> Il s'agit de Christophe LAB.

<sup>243</sup> André JOUBERT DU COLLET. *Le Prisonnier de Hollande*. Noirmoutier, 1704.

sûr, c'est qu'en revanche, on est chacun de notre époque, du moment où on a été conçu. Péronne a été révolutionnaire, il y a vingt ans par ses fosses, ses mannequins couchés, toute cette symbolique qui a été hyper forte, moi je trouve que la muséographie de Péronne, elle est très forte. Je pense que le problème, c'est qu'au bout d'un temps, il faut un peu se renouveler. Une muséographie, ça ne dure pas vingt ans. Je pense que nous, on sera dans vingt ans, si on ne bouge rien, on dira que ça a un peu vieilli quand même. Je pense plus que l'esthétique est du moment de la création. Le mémorial de Verdun – je ne sais pas vous y êtes allé, il a été créé dans les années soixante par GENEVOIX je crois, il a été voulu par les anciens combattants – est en train de changer depuis cinq ans qu'il y a une nouvelle équipe à sa tête, mais il n'avait pas bougé depuis presque quarante ans, parce que c'était le mausolée de la muséographie, & que c'était les anciens combattants qui l'avaient voulu comme ça, il ne fallait surtout pas y toucher. Donc, je pense qu'on est vraiment lié à l'époque & à qui est à l'initiative. Après, on a des contraintes esthétiques qui sont liées à là où on se trouve. Je pense par exemple aux Invalides, ils ne pourront jamais faire la muséographie qu'on a faite parce qu'ils sont contraints. Et s'ils nous ont filé des pièces d'artillerie & des grands tableaux, c'est parce qu'ils savent qu'ils ne pourront jamais jamais les présenter, parce que leurs espaces ne le permettent pas. Donc, il y a aussi cette contrainte-là qui, de fait, participe à la contrainte esthétique, qui fait qu'on ne pourra jamais faire le parcours de visite qu'on rêverait de faire, parce que malheureusement, son bâtiment, voilà. Je ne pense pas qu'il y ait une esthétique de l'histoire, ni une bonne manière d'aborder l'histoire. Je pense que si ça n'avait pas été Jean-Pierre & moi, ce binôme qui a accompagné ce musée, le projet aurait été vraiment différent. Les concepteurs malgré tout... Moi, je tenais à cet espace introductif qui fasse la connexion avec aujourd'hui, je tenais à la tranchée virtuelle à laquelle on est arrivé, c'est une chose à laquelle je croyais, quelqu'un d'autre aurait peut-être envisagé autre chose. Du coup, voilà, c'est aussi lié, il y a la contrainte spatiale, il y a la contrainte des humains qui portent la chose, il y a la contrainte de la matière première que vous avez. Si vous allez à Suippes qui est un centre d'interprétation, je parle beaucoup des sites 14-18, mais si vous allez à Suippes dans la Marne, vous avez un centre d'interprétation qui fait 500-600 m<sup>2</sup>, ils n'ont pas de collection, donc tout est dans le décor, c'est une autre esthétique encore, c'est du décor dans lequel on intègre des projections, voilà. Ils n'ont pas de collection à montrer, donc il faut quand même qu'il y ait un plaisir du visiteur, qu'on ait l'impression de visiter quelque chose, donc il faut donner matière à voir. Nous, à un moment donné, on a avait aussi cette collection gigantesque, donc la matière à voir, elle était quand même... Enfin, moi je ne voulais surtout pas que notre scénographie prenne le pas sur nos collections. Le danger, il était là. Et le danger, il était aussi, & ça je pense que c'est une ligne rouge qu'on n'a jamais franchie, de venir quand on parlait de reconstitution de tranchée, de ne pas faire du DISNEY. Moi, j'avais vraiment ça en tête, ça c'est le truc qu'on va se prendre en pleine gueule. Donc, elle est où la frontière d'être grand public, accessible à tous, attractif sans tomber dans le Grand Guignol. Je pense qu'on n'est pas tombé dans le Grand Guignol, mais c'est une vigilance de tous les instants.

14. VL Comment se fait cette vigilance alors ? Qui sont les garde-fous ?

14. MRO Elle se fait par une certaine déontologie. C'est nous, de toute façon. À un moment donné, on a une proposition de l'architecte, on dit : « Non, on ne peut pas aller jusque là. » En même temps, les limites, elles étaient aussi posées très rapidement par le conseil scientifique. On avait en tête cette reconstitution de tranchée, ça c'était acquis depuis le début. Sauf que, je ne sais pas si vous êtes déjà allé à l'*Imperial War Museum* à Londres, vous voyez la tranchée qu'ils ont faite. Tout le monde me disait : « Michel, on va faire comme à Londres, comme à Londres, comme à Londres ! » Alors, moi je ne connaissais pas Londres, je suis allé voir Londres, moi j'étais super déçu. Enfin, je trouve que ça ne marchait pas du tout. Encore, la tranchée ça marchait encore un peu mieux que les caves qu'on évacue parce qu'il y a l'incendie, les fumées : l'espèce de truc ou on ne sait pas si c'est du *Space Mountain* où, enfin... pour moi, ça c'était la limite. J'estimais qu'ils avaient passé la limite & que les Anglo-Saxons, c'est une culture qu'ils ont & que nous on n'a pas du tout. Et quand je vois ce qu'ils vendent à la boutique, oui, j'ai du mal à imaginer des pyjamas en tenue de camouflage ou des mitrailleuses en plastique à notre boutique, alors qu'à l'*Imperial War Museum* vous les avez. La frontière est aussi culturelle. Donc, moi je vais voir cette tranchée, c'est aussi intéressant, mais je me suis dit : c'est quoi le truc ? Je trouvais que ça avait vieilli, ça avait dix ans à l'époque, ça doit avoir une quinzaine d'année maintenant, je trouvais que ça avait un petit peu vieilli. C'est pour ça qu'on en est arrivé à quelque chose d'hyper réaliste, nous, sur notre tranchée, complétée par une tranchée virtuelle. Oui,



je pense que c'est mieux que la tranchée de Londres, mais en tout cas, je ne voulais pas... Oui, on se balade dans ce truc, il y a ces mannequins, ces scènes un peu réalistes, mais pour moi, c'est pas crédible deux secondes, ça n'a pas fait d'émotion. Alors que nous, cet espace sur la tranchée virtuelle, il est plus fort. Je dis tranchée virtuelle, parce que c'est une salle où on est en immersion complète, image & son, c'est tout, sans collection. Le point de départ, c'était de toute façon, on n'arrivera jamais à rendre compte à des visiteurs d'aujourd'hui ce que ces types ont vécu. Parce que sinon, on faisait une tranchée avec de la boue dedans, & on faisait marcher les visiteurs dans la boue, & on faisait un élevage de rats & on jetait les rats là-dedans. À un moment donné, il fallait accepter ce postulat de départ là : & comment on faisait pour les personnes à mobilité réduite qui étaient dans la tranchée avec la boue avec leur fauteuil. C'est vrai qu'on a eu des discussions un peu délirantes à un moment avec le conseil scientifique, mais où on a imaginé des scénarios, c'était impossible, & ça sera toujours impossible. Moi, je ne crois pas deux secondes au musée qui arrivera à rendre compte, ne serait-ce que par sa muséographie, de l'horreur de ce que ces types ont vécu. C'est pas possible. Partant de là, on était tout à fait ouvert à imaginer tout ce qu'on voulait, parce que le postulat de départ, c'était de se dire : « De toute façon, on n'y arrivera pas. » Il y en avait même qui avaient suggéré d'être complètement presque dans une œuvre d'art, d'être dans une représentation de tranchée, mais toute en aluminium, complètement... qui cassait tous les clichés qu'on pouvait avoir pour dire : « C'est une représentation comme une autre, mais de toute façon, on n'arrivera jamais à vous montrer ce qu'ils ont vécu. » On n'est pas allé jusque-là, mais je pourrais comprendre qu'on soit allé jusque là. Si demain, il y a un autre musée qui s'ouvre & qu'il va dans cette piste, moi, je la comprendrais cette piste, parce que c'est vrai qu'à un moment donné, il faut y aller à fond. L'important, c'est d'assumer ce choix. Et nous, on assume.

#### 14. VL Votre public ?

14. MRO On est sur du grand public, essentiellement francilien, mais aussi limitrophe : Oise, Aisne, Marne. On doit être à peu près à 10 ou 15 % d'étrangers. Et le reste, à peu près toute la France. On est à 40 % de groupes, scolaires & adultes, donc ça veut dire qu'il y a encore une marge importante. *A priori*, pour la première année d'ouverture, on a un peu explosé tous nos chiffres parce qu'on a les 120 000 visiteurs alors qu'on avait une estimation à 80 000-100 000. Je pense qu'il y a aussi l'effet nouveauté, ce qui est tout à fait normal qu'il y ait un réel engouement. Il y a un temps de visite moyen qui est largement de deux heures & demie, ce qui veut dire que les gens reviennent. On nous demande le pass annuel pour pouvoir revenir régulièrement parce que les gens ils n'ont pas le temps de tout voir, de tout lire, de tout comprendre, donc ça, je trouve que c'est intéressant qu'il y ait ce taux de retour. Que vous dire d'autre, que nous, on a passé le cap du bouche-à-oreille, plutôt un bon bouche-à-oreille. On a des critiques, mais c'est normal, c'est pas normal qu'on en n'ait pas. Qu'est-ce qu'on a comme critiques les plus récurrentes ? Qu'on est trop propre, qu'on ne montre pas l'horreur de la guerre, que nos uniformes sont trop propres. Moi, j'essaie juste d'expliquer aux gens... Oui, je peux comprendre cette critique. Ce dont les gens ne se rendent pas compte, ce que notre première mission c'est quand même de conserver. Donc, oui, les uniformes, on est obligé de les nettoyer si on veut les conserver & que dans cent ans, ils soient toujours là. C'est vrai que les gens ont du mal à comprendre cette problématique que nos objets ont l'air trop neuf. Oui, ils sont nettoyés, ils ne sont pas forcément restaurés, le textile si, tout ce qui est objet en métal sont restaurés à la marge pour assurer leur conservation, mais on ne les brique pas pour autant pour les faire briller, c'est pas l'objet. Les gens ont du mal à comprendre. Et justement cette espèce de couleur blanche dont je vous parlais immacule le musée & donne ce sentiment de grande propreté, & que ça ne traduit pas assez l'horreur de la guerre. Là aussi, je pense que les objets suffisent à traduire cette horreur de la guerre. On a fait une espèce de bonhomme, une silhouette avec toute notre collection de prothèses, qu'en interne on a appelé ROBOPOP – ça c'est notre sauce interne, & à un moment donné, il faut un peu rire de tout ça sinon, toute la journée dans le sujet, c'est pas forcément folichon – ROBOPOP, moi je suis assez fier de ROBOPOP parce que muséographiquement je trouve que c'est très fort, & que ça se passe même de longs discours parce qu'on comprend qu'on peut être blessé d'à peu près toutes les parties du corps. Et j'aime bien ! On est arrivé à deux-trois choses comme ça que je trouve assez fortes, & tout ne peut pas être fort dans un musée, mais je crois qu'on est arrivé avec la muséographie à rendre compte d'un certain nombre de choses & d'émotions.

14. VL Donc l'émotion, c'est quand même quelque chose d'assez important dans votre musée ?

14. MRO Moi, je pense que l'objet est vecteur d'émotions. Je le vois bien depuis qu'on a ouvert, on n'a pas une semaine sans qu'on nous propose un don : un objet, une correspondance, un uniforme, de quoi que ce soit. Pour les gens, l'objet fait écho au patrimoine familial, & notamment sur la première guerre, il y a une très grosse affection dans les familles pour la première guerre mondiale. Et du coup, il y a un rapport à l'objet qui est vraiment dans les tripes. J'ai vu des gens pleurer dans les salles, & c'est pas du pipeau. Un objet doit renvoyer quelque chose d'histoire familiale. C'est pas des gens qui ont connu la guerre, mais c'est vrai, c'est pas un lieu commun de le dire, toutes les familles de France & de Navarre ont été touchées par la première guerre mondiale. Mais c'est propre à la première guerre mondiale, je n'en tirerais pas une généralité sur tous les musées d'histoire. L'objet ici est vecteur d'émotions. Je pense qu'on a accentué dans notre muséographie, pas l'émotion, mais l'humanité de l'objet, en tout cas l'humain qui est derrière l'objet. Forcément, oui, tout ça passe par l'émotion.

14. VL Comment vous définiriez un musée d'histoire ?

14. MRO Question piège ! Pour moi le musée d'histoire, à la différence de l'ouvrage, de l'encyclopédie qui peuvent avoir une somme sur un sujet donné de manière assez complète, pour moi le musée d'histoire, il donne des clefs, il donne des clefs de compréhension. Il ne peut pas tout dire, il ne peut pas montrer tous les aspects d'un phénomène, toute l'ambiguïté d'une problématique. Il donne des clefs, & en tout cas pour moi, j'espère qu'on aiguise la curiosité du visiteur, qu'on lui donne envie d'en savoir plus. Voilà, ça rejoint un peu l'humilité dont je vous parlais tout à l'heure. On est d'abord un passeur, & je pense qu'avant d'être un musée d'histoire, on est un établissement culturel. Je crois beaucoup à ça, je crois beaucoup à la programmation culturelle qu'on fait toute l'année, sur les films, les conférences, le théâtre qu'on fait venir, les concerts, toujours liés autour de 14-18, & élargir le champ d'approche. Moi, en tout cas, c'est ce que je cultive ici & que l'histoire prend sens si on essaye de l'attraper par tous les bouts pour donner plein de clefs, & d'accès que les gens ne pouvaient pas soupçonner. On a fait une expo d'art contemporain ce week-end, dont l'une des artistes a les deux grands-pères, un Allemand, un Français, avaient fait la Grande Guerre &, qui se nourrit de toute cette histoire familiale qu'elle confronte à la grande histoire. Il y a deux ans, avant d'ouvrir le musée, on avait fait une expo de préfiguration sur *Les femmes dans la Grande Guerre*<sup>244</sup>. Et j'avais demandé à une compagnie de danse amateur de Meaux de travailler sur un ballet de cinq minutes. Elles ont travaillé sur un ballet, c'est des femmes, une quinzaine de filles qui travaillent autour de la correspondance, & elles commençaient un ballet, elles lisaient, elles jetaient les lettres, enfin bref il y avait tout un ballet de danse contemporaine sur une musique complètement contemporaine. Et le choc, il s'est passé ce que j'espérais qu'il se passe, & c'est ce que j'essaie de faire toute l'année, à savoir que ces danseuses amateurs, ont dit à la famille, aux copains : « Venez, je vais danser dans le cadre de l'expo du musée... » Donc, on ramenait des gens qui n'auraient jamais mis les pieds dans une expo sur les femmes durant la première guerre mondiale, qui du coup ont visité l'expo, ont trouvé ça intéressant, ont appris des choses. Et de la même manière, nos visiteurs classiques d'expo sur la première guerre, en l'occurrence, je ne veux pas faire de caricature, mais plutôt troisième âge que naturellement, ça intéresse, se sont retrouvés face à de la danse contemporaine sur le sujet, chose qu'ils n'avaient jamais senti de leur vie, & ils se sont rendus compte de l'émotion que ça procurait, & de comment c'était cohérent avec le propos de l'expo. Voilà, le musée d'histoire, il sert à ça, il sert à ces rencontres-là. Pour moi, l'enjeu culturel il est réel. Et c'est tout l'enjeu politique qu'on a vers tous les publics. C'est-à-dire qu'on intervient à la prison, qu'on intervient à l'hôpital, on va parler de la Grande Guerre, on amène des objets, on les confronte, je suis intervenu l'an dernier à la prison. Je n'avais jamais fait ça de ma vie, tu es impressionné quand même parce que tu as affaire à un groupe de quinze détenus, on ne sait pas pourquoi ils sont là, enfin, c'est une situation qui est un peu exceptionnelle. Puis, dans la mallette pédagogique, on a plein d'objets divers & variés, donc, l'idée c'est de brasser un peu tous les thèmes, de les faire réagir. Et puis à un moment donné, je dis : « Les soldats étaient sur le front, ils étaient coupés de leur famille... » Et, en fait, je ne me rendais pas compte de ce que je disais. D'un coup, il y en a un qui me dit : « Mais Monsieur, c'est comme nous. Nous aussi, nos familles nous font des colis, on n'a

---

<sup>244</sup>Nov. 2010, Meaux : musée Bossuet. *1914-1918 : Les femmes dans la Grande Guerre*, éd.

pas nos familles, on est tout seul, c'est comme si on était au front comme les soldats de l'époque. » Et en fait, je me suis rendu compte que ça leur renvoyait exactement à leur quotidien & à leur situation, & c'est des moments je me dis que même sur les quinze, s'il n'y en a qu'un qui a été touché par ça, je me dis qu'on a rempli, on a fait notre boulot. Je pense que c'est important de se rappeler qu'on est une mission de service public, qu'on n'est pas là pour se faire plaisir entre collectionneurs. Et les gens qui sont intéressés par l'histoire, je sais qu'ils viendront. Moi, ce qui m'intéresse, c'est d'aller chercher les centres sociaux, d'aller chercher les prisons, les hôpitaux, d'aller chercher les centres de loisirs pour qui l'acte d'aller au musée enfant, c'est souvent un des premiers actes culturels. S'ils repartent contents, c'est des gens qui, en grandissant, n'auront peut-être pas peur de franchir les portes d'une expo, une porte de musée, & ce sont des futurs visiteurs de lieux culturels une fois adultes. Je pense qu'on a une mission, & c'est sincère, j'y crois vraiment, je pense qu'on a une vraie mission de service public qui dépasse le simple rôle de musée d'histoire. Très clairement, ça serait dommage de se restreindre à ça, mais faire de ce lieu un lieu de culture, au sens le plus large. Moi, j'essaie d'instaurer depuis un an des concerts en semaine au musée. C'est difficile de mettre de nouvelles pratiques sur le territoire, mais j'aimerais que les gens aient le réflexe de faire dire : « Tiens, il y a quoi cette semaine au musée ? » Comme on dit : « Il y a quoi cette semaine au cinéma... » qu'il y ait ce réflexe.

14. VL Mais ça se sait, j'ai une tante qui est Meldoise depuis un an & qui reçoit vos informations.

14. MRO C'est une philosophie, c'est pas révolutionnaire tout ce que je vous ai dit, mais en tout cas, c'est quelque chose que je défends avec l'équipe. On est dans cette dynamique & on est soutenu par les élus, pour qui cette orientation du musée comme un lieu de culture, ils sont tout à fait intéressés. C'est bien. Et après ce sont des choses que font d'autres musées.

14. VL Après, chaque musée a sa spécificité.

14. MRO En plus, je me dis qu'on a la chance d'être un nouvel équipement. Donc, moi je dis, & Dieu sait qu'avec l'arrivée du centenaire, on est sollicité de toutes parts. Et tout projet, quel qu'il soit, on voudrait le mettre dans le musée de la Grande Guerre, ma philosophie, c'est de dire : « On est tout neuf, on essaye, allez ! Ça marche, tant mieux, ça ne marche pas on fera différemment. » Ne pas se mettre de barrière, déjà. Et là, on est, vous allez voir notre campagne pour les un an. Vous verrez, elle est un peu iconoclaste. Je crois qu'on n'a jamais parlé comme ça de la Grande Guerre. Je pense qu'elle correspond à ce qu'on a envie de véhiculer comme image. On verra. Vous verrez que ça ne laisse pas indifférent. Et moi, ce qui m'importe c'est qu'on ne laisse pas indifférent. Et de montrer qu'un musée peut amener quelque chose de... c'est à nous d'en faire un outil pour véhiculer aux gens. Si j'ai envie de véhiculer une image vieillotte & poussiéreuse, & bien je ne fais rien, & on reste entre nous & puis basta. Mais non, c'est pas l'idée.

14. VL Vous êtes le seul musée qui m'ait répondu par *Twitter*<sup>245</sup>.

14. MRO C'est vrai ? C'est notre webmaster qui me disait : « Il insiste, vois, il y a peut-être à... » Donc, je lui ai dit de répondre, & de prendre rendez-vous. Après, ça ne veut pas dire qu'on est à la pointe. On n'est pas au cœur du *high-tech*, & notre collection dans le musée, elle n'est pas au cœur du *high-tech*. Moi, je voulais surtout pas ça. Les vidéo-projecteurs sont hyper basiques, j'ai assez de problèmes de maintenance. Ça aussi, ça fait partie des données importantes, mais on n'a pas parlé du budget, mais on est quand même sur un investissement global d'un peu plus de trente millions, donc, en scén., muséographie, on doit être autour de cinq ou six, donc voilà. C'est sûr qu'à Abou Dabi, on a d'autres moyens. Ça fait partie des contraintes dont on parlait tout à l'heure. Je ne sais pas si mon rendez-vous est arrivé, sinon je vous emmène rapidement dans les salles. En fait, le visiteur arrive ici, au niveau du noyau central, par le bas. On va aller voir le bas, comme ça vous verrez.

14. VL Là, c'est la fin ?

<sup>245</sup> *Twitter*, op. cit.

14. MRO Oui, c'est entrée & sortie. En fait là, le visiteur prend cet escalier pour accéder au musée. Ça, c'est la vraie entrée visiteur. Donc, le visiteur, il remonte toute cette allée, & il arrive ici dans l'enceinte du musée. On a un espace café ici, toilettes, consigne, l'ascenseur, l'auditorium, & cet escalier principal qui invite à grimper, avec le *Monument américain* en ligne de mire, puisque tout le projet architectural est fait pour qu'on laisse le monument comme point d'appel <sup>246</sup>. Et tout le projet architectural était d'être plutôt horizontal pour ne pas nuire au monument.

14. VL Les gens arrivent là, ils montent & ils ont un retour chronologique ?

14. MRO Le son est à l'extérieur, ici, ils ne sont pas encore dans la visite. Là, ce sont vraiment les espaces publics d'accès.

14. VL Le béton n'y est pas innocent.

14. MRO On est sur trois matériaux principaux : métal, béton, verre. C'était la proposition générale, on y a adhéré sans problème. Donc, le visiteur arrive ici, il prend son billet là, & entrée de l'exposition ici, sortie de l'exposition là. Donc, après on est tout de plain-pied sur les 3 000 m<sup>2</sup> d'exposition. La porte d'après, c'est l'espace d'exposition temporaire, l'accès privé bureau par laquelle on vient, l'auditorium, la salle pédagogique. On est vraiment le noyau central qui dessert tous les espaces. Et le visiteur, en sortant, part par là, fait un tour dans la boutique, & il se retrouve au niveau du café. Donc, le visiteur rentre, ça c'est le film d'intro dont on parlait tout à l'heure.

14. VL Donc, l'immersion.

14. MRO C'est ça, donc là, on est à trois minutes. On est aujourd'hui, on a le compteur & on remonte le temps jusqu'à 1870. L'idée, c'est de se dire qu'on part de ce que les gens connaissent aujourd'hui de la Grande Guerre. Donc, il y a cette fresque de TARDI, de par les liens qu'il a avec Jean-Pierre VERNEY, c'est un dessin original de TARDI <sup>247</sup>. Un monument aux morts, parce que c'est le truc le plus classique qu'on connaît aujourd'hui. Quand il n'y a pas le film, on voit derrière le voile de projection quelques objets, on voit « avenue des Dardanelles », on a une plaque de rue, on a un costume de cinéma, des choses d'aujourd'hui qui parlent de la Grande Guerre <sup>248</sup>. Et en fait, moi je suis persuadé qu'il faut partir de ce que les gens connaissent. C'était ça le point de départ. Donc, là on remonte le temps jusqu'en 1870 parce que la visite démarre en 1870.

14. VL D'accord.

14. MRO Donc, 1870, état d'esprit prussien, état d'esprit français. Montrer qu'on est dans des sociétés plutôt militaristes, qui n'attendent qu'une chose, c'est à un moment donné se remettre dessus, sur la gueule, pour parler tout à fait concrètement. Vous voyez, on a de l'objet complètement partout. Ça, c'est le fameux livre-cartel qui en fait, si vous ne lisez que ça, vous avez un bon résumé de l'ensemble. C'est sexy. J'aimais bien l'idée de l'histoire, d'intégrer le support, à la limite, il fait presque partie des collections. Comme on avait une collection où l'objet était fort, finalement, le livre devient un bel objet qu'on valorise dans les collections.

14. VL Ça fait un lien entre le livre & l'image. C'est une bonne idée.

---

<sup>246</sup>MACMONNIES, *La Liberté explorée*, op. cit.

<sup>247</sup>Jacques TARDI. *No Man's land*. Meaux, 2014.

<sup>248</sup>Le costume est la vareuse de Manech LANGONNET, héros du film Jean-Pierre JEUNET. *Un long dimanche de fiançailles*. 2004.

14. MRO En fait, on a très peu de ce qu'on appelle le panneau pédagogique qu'on trouve à côté de la vitrine très souvent, on en a de temps en temps, mais le truc récurrent, c'est le livre qui est intégré dans toutes les vitrines. Donc, là, c'est un bon exemple de ce que je vous expliquais, le fameux gris clair, qui devient hyper réaliste quand il y a les collections qui entrent en scène, & le mannequin, neutre mais réaliste : là, on voit que c'est un gamin, parce qu'on a fait le moulage du visage sur un gamin, & qui s'efface parce qu'à un moment donné, l'intérêt, c'est nos collections textiles. Le livre-cartel. Là, on a vraiment les quatre points de notre muséographie qui va être récurrente. Une muséographie qui va être un peu contraignante en début de parcours, vous voyez que pour les groupes, c'est un peu restreint. Mais c'était volontaire, parce que ça ne ciblait que vers Sarajevo. Montrer que c'était inéluctable, qu'on attendait l'étincelle qui allait faire qu'on allait faire la guerre. Et à partir de Sarajevo, on va passer dans d'autres espaces. Cartographie classique, rappel des couleurs de l'Europe avant-guerre. Le son toujours. On a un parcours pour enfant à partir de ce picto.-là. C'est un parcours pour les 8-12 ans. On donne un petit livret à l'entrée qui s'appelle *Bêtes de guerre*. Pour l'enfant, c'est l'animal qui introduit chacun des espaces du musée, donc, il a un petit jeu, & ça marche super bien. Toujours immersion, toujours cette idée d'être immergé. Et ça c'est peut-être pas le summum de l'immersion, mais en tout cas, donner au visiteur le sentiment de partir en guerre. Donc là, on est avec la vitrine de mars 14, on part en guerre, vous retrouvez le principe de mannequin, & avec des mannequins qui... On a vraiment joué pleinement le mannequin fantôme qui est à la fois dans la vitrine & dehors, qui se mélange presque au visiteur, avec le visiteur. L'idée étant de rentrer en guerre, de changer vraiment d'espace & de volume, puisqu'on se retrouve dans ce qu'on appelle la grande nef, qui est ce grand fameux parcours principal dont je vous parlais, où visuellement, on a Marne 14, armée encore du XIX<sup>e</sup>, là-bas au fond, vous avez encore l'équivalent Marne 18, l'armée du XX<sup>e</sup>, deux grandes batailles de mouvement, entre les deux, la guerre de positions avec les tranchées, & du gros matériel, en fait qui n'était pas de la collection initiale de Jean-Pierre VERNEY, mais qui est des dépôts d'autres institutions, évolue aussi en fonction de 14 à 18. C'est-à-dire que là, on a le *Blériot XI*, & on se demande comment ça vole, & là-bas on a le *SPAD*<sup>249</sup> *S.XIII* qui est un avion qu'on pourrait à la limite trouver sur un aérodrome aujourd'hui encore<sup>250</sup>. Et pareil, les taxis de la Marne, le camion colombophile ; de l'autre côté, on a le char, enfin voilà. C'est ça le principe.

14. VL Avec au milieu, la tranchée.

14. MRO Donc au milieu, la fameuse tranchée, dont je vous parlais. Donc, vous voyez, le même principe. L'idée, c'était hyper réaliste. On a nos collections qui entrent en scène, donc on devient hyper réaliste au niveau de la matière, l'idée, c'était de se dire, plutôt que de le mettre en vitrine & d'expliquer comment ça marche, le mettre en situation tout de suite. Là, il vous manque pour votre compréhension l'un des dispositifs principaux puisqu'en fait normalement, mais ça c'est parce qu'on est mardi, on a dans la perspective de la tranchée, des images d'archives de vie dans la tranchée. Donc, la vie & l'illusion de la vie, elle est donnée par cette projection d'images d'archives. Donc, ça c'est la tranchée française, le *no man's land*\*, la tranchée allemande, avec exactement le même principe : images d'archives de vie dans la tranchée du côté allemand. Et, en complément de cet ensemble, la tranchée virtuelle. Le mardi, tout ne marche pas normalement, mais vous avez le même écran de l'autre côté ici. Donc là, on est uniquement immersion & son. Ça dure quinze minutes, donc les gens rentrent, n'entrent pas, & là on aborde la peur, le froid, la nuit, la mort, la boue, les rats, c'est volontairement un peu anxiogène<sup>251</sup>. Moi j'ai fait des visites avec des gens qui sont entrés cinq secondes, & ils m'ont dit : « Je m'en vais. » Tant mieux. Moi, je voulais que ça provoque quelque chose. Il y a des gens qui sortent en disant : « Ah ! Mais c'est horrible... » Oui, mais c'est la guerre. Il fallait aussi donner... En fait, on est arrivé à ça parce que tous nos échanges avec le conseil scientifique, voilà, la tranchée virtuelle de Meaux, tout ce que je vous ai expliqué, on est arrivé à cet ensemble-là, avec abris allemands & abris français de l'autre côté, pour recréer cette ambiance dans la tranchée.

14. VL De chaque côté, il y a des salles thématiques.

<sup>249</sup>Société de production des avions DEPERDUSSIN.

<sup>250</sup>Louis BLÉRIOT et Raymond SAULNIER. *Blériot XI*. 1908 ; Louis BÉCHEREAU. *SPAD S.XIII*. Meaux, 1917.

<sup>251</sup>MUSÉE DE LA GRANDE GUERRE. *Rouge terre*. 2014.

14. MRO Voilà, alors, ça c'est la grande nef avec le parcours principal, & donc de manière tout à fait... À la limite, s'il y a un sujet en particulier qui vous intéresse, vous pouvez y aller, vous n'êtes pas obligé de tout faire. On a ce couloir qui est consacré aux femmes dans la Grande Guerre. Et puis un certain nombre, là par exemple, c'est tactique & stratégie où année par année, on reprend les grands événements du conflit. Juste pour vous montrer dans l'esprit médiation, on avait à l'esprit, toutes proportions gardées, de faire la « Cité des sciences de la Grande Guerre ». Toutes proportions gardées ! Mais c'est-à-dire avec des manip., des jeux, trouver une interactivité avec les enfants bien sûr, mais ça marche aussi avec les grands, avec du factice complet qu'on peut toucher en résine, ça marche pour les enfants, pour les publics malvoyants aussi. Et puis des manip. de type, la corvée de barbelés, c'est quoi ? Bien, c'est bien se rendre compte que ça fait 10 kg, & voilà. Ce type de manip., on voulait les intégrer de manière à ne pas les mettre à part de l'expo, mais les intégrer dans l'expo permanente. Ça, c'était important ça dans la philosophie. Et donc à chaque fois des espaces très différents, avec des ambiances très différentes aussi pour toujours surprendre le visiteur, jamais le lasser. Nous, ce qui nous intéressait, ça c'est dans le cadre du programme, c'est que peut-être que dans cinq ans, présenter la vie quotidienne dans la tranchée de cette manière, ça sera complétement dépassé, donc, possibilité de fermer l'espace, de travailler tout l'espace, ça n'empêche pas que le musée continue de vivre, & de changer de thème, de changer la muséographie. Enfin, voilà. Donc, dans le renouvellement, autant tout ce qui est grande nef, ça ne va pas changer demain, autant dans trois ans, on peut se dire qu'un de ces espaces thématiques, on le travaille différemment. Donc, cette possibilité-là d'évolution.

14. VL Donc, c'est conçu avec ce souci-là du renouvellement.

14. MRO Oui, parce que c'est quand même un des problèmes majeurs des musées. Je vous parlais des objets martyrs, là vous pouvez aller toucher. Là, je vais vous montrer l'espace guerre nouvelle, tout ce qui était technologie, armement, donc, toujours les petites vidéos, assez courtes, vu que les gens sont debout. Donc, on est sur des vidéos qui font 3 min, 3 min 30, sinon les gens regardent pas plus. Ce sont des vidéos qui recontextualisent toujours les objets dont on parle. Vous voyez aussi les différentes portes d'entrée. Donc, corps & souffrance, notre fameux ROBOCOP, c'est aussi le genre de choses qu'on voulait essayer de mettre en place. De l'espace guerre nouvelle où on montre les innovations technologiques, on montre les conséquences de ces innovations : c'est le carnage. Désolé, c'est hyper rapide comme tour. Donc, ça : mondialisation du conflit, avec tous les uniformes des pays belligérants. Là, c'était intéressant dans le lien architecture-muséographie, des puits de lumière qui traversent tout le bâtiment. Le bâtiment est traversé par huit puits de lumière, la plupart sont camouflés. Lui, on l'a complètement assumé comme étant un puits de lumière qu'on a utilisé en cartographie, en planisphère, une carte du monde autour de laquelle se répartissent tous les uniformes des pays belligérants. Voilà, le fameux japonais dont je vous parlais. En contre point, l'espace du bled à la tranchée sur les soldats des colonies françaises, parce que c'était un élément à aborder, parce que du coup, même sur le bassin de population & les scolaires qu'on touche ici qui sont issus de provenances tout à fait diverses. C'était là clairement pour la collectivité, un message fort à faire passer que tout le monde avait sa place ici, & que tout le monde avait donné à un moment donné sa vie dans cette Grande Guerre. Et en l'occurrence, on a vraiment de belles collections.

14. VL C'est la collection principale ?

14. MRO Oui, tout ce que vous voyez à 95 %, c'était... Il n'y a que les grosses pièces, les avions, ça c'est des maquettes du musée de la Marine, ça aussi parce qu'on n'avait pas ça, les avions, c'est le musée du Bourget. Les grosses pièces d'artillerie, c'est le musée des Invalides, & le char, c'est le ministère de la Défense. Donc l'espace, autour de la marine, parce que ça participe à la mondialisation du conflit, & un espace final sur les Américains, parce qu'on a une des spécificités, c'est qu'on a beaucoup de matériel américain de la première guerre, ce qui est chose assez rare. Donc là, on a joué l'accumulation, & on retrouve le même principe d'un décor plutôt neutre, & les mannequins neutres pour mettre en scène tout ça.

14. VL Là, on se retrouve dans la grande nef.

14. MRO On se retrouve en 18. Le char, l'avion qui a changé, & donc tout ça qui montre qu'on est passé au XX<sup>e</sup>. Une armée qui est habillée comme elle sera habillée en 39 quasiment. Naturellement notre muséographie, si le visiteur a été attentif, il a compris qu'entre ici & là-bas, il y a un monde, & on a changé de siècle. L'idée, elle était là. Et je pense que c'est pas révolutionnaire de dire ce qu'on apprend à l'école en histoire, de dire qu'on passe au XX<sup>e</sup> siècle avec la guerre de 14, je pense que notre spécificité, c'est qu'on est le premier musée, peut-être pas, mais en tout cas, on a vraiment voulu que notre muséographie elle traduise ça, le passage du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> & cette entrée dans le XX<sup>e</sup> siècle.

14. VL Vous avez un message clair.

14. MRO C'est ça, on l'a mis en place, on essaye de le traduire au plus proche.

14. VL C'est intéressant d'avoir une grande galerie aussi.

14. MRO Oui, à la différence des Invalides, on a pu avoir ça.

14. VL C'est plus cohérent d'un point de vue esthétique qu'à Caen où on a cet avion sans être vraiment dans le parcours...

14. MRO Vous voyez, ce que je vous disais quand les gens nous disent que c'est trop propre. C'est vrai que ça unifie, ça lisse complètement. Mais en même temps, du coup, il y a une grande cohérence d'ensemble aussi. Une fois qu'on est pris dedans, je pense que pour les gens, ça fonctionne. Là, normalement, il y a un film qui va de 19 à 39, donc on explique tout l'entre-deux-guerres & on s'arrête à 39, parce que c'est important de montrer que la seconde, elle arrive par les conséquences de la première. Vous voyez, là encore un puits de lumière qui éclaire le parvis, ils traversent le bâtiment. Donc, voilà, on a 3000 m<sup>2</sup>, c'est quand même un bel espace. On termine en évoquant l'archéologie, parce qu'on ramène le visiteur à aujourd'hui. C'est quoi aujourd'hui la Grande Guerre, c'est aussi l'archéologie, on a les 600 000 morts, & qu'on retrouve tous les jours des corps, des fosses, ici qui datent d'un an & demi. Ensuite, on ramène vers aujourd'hui parce qu'on approche de la sortie, & on a ici des projections d'images sur quatre thèmes : l'histoire du conflit israëlo-palestinien, la problématique du génocide arménien, la présence des Américains en Irak, & la poudrière des Balkans & siège de Sarajevo. On a un mélange là-haut d'images d'archives & d'images d'actualité & donc, en même temps, on n'est pas Caen, on ne donne pas d'explication, c'est juste pour que le visiteur connecte & se dise : « Tout ça, c'est parce qu'il y a eu la Grande Guerre ? » Donc, on se retrouve ici : escalier pour sortir ou escalier pour aller sur le toit-terrasse.

14. VL Merci beaucoup pour le temps que vous m'avez accordé.



## A.15. Entretien avec Éric de VISSCHER

Paris, musée de la Musique, le vendredi 4 janvier 2013.

15. EDV Bonjour.

15. VL Je viens découvrir votre point de vue sur l'histoire de la musique.

15. EDV Très bien. Votre sujet est très intéressant. On a toutes & tous des approches très particulières. J'imagine que vous trouvez des fils conducteurs, des lignes communes. En tout cas, ce qui nous concerne pour ce qui est de la musique, on a en plus, si on parle du sensible, on a encore un aspect différent qui est celui qui dépasse l'objet physique, mais qui est aussi lié à qu'est-ce que du son ? de la musique ? de l'écoute ? etc.

15. VL Comment est-ce qu'on peut transmettre l'histoire de la musique, mais aussi l'histoire par la musique ?

15. EDV C'est une question qu'on s'est beaucoup posé notamment dans une phase de réaménagement du musée qui s'est terminée il y a trois ans maintenant, en 2009. Il y a eu vraiment trois-quatre ans de réflexions en profondeur avec toute l'équipe ici sur la relation entre l'instrument présenté, ce répertoire, ce domaine un peu immatériel, & puis effectivement, une histoire, un contexte, une histoire culturelle au sens large. Il y a une espèce d'imbrication de ces différents niveaux qu'on a cherché à expliciter, à développer. Vous avez visité récemment ?

15. VL Il était question de faire une salle de musique populaire, n'est-ce pas ?

15. EDV C'est toujours pas fait, c'est dans les cartons. Le projet est dépendant d'un calendrier extérieur qui est celui de la construction de ce que vous voyez là, derrière, la Philharmonie qui est ce bâtiment, la salle de concert qui va se construire là, mais qui aura aussi des salles d'exposition. L'idée, c'est que l'exposition temporaire qui est présentée ici soit aussi présentée dans d'autres lieux, & que du coup on réinvestisse cet espace pour la collection permanente & notamment tout cet espace xx<sup>e</sup> populaire. Ça c'est vraiment... Tout est un peu lié à ce calendrier. Donc, non, cet espace-là n'y est pas encore.

15. VL Le musée de la Musique s'est installé ici à quel moment ?

15. EDV Il a ouvert ses portes en 97.

15. VL Et les collections venaient d'où ?

15. EDV Alors, les collections sont plus anciennes. L'origine du musée, c'est le Conservatoire, le musée du Conservatoire. C'est la création du Conservatoire en 1795, & déjà à cette époque, ce qu'ils appelaient un cabinet d'instruments, qui avait différentes fonctions, il y avait une fonction mémorielle, & puis une fonction de modèle. L'idée de l'instrument ancien comme modèle pour – à l'époque c'était pas encore tout à fait conçu ni pensé comme ça – mais petit à petit ça va devenir des instruments qu'on peut analyser, étudier, copier, etc.

15. VL Donc, c'était le Conservatoire national.

15. EDV Oui

15. VL Aujourd'hui, vous êtes toujours en lien avec eux ?

15. EDV On a toujours des liens, mais on n'a plus de lien institutionnel. C'est-à-dire que quand le projet de la Cité de la musique a été monté, on a décidé d'y inclure ce volet patrimonial, sous la forme des collections du Conservatoire qui ont été transférées. Le Conservatoire a déménagé aussi, il s'est installé ici en face. Et, ils en ont profité à cette époque-là pour transférer les collections du Conservatoire à l'État, c'est devenu une collection décennale. Et ensuite, nous en avons acquis la gestion, confiée à l'établissement public de la Cité de la musique. Et, ces collections étaient jusqu'au début des années quatre-vingt-dix, elles étaient encore rue de Madrid, là où était le Conservatoire national à l'époque, puis elles ont été progressivement transférées dans un lieu provisoire qui était ici sur le parc de la Villette, où elles étaient stockées & où une équipe s'était constituée qui reprenait pour partie des gens qui travaillaient pour le Conservatoire, mais il y a aussi eu un développement de l'équipe. Et il y a eu pendant cette période de six-sept ans où la collection n'a pas été présentée, un travail en profondeur qui a été mené sur les collections, vraiment un chantier d'inventaire, d'étude des collections, & un développement aussi. Donc, il y a eu des acquisitions qui ont été faites... Donc la collection s'est pas mal développée aussi pendant & autour de la réouverture du musée & de sa conception en 1997. Et bien sûr, ça s'est développé par la suite

15. VL Vous dites qu'il y a eu une rénovation en 2009.

15. EDV En fait, ça c'est décidé en 2005-2006 d'essayer d'améliorer certains aspects de la présentation des collections, sous différents aspects. Il y avait des aspects pratiques liés à des questions de muséographie, d'éclairage, d'assise, d'accessibilité, etc. Donc, ça c'était un aspect. Un autre aspect, ça c'était un rééquilibrage des différentes périodes présentées parce qu'en fait il y avait déjà eu une modification presque 2 ans après l'ouverture où ils avaient fermé l'étage dédié au XX<sup>e</sup> siècle, & décidé de consacrer cet espace aux expositions temporaires. Du coup, le XX<sup>e</sup> siècle était absent du parcours général des collections ce qui nous paraissait incongru. Et l'autre changement important au niveau des répartitions des collections, c'était d'augmenter l'espace dédié aux musiques du monde, musiques extra-européennes. Donc, il y a eu une réintégration du XX<sup>e</sup> siècle par une réaffectation de différentes zones, il y a eu le doublement des espaces dédiés aux musiques du monde, & tout ça a nécessité, donc tous ces aménagements muséographiques de confort ou d'agrément. Et dernier point, qui était en fait une étape encore plus avancée, plus aboutie dans le cadre d'un musée de la Musique & pas d'un musée d'instruments, qui était le développement du parcours audiovisuel dans la visite du musée. C'est-à-dire, il y avait déjà un parcours sonore précédemment, mais on l'a augmenté, développé, d'un point de vue des œuvres musicales présentes, & aussi sous la forme d'un parcours audiovisuel, c'est-à-dire d'écrans disposés dans le parcours du musée & qui donnent un contenu de contextualisation tantôt lié à des points historiques, d'histoire culturelle, tantôt lié à des choses très précises comme un instrument ou une famille d'instruments. Donc, rééquilibrage des collections, parcours audiovisuel pour développer l'aspect musical, & puis aménagement muséographique : c'était les trois axes prévus de cette rénovation de 2007 à 2009.

15. VL Et là, vous attendez la finalisation de la Philharmonie pour...

15. EDV ... ça ne changerait rien au parcours actuel des collections, sauf qu'on y ajouterait un espace actuellement occupé par les expos, pour justement poursuivre ce parcours & faire une présentation du XX<sup>e</sup> siècle populaire.

15. VL Quand vous dites XX<sup>e</sup> siècle, ça comprend aussi le XXI<sup>e</sup> ?

15. EDV Alors, c'est toute la question... Pour le moment, on se concentre surtout – parce que même pour le XX<sup>e</sup>, on est un peu plus restrictif – on est plutôt sur la seconde moitié du XX<sup>e</sup>. On sera vraiment sur l'avènement des musiques amplifiées, de cette emprise très forte de la musique populaire dans la société, les grands concerts, les phénomènes de masse aussi. On va plutôt se concentrer là-dessus, peut-être un peu l'avant-guerre... pour les musiques populaires. Alors bien sûr, il y aura aussi un lien historique qui sera fait entre la fin du XIX<sup>e</sup> & les années cinquante, & le XX<sup>e</sup>. Dans d'autres volets est déjà présent aussi le XX<sup>e</sup> sous l'angle de l'évolution instrumentale, sous l'angle de l'évolution des langages musicaux, etc. Donc, il y a déjà pas mal de choses sur la première moitié

du xx<sup>e</sup> siècle. Mais, sur ces musiques populaires, on va surtout se focaliser sur l'après 1950 & en gros jusqu'aux années deux-mille. Alors, est-ce qu'on débordera sur 2010 ? C'est un peu flou là-dessus.

15. VL Vous-même vous avez une formation de musicien, d'historien de la musique ?

*Mus.15.1* *Arts & lettres* 15. EDV ||<sup>a</sup> Moi, j'ai une formation de lettres, de philo & de linguistique. Et puis de musicologie & de pratique musicale, histoire de la musique. ||<sup>b</sup> Et disons que j'étais confronté ou amené, à travers les différentes missions que j'ai mené, à travailler avec le monde des musées & de participer à des projets qui impliquaient des lieux d'expositions ou des musées, avec toujours cette question du rapport de la musique avec les autres arts, les arts plastiques en particulier. ||<sup>c</sup> Donc, c'était au palais des beaux-arts de Bruxelles, au Centre POMPIDOU parce que j'étais le directeur artistique de l'IRCAM <sup>252</sup> donc j'ai travaillé sur plusieurs projets au Centre POMPIDOU, puis quelques projets comme ça à l'étranger. ||<sup>d</sup> C'est ce qui m'a amené à intégrer la dimension muséographique dans ma profession avec toujours cette question qui est celle de la musique au musée. Le musée n'est pas, entre guillemets, le lieu naturel, si peu qu'il y ait un lieu naturel pour quelque chose, je ne sais pas, mais en tout cas pour la musique certainement pas, au départ en tout cas. Alors, c'est quelque chose qui a pas mal évolué. † On voit que les musées, surtout les musées d'art moderne & d'art contemporain se sont plus tournés vers les dimensions sonores parce que les arts aussi ont évolué & sont devenus pluridisciplinaires, en tout cas la pratique des artistes plasticiens, & que même dans le cadre d'expositions historiques, on voit bien des musées & des lieux d'expositions qui ne se sont pas cantonnés aux beaux-arts stricts mais effectivement ont intégré différentes composantes artistiques, y compris la musique. † Donc, il y a une évolution de ce point de vue là, mais c'est vrai que ça reste quelque chose qui rentre un peu en conflit avec la visite habituelle qu'on peut avoir dans un musée, ne fût-ce que pour des questions de temps. Parce qu'il y a une temporalité de la musique évidemment qui n'est pas celle de la visite d'un musée. † Il y a des questions techniques aussi sur la diffusion de la musique, comment faire dans un musée ? Et en même temps, ce que je défends moi, je prêche un peu pour ma chapelle, mais c'est que le musée, l'exposition, peut aussi offrir quelque chose à la compréhension de la musique. C'est-à-dire que c'est un type d'expérience qui est différent de la pratique musicale, du concert, voire même de l'écoute enregistrée. † C'est quelque chose qui, de par cette temporalité justement un peu différente, permet une autre compréhension de la musique, un autre regard peut-être un peu plus distant qui permet de relier la musique à autre chose. Donc, ça offre un certain nombre de possibilité, de compréhension, de perception de la musique qui sont évidemment les choses qui nous passionnent nous & qui nous intéressent à essayer de développer, d'explorer & qui se présentent d'ailleurs sous des formes très différentes, selon les sujets qu'on aborde, selon les types de formats d'exposition, etc. C'est des questions qu'on se pose chaque fois, pour chaque exposition : comment allons nous finalement présenter la musique, mettre en scène la musique dans un espace d'exposition ? ||

*Mus.15.2* *Musique & arts*

*Mus.15.3* *Direction artistique*

*Com. 15.4.a* *La musique au musée, § A*

*Com. 15.4.b* *La musique au musée, § B*

*Com. 15.4.c* *La musique au musée, § C*

*Com. 15.4.d* *La musique au musée, § D*

*Com. 15.4.e* *La musique au musée, § E*

15. VL Vous vous appuyez sur quels supports ?

15. EDV La collection est à 70-80 % faite d'instruments de musique, effectivement. Dans la collection, on a des œuvres graphiques & visuelles, des tableaux, des documents papiers, etc. On a pas mal d'archives qui concernent plutôt de la lutherie & des instruments de musique, sachant qu'effectivement lorsqu'il y a eu ces transferts des collections du Conservatoire au musée de la Musique, il y a eu une partie de ces collections qui est allée à la Bibliothèque nationale, au département de la musique de la Bibliothèque nationale. En fait, tout ce qui concernait justement les documents papiers, manuscrits, etc. tout ce qui touche à des partitions, des correspondances de compositeurs, etc. donc tout ce qui est lié à la vie musicale ou à l'écriture musicale est allé à la BNF. Et nous, on a gardé ce qui touchait vraiment à la fabrication d'instruments. Nos archives sont plutôt liées à ça. On a aussi

<sup>252</sup>Institut de recherche & coordination acoustique/musique.

<sup>a</sup>Extrait ventilé sous « Formations », SECTION B.2.43 Fonctionnement, page 903.

<sup>b</sup>Extrait ventilé sous « Carrières », SECTION B.2.43 Fonctionnement, page 903.

<sup>c</sup>Extrait ventilé sous « Carrières », SECTION B.2.43 Fonctionnement, page 903.

<sup>d</sup>Extrait ventilé sous « Exposition », SECTION B.3.48 Temporalité, page 929.

des outils, des fons d'atelier, des choses comme ça, reliées à la facture instrumentale. Dans l'exposition, on dispose principalement d'instruments de musique & de tableaux. Le problème du papier, c'est toujours le problème de conservation & de présentation : les limites qu'on a dans la présentation de ces documents, ou alors, il faut avoir un roulement suffisant pour pouvoir ne pas les exposer trop longtemps. On a du son, évidemment, qu'on peut mettre à disposition, de plus en plus puisqu'au cours de l'existence de la Cité de la musique, il y a eu de plus en plus d'enregistrements qui ont été faits, pris sur les instruments de la collection. Donc, là on a des matériaux qu'on peut vraiment exploiter. On a fait cette production de films, une quarantaine de films qui sont diffusés dans le musée, qui font appel à des archives, des choses sur lesquelles on peut trouver, évidemment, tout un commentaire explicatif. Après, vous avez des combinaisons : je pense par exemple à certains instruments comme le clavecin qui sont à la fois de très beaux objets peints avec de la peinture figurative, & puis évidemment ce sont des instruments aussi, donc des instruments fonctionnels. Cette dichotomie on la retrouve sur tous les instruments : le côté à la fois objet d'art & à la fois objet fonctionnel. Et c'est toujours aussi sur cette imbrication des deux qu'on essaye de jouer, qui justifie aussi qu'un instrument soit joué ou pas, soit pour des raisons de conservation, mais aussi pour des questions de sens. Un clavecin XVIII<sup>e</sup> est une machine à produire des sons avec une mécanique très précise. En soi, elle peut se comparer à d'autres machines de la même époque, mais dont on aurait aucun sens à essayer de faire jouer, je pense à certaines machines à vapeur du XIX<sup>e</sup>. Alors oui, aux Arts & Métiers, il y en a quelques-unes qu'ils font tourner à titre d'expérimentation ou de démonstration. Tandis que je pense qu'aujourd'hui avec les instruments de musique anciens qu'on veut faire jouer, si ça a du sens qu'on les fasse jouer, on est au-delà de la simple démonstration, pour dire : « Voilà comment ça sonnait. » Des fois, ça peut être le cas, certains instruments inconnus ou exotiques, de dire : « Là, je vous le fais entendre, juste pour que vous ayez une idée ! » Mais sur des instruments qu'on connaît mieux, dont on connaît mieux le répertoire, dont on connaît mieux l'histoire, etc. je pense qu'on apporte vraiment quelque chose en le faisant jouer. On dit quelque chose sur son public, sur son répertoire. Donc, c'est une particularité de ces instruments de musique d'être à la fois objets fonctionnels mais dont la fonction peut encore avoir un sens aujourd'hui, en plus de sa dimension artistique, & d'être vraiment un objet d'art.

15. VL Ça parle d'une époque, mais c'est simple de faire le lien avec aujourd'hui.

15. EDV Oui, ça s'inscrit aussi dans une démarche qui est celle que des musiciens ont initiée, ça fait maintenant près de 40-50 ans autour de la musique ancienne, cette découverte de la musique ancienne. Fatalement cette question de l'instrument allait intervenir aussi : avec quels instruments on peut jouer cette musique ancienne ? Donc, là aussi le musée a joué un rôle parce que, soit on a pu directement retrouver ces instruments de cette époque & les faire jouer, si ils étaient en état de jeu, soit, encore une fois, & je reviens sur l'histoire du modèle qui apparaissait dès la création du Conservatoire, c'est-à-dire que ce sont des instruments qui peuvent être étudiés, copiés... & on a fréquemment des visites de luthiers, de facteurs qui viennent étudier nos instruments pour en faire des copies. Et donc, le fait de les jouer s'inscrit dans cette réflexion plus large de retour à un certain répertoire, de réflexion sur la manière de l'interpréter, de les jouer, etc. Et on a cette conjonction entre la recherche menée par un musicien ou un musicologue, l'organologue qui travaille vraiment sur l'instrument, sur l'histoire de l'instrument, & tout ça aujourd'hui intéresse un public au-delà du cercle de spécialistes qui doivent vraiment étudier un sujet en particulier. Donc, ça c'est vraiment quelque chose de vraiment intéressant, un musée peut être un peu un plus au sein de la Cité de la musique qui est un lieu de concert & qui propose des concerts au public. On peut être un lieu charnière, un lieu de rencontre entre ces différents métiers, & ces différentes pratiques.


15. VL Et ça vous l'avez remarqué en 15 ans d'activité.

15. EDV Oui, on l'a même plus que remarqué, on l'a vraiment – je ne dis pas qu'on l'a initié – mais on a mené une politique assez dynamique & assez volontariste là-dessus. Vraiment faire en sorte que les instruments au musée soient joués, soit effectivement pour ceux qui ne seraient pas en état de jeu mais dont on souhaite avoir des événements sonores, faire en sorte de susciter la création de copies, de fac-similés. Nous mêmes nous avons produit des fac-similés qu'on a confié à des luthiers, on a demandé à des luthiers de les fabriquer. Soit, laisser les musiciens &

les luthiers venir copier & étudier nos instruments. Et ensuite venir s'inscrire dans la programmation de concerts de la Cité de la musique sous différentes formes, dans différentes salles, sous des formats plus importants, des formats plus réduits dans le cadre de concerts où ces instruments sont joués. Donc, là, il y a vraiment la rencontre avec le public. Et puis, tous ces rapports agrémentés de publications, de colloques, toutes sortes de manifestations autour de ces différents instruments.


15. VL Vous-même, vous avez un centre de documentation ?

15. EDV Oui, historiquement, le musée a un centre de documentation qui c'est vraiment constitué au fil du temps, qui maintenant est intégré à la médiathèque du musée de la Musique qui est un grand centre de documentation où il y a toujours un espace qui est dédié à la facture instrumentale. <sup>e</sup> Et le fait de s'intégrer à la médiathèque nous a aussi permis de développer une politique de numérique & de multimédias qui s'est pas mal développée. C'est évidemment le catalogue en ligne, c'est des photos d'instruments, c'est les enregistrements sur les instruments du musée, c'est des dossiers documentaires sur des familles d'instruments, c'est des enregistrements de concerts, donc, il y a tout ce panel de choses qu'on peut retrouver sur le site de la Cité de la musique <sup>253</sup>, & là je dirais que le musée a pleinement bénéficié de son intégration dans la Cité de la musique. **||**

*Com. 15.5*   
Politique de  
numérique & de  
multimédias


15. VL J'imagine que votre réseau va plus loin que ces liens étroits que vous entretenez à la Cité de la musique...

15. EDV On a une mission de tête de réseau pour les musées français qui possèdent des instruments de musique. Il y a quelques grosses collections à Branly, aux ATP, au MUCEM, & ensuite vous avez quelques musées généralistes qui ont un nombre plus ou moins important d'instruments, c'est le cas notamment à Lille, vous citez le Nord-Pas-de-Calais, donc à Lille, il y a le musée de l'Hospice comtesse qui a quand même une collection d'instruments relativement conséquente. Il y a Nice au musée LASCARIS. <sup>f</sup> Et après, vous avez de petits musées spécialisés, souvent liés à des factures instrumentales, La Couture-Boussey en Normandie qui était un lieu de facture de vents, de clarinettes, de hautbois <sup>254</sup>. Vous avez Mirecourt dans les Vosges qui est justement un haut lieu de la lutherie, de la famille des violons <sup>255</sup>. Il y a un musée de l'Accordéon à Tulle, parce qu'il y avait de grandes factures à l'époque. **||** On a une mission d'animer ce réseau. Bon, ça se fait au gré des possibilités des uns & des autres.

*His. 15.6*   
Petits musées  
spécialisés

15. VL Ça n'a pas de nom particulier ?

15. EDV Non, là où il est un peu plus structuré, & encore parce qu'on n'a pas le titre officiel de grand département, comme les départements du Louvre pour la peinture, la sculpture... nous sommes consultés sur les acquisitions de ces différents musées. C'est nous par qui on passe en commission d'acquisition, & on requiert au préalable notre position, notre avis. Mais on a aussi joué un rôle d'animation du réseau, notamment sur le web <sup>g</sup> avec une mise en ligne qui a été piloté par la Cité de la musique par une base de données des collections d'instruments de musique dans les musées français. Il y avait un peu de budget du ministère de la Culture à l'époque pour financer des campagnes photographiques, des campagnes de numérisation, etc. Ensuite, est resté à la Cité de la musique l'intégration de toutes les données dans une base consultable via le site de la Cité de la musique <sup>256</sup>, mais aussi depuis un portail du ministère qui donne accès à ces collections <sup>257</sup>. **||**

*Com. 15.7*   
Base de données  
d'instruments de  
musique

<sup>253</sup> *citedelamusique.fr*, op. cit.

<sup>254</sup> musée des Instruments à vent.

<sup>255</sup> musée de la Lutherie & de l'Archeterie française.

<sup>256</sup> *citedelamusique.fr*, op. cit.

<sup>257</sup> *Joconde*, op. cit.

<sup>e</sup> Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 911.

<sup>f</sup> Extrait ventilé sous « Musées de province », SECTION B.1.?? ??, page 891.

<sup>g</sup> Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 919.

15. VL Vous êtes en lien avec des universités ou des revues ?

15. EDV Oui. Mais, juste pour terminer sur le réseau, nous faisons partie d'un réseau européen aussi, mondial, qui fait partie de l'ICOM, qui s'appelle le CIMCIM<sup>258</sup> qui regroupe la plupart des collections publiques d'instruments de musique dans le monde, dont le musée avait été l'un des fondateurs. C'est un réseau qui se réunit annuellement, & dont une émanation a une dizaine de musées européens, cette fois-ci, se sont mis ensemble grâce à un réseau européen. <sup>h</sup> On a pu mettre en ligne le catalogue de nos collections. Il s'appelle MIMO qui est donc un système de moissonnage de ces données de différents musées via une interface unique<sup>259</sup>. Ça fait partie des activités de réseau qu'on a menées ces derniers temps. <sup>||</sup> Les universités, je dirais oui & non. D'abord dans le domaine de l'organologie, ce qui touche vraiment à la fabrication des instruments de musique, il n'y a pas tellement de lieux où ça s'enseigne, en France en tout cas. Il y a une classe au Conservatoire, il y a une classe en musicologie, je crois que c'est à Paris IV, mais bon, il y a deux-trois lieux, mais il n'y en a pas tant que ça. Alors, on collabore fréquemment avec des chercheurs & des profs de différentes facs plus à titre individuel. Il y a une fac, je crois que c'est Paris I, qui a un diplôme en conservation-restauration, plutôt axé sur le patrimoine, donc là, on travaille avec eux. On travaille avec d'autres instituts de formations comme l'INP, l'Institut national du patrimoine, dont on accueille régulièrement des stagiaires. Là où il y a des réseaux de collaboration plus forts, c'est plus dans le domaine de la recherche. Donc, nous avons au sein du musée un laboratoire qui, au départ, était vraiment un laboratoire de restauration qui avait été prévu pour ça en prévision de l'ouverture du musée, pour préparer les instruments & les restaurer en vue de leur présentation. Mais petit à petit, ça s'est transformé en un laboratoire de recherche qui travaille sur les matériaux des instruments de musique & qui s'inscrit dans un réseau de laboratoires de recherche qui travaillent sur le patrimoine, le laboratoire des monuments historiques. Et là on est en train de s'associer avec le CRCC<sup>260</sup>, Centre de recherche sur la conservation des collections, qui travaille avec le Muséum. On est en train de constituer une unité commune qui pourra être rattachée au CNRS. On est aussi associé à un LABEX<sup>261</sup> qui s'appelle Patrima qui est tourné autour de Cergy-Pontoise, Saint-Quentin-en-Yvelines, Versailles, enfin toute une série d'organismes qui sont plutôt sur l'ouest parisien & qui travaillent aussi sur le patrimoine à la fois dans le champ des sciences dures & des sciences humaines.

Com. 15.8  
Moissonnage de  
données

15. VL Pour vous, est-ce que le musée d'histoire a un sens précis ?

15. EDV Nous, on ne s'est jamais vraiment posé la question comme musée d'histoire. On s'affiche comme musée de la musique, & pas comme un musée d'histoire de la musique, même si, il faut reconnaître que c'est avant tout une histoire de la musique qu'on raconte, c'est sûr. On a un parcours chronologique, on est quand même sur quelque chose qui ressemble assez fort à... Peut-être, ce qui nous différencierait d'un musée d'histoire au sens plus traditionnel... du fait notamment que l'expérience sensible est très différente de par cette présence de la musique, & de par le fait que la musique ait quelque chose de... – même la musique ancienne du xv<sup>e</sup> ou du xvi<sup>e</sup> siècle – ait quelque chose qui est constamment revisité par le fait même de la jouer ou de l'interpréter. On sait bien que l'interprétation n'équivaut pas à une œuvre. Qu'en plus elle s'inscrit – on ne peut pas tout à fait dire que c'est une actualité, mais enfin – dans un mouvement qui a été celui d'une redécouverte, d'une recherche de ces musiques (pas mal de musiques anciennes, de musiques inconnues ou moins connues au sens plus large), avec une vraie volonté de les porter vers un public ; ce qui est pour le public une forme d'actualité presque aussi de ces musiques. Voilà, ça c'est peut-être des choses qui nous différencient d'un musée d'histoire au sens plus strict du terme.

15. VL Comment est-ce qu'on perçoit l'histoire ? Par des chronologies ?

<sup>258</sup> Comité international pour les musées & collections d'instruments de musique.

<sup>259</sup> *musical instrument museums online*, op. cit.

<sup>260</sup> Centre de recherche sur la conservation des collections.

<sup>261</sup> Laboratoire d'excellence.

<sup>h</sup> Extrait ventilé sous « Dispositif de récolement », SECTION B.3.46 Numérique, page 909.

15. EDV En fait, on explique clairement dès le début que, si vous retournez dans le musée vous verrez qu'il y a une vitrine interactive qui est à la fois intemporelle, qui couvre différentes périodes, différentes époques & différentes régions du monde, pour montrer cette permanence de la musique dans toutes les cultures du monde, un côté universel de la musique. Ensuite, on part d'un point de départ chronologique pour tout ce qui est musique européenne & occidentale, & un parcours plus géographique pour les autres régions du monde. Ça, on l'explique. Ce parcours démarre au XVI<sup>e</sup> siècle—début XVII<sup>e</sup>. On explique plus ou moins pourquoi on commence à cette période-là, encore que je trouve qu'on est peut-être pas encore assez explicite, mais tout simplement, on n'a pas d'objet plus ancien que ça. Et on peut aussi l'expliquer, parce qu'au fond l'instrument de musique, certainement sur toute la période du Moyen Âge n'a pas été conservé, n'était pas un objet à conserver, mais un objet fonctionnel, un objet d'usage sans réelle valeur. C'est seulement au XVI<sup>e</sup> qu'on commence à avoir des cabinets, des collections d'instruments, qui ne sont pas nécessairement pour des instruments qui sont joués, mais parfois des instruments, de très beaux objets comme ça, des luths par exemple, des luths vénitiens dont on peut se poser la question de savoir s'ils ont été joués ou s'ils étaient juste là pour décorer. Donc, ce sens de l'histoire, je pense qu'on le donne effectivement à travers cette chronologie. Il n'y a pas de vraie frise chronologique, ce qu'il y a c'est qu'effectivement chaque siècle est quand même clairement marqué. Il est marqué aussi par une interview d'un certain nombre de spécialistes & de témoins d'une époque donnée. Ils peuvent être justement historiens, musiciens, philosophes, enfin bon, il peut y avoir différents profils qui viennent parler sur de très courtes interviews de l'époque donnée. Donc on rentre clairement dans un espace qui est historiquement marqué, & dont on va essayer de dégager justement les lignes de force, les traits saillants de cette époque en ce qui concerne la musique, mais toujours insérés dans un cadre culturel ou anthropologique plus large. Je pense que vraiment, le souci, si on écoute les textes qui figurent dans l'audiovisuel, la volonté a toujours été – en tout cas elle a été plus marquée encore dans ces derniers réaménagements – d'inscrire l'histoire de la musique dans une histoire plus générale. On ne fait pas tant l'histoire de la musique au sens un peu ancien qui était : « Voilà, les chefs-d'œuvre de la musique & les incontournables de la musique ». C'est plutôt expliquer comment ce sont faites les choses, quels ont été les échanges politiques, économiques, culturels qui ont donné naissance à tel ou tel type d'instrument ou tel type de musique. On parle aussi des lieux de concert, parce que c'est vrai qu'il y a une dimension qui est présente aussi sous forme de maquettes dans le parcours. On parle aussi bien du lieu privé, comme le palais de Mantoue<sup>262</sup> ou même la cour de Versailles, petit à petit vers des lieux publics, donc ça fait aussi partie de cet aspect historique & cette histoire est évidemment, aussi, dépendante des objets de la collection. On voit bien qu'on ne peut pas traiter les sujets de la même manière, & l'accent est évidemment mis sur ce que nous disent les objets qu'on peut présenter, même si de temps en temps on essaye de faire des ponts, de démasquer des choses qui éventuellement ne seraient pas présentes.

15. VL Pour les musiques du monde, c'est plus compliqué de faire des chronologies ? La collection impose ces choix-là ? L'espace ? Ou est-ce que c'est plus idéologique ?

15. EDV Non, je pense que c'est plus idéologique. On s'est rendu compte qu'il était très difficile pour ces collections-là de développer un discours historique ou chronologique qui aurait fait sens. Tout d'abord parce que le rapport à l'histoire & au temps n'est pas le même dans bon nombre de cultures, que finalement peut-être encore plus pour ces instruments-là que pour d'autres, ce qui compte c'est la date où ils sont entrés dans nos collections, mais, qui correspond généralement à la date de fabrication. Ce ne sont pas des objets anciens quand ils rentrent dans les collections. Certains le sont vraiment parce qu'ils sont rentrés il y a cent ans, mais à l'époque c'était des instruments neufs quasiment. Et que donc, pour un musicien indien ou un musicien japonais, l'instrument d'il y a cent ans, il n'a pas plus d'intérêt en soi que l'instrument actuel. Certes, il peut être un témoin, il peut montrer ce qui se faisait il y a cent ans, mais musicalement, il n'a pas d'intérêt. Et d'ailleurs, on les joue assez peu ces instruments de musique du monde. Bon, certains pour des raisons de fragilité & de conservation inhérentes, mais d'autres, parce que finalement, le musicien qu'on trouverait, joueur de cithare par exemple, n'y verra aucun intérêt à jouer d'un instrument plus ancien. Donc, ça on le dit & on situe le moment où ces objets sont entrés

<sup>262</sup>Roland BARTHES. « Un cas de critique culturelle ». In : *Communications* 14.1 (1969), p. 97–99.



dans la collection. Une bonne partie date de voyageurs, d'explorateurs de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>, des gens comme Victor SCHCELCHER, par exemple, qui a fait don de pas mal d'instruments qu'il avait recueillis durant ses différentes missions, missions qui n'avaient rien à voir avec les instruments de musique en tant que tels. Il y a aussi des dons au moment des expositions universelles. Paris, qui est à ce moment-là une vitrine de ce qui se fait dans le monde, hérite aussi de dons & de collections d'autres pays. Donc, on parle d'origine de la collection. Mais après, le lien à la musique elle-même, il est assez intemporel. Il est très différent. Et on n'a pas cherché à l'intégrer. Dans le parcours précédent des collections, ils avaient cherché à intégrer justement un moment de notre histoire qui était les expositions universelles. On était alors dans un parcours qui traversait les XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> siècle & puis à un moment, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, on tombait sur les instruments du monde parce qu'on les reliait aux expositions universelles, à la découverte de l'ailleurs, etc. Et puis après, on enchaînait avec le XX<sup>e</sup> occidental, ce qui était assez bizarre, avec une vision assez européocentriste, même si elle correspond aussi à une réalité, parce qu'en plus elle a eu des conséquences musicales. Mais bon, est-ce que vraiment on peut se permettre de la situer à ce moment-là ? Il y a eu des choses avant. Et ça donne aussi quelque chose d'assez figé, lié à quelque chose de notre histoire alors que je pense que c'est une autre histoire qui se raconte.

15. VL Pour finir sur ce sujet-là, je remarque que vous vous positionnez sur un courant historiographique qui diffère un peu d'une présentation précédente, n'est-ce pas ?

15. EDV On a gardé le principe de base, c'est-à-dire cette vitrine introductive elle existait déjà, le fait de faire démarrer la collection au XVI<sup>e</sup> y était déjà. On a introduit le XX<sup>e</sup> siècle qui vient vraiment dans la continuité du XIX<sup>e</sup> occidental. Donc, ça pour vraiment rester sur l'espace complet des musiques occidentales. Et après, on passe sur les musiques du monde & on vous dit que là, la musique change, on change de discours en quelque sorte, & puis on sort du musée. Maintenant, le jour où on intégrera ce XX<sup>e</sup> populaire, on aura après les musiques du monde, encore une section. Bon, l'idée étant de séparer cet espace dans la visite, qui sera peut-être disjoint du parcours... Mais, c'est sûr que c'est pas neutre la manière dont on enchaîne les parties d'une collection.

15. VL Ça se décide comment ? En conseil scientifique ?

15. EDV En fait, on n'a pas de conseil scientifique. On en a eu un, mais il est en sommeil, parce que c'est un conseil qui avait du mal à trouver vraiment son positionnement & à savoir exactement avec quoi il fonctionnait, à quoi il servait. Donc, le gros des décisions scientifiques sont prises par moi-même & l'équipe des conservateurs & sont validées ensuite, pour un certain nombre de choix, par la direction générale de la Cité de la musique, mais qui est plus là comme autorité morale & budgétaire, que véritablement comme autorité scientifique. Après, il y a un projet scientifique & culturel qui doit absolument être retravaillé, qui est ancien & qu'il faut qu'on retravaille aujourd'hui, & qui devra être approuvé par le conseil scientifique des musées de France, des musées nationaux. Pour le moment, il n'y a pas d'urgence absolue, mais on est aussi dans ce processus. Pour les acquisitions, il y a une commission des acquisitions qui existe, qui a des membres donnés, des membres de droit avec notamment des représentants de l'État, & dont les décisions, au-delà d'un certain montant, je crois que c'est 15 000 €, doivent être validées par le conseil artistique des musées nationaux, donc il y a aussi sur les acquisitions importantes, une double autorité, un double suivi.

15. VL Le lieu en lui-même a-t-il une importance particulière ?

15. EDV On est effectivement dans un lieu tout à fait récent qui a 20 ans, qui affiche une certaine modernité & qui, même dans la présentation des objets anciens, cherche plutôt à être assez contemporain dans son approche. Je ne sais pas s'il faut y voir plus de signification, même si on n'est pas dans un décor historique, on n'est pas dans des reconstitutions, donc l'objet est pris en tant que tel dans une muséographie assez dépouillée & assez contemporaine. C'est du verre, du métal, etc. qui contrastent avec une bonne part des objets qui sont effectivement des

objets en bois. Mais parce qu'on est aussi dans un regard qui est celui d'aujourd'hui, l'idée c'est aussi d'avoir ce regard actuel sur les époques antérieures. Donc, il ne faut pas y voir plus de sens que ça, si ce n'est que nous sommes dans un bâtiment du xx<sup>e</sup> siècle.

15. VL Et l'architecture en elle-même ne joue pas sur le message ?

15. EDV Non, parce qu'en fait, l'architecture n'a pas été pensée en fait... Quand ils ont construit ces espaces, ils ne savaient pas encore ce qu'il allait y avoir. Il n'y a pas eu vraiment de conception, ça s'est fait un peu par pas mal d'aller-retour, d'aller-venues & de projets qui allaient évoluer dans le temps. Il y a eu une première conception des espaces faite par Christian de PORTZAMPARC, au moment de la création du lieu, qui ne savait pas du tout comment allait s'organiser l'espace, qui a fait des volumes & puis voilà. Et venu un deuxième architecte, Franck HAMMOUTÈNE qui a pu travailler avec des projets muséographiques déjà plus détaillés, mais tout n'était pas encore calé, donc il a dû quand même travailler à l'aveugle, concevoir des espaces un peu génériques. Et donc, maintenant, il y a eu une troisième architecte, Adeline RISPAL qui travaillait dans le cadre de ce réaménagement sur quelques espaces bien précis, où on s'est dit, là il faut qu'on fasse quelques modifications, quelques vitrines, des choses comme ça, des assises, l'intégration des maquettes, tout ça a été revu. Mais sans remettre en cause fondamentalement la muséographie existante. Le principe de la muséographie désigné par HAMMOUTÈNE a été maintenu. Bon.

15. VL Pour mettre en scène & jouer cette histoire de la musique, vous avez une activité forte ?

15. EDV Il y a d'une part des concerts joués dix à quinze fois par an sur les instruments de la collection, dans l'amphithéâtre de la Cité de la musique, qui s'inscrivent dans le jeu des concerts du soir de la Cité de la musique. Par ailleurs, il y a un espace dédié du musée, donc, qui fait vraiment du parcours des collections du musée, un espace qui accueille tous les jours des prestations musicales. Donc, il y a des musiciens qui viennent jouer tous les jours donnant des concerts dans des styles & des genres de musique totalement différents : tantôt de jazz, tantôt de musique indienne, tantôt de musique baroque, des choses très différentes. C'est un petit espace qui peut accueillir cinquante-soixante personnes à la fois & qui peut être aussi un lieu d'échange & de dialogue. L'idée c'est de rencontrer aussi le musicien. Donc, ça fait partie intégrante du musée & de la visite du musée, & auquel on tient beaucoup parce que c'est un élément important qui est un élément de médiation en plus & qui est vraiment assez central, qui fait partie aussi de toutes les visites guidées qui passent par ce moment musical, qui fait partie du...

15. VL C'est particulier à ce lieu parce que c'est assez rare de voir quotidiennement une médiation comme ça.

15. EDV Oui, je pense qu'on est quasiment les seuls à le faire, même chez nos collègues de musées d'instruments de musique, je crois que... Alors, ça a un coût, c'est quelque chose qu'il faut défendre chaque année, mais qui est vraiment important.

15. VL Alors, il y a une personne en plus du musicien ou alors c'est le musicien qui est en charge de porter un discours ?

15. EDV Non, là c'est le musicien qui le fait, & on les choisit pour ça aussi, l'idée c'est que le musicien soit capable de porter une parole sur son instrument, sur sa pratique, sur son histoire, comment il le joue, comment il a appris à le jouer, quand est-ce qu'il a appris à jouer de cet instrument, etc. Et en s'adaptant à différent type de public. Il peut y avoir des enfants, il peut y avoir des adultes, des publics d'handicapés, toute sorte de publics. Mais on a une liste d'une centaine, de 150 musiciens auxquels ont fait appel régulièrement. Ce sont des gens qui sont à la fois représentatifs de différents genres musicaux & qui en plus ont cette capacité d'explicitation & de dialogue.

15. VL Votre public est très varié ici ?

15. EDV Oui, on n'a pas de statistiques très récentes sur les publics malheureusement, il faudrait qu'on relance ça. C'est un public généralement assez motivé par la musique, soit parce qu'il la pratique, parce qu'il l'apprend. Pour la collection permanente, c'est un public plutôt familial, justement pour ces raisons-là aussi, de la pratique musicale en famille aussi. Donc, c'est sûr que c'est un moteur. Pour les expositions, on a un public généralement différent & varié aussi selon le type d'exposition qu'on fait, selon qu'il s'agit d'une exposition historique, une exposition contemporaine, une expo d'artiste populaire ou d'artiste plus savant, donc c'est vrai que là, il y a un champ du public qui est très varié, qui ne recoupe pas nécessairement celui du musée. Le public qui vient voir GAINSBURG <sup>263</sup> ou BRASSENS <sup>264</sup> n'est pas forcément au courant qu'il y a une collection permanente & qu'il y a des instruments du XVII<sup>e</sup> jusqu'à nos jours. Un public pour les expos, un public plus parisien sauf en période de vacances où on a plus de provinciaux & de touristes. Le public étranger qu'on voit plus pendant les vacances & notamment les grandes vacances, curieusement vient plus pour la collection permanente, c'est le musée en tant que tel qu'ils viennent visiter, dont ils ont entendu parler. Tandis que le public local vient plus pour les expos, ils l'ont vu une fois, ils ne vont pas y revenir.

15. VL Est-ce qu'il y a des lieux de rencontre en dehors de la rencontre avec le musicien dont on a parlé ?

15. EDV Effectivement, il y a cet espace du musicien au milieu du parcours, c'est assez bienvenu. Sinon, dans le musée, c'est pas tellement prévu, après, ils peuvent, ou pas, investir d'autres espaces de la Cité de la musique comme la rue musicale qui est souvent un espace très visité, qui à un certain moment est occupé par des gens... Je dirais que ça dépend des moments, que ça dépend de ce qui se passe à la Cité de la musique à ce moment-là. Il peut y avoir d'autres événements dans la grande salle...

15. VL Est-ce que le public a part à cette histoire de la musique ici ?

15. EDV <sup>i</sup> Je dirais encore relativement peu, mais je pense qu'on va aller plus vers ça, sous certains aspects, plus participatifs. On le fait déjà pour les expos, via des sites Internet dédiés à l'expo, mais souvent *a posteriori*, espèce de livre d'or, ou alors des activités, des projets spécifiques, sur Bob DYLAN <sup>265</sup> on avait fait une sorte de concours, BRASSENS <sup>266</sup> aussi où les gens pouvaient interpréter une chanson de BRASSENS & mettre sur *Dailymotion* <sup>267</sup> avec un concours noté par les internautes. Voilà, une activité autour des expos qui inclue une sorte de participation. <sup>ii</sup> Mais, pour le moment dans l'expo elle-même, dans la conception de l'expo, on reste sur un modèle où on prend un commissaire, un spécialiste du domaine. Mais je pense que ce sont des choses qui vont évoluer autour de la collection, on va aussi développer de nouveaux outils de médiation & d'aide à la visite avec les smartphones & autres, & je crois que là, il y aura aussi plus d'espace de participation.

Com. 15.9  
Jeu d'interprétation

15. VL Avez-vous des choix esthétiques qui donnent une cohérence au message & aux époques par exemple ?

15. EDV Je dirais qu'il y a une forme d'esthétique de l'objet qui... – c'est peut-être paradoxal de dire ça parce qu'il y a une grande variété d'instruments – mais il y a quand même quelque chose qui relie une bonne partie de ces instruments, sauf pour la toute fin du XX<sup>e</sup> siècle. Mais par exemple, le fait que la plupart des instruments sont en bois, comportent une part importante de bois, d'autres matériaux aussi, mais quand même le bois est prédominant ce qui fait qu'on doit être hyper vigilants sur toute sorte de conditions de conservation, sur l'hydrométrie plus humide que pour les musées des beaux-arts parce que les bois ont besoin de plus d'humidité, les problèmes d'infestation d'insectes sont assez prégnants justement parce qu'on a beaucoup de bois. Je pense que là, & on va

<sup>263</sup> Oct. 2008, Paris : musée de la Musique. *Gainsbourg 2008*. Frédéric SANCHEZ et Amélie ROUYER, édés.

<sup>264</sup> DÉROUDILLE et SFAR, *Brassens ou la liberté*, op. cit.

<sup>265</sup> SANTELLI, STUEBNER et KRAMER, *Bob Dylan, l'exposition rock 61-66*, op. cit.

<sup>266</sup> DÉROUDILLE et SFAR, *Brassens ou la liberté*, op. cit.

<sup>267</sup> *Dailymotion*, op. cit.

<sup>i</sup> Extrait ventilé sous « Interaçtivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 912.

commencer à dévier de cela au XX<sup>e</sup> siècle avec des objets métalliques, des instruments électroniques où l'on voit qu'on est passé à autre chose parce que les propriétés acoustiques du bois justement ne sont plus nécessaires, & on peut passer à d'autres types de matériaux. Mais, à la fois, on veut expliquer que tout au long de ces siècles, on a fait évoluer des instruments, ils ont connu... Ce qui est intéressant aussi, c'est de voir pour des familles d'instruments des évolutions qui se sont faites parfois très rapidement, sur 20, 30, 50 ans. Pour le piano, par exemple, qui apparaît plus ou moins à la moitié du XVIII<sup>e</sup> & on va dire même un peu avant, 1720-1730, mais qui connaît son véritable essor entre 1790 & 1830 ou 1840, & après quoi, il ne va plus trop bouger, il va atteindre sa maturité, & il ne va plus bouger. Si on comparait un piano de 1800 à un piano de 1820, on voit des évolution extrêmement rapides. Donc, on peut voir des micro-histoires par rapport à des familles d'instruments, on voit ça dans les cuivres; & puis des choses qui... ou alors des profusions d'inventions à un moment donné qui peu à peu vont se réduire & vont devenir un objet un peu unique & standardisé, etc. Ça on le voit par exemple sur la guitare. La guitare entre le XVII<sup>e</sup> & le XIX<sup>e</sup>, elle connaît des tas de voies détournées, & puis à un moment au milieu du XIX<sup>e</sup>, il y a une forme qui s'impose avec la guitare espagnole classique. Donc au sein de ce grand parcours chronologique, on voit à la fois qu'il y a une recherche permanente, que certaines de ces recherches aboutissent & d'autres pas; aboutissent au sens où elles sont prises en charge, utilisées, qu'il y a un répertoire qui se constitue, une logique qui se crée autour de cet instrument. Puis d'autres qui disparaissent parce que finalement ça n'intéresse personne. Là aussi, il y a cette histoire de l'invention humaine qui apparaît et au sein de laquelle on peut percevoir des micro-histoires & des phénomènes particuliers liés à tel ou tel type d'instrument. Et ça c'est assez intéressant aussi. C'est ce qui donne vie au parcours, parce qu'on n'est pas tout le temps dans les mêmes choses, on voit des choses différentes, on voit des choses évoluer, on voit des choses...

15. VL Et vous avez pu vous inspirer d'autres muséographies pour créer celle-ci ?

15. EDV Moi, je suis directeur depuis 2006, je suis arrivé au musée en 2005. On doit avoir quelques modèles, mais je ne vois pas tellement dans les musées d'instruments qui a pu... Je pense plutôt que nous avons inspiré pas mal de musée, je pense à Bruxelles<sup>268</sup> qui a ouvert trois ans après nous, qui a été déplacé, séparé du Conservatoire, devenu musée indépendant. Vous avez le cas à Leipzig<sup>269</sup>, Barcelone<sup>270</sup>. Mais tout ça, c'est des exemples postérieurs à nous, & plus tardifs aussi. Je pense que le modèle, s'il y avait, vient plutôt d'autres types de musées, pas de musées d'instruments. Et il y avait vraiment, ça a été une exigence d'Henri LOYRETTE, parce qu'Henri LOYRETTE a joué un rôle à un moment dans la conception de la muséographie. On avait fait appel à lui, il était encore à l'époque conservateur à Orsay, c'était de redonner toute sa place à l'objet, & de mettre l'objet en valeur, de montrer que des objets originaux, pas de fac-similé, & que dans les restaurations aussi, on reste assez fidèle à l'objet dans l'état où il est, avec bien sûr une mise en état de présentation. Mais on ne va pas refaire tout l'objet.

15. VL Il y a quand même ce souci de montrer la véridicité des instruments. Est-ce qu'on présente la preuve du passé ?

15. EDV Il y a des objets qui ont été exclus de la présentation parce qu'effectivement, ils auraient été intéressants d'un point de vue purement historique, de dire par exemple qu'en telle année il y a eu tel type de clavecin, mais l'objet étant tellement dégradé que finalement, à part les spécialistes, il ne disait plus grand-chose. La mémoire, la preuve, perd de son sens si on ne peut pas la lire, si on ne peut pas la comprendre. Il y a eu quand même un travail, pour les objets qu'on avait décidé de présenter, de remise en condition, remise en valeur, mais sans aller trop loin dans la retouche. Mais ce qu'il faut savoir aussi, c'est qu'en fait, au moment où ces objets sont entrés dans les collections, ils avaient déjà une histoire aussi, évidemment. Et donc, une histoire de transformation & de modification de l'objet. Typiquement, les STRADIVARIUS que nous avons, on a cinq violons *Stradivarii*<sup>271</sup> qui

<sup>268</sup> musée des Instruments de musique de Bruxelles.

<sup>269</sup> *Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig*.

<sup>270</sup> *Museu de la Música*.

<sup>271</sup> Antonio STRADIVARIUS. *Longuet*. Paris, 1699; Antonio STRADIVARIUS. *Le Tua*. Paris, 1708; Antonio STRADIVARIUS. *Le Davidoff*. Paris, 1708; Antonio STRADIVARIUS. *Le Provigny*. Paris, 1716; Antonio STRADIVARIUS. *La Sarasate*. Paris, 1724.

sont tous entrés plus ou moins à la même période, entre 1870 & 1900, ils ont tous été trafiqués avant d'entrer dans le musée. Ils ont tous connu l'évolution que ces instruments ont connue entre les origines qui est dans les 1720 & l'arrivée dans les collections qui se fait quasiment 150 ans plus tard. Donc, il y a une histoire de l'objet. Évidemment, on n'a pas cherché à les remettre dans leur état d'origine, à supposer qu'on le connaisse, mais depuis lors, ils n'ont plus bougé. Ils sont aussi un témoignage de l'évolution de l'instrument jusqu'à telle période : on faisait tel type de restauration, tel type de changement... Il y a aussi une histoire de la transformation de l'objet.

15. VL Les objets présentés, certains servent alors que d'autres sont refaits pour que les copies servent de présentation ?

15. EDV Oui, c'est ça, on a pu en faire des copies, & non des fac-similés, des copies qui peuvent être jouées. Nous en avons commandées. Il y a aussi des facteurs qui viennent de leur propre initiative copier des instruments de chez nous. Il y en a qu'on ne joue pas du tout, il n'y a pas eu de fac-similé, & voilà, on ne les fait pas entendre, ou éventuellement, on trouve des substituts ailleurs. Il y en a qui ont été mis en état de présentation. Ils ont été un peu bichonnés pour qu'on puisse les montrer. Ne faire que des restaurations minimales, & si on en a fait, les garder toujours dans un état réversible qui permet de retourner à un état antérieur. Et pour certains, on a décidé que la mise en état de jeu était possible, qu'elle ne nuirait pas à l'intégrité de l'objet, qu'on pourrait jouer ces instruments sans trop de risque. Dans ce cas-là, on a fait des restaurations pour mise en état de jeu. Mais ça concerne certains types d'instruments. Il y en a qu'on a exclu d'emblée, les instruments à vent par exemple, c'est vraiment le plus difficile parce que l'oxydation avec l'humidité fait que si on les joue, c'est vraiment exceptionnel. Et il y en a d'autres pour lesquels on est vraiment plus à l'aise, c'est les instruments à clavier, les instruments à cordes, pincées notamment. Mais ça dépend vraiment du type d'instrument.

15. VL Merci, ça m'intéresse beaucoup de savoir comment vous faites l'histoire au musée ?

15. EDV Oui, bien sûr, on est toujours plongé dans l'histoire parce que toute restauration est précédée d'un travail de recherche sur les sources et on travaille sur les matériaux aussi, on étudie la question des vernis, les vernis *Stradivarius* par exemple, est-ce qu'il y a quelque chose de particulier sur les vernis ? Non, alors, ça n'est pas là qu'il faut chercher le pseudo-secret, s'il y en a un, ça revient tous les six mois ou tous les ans, il y a quelqu'un qui dit qu'il a trouvé le secret de STRADIVARIUS, donc ça devient... Mais cette recherche sur les matériaux nous permet de répondre à des questions historiques, aussi de répondre à des questions pratiques de conservation, d'état de jeu etc. : quel est l'impact de la mise en état de jeu & le fait de jouer sur l'instrument, sur tel ou tel instrument, sur sa conservation, sur son intégrité physique. La question de ce que l'objet nous dit, effectivement, c'est une question importante mais qu'encore une fois on a du mal, on ne doit pas être le seul domaine à réfléchir comme ça, mais l'instrument seul ne suffit pas. Il y a tout un savoir sur la pratique, sur la musique jouée... il y a plein d'éléments qui ne sont pas nécessairement visibles ou intégrés dans l'objet.

15. VL Et après, à vous de choisir ce dont vous allez parler dans tous ces degrés...

15. EDV Oui, après il y a plusieurs impératifs, mais ça peut être très variable. Ça peut être parce qu'il y a un concert, on ne peut pas jouer de tel instrument. Parfois ça peut être des questions plus génériques. Effectivement, l'histoire des vernis, ça avait démarré sur un petit problème qu'on avait vu sur un instrument de STRADIVARIUS & ça a débouché sur une recherche assez importante sur cette histoire de vernis. Ça peut naître de différentes choses. Mais je crois que le fait d'avoir ces instruments en état de jeu, même si ça fait partie de la collection, nous force à garder pied avec le réel & la réalité, & à montrer que ces instruments, il y a un sens à les jouer. On n'est pas juste dans la démonstration, on est déjà dans quelque chose de plus intégré dans la réflexion musicale, musicologique etc. sur la musique & sur le comment interpréter cette musique. Je dirais que ça a un rapport à l'histoire différent. Bien, si j'ai pu répondre à vos questions, tant mieux. Vous êtes allé aux Arts & Métiers ? Contactez la directrice adjointe Juliette RAOUL-DUVAL. Vous connaissez Sylvie LECLERC qui travaille au musée LASCARIS ? Vous la saluerez de ma part si vous la voyez. Bonne chance pour vos recherches & pour la suite.

15. VL Merci beaucoup. Au revoir.

## A.16. Entretien avec Agnès MIRAMBET-PARIS & Hélène TROMPARENT DE SEYNES

Paris, musée national de la Marine, le lundi 7 janvier 2013.

16. VL Bonjour.

16. AMP Bonjour, Hélène m'a tenue au courant. Je suis l'un des conservateurs également, je partage le bureau d'Hélène.

16. HTDS Je vous présente Agnès MIRAMBET-PARIS, vous vous êtes déjà présentés. Toutes les deux, on est dans ce service à cet étage qui est le service de la conservation du musée. Le musée évidemment a plusieurs services. Votre message est arrivé d'ailleurs, je ne sais pas très bien comment. Vous avez écrit un mail qui finalement est arrivé à notre service. On se demandait comment vous en êtes arrivé à en venir à notre musée dans le cadre de votre étude...

16. VL Je contacte principalement des musées d'histoire, mais c'est aussi intéressant qu'ils traitent d'histoire avec un angle particulier. J'irai, par exemple, la semaine prochaine au musée de l'Armée.

16. HTDS Vous les avez contactés ? C'est vrai qu'ils sont peut-être plus historiques que nous... surtout dans la manière dont ils présentent les choses aujourd'hui, c'est très chronologique.

16. VL Je connais le musée de la Marine de Toulon.

16. HTDS Notre annexe oui, ce sont des annexes que nous avons dans différents ports.

16. VL Ce sont des points de vue sur l'histoire. D'ailleurs, vous n'êtes pas rattachés au ministère de la Culture, mais à la Défense.

16. HTDS Justement, je suis allée vous chercher le décret <sup>272</sup>, qui n'est plus un décret parce que ça a été changé en 2008, maintenant ça a été intégré au « code de la Défense » <sup>273</sup>. Donc voilà les articles qui concernent le musée, qui reprennent les termes d'un décret antérieur qui est le décret de 71 <sup>274</sup> que je vous ai fait imprimer. Il y a peut-être des petits changements. Vous regarderez, mais ça vous donne le cadre du musée de l'Armée, dans le même cas, il y a aussi un texte qui fait aussi partie du « code de la Défense » <sup>275</sup>.

16. VL Ce qui m'intéresse, c'est aussi de voir s'il y a un point de vue particulier sur vos musées.

16. AMP Oui, nos musées, on est en réseau, & la tête de réseau, c'est Paris. Mais les musées comme celui de Toulon que vous avez visité, on en a plusieurs autres, il y en a un à Rochefort, un à Port-Louis à côté de Lorient, un à Brest dont s'occupe d'ailleurs Agnès. Moi, je m'occupe plus de celui de Rochefort. En fait, il y a un travail en commun entre ces musées qui utilisent les collections globales que nous gérons ici, & l'équipe de la conservation & les autres services du musée ici à Paris. Donc en fait, c'est un établissement centralisé avec des antennes en province qui dépendent entièrement du budget de l'établissement central. Voilà, donc le personnel est payé par le musée. Le siège est donc à Paris. Les collections sont gérées aussi à notre niveau.

16. VL Vous êtes toutes & tous considérés comme faisant partie du corps de la marine ?

<sup>272</sup> GOUVERNEMENT FRANÇAIS. « décret relatif au musée national de la Marine ». In : (déc. 1971).

<sup>273</sup> GOUVERNEMENT FRANÇAIS. « code de la Défense ». In : (déc. 2004).

<sup>274</sup> Idem, « décret relatif au musée national de la Marine », op. cit.

<sup>275</sup> Idem, « code de la Défense », op. cit.



16. HTDS Pas du tout, nous sommes des personnels civils.

16. AMP Non, le gens sont majoritairement civils.

16. HTDS Vous verrez, il y a quelque chose sur le personnel au dernier article. Donc, ça n'est pas très détaillé. Nous, toutes les deux, nous sommes conservateurs du patrimoine, il y a aussi des personnels sous contrat, puis, il y a des militaires, notre directeur le vice-amiral BRÛLEZ est un militaire. Il y a également d'autres militaires en fonction dans différents services & dans les ports, & puis il y a des agents ouvriers de l'État, qui sont en fait les héritiers d'un corps en voie de disparition, qui sont les ouvriers qui travaillaient dans les arsenaux. Et donc, les ouvriers de l'État que nous avons encore dans les effectifs, ce sont des gens qui travaillent à l'atelier des restaurations : maquettes, menuiserie, ébénisterie. Mais en fait, ils sont en voie de disparition parce que c'est un corps qui n'existe plus, qui est en cours de disparition. Ce sont les différents statuts qu'on a au musée, en sachant que la majeure partie des gens sont des personnels civils sous contrat. Donc, finalement, les fonctionnaires & les militaires, c'est un peu l'exception.

16. AMP On est cinq conservateurs du patrimoine ici en tout, & nous relevons tous du ministère de la Culture. Nous sommes sur des postes interministériels. Donc, notre carrière est gérée au ministère de la Culture, mais nous sommes rémunérés par le ministère de la Défense.

16. HTDS Comme il peut y avoir aussi des conservateurs au ministère des Affaires étrangères & du Développement international, dans plusieurs ministères, mais tous sont gérés au niveau du ministère de la Culture : la commission d'avancement... Tout ça, c'est le ministère de la Culture qui gère, en sachant que la majorité des conservateurs en France dépendent du ministère de la Culture, au niveau de l'État.

16. VL Vous-mêmes, vous avez un parcours particulier ?

16. AMP Au niveau des collectivités locales, toutes les deux.

16. HTDS Mais on a passé de concours de conservateur du patrimoine pour devenir fonctionnaire.

16. VL Avec quelles formations ?

16. HTDS Moi, je suis formée en archéologie préhistorique & archéologie de l'Orient, c'est ça l'origine. Mais quand j'ai eu le concours, après, j'ai pris un poste qui n'était pas du tout dans ce domaine, & ensuite, je suis arrivée dans ce musée à Montbard qui est un musée consacré au personnage de BUFFON, parce que Montbard est la ville de naissance de BUFFON. Je me suis occupée de ce musée pendant trois ans, après, je suis arrivée ici à la faveur de la création d'un poste de conservateur.

16. AMP Moi, j'ai fait des études en histoire & en ethnologie. J'ai été très longtemps conservateur du Centre historique minier du Nord-Pas-de-Calais avant d'arriver ici. Je m'occupe ici de collections à dominante technique & ethnologique ici.

16. HTDS Donc, on est les deux personnes qui vous reçoivent parce qu'on voulait aussi savoir quelles étaient vos questions & quelle est l'envergure de l'étude, mais, il y a évidemment d'autres conservateurs qu'on appelle des adjoints, parce qu'ils ne sont pas statutaires. Il y a le chef de service qui est statutaire, conservateur du patrimoine, qui coordonne le service, qui s'occupe des collections de beaux-arts : peinture, sculpture... Vous verrez qu'on a une assez forte proportion d'objets beaux-arts, d'œuvres... Et puis, il y a deux conservateurs qui ont chacun des domaines... Moi, je m'occupe pas mal de marine de guerre, les choses sont réparties un peu par domaine. Donc, il y a des personnes qui s'occupent plus de commerce, ou alors de certains aspects comme les armes, tout ce qui est armement, c'est très spécialisé, donc il y a une adjointe qui s'occupe de ça & des uniformes. Puis, on a aussi

des chargés de fonds spécifiques, le fond photographique du musée qui a été mis en valeur, patrimonialisé, on a une personne qui s'en occupe. Et puis une personne qui s'occupe du fond qu'on appelle iconographique constitué essentiellement d'estampes & d'affiches. Mais, c'est très vite brossé. Après, on a une régie pour tous les mouvements d'œuvre, & puis évidemment, je ne vous parle ici que de notre service, mais il est clair que l'étude que vous faites nécessiterait que vous rencontriez plutôt la direction du musée plutôt que des membres de service, même si nous en tant que conservateurs, on est impliquées bien sûr dans les contenus, mais c'est plus à la direction de dire quel est le projet du musée aujourd'hui, & quelle est la direction dans laquelle on va.

16. AMP Oui, parce que contrairement à certains musées que vous avez contacté comme le musée de l'Armée, le musée de la Marine n'est pas encore rénové, il va l'être dans quelques années. Donc, on est en phase de projet, mais rien n'est validé en définitive pour le moment, donc on ne peut pas vraiment vous donner des détails, parce qu'il faudrait à ce moment-là que vous rencontriez plutôt la direction.

16. HTDS C'est-à-dire qu'on ne peut pas... Toutes les deux avons travaillé depuis quelques temps, depuis trois ans, sur le projet du futur musée, donc, on a évidemment une idée de ce qu'on aimerait faire, mais ce projet n'est pas validé, donc pour l'instant, c'est un peu compliqué d'en parler pour l'instant, on peut vous en dire deux mots, mais tant qu'il n'y a pas une validation précise par le conseil d'administration du conseil scientifique, on est un peu gênées, surtout que ce projet devait commencer à voir le jour cette année mais il est reporté pour des raisons budgétaires. Donc du coup, sur les contenus, vous allez voir un musée à Paris, alors ce qui se passe dans les ports, vous avez vu Toulon qui vient d'être un peu toiletté, il y a une petite rénovation assez profonde. Et puis, il y a une petite rénovation aussi au musée de Brest. Rochefort, ça a été fait donc, ce sont des musées qui s'orientent vraiment vers l'histoire du lieu qu'ils représentent, sauf le musée de Port-Louis qui est un peu à part, mais à Brest, à Rochefort, à Toulon, c'est l'histoire de l'arsenal. Donc, là, on peut dire qu'il y a une nature historique dans ces musées.

16. AMP Même d'histoire de ville, ça se rapproche plus des musées d'histoire de ville, avec une dominance maritime.

16. HTDS Mais avec cette dominante d'arsenal, principalement axée sur la marine militaire, même si autour des projets d'expo de ces musées, on peut avoir des choses qui parlent de la plaisance, du commerce, ou d'autres aspects de la marine. Par contre à Paris, c'est une vocation beaucoup plus large, mais aujourd'hui, cette vocation n'est pas représentée, vous allez le voir dans le décret, il y a marqué que l'on doit parler de toutes les marines, de l'histoire maritime, mais de toutes les marines, l'histoire de la marine militaire, commerce, plaisance, océanographie. Voilà, il y a cinq grandes branches, mais là aujourd'hui dans les musées, il y a essentiellement la marine militaire qui est représentée & le commerce.

16. VL Le musée tel qu'il est date de quand ?

16. HTDS Le problème c'est qu'il est très difficile à analyser, parce qu'il n'a jamais été rénové. Ce musée a été ouvert... bon, il y a toute une série d'articles que je pourrais vous faire passer par mail, rédigés par l'un de nos collègues sur l'histoire du musée, qui retracent depuis la création jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle à peu près, mais le musée a été créé en 1827 au Louvre, & il a déménagé en 37, au moment de la construction du *palais de Chaillot*<sup>276</sup>. Il a été déménagé pendant la guerre, & il n'a jamais été rénové depuis son installation. Il n'a jamais connu une véritable rénovation, ce qu'on appelle aujourd'hui nous une rénovation musée, ce qu'on prépare aujourd'hui. Mais, évidemment, il y a eu plein de transformations dans tous les sens, mais, il ne ressemble plus du tout à ce qu'il était en 1943, ça c'est sûr. Alors, évidemment, on peut retracer l'historique du musée. Là, justement, il y a un travail de thèse en cours qui vient d'être commencé par une conservatrice qui travaille sur le sujet, j'espère qu'elle pourra terminer, parce que c'est un gros boulot. Donc, sinon, il y a des travaux qui ont été un peu menés avec ce collègue

<sup>276</sup> AZÉMA, CARLU et BOILEAU, *palais de Chaillot*, op. cit.

dont je parlais, pour voir un peu l'évolution de ce musée. Mais si vous voulez, ce que vous allez voir dans les salles aujourd'hui, ça résulte de modifications sur l'état de 43, faites depuis les années 2000-2002. Il y a eu pas mal de modifications justement parce qu'en fait il y a un projet, le projet de rénover le musée c'est un peu un serpent de mer que plusieurs personnes dans le service ont connu & il y a eu un projet très important en 1998 qui ont mené à des travaux très importants de transformation que vous voyez encore aujourd'hui : donc la mise en place de collections de beaux-arts telles qu'elles sont aujourd'hui, par exemple, la collection de peintures qui sont séparées du reste, de sculptures qui sont séparées du reste. Ça, ça date des années deux-mille. Sinon, après, il y a deux galeries, une qui concerne la marine de commerce & son évolution, & une qui concerne la marine de guerre & son évolution, puis l'arrivée de la vapeur & de la cuirasse en gros, ce qu'on appelle la marine de guerre contemporaine. Ça date de 98 cette mise en place. Mais ce sont des strates successives, donc c'est extrêmement compliqué de vous donner une analyse, & je pense que pour le public, c'est pour ça qu'il faut le rénover d'ailleurs, c'est très peu lisible. Il y a des thématiques qui sont évoquées, les explorations... je vous ai parlé de la galerie historique, des galeries qui mettent en place des œuvres d'art. Il y a une galerie aussi autour de l'avènement de la vapeur, enfin, un espace autour des innovations du XIX<sup>e</sup> siècle plus que de la vapeur, mais ça manque aujourd'hui de cohérence, tout simplement parce que ça a été transformé au fil du temps à travers diverses demandes & de divers directeurs qui voulaient transformer ceci, cela, donc ça s'est fait par petits bouts, & c'est un patchwork en fait. Enfin, je vous ai donné mon point de vue, ça serait intéressant qu'Agnès vous donne aussi le sien.

16. AMP C'est vrai, comme dit Hélène, c'est difficile d'analyser parce qu'il n'y a pas le même chantier, donc il n'y a pas eu un même geste intellectuel global. On a eu plusieurs projets à courtes échéances, pour rénover telle ou telle section, mais actuellement, on ne travaille plus du tout comme ça. Ce qu'il faut c'est fermer le musée une bonne fois pour toute, & puis imaginer une construction intellectuelle complète. Donc, ça on ne peut pas vous le présenter, parce que c'est en pleine élaboration, & il faut peut-être préciser qu'on a changé l'an dernier à la fois de direction & de conseil d'administration, donc du coup, forcément, les nouvelles personnes ont voulu aussi se donner un temps de réflexion & revoir aussi certaines inflexions par rapport à ce qu'on avait déjà un peu travaillé pendant deux ans. Donc, tout ça est en train de se mettre en place, & on ne vous voit pas forcément au bon moment, soit trop tôt, soit trop tard. C'est difficile de vous donner des axes parce que certains vont certainement être amenés à se modifier.

16. HTDS C'est pour ça que c'est un peu complexe. Moi, j'ai accepté de vous recevoir parce que j'ai trouvé que c'était intéressant qu'on connaisse votre travail, mais c'est aussi un échange, & si on peut vous apporter, on le fera, mais honnêtement, je crois que c'est assez compliqué aujourd'hui. Vous avez des questions auxquelles nous allons essayer de répondre, mais enfin, c'est pour planter le décor.

16. VL Effectivement, j'en ai rencontré dans d'autres musées, également difficiles à analyser, avec des strates successives, mais qui témoignent aussi de périodes. Et le fait qu'il y ait un projet, même si on ne peut pas en parler vraiment, ça m'intéresse beaucoup d'entendre vos idées, même si elles ne sont pas établies & validées. Ma méthode consiste à entendre les différents points de vue. Parce que les gens que je rencontre s'occupent d'un musée, puis je retourne dans le musée pour le voir à la lumière de ce que j'ai entendu. Après, ce qui m'intéresse plus directement, c'est vraiment la transmission de l'histoire dans un musée, & comment on la transmet en dehors du texte.

16. HTDS Donc, c'est à travers effectivement l'histoire muséale, à travers les objets mis en scène.

16. AMP Le souci, c'est qu'actuellement, il n'y a clairement pas de discours muséal ici, enfin, moi je le ressens comme ça.

16. HTDS Disons, qu'il en a un, mais par défaut. Il y a toujours un discours, mais...

16. AMP Mais, il n'y a pas un discours unique, mais des projets faits par les uns & par les autres. Il ne faut pas chercher non plus à interpréter un propos global, parce qu'il n'y en a pas.

## 16. VL Mais par contre, si on suit telle galerie ?

16. HTDS Oui, ça peut refléter des choses. Par exemple la galerie de marine contemporaine, elle a été mise en place en 98 selon le souhait d'un directeur de l'époque. Elle a un peu changé depuis, mais globalement, elle reste à peu près la même. Voilà, ça reflète une époque, & évidemment l'équipe qui était en place à ce moment-là. Depuis, ce discours n'a pas été revu en fonction de ce qu'on veut faire aujourd'hui par la rénovation. C'est ce qui est compliqué, pour quelqu'un qui cherche à analyser : ça peut être analysé de manière totalement fautive. C'est ça qui est compliqué. C'est-à-dire qu'on peut voir une intention derrière ce qui est présenté, cette intention n'existant absolument pas. C'est par défaut, parce que les budgets manquent, qu'une rénovation, c'est énorme, & qu'on est prisonniers par une muséographie ancienne. Il y a deux galeries dans le musée. Il y a ce qu'on appelle la grande galerie qui est très haute, qui est très large, & qui, elle, a été un peu modifiée, qui a une strate particulière d'aménagement ; & la petite galerie, celle qui donne sur la *tour Eiffel*<sup>277</sup>, qui elle contient encore des muséographies des années quatre-vingt-dix, voire quatre-vingts, desquelles on est prisonniers, parce que ce sont de grandes vitrines. Dans la grande galerie, les vitrines ont été remplacées, elles ont été cassées... Mais on a un problème muséographique parce qu'on présente des œuvres très fragiles, je parle des maquettes de bateaux, ce ne sont pas les seules, mais elles sont particulièrement fragiles, & donc, nous, le musée a fait le choix de les présenter sous vitrine. Donc, on est prisonniers du fait qu'on ne puisse pas présenter ce qu'on veut sans le matériel nécessaire. On est prisonniers de ces vitrines multiples énormes qui sont dans la petite galerie & puis de l'absence aujourd'hui de vitrines, parce qu'elles ont été enlevées, dans la grande galerie. Et on a évidemment des reliquats de vitrines anciennes, même qui datent de l'époque du Louvre qu'on essaye d'utiliser comme on peut, parce qu'on a des maquettes de grand format. Je vous dirais que peut-être, certaines des maquettes qui sont présentées là, elles sont là parce qu'on n'a pas pu les sortir du musée, parce qu'il faut les dégrader & que c'est un gros problème, parce qu'on avait la vitrine qui allait, & que voilà... Vous, voyez, on en est à ce point-là. Il y a eu aussi, au moment où une réflexion a commencé à être mise en place en 98 avec un premier projet culturel de l'équipe d'alors, moi je n'y étais pas encore, Agnès non plus. Là, il y a déjà eu un premier geste qui a été d'enlever & de transformer ce qu'il y avait dans la grande galerie. Mais ça n'a pas suivi le projet, c'est-à-dire que le projet était encore à écrire. Mais on a dit qu'il fallait encore rénover le musée, donc, on le rénove, on le repeint, il y a des travaux à faire parce qu'il y avait des fuites, donc on les a faits, en même temps, on a essayé de mettre en place des nouvelles présentations, mais presque au petit bonheur la chance, je dirais, d'une manière très artisanale. Donc, du coup, on peut lire derrière ces présentations un discours, mais qui n'existe pas en fait. Enfin, moi, je suis bien placée pour le dire parce que j'ai assisté à toutes ces rénovations qu'on a faites en se creusant la tête, en attendant la vraie rénovation, & en se disant : « Quand est-ce qu'on va vraiment la faire ? » Mais du coup, c'est très insatisfaisant pour un professionnel des musées de se trouver dans cette situation. Donc, on est quand même un grand musée parisien, malgré tout, on est un musée d'envergure moyenne. La direction s'interrogeait beaucoup avant de lancer ce nouvel état dont on vous a parlé, & il y a eu une enquête de publics, alors là c'est un autre service qui pourrait vous en parler qui est le service culturel, en 2005-2006, qui a bien révélé le problème, c'est-à-dire que le public ne comprend rien. Depuis, il y a eu quelques efforts,<sup>a</sup> on n'a pas rénové, mais on a essayé d'harmoniser certaines choses, refaire des cartels, il y a un audioguide qui a été écrit, avec une unification du discours. Mais ça a révélé ce manque. C'est très compliqué, ça vous dit quelque chose. || Après, ce qu'on veut faire, & c'est la part de l'histoire dans notre projet, on peut vous en dire deux mots, mais c'est pas évident.

Com. 16.1  
Unification du discours

## 16. VL Dans quelle mesure le bâtiment vous contraint ?

16. HTDS C'est une contrainte énorme parce que c'est un bâtiment qui a été construit en 37, qui a énormément de problèmes structurels, & qui nécessite, aujourd'hui, absolument d'être rénové. C'est d'ailleurs ce qui se passe avec le musée de l'Homme, il y a une rénovation lancée depuis plusieurs années, & cette rénovation détecte tous les problèmes du bâtiment dont nous sommes aussi tributaires.

<sup>277</sup> Gustave EIFFEL et Stephen SAUVESTRE. *tour Eiffel*. Paris, 1889.

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 907.

16. AMP Le musée de l'Homme est à l'étage, mais nous sommes imbriqués en mille-feuilles avec.

16. HTDS Mais c'est vrai qu'au niveau des présentations au public, c'est à l'étage au dessus par rapport à nous. Mais les bureaux & les réserves, tout ça est imbriqué entre sous-sols & étages entre les deux établissements. Et donc, le bâtiment nécessite aujourd'hui une rénovation, qui coûte chère d'ailleurs parce que par exemple, il n'y a pas d'ascenseur dans ce bâtiment, pas de monte-charge, pas d'ascenseur pour les handicapés, pas d'accès handicapé correct, & aujourd'hui, en 2015, on a une loi qui est passée qui dit qu'on doit être accessible. Alors, on l'est vaguement, accessible, mais on ne répond pas aux exigences de la loi. C'est un exemple. Après, il y a des tas de problèmes de fuite, de bureaux... La partie du bâtiment qui est en bout du *palais de Chaillot*<sup>278</sup> qui est occupée par les bureaux & la bibliothèque accessible au public qui est juste à l'étage en-dessous. Qu'est-ce qu'il y a d'autre ? Il y a aussi l'auditorium qui est accessible pour les événements, les programmations culturelles importantes.

16. AMP Les espaces d'exposition temporaire, on n'en a pas parlé, mais c'est très important par rapport au discours du musée. En fait, Hélène parlait du projet de 98, & une des conséquences de ce dossier, c'est aussi qu'il a été décidé de créer un très grand espace d'exposition temporaire qui a été rendu possible par le déménagement des collections vers une réserve externalisée, & donc depuis les années deux-mille, on a 1000 m<sup>2</sup> d'espace d'exposition & ça a permis de bâtir une politique d'expos temporaires ambitieuse, qui est d'ailleurs très décalée par rapport aux expositions permanentes, & là ça a permis d'expérimenter de nouveaux modes d'expression avec des expositions qui présentent de nouveaux visuels, qui intègrent des ateliers pour les enfants, qui sont entre guillemets « plus dynamiques » & qui sont une sorte de champ d'expérimentation pour l'avenir du musée.

16. HTDS Alors, nous sommes commissaires d'expo, & les gens de notre service organisent ces expositions.

16. VL À quel rythme ?

16. AMP Une par an.

16. VL Donc, vous en êtes à la huitième ?

16. HTDS Depuis qu'on a cette salle, la première était l'exposition *Pirates!*<sup>279</sup>, en 2002. Donc, on va arriver à la onzième avec *Mathurin Méheut*<sup>280</sup> l'année prochaine. Cette année, c'était l'exposition sur les *Phares*<sup>281</sup> en 2012, vous avez dû en entendre parler un petit peu. Donc, tous les ans, on a une programmation assez variée. Et puis on a d'autres espaces d'exposition plus petits, qui servent pour les expos dossier.

16. AMP Souvent, avec un partenariat sur proposition d'un organisme, comme IFREMER<sup>282</sup>, ou des présentations de collections fragiles, comme des affiches en lien avec un événement. On avait commémoré l'anniversaire du décès d'ÉRIC TABARLY en faisant un petit quelque chose. C'est plus intime.

16. HTDS C'est un espace de 150 à 200 m<sup>2</sup> en fonction de la configuration. C'est pas un espace utilisé régulièrement. C'est une ancienne réserve récupérée, c'est pas très grand, assez exigü. Ça permet de présenter des collections fragiles parce que c'est vraiment sans lumière du jour, ça c'est un atout. Mais sinon, l'espace, vous ne le verrez pas, parce que c'est fermé actuellement, c'est l'espace d'exposition temporaire qui se situe au rez-de-jardin qui précédemment était affecté à des ateliers des réserves qui a été vraiment complètement délogé en 2001 exactement.

---

<sup>278</sup> AZÉMA, CARLU et BOILEAU, *palais de Chaillot*, op. cit.

<sup>279</sup> Jan. 2002, Paris : musée national de la Marine. *Pirates!* MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE et ABBAYE DE DAOULAS, éd.

<sup>280</sup> Fév. 2013, Paris : musée national de la Marine. *Mathurin Méheut*. MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE, éd.

<sup>281</sup> Mar. 2012, Paris : musée national de la Marine. *Phares*. MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE, éd.

<sup>282</sup> Institut français de recherche pour l'exploitation de la mer.

16. AMP Donc, c'est clair que dans le projet, l'idée serait de maintenir un espace d'exposition temporaire plus accessible près de l'entrée du musée. Là, il est au sous-sol, relativement loin & très peu accessible aux personnes handicapées. Avec des fauteuils, il faut passer à l'extérieur. C'est un exemple des dysfonctionnements d'un projet qui serait d'abord un projet architectural avant d'être un projet muséographique, parce qu'il faut en gros éplucher le bâtiment & remettre tout d'équerre pour l'accès handicapé, avoir des monte-charges pour les collections, etc.

16. HTDS Avoir des espace optimisés aussi pour la préparation d'expos. Par exemple, on n'a aucun espace, on est obligé d'être dans la salle elle-même, & ça peut poser des problèmes. Il y a vraiment besoin d'espaces technique & logistique. La personne qui travaille sur la partie architecturale, parce qu'elle est en cours, nous disait : « C'est vraiment un musée sans coulisse. » Et c'est un énorme problème, parce que rien ne peut fonctionner sans coulisse, ni un théâtre, ni un musée. Donc, ça c'est une contrainte très importante qu'on a à affronter, parce qu'on fait quand même fonctionner un musée, mais c'est très compliqué au quotidien.

16. VL La direction scientifique du musée est régie à Paris ?

16. HTDS La direction scientifique est formée par le directeur, le vice-amiral BRÛLEZ aujourd'hui, & son directeur adjoint qui est Denis-Michel BOËLL que vous connaissez peut-être parce qu'il est président de l'ICOM France, donc, si vous avez travaillé dans le système muséal. C'est l'un des cinq conservateurs statutaires de l'équipe. Donc, cette direction scientifique, elle est assurée en binôme aujourd'hui, Denis-Michel BOËLL ayant présidé lui au début du projet dont on vous a parlé, mais qui est en train d'être rediscuté, retravaillé, mais pour l'instant on est dans une phase un peu intermédiaire. On attend que la programmation soit remise en place, je dirais. Elle a été mise en place, elle devait s'échelonner cette année avec la fermeture du musée, avec les travaux etc. Puis c'est complètement décalé d'au moins trois ans. Donc forcément, ça remet des choses sur le tapis. Mais la direction scientifique est exercée par la direction du musée, & plus particulièrement par le directeur général & le directeur adjoint, entourés de l'équipe des conservateurs du service de conservation ; mais également du service recherche qui est le service dont dépend la bibliothèque qui est un autre service qui répond au service du public & qui gère tout ce qui est de l'accès photo, photos de collection, diffusion des photos, & également une petite cellule d'archéologie navale avec un chercheur du CNRS qui s'appelle Éric RIETH, & qui est plongeur, spécialiste d'archéologie navale & qui travaille deux jours par semaine au musée, qui est au conseil scientifique aussi au niveau de son domaine. Ce service est dirigé par une conservatrice aussi qui s'appelle Florence LE CORRE.

16. VL Vous m'avez dit qu'il y avait les cinq marines ?

16. HTDS Tout à fait, le projet du musée est ancré dans les cinq marines. Ça avait été défini en 90 avant le projet de 1998, & ça figure dans le décret du musée<sup>283</sup>. Donc ce musée doit normalement refléter les cinq marines, ce qui n'est actuellement pas le cas dans les présentations, mais ce qui est pallié par les expositions temporaires. Les expositions temporaires permettent d'aborder toute sorte de sujets qui ne sont pas présents dans les expositions permanentes, mais qui sont présents dans les collections, notamment la marine de plaisance. C'est un sujet intéressant, il y a eu plusieurs petites expositions sur le sujet, & ça pourrait être l'objet peut-être d'une grande exposition avant la fermeture du musée. Ça sera certainement l'un des fleurons qui sera présenté dans les collections permanentes du musée. On est vraiment un musée thématique plus qu'un musée historique. Alors, évidemment, les thématiques croisent l'histoire. Je dirais que dans le projet qu'on a imaginé, mais dont on peut peu parler, c'est un peu ça qu'on avait imaginé : des thématiques qui ont toujours une dimension historique, & mises en scène selon les thèmes avec un prisme différent.

16. AMP On a un angle d'attaque complètement différent de celui du musée de l'Armée qui, comme son nom l'indique, décline les parcours chronologiques qui tournent toujours autour de l'histoire & du fait militaire français, avec des approches parfois très différentes selon les départements ; puisque si on prend le département des

<sup>283</sup> GOUVERNEMENT FRANÇAIS, « décret relatif au musée national de la Marine », op. cit.

armes anciennes & médiévales, & le département de la seconde guerre mondiale, on voit bien qu'il y a des muséographies & des approches complètement différentes. Mais je dirais que nous, on ne se place pas du tout dans cette histoire militaire, parce qu'on veut évoquer aussi le commerce, la plaisance, l'océanographie, la recherche & les ressources de la mer, les corsaires & les pirates, beaucoup d'autres choses encore. C'est vrai que ce qu'on veut vous dire aussi, c'est qu'en démarrant le travail sur le projet, & Denis-Michel BOËLL a fortement impulsé cette direction, c'est de regarder beaucoup les musées maritimes européens qui viennent de se rénover, & de regarder ce que fait par exemple le musée de Greenwich à Londres, ce que fait Rotterdam, ce que fait Amsterdam qui vient d'ouvrir il y a un an. Tous ont en commun, sans rentrer dans le détail, de partir plutôt sur des plateaux d'exposition semi-permanents, & qu'on peut changer tous les deux, trois, quatre ou cinq ans, & ne plus avoir une... le souhait reste quand même d'actualité, on peut le dire, c'est de ne plus avoir un parcours figé pour 20 ou 25 ans & d'avoir plutôt des espaces techniques qui permettraient d'avoir une visite à la carte. Ça c'était une volonté affichée de Denis-Michel de proposer une visite à la carte, de ne pas forcément tout montrer aux gens, de ne pas montrer en même temps l'histoire des cinq marines de la Préhistoire à demain, mais de décliner certains aspects, & d'avoir une rotation thématique.

16. HTDS Et puis parfois, on peut mélanger les thématiques, mélanger les différentes marines, c'est tout à fait envisageable. C'est pas forcément envisagé.

16. AMP Avoir des parcours plus souples, moins figés, ça ressemble plus à ce que peuvent faire des musées de société comme le Musée dauphinois à Grenoble, c'est un exemple que je connais bien, j'y ai travaillé autrefois. Donc, quelque chose de plus souple... Je pense qu'on se différencie nettement du musée de l'Armée. On n'est pas du tout parti sur la même approche. Dans le concept d'organisation du musée, on s'inspire plus de musées maritimes étrangers & pas du tout de musées comme le musée de l'Armée, par exemple.

16. VL Quand vous parlez d'expositions à la carte, de parcours à la carte...

16. HTDS C'est-à-dire que le public ne serait pas forcé de traverser une chronologie absolue de A à Z, de la Préhistoire à nos jours, mais au contraire, on pourrait passer d'un module parlant de la plaisance, à un module parlant des marchandises ou du transport des hommes... Ce sont des exemples, des choses qu'on a prévues dans ce projet, ça ne se fera peut-être même pas présenté ensemble, parce que justement on manquera d'espace, & qu'il faudra faire des rotations.

16. VL Le public est impliqué dans sa découverte.

16. HTDS Oui, on lui donne la carte, & c'est à lui de choisir son menu, en quelque sorte.

16. AMP Exactement comme à Greenwich qui est un musée très grand, plus qu'ici, bien qu'en même temps, les gens viennent ici, ils ont une heure & demie ou deux heures, donc, ils ne verront pas tout le musée. Ils pourront piocher un thème ou deux, ils verront l'exposition temporaire, enfin, c'est vraiment comme ça qu'on imagine des choses.

16. HTDS Quand le musée a été aménagé ici au *palais de Chaillot*<sup>284</sup> – je ne parle pas de l'époque du Louvre, parce que là, on ne va pas remonter trop loin – c'est l'époque d'un directeur qui a fortement imprimé sa marque, qui s'appelle Jacques VICHOT, donc qui a dirigé le musée quasiment jusqu'aux années soixante-dix, depuis les années quarante aux années soixante-dix. Il avait mis en place un parcours un peu chronologique, qui a été gardé jusqu'aux années soixante-dix, jusqu'à ce que ce nouveau projet de 98 & d'aujourd'hui rebatte les cartes, & fasse que le musée est ce qu'il est aujourd'hui, & qu'on imagine aujourd'hui quelque chose de totalement nouveau. Mais Jacques VICHOT avait mis en place des choses assez chronologiques. Comme l'envergure de notre collection, ça

---

<sup>284</sup>AZÉMA, CARLU et BOILEAU, *palais de Chaillot*, op. cit.



c'est important que vous le sachiez, part du XVII<sup>e</sup> siècle, mais s'est essentiellement tournée vers le XIX<sup>e</sup> & le XX<sup>e</sup>. Mais on a des collections qui datent de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment les décors de galère qui sont présentés, qui sont une pièce majeure du musée, mais c'est quand même à la marge. Même si la marine militaire française naît au XVII<sup>e</sup> siècle, on n'a quasiment pas de collection avant, à part ces quelques éléments de sculpture, & le gros des collections, c'est à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup>, & beaucoup au XIX<sup>e</sup> siècle, parce que c'est le moment où le musée est créé. Ça c'est pour les collections historiques, parce qu'aujourd'hui on accroît les collections dans des directions très variées en fonction du projet qui a été défini depuis deux ans. On essaie de diversifier & d'accroître l'aspect musée de société, de pouvoir rendre compte de la vie des hommes, & de leur mode de vie, que ce soit à bord, à terre, en fonction des activités, & d'objets du quotidien. On n'est plus dans l'acquisition de maquettes qui représentent tel ou tel navire... On continue, mais on a élargi, beaucoup.

16. VL Vous avez des activités numériques ?

16. HTDS <sup>b</sup> Oui, importantes. Il y a un service multimédia. Il y a un site qui a justement été complètement rénové : le site que vous voyez actuellement est une version abrégée, parce qu'il a buggé, mais il ne reflète pas du tout la politique numérique telle qu'elle est prévue depuis un moment & telle qu'elle va être mise en place cette année. Le nouveau site devrait être lancé en janvier. <sup>c</sup>

Com. 16.2  
Un nouveau site  
après un bug

16. VL Ça correspond à quel type de démarche ?

16. HTDS <sup>c</sup> C'est une démarche mise en place par la cellule multimédia en lien avec différents services, & qui vise à mettre à disposition du public beaucoup de contenus, très très variés. <sup>c</sup>

Com. 16.3.a  
Mise à disposition  
de contenus, § A

16. AMP <sup>d</sup> Y compris les enregistrements des conférences qu'on organise, des dossiers sur les œuvres, toute sorte de choses. <sup>c</sup>

Com. 16.3.b  
Mise à disposition  
de contenus, § B

16. HTDS <sup>d</sup> Il y a des dossiers pédagogiques qui sont disponibles aujourd'hui. Il y a une œuvre pédagogique. Les différents services peuvent avoir... Donc sur les collections, à présent, il n'y avait pas d'accès aux collections en ligne, bien qu'on ait une base de données qui pourrait très bien être mise en ligne, pour des problèmes complètement idiots, mais là on change de base de données, & ça va nous permettre de mettre en ligne. <sup>d</sup> En 2013, il va y avoir une mise en ligne progressive, on aura pas toute la collection, mais une collection d'environ 30 à 40 000 numéros, c'est pas si simple à dénombrer, parce qu'on a beaucoup de choses multiples, on a beaucoup d'estampes, qui ne sont pas encore rentrées dans l'inventaire officiel. Je vous ai donné la période chronologique, & cette collection ne sera pas accessible complètement tout de suite. Il y aura peut-être 1000-1500 pièces, puis au fil des années, on en mettra plus. <sup>d</sup>

Com. 16.3.c  
Mise à disposition  
de contenus, § C

Com. 16.4  
Mise en ligne  
progressive

16. VL Et là, vous n'entrez pas dans les réseaux nationaux ?

16. HTDS <sup>c</sup> Si, on a des mises en ligne sur *Joconde*<sup>285</sup>, mais qui sont assez parcellaire, parce que je crois qu'il y a un souhait des directions de service de piloter leurs propres mises en ligne. Mais, après ce sont des choix qui peuvent être personnels... Mais il y a une partie des collections qui sont en ligne sur *Joconde*<sup>286</sup>. <sup>c</sup>

Com. 16.5  
Des choix  
personnels

16. VL Est-ce qu'il y a des pièces qui parlent d'elles-mêmes dans les expositions ?

<sup>285</sup> *Joconde*, op. cit.

<sup>286</sup> Ibid.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 921.


<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 920.

<sup>d</sup> Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 911.

<sup>e</sup> Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 917.

16. HTDS Si vous voulez parler de l'histoire au musée, on a de la peinture d'histoire au musée. Dans la collection de peinture, on a ce qu'on appelle de la peinture d'histoire, c'est par là qu'on peut parler d'histoire, mais d'une manière un peu biaisée, parce que c'est de la peinture reconstituée. C'est de la reconstitution, pas uniquement, on a aussi des œuvres contemporaines de ce qu'elles représentent. Donc, oui, on a des œuvres qui peuvent raconter des histoires, après, qu'elles parlent d'elles-mêmes, non. Elles ne parlent pas du tout d'elles-mêmes. <sup>f</sup> Dans l'audioguide, elles sont commentées. Actuellement, au niveau des textes présents en salle, ça n'est pas du tout satisfaisant, ça a été pallié par l'audioguide. <sup>g</sup> Parce qu'une rénovation de salle, tu en sais un rayon, mais il y avait un projet de rénovation de cartels qui en racontent un peu plus sur les œuvres. Mais ça a été très compliqué à mener, parce que c'était quand même cher, & c'est pas facile à mettre en place dans un musée qui n'est pas lui-même rénové. Donc, il y a quelques parties du musée qui ont reçu de nouveaux commentaires par cartel, mais ça n'est pas le cas des salles de peintures. Dans les salles de peintures, vous verrez, il n'y a que des cartels succincts, avec juste le titre de l'œuvre, & c'est dans l'audioguide que vous pourrez avoir des commentaires. Sur le site, il y aura des choses. C'est-à-dire qu'il y a eu des commentaires poussés sur certaines œuvres : un mois, une œuvre. Il y a une dizaine d'œuvres qui ont été commentées avec beaucoup de détails. Mais je veux dire qu'elles ne parlent pas d'elles-mêmes, je veux dire qu'il y a un appareil de médiation important, avec des films, avec des voix, avec des commentaires écrits, pour raconter ce que raconte l'œuvre : son importance historique, mais aussi son importance technique, sociale... on n'a pas que l'histoire, ça n'est pas uniquement l'événement historique, même si au départ, on a par exemple dans la peinture d'histoire : l'événementiel peut être représenté au musée. Vous le verrez dans les salles.

16. VL Ça peut être une manière de pallier à l'opacité du parcours.

Com. 16.6   
Pallier aux textes  
en salle

16. HTDS <sup>g</sup> C'est ce qu'on a voulu faire avec des parcours d'audioguides. C'est-à-dire que les gens peuvent le prendre dans le sens qu'ils veulent, mais dans l'audioguide, vous avez beaucoup d'informations dans les commentaires historiques qui décryptent. Parce que sinon, c'est vrai que le musée, si vous n'avez pas d'audioguide, vous ne connaissez pas – il y a quelques panneaux quand même, il n'y a pas rien du tout ! – mais c'est difficile à comprendre. Je serais même la première à le dire, on le sait. Et c'est bien l'objet du projet que de reprendre entièrement ce discours. <sup>h</sup>

16. VL Le bâtiment a aussi une importance dans l'histoire du lieu.

16. HTDS Dans l'histoire qui est racontée au musée ? Assez peu.

16. AMP Il a été décidé plutôt que l'histoire du lieu soit traitée & intégrée ailleurs dans le projet muséographique de la Cité de l'architecture & du patrimoine, mais pas vraiment dans l'aile ou se situe le musée de l'Homme & le musée de la Marine, parce que là, il n'y a aucun lien, aucun rapport.

16. HTDS C'était un projet parce que le musée encombrait le Louvre, il faut le dire. Il fallait lui trouver un point de chute, & quand le *palais de Chaillot* <sup>287</sup> a été construit, il a été prévu, dès l'origine, que le musée s'installe là où il se trouve au musée de Chaillot.

16. AMP Mais il n'y a aucun rapport entre le lieu & le musée. Aucun. Autant, ça fait sens au musée de l'Armée, autant ici, c'est juste un bâtiment qui abrite les collections.

<sup>287</sup> AZÉMA, CARLU et BOILEAU, *palais de Chaillot*, op. cit.

<sup>f</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 907.

<sup>g</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 906.

16. HTDS Et qui en plus a été construit pour abriter plusieurs musées. Le musée de l'Homme, & avant la Cité de l'archi., il y avait le musée des Monuments français de l'autre côté. C'était un bâtiment pour abriter des musées, comme on peut en voir dans d'autres villes européennes & qui correspondent à cette période souvent. Des musées de très diverses natures. Il y avait même le musée du Cinéma à un moment. Je ne sais, vous l'avez peut-être vu à l'époque, où il se trouvait là, mais il était à côté du musée des Monuments français. Nous, il n'y a vraiment aucun rapport, rien qu'on ne puisse raconter. La *tour Eiffel*<sup>288</sup>, quand on est face aux maquettes du XVIII<sup>e</sup>, on n'a pas de rapport. Le propos n'a aucun rapport avec la ville de Paris, très peu.

16. AMP On n'est absolument pas un musée de site.

16. HTDS Contrairement aux musées situés dans les ports, arsenaux, qui eux ont un très fort lien avec leur environnement.

16. VL Les autres musées dans les ports sont contemporains de celui-ci ?

16. HTDS Non, ils ont été créés avant, ils ont été créés dans les arsenaux, c'étaient des salles de modèles, des salles qui servaient à l'instruction, qui permettaient aux écoles de venir, écoles de divers corps militaires de la marine, pas uniquement des officiers, mais voilà, l'École du génie... Ils venaient s'instruire dans les petites salles, dans les petits musées. Ils ne sont pas tous de la même date, mais, ils sont du début du XIX<sup>e</sup>, en gros. Et le musée de Paris a été créé au niveau central à Paris pour représenter l'histoire militaire de la marine à Paris, c'était vraiment un geste politique en 1827, puis il a été ouvert au public quelques années plus tard, & il s'est nourri, il a fait venir des collections justement de ces différents musées provinciaux. Et les ateliers qui travaillaient pour fabriquer des modèles dans les arsenaux étaient réquisitionnés pour en fabriquer pour le musée de Paris. Après ça a changé, ça s'est fait pendant tout le XIX<sup>e</sup>. Puis au XIX<sup>e</sup> siècle, il y a eu un élargissement du propos vers les autres marines, notamment grâce à un conservateur qui s'appelait François-Edmond PARIS qui a eu une grande influence sur le développement du musée.

16. VL Aujourd'hui, le sens de cette présence à Paris reste le même ?

16. HTDS Oui. Mais, les musées des ports ont continué d'exister de leur côté – je termine l'histoire quand même – jusqu'aux années d'après-guerre. <sup>h</sup> C'est en 47 que ces musées ont été rattachés par décret au musée de Paris. Donc, ils avaient leur existence propre & autonome, ils avaient leur inventaire. Ils dépendaient de la marine, mais il n'y avait pas de lien. Ils avaient leurs collections, le musée de Paris avait ses collections, & les inventaires ont été fusionnés, il y a eu une reprise d'inventaire de tous ces musées de province. <sup>His.16.8</sup>  
*Musées de port*

16. VL Du coup vous avez une expérience du réseau qui a plus de 50 ans ? Je ne sais pas si c'est comparable à un autre réseau de ce type...

16. HTDS Oui.

16. AMP Les musées de l'Armée peut-être, qui ont aussi des musées en région. Mais le contexte est un peu différent. Ils ont surtout des dépôts énormes en province.

16. VL Ce réseau commun, comment vit-il ? C'est du quotidien ?

<sup>288</sup> EIFFEL et SAUVESTRE, *tour Eiffel*, op. cit.

<sup>h</sup> Extrait ventilé sous « Musées de province », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 891.

16. HTDS Oui, c'est un seul établissement avec d'autres endroits. Certains, évidemment, ont une certaine marge d'autonomie, dans les ports, ils ont des politiques culturelles, des activités de préférences qui sont vues en lien avec des gens à Paris, mais le budget de financement est le même. Le fait que ça soit un réseau, c'est parce qu'ils sont ailleurs, mais c'est l'établissement public du musée de la Marine.

16. AMP Comme un écomusée qui a plusieurs antennes, comme l'écomusée de Fourmies, le musée du Creusot. C'est un établissement avec plusieurs lieux ouverts au public, & une seule collection.

16. HTDS Donc, aujourd'hui, ce qu'on essaie de faire, c'est de remettre des collections qui avaient été un peu dispersées... mais les collections qui viennent de tel ou tel endroit, on essaie de les présenter plutôt, celles de Rochefort à Rochefort, celles de Toulon à Toulon. Mais il y avait eu beaucoup d'échanges comme tout avait été mêlé dans un pot commun, il y a eu plein d'échanges, & on se retrouvait avec des figures de proue de Toulon qui étaient présentées à Brest, par exemple.

16. AMP Il y avait un coq venant d'une célèbre sculpture de Brest qui était à Rochefort. On l'a rapatriée à Brest.

16. HTDS Donc, on a le souci d'identifier plus l'histoire des lieux dans les musées des ports. Pour Paris, c'est très différent, on a une vocation nationale à Paris, d'où l'intérêt d'une réflexion globale, & en lien avec ce qui se fait aussi dans les musées des ports. On ne va pas faire partout la même chose.

16. VL Vous avez parfois une exposition dont le thème va se répandre sur tous les musées ?

16. HTDS Non, on n'a jamais souhaité faire ça parce que c'est très compliqué. On a fait circuler des petits formats d'exposition parce que dans les ports, ce sont des petites salles avec peu de matériel d'expo. Donc, on a fait circuler par exemple des expos d'affiches sur différents thèmes qui ont été dans les musées des ports successivement. Ça on le fait. Mais chacun a une politique en lien avec son contexte local, de plus en plus. C'est vraiment la tendance aujourd'hui. Précédemment, il n'y avait pas d'exposition dans les ports, il y a une dizaine d'années... Parce que faire des expositions, ça demande quand même beaucoup de personnel, des moyens... Mais aujourd'hui, un musée meurt s'il ne fait pas d'exposition.

16. VL Mais vous avez des réunions en commun régulières ?

16. HTDS Oui, au moins deux fois par an, avec les responsables & les scientifiques administratifs qui se déroulent en général à Paris, parfois dans un port, mais c'est plus rare, c'est plus simple de faire venir tout le monde ici. Et on travaille aussi avec des têtes de pôle dans notre service liées à la présentation & la conservation des collections. Moi, je m'occupe de Rochefort, Agnès de Brest, une collègue s'occupe plus de Port-Louis, & notre chef de service s'occupe de Toulon. Donc on est en lien tout le temps avec nos collègues.

16. VL Donc, vous à Rochefort, vous y allez plus régulièrement, vous voyez le conservateur sur place ?

16. HTDS C'est ça, on travaille en commun. On s'appelle aussi. Et s'il y a des problèmes de restauration, comme c'est sur le même budget, ils n'ont pas de budget autonome, donc il faut qu'on en décide ensemble. Les présentations sont proposées par les personnes qui sont sur place quand il y a une équipe scientifique, sinon, c'est fait de chez nous. L'équipe scientifique présente sur place, ça date de 2002, c'est très récent. Avant, il y avait juste l'administration, aujourd'hui, il y a des attachés de conservation, des gens qui font fonction de... Mais c'est encore assez compliqué à faire fonctionner, parce que ça demande des moyens que le musée n'a pas toujours.

16. VL Quel genre d'idée ça peut générer ces liens-là ?

16. HTDS Moi, par exemple à Rochefort, on a la chance d'avoir un attaché de conservation, donc un personnel scientifique formé sur place depuis presque 10 ans, c'est fabuleux parce que lui, il développe une politique, il propose, on valide, & en général on va dans le même sens, il n'y a pas de... Il sait ce qu'il y a dans son lieu, il fait sa politique. Après, dans les autres lieux ça peut être un peu plus complexe. À Toulon aussi, ils proposent des tas de choses, on a fait la rénovation. Brest, c'est un peu plus compliqué parce qu'on n'a plus d'attaché, mais il y a quand même un administrateur avec une assistante très compétente, donc, les choses se font aussi. Il y a besoin d'un peu plus de participation.

16. AMP Il y a un peu plus d'intervention de ma part sur les projets.

16. HTDS D'ailleurs, notre attaché de conservation à Rochefort, il organise des journées d'étude en histoire, parce que son musée est de nature très historique, & il vient de publier un ouvrage sur l'histoire de la vie à bord avec un historien. Le musée est membre du GIS<sup>289</sup> histoire maritime. Parce que vous mettiez dans votre questionnaire : « Quels sont nos liens avec les historiens ? » On a quand même un lien avec, mais on n'est pas une force très présente au sein de ce GIS. Le GIS nous invite, on va aux réunions autant que peut, mais on n'a pas non plus une activité très forte de chercheurs, d'historiens qui viendraient travailler sur nos collections. C'est une politique qu'il faudrait mettre en place, mais on manquerait un peu de temps pour ça. C'est pas une priorité actuelle.

16. AMP En revanche, pour chaque exposition temporaire, on monte un comité de pilotage qui comprend des historiens ou des archéologues ou des géographes qui font autorité dans le domaine. Mais c'est plus au coup par coup, en fonction de telle ou telle exposition. Quand on a commencé à réfléchir sur le projet de rénovation, donc, le musée a monté un conseil scientifique, qui travaille avec nous. Beaucoup d'historiens de la marine, des professionnels de musée, d'autres interlocuteurs un peu privilégiés du musée. Mais il est possible que ce conseil soit aussi augmenté & revu par les temps qui viennent. Parce qu'à l'usage, on s'aperçoit que certains spécialistes nous manquent, & qu'il faudrait peut-être plus de professionnels de musée ou d'autres.

16. HTDS D'autres pour avoir un regard différent sur nos projets muséographiques, parce que ce conseil scientifique est amené à donner son avis sur la programmation scientifique, la programmation des contenus, ce dont on a été chargé Agnès & moi, avec une équipe au sein du musée, & sous la direction de Michel BOËLL. Donc, il y a quand même une grosse réflexion en cours, mais comme là on est un peu dans une phase d'interruption depuis quelques mois, & qu'on ne sait pas très bien comment elle va reprendre...

16. VL La personne qui vient deux jours par semaine & qui est au CNRS...

16. HTDS Éric RIETH est membre du conseil scientifique du projet, & il travaille très souvent sur nos projets d'exposition au conseil scientifique.

16. VL Il fait un lien particulier avec la recherche, l'université ?

16. HTDS Oui, alors, c'est essentiellement la recherche archéologique, parce qu'il est archéologue. Il regarde aussi la direction historique, mais ça n'est pas un historien. Donc, c'est vraiment très technique aussi. Il est directeur de recherche au CNRS.

16. VL Vous n'avez pas d'autres laboratoires avec lesquels vous avez un lien particulier ?

16. HTDS Non, il y a le GIS d'histoire maritime qui participe, & qui nous adresse parfois des gens, des étudiants, mais c'est beaucoup le service dont dépend Éric RIETH qui est le service recherche, qui était plutôt en charge de liens avec la recherche & l'université. On ne peut pas dire qu'il y ait une activité débordante de ce côté, aussi parce que ce service a des effectifs qui sont en train de se réduire, & on a beaucoup de problèmes de personnel.

<sup>289</sup>Groupement d'intérêt scientifique.

16. AMP Vous avez dû entendre parler de la RGPP <sup>290</sup>, la Défense vit des périodes extrêmement difficiles.

16. HTDS On est en train de se contraindre beaucoup au niveau des personnes & le service recherche est un des services qui en a pâti récemment. Donc, ils font ce qu'ils peuvent, ils ont plein de choses à gérer, notamment la photo. C'est un gros boulot de gérer toute la photo des collections puis, de la diffusion des photos à l'extérieur vers les éditeurs & la réception des chercheurs, la réception des gens de la vidéothèque...

16. VL Vous avez une activité particulière au niveau de la publication ?

16. HTDS Oui, on a une politique éditoriale, avec une responsable qui dépend du service culturel qui est le service un peu lié à la diffusion vers les publics, & qui a une politique éditoriale très dynamique depuis les années deux-mille, depuis que cette politique d'expositions temporaires s'est mise en place. Alors, il y a toujours eu des expos temporaires au musée Paris, je parle des ports en disant qu'il n'y en avait pas dans les ports, mais à Paris il y en a toujours eu sauf que c'était dans des espaces très exigus, pas très adaptés, & qu'aujourd'hui, depuis 2002, on a une salle de 1000 m<sup>2</sup>, & cette salle permet aussi de présenter beaucoup, & donc d'avoir de la matière pour avoir des ouvrages d'accompagnement assez poussés. Donc, on peut vous en montrer, on a des exemples là, on a une responsable des éditions qui est extrêmement active. Voilà, ça c'est trois catalogues récents. Donc, elle pourrait vous en parler. Par contre, il n'y a pas eu d'ouvrage d'accompagnement sur la dernière expo, le dernier qui ait été fait, c'est celui sur *France* <sup>291</sup>, le *Paquebot France* <sup>292</sup> & donc ce sont des livres qui sont faits avec comités scientifiques qui correspondent au comité des expos en général, & avec des auteurs qui ont aidé souvent – pas toujours – mais qui peuvent avoir participé. Et puis à côté de cette politique liée aux expositions, il y a une politique de publication plus modeste envergure, mais qui concerne justement les différents lieux. Et donc, il y a des petits guides de musées qui sont édités régulièrement. Donc, il y a eu Rochefort, il y a eu Toulon, Brest va être réédité, & à Paris, il y a eu quelques ouvrages de fond, par exemple les peintures de VERNET <sup>293</sup>, puisqu'il est présent dans nos salles. Il y a un ouvrage qui a été fait dans le cadre de cette politique éditoriale. Mais la politique éditoriale, c'est sûr qu'il vaudrait mieux que ça soit la responsable des éditions qui vous en parle.

16. VL Les gens qui viennent au musée...

16. HTDS Au niveau des visiteurs, des fréquentations, environ... C'est assez variée comme fréquentation, mais bon, là aussi il y a des analyses, il y a des chiffres, il y a des rapports d'activité, qui normalement existent & doivent être publiques, mais...

16. AMP Là, on a le rapport 2011 <sup>294</sup>.

16. HTDS Donc, il y a des rapports d'activité qui devraient pouvoir vous être communiqués par la direction pour le coup, parce que nous, on n'en a même pas la bonne version pour 2011. Ils reprennent les chiffres de fréquentation. Mais globalement, sur tous sites confondus, on a une fréquentation d'environ 300 000 visiteurs par an, un peu plus, j'aurais dit 360 000. Mais ça varie d'une année sur l'autre.

16. AMP C'est très variable en fonction de la fréquentation de l'expo temporaire.

---

<sup>290</sup>Révision générale des politiques publiques.

<sup>291</sup> Alfred LAFONT, Antoine BARTHÉLÉMY, Jean-Paul RICARD et CHANTIERS DE L'ATLANTIQUE. *France*. Saint-Nazaire, mai 1960.

<sup>292</sup>Fév. 2011, Paris : musée national de la Marine. *Paquebot France*. MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE, éd. ; MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE et Philippe STARCK. *Paquebot France*. Paris : Glénat.

<sup>293</sup>Denis-Michel BOËLL, Marie-Pierre DEMARCQ, Annie MADET-VACHE et Virginie ALLIOT-DUCHÊNE. *Joseph Vernet, les vues des ports de France*. Paris : musée national de la Marine.

<sup>294</sup>MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE. *Rapport d'activité 2011*. Rapp. tech. Paris : musée national de la Marine, 2012.

16. HTDS À Paris, c'est autour de 200 000, entre 150 000 & 200 000 visiteurs par an, en fonction du succès de l'expo temporaire. Par exemple, *Tous les bateaux du monde*<sup>295</sup>, c'est une expo qui n'a pas tellement marché, je crois qu'il n'y a eu que 35 ou 45 000... Je ne sais plus combien on a eu de visiteurs. C'est une année où on a eu moins de 200 000 visiteurs. Par contre, le *Paquebot France*<sup>296</sup>, l'expo, il y a eu beaucoup de fréquentation, donc là, le musée évidemment a fait un chiffre beaucoup plus important. Et le profil, on est quand même essentiellement un public familial. Le public fidèle du musée, c'est le public familial : la grand-mère avec ses petits-enfants, avec le grand-père. Voilà.

16. AMP Pendant les vacances scolaires.

16. HTDS Ça c'est vraiment la majeure partie. Mais il va y avoir des fréquentations pendant les expos qui vont être différentes.

16. VL J'imagine, étant donné le quartier, une fréquentation touristique ?

16. AMP Non, pas vraiment.

16. HTDS C'est un grand désespoir de nos directeurs successifs.

16. AMP Je crois que d'autres ici rencontrent le même problème.

16. HTDS Parce qu'on est un musée très thématique, très spécialisé.

16. AMP On a des musées très thématiques au *palais de Chaillot*<sup>297</sup>, & les touristes viennent voir la *tour Eiffel*<sup>298</sup> & ils repartent.

16. HTDS Et ils ont plein d'autres priorités : le Louvre, Orsay, Versailles. Donc, ça c'est le problème de la fréquentation des établissements spécialisés à Paris, mais le musée GUIMET a le même problème que nous : ils n'ont pas une fréquentation tellement plus élevée que nous parce que c'est un musée très spécialisé. Pour les touristes, ils choisissent... Bon, on a quand même un public étranger & un public touristique français, mais ce sont des gens intéressés par la marine, & pas par l'histoire en particulier. Vous voyez, c'est vraiment la marine.

16. AMP Je peux vous citer une anecdote parce que je me suis occupée de l'expo *Les marins font la mode*<sup>299</sup>, qui a eu une presse énorme, mais qui n'a pas du tout marché en terme de fréquentation, & on a un certain nombre de fidèles du musée qui nous ont dit gentiment : « Votre expo, je ne pense pas qu'on va venir la voir parce qu'il n'y a pas de modèle de bateau dedans ». C'est très révélateur. Alors une frange pas forcément importante de gens, mais il y a une espèce de strate de fidèles qui n'est pas venue voir cette expo, parce que ça parlait de mode & de vêtements, mais pas du tout de bateaux.

16. HTDS On est un peu un musée du bateau aujourd'hui, parce que ce qu'on voit dans les salles, on voit essentiellement des maquettes & des représentations de bateaux, même sur les tableaux. Donc, c'est un peu le musée du bateau, le musée technique, un peu historique parce que ça raconte de manière un peu chronologique qui racontent des événements, mais c'est pas...

16. VL Ça doit être une préoccupation du nouveau projet de pouvoir le diversifier sans cristalliser le visitorat.

<sup>295</sup> Mar. 2010, Paris : musée national de la Marine. *Tous les bateaux du monde*. MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE, éd.

<sup>296</sup> Idem, *Paquebot France*, op. cit.

<sup>297</sup> AZÉMA, CARLU et BOILEAU, *palais de Chaillot*, op. cit.

<sup>298</sup> EIFFEL et SAUVESTRE, *tour Eiffel*, op. cit.

<sup>299</sup> Fév. 2009, Paris : musée national de la Marine. *Les marins font la mode*. MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE, éd.



16. HTDS Il faut aussi pouvoir bousculer, c'était aussi dans notre première intention d'ouvrir, d'élargir, parce que le public des modélistes : on a des amis du musée qui font des maquettes, qui viennent voir d'autres maquettes pour la faire après. Il y a ce public-là, mais c'est quand même infime par rapport au grand public. On a aujourd'hui comme projet d'ouvrir vers le plus large public, de vraiment faire un musée grand public, & pas forcément historique ou sociologique, mais un musée tourné vers le grand public & ses attentes.

16. VL Il me manque un sujet, je ne sais pas si on pourra en parler. Quel esthétique trouver ? Comment est-ce qu'on met en scène tout ce musée avec des maquettes... Est-ce qu'il y a...

16. HTDS Alors ça, ce sont des choses qu'on va expérimenter plutôt dans les expositions temporaires. Il y a des mises en scènes qui ont été faites. L'esthétique évidemment compte énormément.

16. AMP Mais là, on ne peut pas vous le dire parce que ça dépendra beaucoup du choix du muséographe.

16. HTDS Mais, malgré tout, je pense qu'il y a un souhait de mise en valeur, selon les thématiques, ça ne sera peut-être pas la même chose. Justement, il y aura des approches peut-être plus esthétiques & d'autres moins, en fonction des thématiques abordées, & de ce qu'on a à montrer aussi.

16. AMP On pourrait peut-être plutôt vous parler de ce qu'on voudrait avoir comme informations que l'esthétique qui arrive beaucoup plus en aval. Ce qui est sûr c'est qu'on voudrait retrouver dans les parcours permanents comme on le fait déjà dans les parcours temporaires, beaucoup plus d'audiovisuel, beaucoup plus de multimédia, y compris s'ouvrir sur les produits emportables & des éléments à télécharger. Pourquoi pas proposer des tablettes au public comme le font déjà nos amis québécois. On a surtout envie de s'ouvrir à des multiplicités de supports, sans oublier l'objet bien sûr. Donc la difficulté, c'est de panacher de la manière la plus judicieuse possible l'objet, mais aussi le témoignage oral enregistré, mais aussi l'extrait de film ancien, mais aussi le produit multimédia. Ça c'est l'envie qu'on a pour aller vers un musée beaucoup plus « moderne », entre guillemets. Maintenant, l'esthétique, pour moi, l'esthétique c'est vraiment ce qui est amenée par un architecte, un scénographe, une couleur spéciale... Ça on n'en est pas du tout à ce stade. Après, nous on choisit un projet de scénographie, donc, forcément on fait des concours. Nous notre travail, c'est pas du tout de demander une couleur, parce qu'on a envie d'être surpris, voir désarçonnés. Donc, nous on amène une liste d'œuvres, & une liste d'audiovisuels, & puis les scénographes partent de ça pour fournir un projet. Donc, en général, on a cinq ou six projets très différents, à la suite du concours, parfois radicalement différents, & puis on choisit un projet. Donc au stade où on en est nous, on ne peut absolument pas dire quel sera l'esthétique du musée.

16. HTDS En fait, notre souhait, c'est qu'il y ait une médiation vers le public, qui est aujourd'hui est très absente, c'est ce que je vous disais : il y a l'audioguide, quelques panneaux, vous verrez, il y a aussi quelques multimédias qui ont été faits aussi dans les salles, mais voilà. Il y a un souhait dans notre approche, c'est d'avoir une médiation par des moyens modernes, des moyens d'aujourd'hui qui font qu'un musée peut devenir un musée d'aujourd'hui qui s'adresse au grand public d'aujourd'hui. Après, l'esthétique, c'est pas notre préoccupation. Mais c'est vrai que pour certains types d'œuvres, là je m'inscrirais quand même, & ça arrive dans certaines parties de l'expo, on demande spécifiquement dans le cahier des charges, que la dimension esthétique & la dimension de l'objet soient prises en compte d'une manière particulière. Par exemple, *Tous les bateaux du monde*<sup>300</sup>, on a eu une proposition de vitrine très esthétique – enfin, moi je trouve – on avait demandé à ce que les petits bateaux, les bateaux de travail qui viennent de différentes régions, soient présentés dans une vitrine centrale de la salle qui leur rendait vraiment grand hommage, qui faisait comme un cortège de navires : la vitrine avait une esthétique qui rendait hommage à l'esthétique des bateaux. C'est un exemple, & on l'avait demandé. On avait demandé à ce que les zones du monde soient regroupés, ça faisait une sorte de grand cortège & je pense aussi à ce que vous aviez

---

<sup>300</sup>Idem, *Tous les bateaux du monde*, op. cit.

fait pour *Les marins font la mode*<sup>301</sup>, ils avaient fait un défilé de mode au milieu, je ne sais pas si vous l'aviez mis dans le cahier des charges, mais c'était aussi très beau.

16. AMP Oui, mais ce que je veux dire, c'est qu'on n'en est pas à ce stade aujourd'hui, on ne peut pas vous le dire.

16. HTDS Mais, il y en aura, si ! Si on s'appuie sur ces expériences... Mais comme on va faire un projet à plusieurs thématiques, selon les thématiques, selon les zones, mais aujourd'hui on ne peut pas vous en parler. On peut vous parler de ce qu'on a déjà fait. Donc, le défilé de mode pendant *Les marins font la mode*<sup>302</sup>, le défilé des bateaux de *Tous les bateaux du monde*<sup>303</sup>, c'étaient des gestes esthétiques qui participaient de la médiation. Mais notre souhait, quand on travaille sur un projet d'expo, c'est la mise en valeur des œuvres bien sûr, toujours. Mais c'est aussi comment elles vont être perçues par les gens, comment on va les aider à les découvrir, parce qu'on a des œuvres qui sont difficiles. Une maquette de bateau, ça peut être sympa, mais ça ne se lit pas aussi facilement qu'on peut l'imaginer, parce qu'il y a pas mal de détails à expliquer.

16. AMP On a pas mal de point commun avec les musées d'archéologie je trouve, parce qu'il faut vraiment décrypter l'objet sérieusement, comme quand on est devant une palette de silex, il faut vraiment expliciter beaucoup, & nous, on est beaucoup dans ce principe-là, ou comme un musée technique.

16. HTDS Enfin, comme on pense le musée aujourd'hui, oui, on l'est. Le musée n'avait pas forcément été pensé dans cette approche, & puis il n'avait pas forcément les moyens de l'être parce qu'il n'y avait pas tous ces moyens pédagogiques. Bon, voilà après, il y a eu des tentatives, il y a eu des panneaux qui montraient des schémas, des intérieurs de telle ou telle chose, des photos, avec les moyens qu'on avait à l'époque. Aujourd'hui, les moyens de médiation se sont démultipliés. Et on veut les faire rentrer dans notre musée parce qu'il y en a forcément besoin. Donc nous, notre préoccupation, c'est de faire passer un message, & ça peut passer par l'esthétique, mais ça passe d'abord par la médiation. Et l'esthétique fait partie d'une médiation.

16. VL J'essaie justement de voir quelle typologie d'esthétique il peut y avoir dans les musées.

16. HTDS Oui, c'est un peu compliqué de vous en parler. Mais vous verrez que dans le musée actuel, il y a une démarche esthétique, avec la présentation des œuvres.

16. VL C'est intéressant de voir aussi à quel moment dans la programmation, vous mettez la préoccupation esthétique.

16. AMP Là, c'est clairement trop tôt. Notre travail à nous, en tant que conservateur, parce que les parcours & les présentations s'appuieront quand même sur les collections, pas forcément seulement, mais quand même en partie. Donc, ce qu'il faut, c'est quand même maîtriser parfaitement un scénario, & puis en suite sélectionner les objets, c'est ce que j'appelais tout de suite les listes d'œuvres, il faut parfaitement sélectionner les objets, & puis les extraits audiovisuels qu'on a repéré à l'INA<sup>304</sup>, partout, & c'est seulement quand on a composé cette liste qu'on commence à voir effectivement qu'on a une vision globale mais également très détaillée, il faut avoir la maîtrise des deux, & c'est seulement là qu'on commence à se dire en effet, est-ce qu'on veut que telle partie soit plus spectaculaire, telle autre soit plus intime ; qu'est-ce qu'on a envie de dire avec ces objets, & en quoi la scénographie peut appuyer cette envie ou ce souci pédagogique ou plus esthétique selon la nature des œuvres. Mais ça arrive quand même relativement tard par rapport au projet d'ensemble. Nous ce qu'on peut vous dire, c'est que sur une expo temporaire de 1000 m<sup>2</sup>, il y a deux ans de travail, dans le meilleur des cas. On commence par l'étape

<sup>301</sup> Idem, *Les marins font la mode*, op. cit.

<sup>302</sup> Ibid.

<sup>303</sup> Idem, *Tous les bateaux du monde*, op. cit.

<sup>304</sup> Institut national de l'audiovisuel.

repérage des objets au musée & à l'extérieur, contact avec les professionnels, les historiens, les archéologues, les ethnologues, etc. Et on arrive petit à petit à avoir une liste d'œuvres & une sélection d'éléments vraiment abouties je dirais, un an avant pour pouvoir monter le concours de scénographes et donc rendre cette fameuse liste d'œuvres accompagnée d'un cahier des charges qui part plus sur les orientations esthétiques, ou pas ; mais aussi, est-ce qu'on veut plusieurs niveaux de langage dans l'exposition ? Parce que parfois, dans les expos, on veut avoir clairement un niveau de langage pour enfants distinct du niveau pour les adultes, donc évidemment ça a des implications lourdes sur le graphisme, etc. Donc, tout ça arrive à mi-chemin, en gros un an avant, ça pour une expo temporaire. Mais, à l'échelon du projet, on ne peut pas vraiment dire parce qu'on n'a pas le rétro-planning par rapport à une date précise d'inauguration du nouveau musée. Mais ça arrive à mi-chemin, donc là on est beaucoup trop tôt pour le dire de manière précise.

16. HTDS En tout cas, ce qu'on sait, c'est que les thématiques vont être variées, il n'y aura pas forcément la même approche dans les thématiques, mais que peut-être sur certaines thématiques on privilégiera plus ce que vous appelez l'esthétique, qu'un discours construit avec multimédia & tout, mais on est encore trop tôt. Là, je ne pourrais pas encore donner d'exemple parce que on n'est pas du tout là.

16. AMP Sans oublier des espaces qui pourraient être plus ludiques & dévolus aux tous petits. Donc, il y a peut-être une thématique particulière qui sera clairement aménagée & pratiquée pour les tous petits.

16. VL Comment est-ce qu'on fait comprendre ou passer des messages sur la temporalité, l'histoire ? Est-ce qu'il y a des choix esthétiques en lien avec ça ?

16. AMP Tout est possible, si on regarde des expos actuelles ou des parcours permanents, tout est possible. Il y a des expos ou des musées qui ont un parcours chronologique très clair, mais avec une scénographie qui ne bouge pas d'un iota du début de l'expo à la fin. Et puis, il y en a qui décident de clairement indiquer avec une couleur différente que là on est au XVIII<sup>e</sup>, là on est au XIX<sup>e</sup>, ou alors dérivé du métal : au XVIII<sup>e</sup> il y a du bois sur les murs, au XX<sup>e</sup> siècle des morceaux de containers ! C'est *open*\*, tout est possible. C'est vraiment *open*.

16. HTDS Aujourd'hui, ce que vous verrez dans les salles, ça correspond à... je ne pense pas que la dimension historique des objets... Ce sont les cartels qui donnent l'information, & puis c'est tout ! Et puis évidemment, un bateau à voile, les gens savent quand même, un vaisseau, qu'il n'y en a plus aujourd'hui.

16. VL C'est-à-dire qu'on compte aussi sur les connaissances du public ?

16. HTDS Oui, bien sûr. Le visiteur qui en connaît assez peu dans le domaine, d'où l'intérêt d'avoir une médiation importante. Mais aujourd'hui, le choix esthétique, c'est de présenter l'objet parce que quand même les objets que nous avons sont de très beaux objets en tant qu'objet, ceux qui sont présentés dans les salles en tout cas. Après, dans les collections, on en avait beaucoup qui sont peut-être moins beaux, moins parlants. Mais bon, on a de très très belles maquettes anciennes, d'origine. Vous voyez, donc vraiment, rien que ça, ça dit quelque chose. Mais on sait bien que ça n'est pas suffisant. Et c'est ça qu'on veut modifier à l'avenir.

16. VL On a fait à peu près le tour, merci.

16. AMP Je dois vous laisser. Écoutez, bonne visite & bonne continuation.

16. VL Je visite beaucoup de musées ces temps-ci.

16. HTDS Oui, comme le musée de l'Armée que vous avez sans doute visité. Ils ont refait les galeries chronologiques avec des approches qui ne sont pas les mêmes. Ce que je voulais vous demander, c'est ce que vous allez faire de cette recherche. Vous allez publier ?

16. VL C'est une thèse de doctorat concernant les musées d'histoire & la manière de transmettre l'histoire dans les musées.

16. HTDS L'esthétique & la mise en valeur de faits historiques alors, dans l'histoire en général, n'est-ce pas ?

16. VL Oui, c'est cela. Aussi sur la manière sensible de transmettre l'histoire, en dehors des ouvrages historiens. J'avais travaillé au musée MASSÉNA à Nice !

16. HTDS On avait un musée à Nice, le musée de la Marine qui a été fermé finalement parce que la ville a renoncé. Là, c'était un musée conventionné, c'était pas comme les autres musées qu'on a encore, c'était un musée en conventionnement avec la ville. C'était dans la tour Bellanda. On avait été en contact avec le musée MASSÉNA pour un nouveau projet, parce que la ville souhaitait que le musée de la Marine continue à exister, puis finalement c'est tombé à l'eau. Donc, j'avais rencontré le responsable. Maintenant c'est l'ancien conservateur du musée de la Compagnie des Indes qui est au musée MASSÉNA, Louis MÉZIN. Nous, on a un musée dans la même enceinte que le musée de la Compagnie des Indes, le musée de Port-Louis. Mais j'imagine que ça doit être plus difficile en collectivité de fonctionner. En tout cas, on a essayé de vous donner quelques éléments.

16. VL Je ne vais pas faire une histoire du musée de la Marine, mais je vais m'inspirer de ce que vous dites. Et, est-ce qu'il y a un lien entre historiographie & muséographie dans tel ou tel musée ? Y a-t-il un lien entre l'écriture de l'histoire & la mise en scène de l'histoire ?

16. HTDS C'est-à-dire que quand on est dans un musée, on s'appuie sur ce qu'il est possible de présenter. Donc, forcément, ça biaise un peu le discours, ce qu'on peut aussi rétablir par du multimédia ou des petits films qui permettent... ou d'autres types de supports qu'on crée spécifiquement pour compléter ce qu'on n'arrive pas à dire avec les objets dont on dispose.

16. VL Mais il y a toujours des partis pris ?

16. HTDS Mais on ne veut pas forcément raconter une histoire. On a des objets à montrer, mais on ne veut pas forcément raconter toute l'histoire qu'il y a derrière. On choisit un axe.

16. VL Cet axe m'intéresse beaucoup.

16. HTDS Les maquettes qu'on présente aujourd'hui dans le musée ne sont pas présentées par rapport à tel événement historique auquel auraient participé les bateaux qu'on présente. Elles sont représentées techniquement, parce qu'elles témoignent de la forme des navires qui aujourd'hui a disparu, qu'elles documentent aujourd'hui, & qui saute aux yeux du public. Aujourd'hui, je parle d'aujourd'hui.

16. VL Par exemple j'étais vendredi au musée de la Musique où on m'expliquait que pour des moments charnières, ils mettaient plusieurs pianos avec beaucoup de changements pour montrer comme s'il y avait un élargissement sur une frise. C'est une histoire technique avec le parti pris, sur des périodes charnières, de mettre tous les changements importants pour que le visiteur comprenne l'évolution. C'est une manière de faire qui se rapporte à des manières de faire dans l'écriture de l'histoire en se concentrant sur ces moments-là.

16. HTDS Oui, sur certaines périodes, on considère qu'il y a plus de choses à raconter. C'est un choix qui est fait. Mais ça dépend aussi de l'importance des pièces qu'il y a à montrer. Forcément, c'est la contrainte qu'on a de mettre tel ou tel objet. C'est toute la question de la conception des contenus d'une expo, qu'elle soit temporaire ou permanente.

16. VL Ce sont ces parallèles qui m'intéressent avec l'écriture de l'histoire, évidemment avec ces contraintes. C'est dur, parce que souvent les contraintes sont plus fortes que les idées.

16. HTDS Vous essayez de voir les diverses manières de montrer. Aujourd'hui, dans le musée qu'on soit dans cette démarche, & je ne suis pas sûre qu'on l'ait dans le nouveau musée parce qu'on est plus dans des développements thématiques, plutôt raconter des histoires plutôt que l'histoire. On raconte des histoires de personnes, de tel ou tel bateau qui concourt évidemment à donner un paysage global. On n'aura pas une globalité du paysage maritime français dans le musée tel qu'il sera, parce que c'est impossible. On aura des bribes. C'est plus une lecture par bribes & par thèmes. On aura peut-être des développements sur l'évolution du transport des marchandises par exemple, on prévoit quelque chose & là, il y aura quelque chose de chronologique & qui racontera cette histoire-là. Le musée de l'Armée est plus dans cette approche globale. Ici, non, mais aussi parce qu'on a la mission de montrer les cinq marines.

16. VL En fonction de quoi on fait ces choix ?

16. HTDS Nous avons des directives légales. Qui a vraiment décidé de parler des cinq marines ? C'est assez justifié après. C'est vrai que c'est très intéressant de rendre compte d'un fait maritime à travers ces différents aspects. Le traitement de l'histoire c'est un des aspects. On hérite, parce qu'on a de la peinture d'histoire, on a des choses dans nos collections, qu'on montrera peut-être en décryptant, pas forcément au premier degré en disant telle ou telle bataille, en commençant par le tableau de la bataille qui a été peint 70 ans après. C'est tout le problème que rencontrent les musées d'histoire, on a des reconstitutions qui sont déjà anciennes, & les gens peuvent confondre avec l'époque représentée, l'époque à laquelle ça a été peint, donc c'est très complexe. Et nous, on est complètement dans cette complexité. Et beaucoup de gens ne comprennent pas que les maquettes que nous présentons sont contemporaines des bateaux qu'ils représentent. Sauf exception, on n'a quasiment aucune reconstitution. Donc ça, ça fait l'intérêt de notre collection, & c'est ça qu'on voudrait montrer aussi. C'est-à-dire que ce sont des témoignages historiques en tant que tels, parce qu'ils sont d'époque. Ils ont pu être transformés après, mais ce sont des objets historiques, archéologiques. Ils témoignent de quelque chose... C'est pas de la reconstitution d'après des documents. Ils témoignent eux-même d'une histoire. Ils ont été faits pour tel ou tel usage, mais tout ça n'est pas du tout montré aujourd'hui dans le musée. Moi je parle des maquettes parce que c'est une partie dont je m'occupe, après, il y a aussi les armes... Mais bon, qu'est-ce qu'on raconte, & qu'est-ce qu'on veut raconter, c'est aussi toujours la question dans un musée aujourd'hui. Aujourd'hui, si je vous fais la visite du musée, je vous raconterais l'histoire de la marine à travers de ce qui est présenté, parce que c'est à peu près le seul fil qu'on peut suivre. Il n'y a pas d'autre histoire qui se raconte, à part peut-être l'histoire des ateliers de sculpture & du décor naval qui peut être racontée dans un des espaces. Il y a des espaces thématiques. Après, on peut parler du développement de la marine de guerre depuis 1850, là on a des étapes chronologiques, voilà. Mais c'est très variable selon les espaces du musée. Donc je vais vous descendre dans les salles.

16. VL Je vous remercie.

16. HTDS Aujourd'hui on tente d'être plus qu'un musée d'histoire, on tente d'être un musée des cinq marines, un musée qui témoigne de beaucoup de faits, pas seulement des faits historiques : des faits sociologiques, des éléments de la vie, & des objets qui n'ont pas forcément une esthétique très immédiate vont être valorisés quand même parce qu'ils vont représenter, raconter une histoire, qui est une histoire de vie.

16. VL La politique d'acquisition peut aller dans ce sens-là ?

16. HTDS Oui, justement, elle est en train d'être pas mal modifiée par rapport à ce qui se faisait auparavant. Aussi, parce qu'on a des moyens, alors que pendant très longtemps le musée n'a pas eu de moyen d'acquisition, donc il ne pouvait pas avoir de vraie politique. Mais bon, on n'a pas d'énormes moyens non plus, mais on en a. Donc, du coup, on peut définir une politique, faire quelques achats, & ne pas être tributaires seulement des

dons. Mais les dons, on peut aussi les susciter en fonction du projet qu'on a. Et aujourd'hui, le projet n'est plus tout à fait celui qu'il a pu être, qui était de raconter l'histoire de la grande marine par les hauts faits des grands personnages. Aujourd'hui, on cherche à raconter d'autres histoires, plus modestes, plus... Aujourd'hui, le musée, il reflète une collection, mais pas forcément les acquisitions récentes depuis les dix dernières années parce qu'il y a des choses qu'on a acquises mais qu'on n'a pas encore eu l'occasion de montrer hors des expositions temporaires, parce que l'approche aujourd'hui dans les salles permanentes ne permet pas... il faudrait payer des scénos... c'est pas possible. Donc, on est sur l'état d'un musée qui est en attente de rénovation. C'est plutôt comme ça que vous devriez le présenter. Il essaye de vivre, survivre, dans l'attente d'une rénovation. Il présente les fleurons de ses collections en fonction des contraintes, qui sont des collections qui parlent d'histoire, mais qui parlent aussi d'une esthétique, qui parlent aussi d'histoire technique, beaucoup, & on est en attente de parler de plus de choses, & de les faire parler différemment ces collections & de montrer plus, une diversité plus grande des collections. Voilà. Il faut voir par exemple les objets du quotidien, ils n'ont quasiment pas été collectés au musée au XIX<sup>e</sup> siècle, on n'a pas d'objet pour témoigner du quotidien des marins dans la collection constituée au XIX<sup>e</sup> siècle, qui est constituée presque exclusivement de peintures & de maquettes représentant les plus grands bateaux de la marine. Donc, quelle histoire raconte-t-on avec ça ? On est tributaires de ce qu'on a. Après, on peut compléter en faisant faire des choses mais on n'a plus la dimension esthétique de la collection d'origine, ça n'existe plus. Si on fait faire des reconstitutions, le musée a beau fonctionner avec des reconstitutions, on en a encore des visibles dans les salles, en utilisant des maquettes plus anciennes pour montrer par exemple le chantier de construction navale, comment ça marchait. On a des maquettes qui datent du XVIII<sup>e</sup>, qui ont été remises en place sur un support avec des petits personnages dans les années cinquante-soixante. Et là, on le présente dans le musée. C'est plus un témoin de la muséographie, mais ça raconte quand même une histoire, on s'en sert, on peut s'en servir. On est dans un domaine qui n'est pas forcément évident à embrasser, parce que voilà ! Après, ce qui serait intéressant dans votre recherche, ça serait de voir comment dans les musées de beaux-arts l'histoire est écrite, puisque c'est vraiment votre sujet. Parce que les collections de beaux-arts parlent beaucoup d'histoire. Le problème, c'est que les musées d'histoire, on les copie. Parce que, comme on ne les valorisait pas, on disait que les musées de beaux-arts devaient parler des beaux-arts, de l'histoire des arts & pas de l'histoire, & bien un musée d'histoire se retrouve avec des œuvres documentaires, & c'est un peu notre cas. Sauf qu'on a quand même les VERNET qui sont une œuvre importante & qui parlent d'histoire aussi. Et nous, on a les originaux. Si vous allez voir le musée de la Marine à Londres, il est magnifique, il a des collections splendides, mais à Lisbonne, il y a énormément de copies, des copies de tableaux historiques qui parlent de batailles navales, qu'ils n'ont pas mais qu'ils ont fait copier. Donc là, la dimension esthétique est assez... C'est pas de très belles œuvres, c'est des copies. Et ça c'est le problème des musées thématiques pour lesquels... Alors aujourd'hui, on essaie plutôt d'avoir des originaux & dans nos expositions, on essaie plutôt d'emprunter des originaux pour montrer... Dans l'exposition de NAPOLÉON<sup>305</sup>, il n'y avait que des originaux : beaucoup de peintures. C'était une exposition vraiment historique, dont on ne vous a pas parlé, qui a eu lieu en 2004. Il y avait des reconstitutions, mais il y avait vraiment des peintures de l'époque napoléonienne, avec la vision de Trafalgar, entre les Français & les Anglais, les différents tableaux. C'était très intéressant comme expo. Mais, c'est pas ce qu'on fait dans les salles. On peut avoir une exposition historique, mais notre musée a une vocation beaucoup plus large. C'est pas comme quand on est un musée d'histoire de ville où on va avoir quand même un fil. On n'est pas, aujourd'hui, dans cette optique-là.

16. VL Il n'y a pas vraiment de définition de musée d'histoire, si ?

16. HTDS Enfin, on le retrouve beaucoup dans le musée de ville, comme par exemple le musée MASSÉNA, le musée de Nantes qui vient d'être rénové. Là, ils ont un développement chronologique, & on raconte une histoire. Mais nous, dans nos musées d'arsenaux, c'est un peu pareil. C'est quand même un peu chronologique. Mais ici, comme on a une vocation à parler de plein de marines. Quand on ne doit parler que d'une marine, ça va. Mais quand on doit parler de toutes les marines. Comme on voit, c'est très compliqué. Dans les expositions thématiques, on peut croiser plus. Je vous emmène dans les salles ?

<sup>305</sup> Mar. 2004, Paris : musée national de la Marine. *Napoléon & la mer*. MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE, éd.

16. VL D'accord. ❀ *interruption* ❀



## A.17. Entretien avec Aude PESSEY-LUX

Paris, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, le mercredi 9 janvier 2013.

17. APL Je suis Aude PESSEY-LUX, bienvenu dans notre établissement. Je ne sais pas où vous voulez aller, parce qu'on est en *open space*\* là-haut. Je pense que Jacques TOUBON aurait été intéressant à rencontrer. Moi, je ne suis que la directrice du musée qui n'est qu'un département au sein de la Cité, depuis janvier, l'établissement public du palais de la Porte dorée, donc c'est encore plus compliqué parce qu'il y a les deux projets scientifiques & culturels de l'aquarium, du musée plus le palais, qui sont sous la même direction.

17. VL Vous, vous êtes responsable du musée ?

17. APL Que du musée, si j'ose dire qui n'est qu'une section. Vu de l'extérieur, c'est hyper compliqué à saisir parce que ça n'est pas un statut... c'est pas banal.

17. VL Vous, vous êtes ici depuis quand ?

17. APL Je suis là depuis 3 ans, je n'étais pas là au début, j'ai pris en route. Surtout par rapport aux projets d'expos temporaires, je ne suis pas du tout spécialiste... J'étais en province avant, & je n'étais pas du tout dans ce domaine-là, j'étais dans un musée qui n'a rien à voir avec ça. Moi, j'ai été recruté parce que j'étais conservateur, & en fait justement, le musée, on reparlera, il y a trois chargés de collections en fait. Admirez les chefs-d'œuvre en passant. Désolée, mais on fait tout à pied.

17. VL Vous aviez fait quel type de formation ?

17. APL Comme tout le monde, l'École du Louvre, & puis la fac en histoire de l'art. Comme tout le monde dans ce métier. Tenez, ça ce sont les dioramas d'époque, de 31.

17. VL Je suis en train de faire une tournée de musées à travers la France.

17. APL Vous avez fait des musées plus mémoriaux ? La première guerre mondiale, Péronne, des choses comme ça ?

17. VL Oui. Je travaille sur la transmission de l'histoire. J'essaie de rencontrer des gens qui ont des choses à dire là-dessus.

17. APL Ce qui n'est pas nécessairement mon cas dans la mesure où moi je suis arrivée... D'abord on raisonne avec un gros souci d'expos temporaires très restreintes, donc, du coup, comme j'avais auparavant beaucoup travaillé sur les expos temporaires, en fait, ça fait vraiment une grande partie de notre temps. En plus, on est un établissement public, donc, on a un côté administratif de conventions, d'appels à projet, de cahiers des charges, etc. qui est extrêmement lourd, & qu'on raisonne dans des délais souvent assez courts par rapport à des montages des expositions avec des équipes très restreintes. Et concernant l'exposition permanente, elle a été mise en place, & donc maintenant, on fonctionne plus par rapport à un enrichissement des collections & par rapport à une amélioration de la scénographie de cette exposition. On ne reprend pas le fond. J'entends par là qu'il y a neuf séquences qui ont été définies dès le départ, enfin, le synopsis a été rédigé dès l'origine avec un cahier des charges précis vis-à-vis du scénographe concernant des items bien précis : l'histoire de l'immigration abordée dans les tables historiques. Donc, on ne revient pas du tout sur le projet initial. Donc par rapport à ça, je ne suis sans doute pas la mieux placée par rapport à ce que vous vouliez savoir.

17. VL Si, vous connaissez ce projet. Sur l'exposition permanente, vous ne faites que des enrichissements ?

17. APL Bien sûr, on ne remet pas en cause ! Le musée a ouvert en 2007, c'est très récent, c'est pas comme quand vous avez un musée qui a 45 ans & qu'on refait tous les 20 ans à peu près, le temps de faire tous les projets, tous les budgets, etc. le projet scientifique, ça fait tous les 25 ans, rarement... Voir plus !

17. VL Le projet date des années quatre-vingt-dix ?

17. APL Non, plus tard, le *rapport Toubon*<sup>306</sup>, il date de 98, il me semble. Il est à l'origine du projet. Après, le projet a commencé à naître en 2004, & l'établissement a ouvert en 2007.

17. VL Le lieu, en lui même, est-ce qu'il est difficile à porter ? Est-ce qu'il peut être contradictoire avec le message ?

17. APL Ça dépend ce que vous entendez par-là. Je pense qu'il l'a été, mais qu'il ne l'est plus. Il l'a été longtemps au début. En fait le gros soucis qu'on a eu au début, c'est le fait que, par le passé, ici se trouvait le musée des Arts africains & océaniens, & en fait, il y a eu d'abord une grande partie de la population qui l'avait visité & qui ont regretté ce musée, & qui continue à le regretter cruellement, avec ses qualités & ses défauts, en fait c'était un musée qui était finalement très attachant. Et, ces gens-là n'ont pas du tout trouvé dans le quai Branly ce qu'ils avaient perdu ici. Donc, il y a eu déjà ça. Après, vous parlez sans doute du lieu en tant que musée permanent des Colonies, par rapport à 1931, l'expo coloniale. Là, de toute façon, ça a été la même histoire qui s'émaille au fil des ans depuis 31, parce qu'on est passé du musée des Colonies au musée permanent d'Outre-Mer, avec différents projets jusqu'à ce qu'il y ait celui de MALRAUX concernant les arts africains & océaniens, pour passer après à une période où il n'y a rien eu puis, il y a eu le musée des Histories & Cultures de l'immigration. Au début, ça posait quelques problèmes, mais paradoxalement, moins que ce qu'on veut bien croire. Mais alors, après c'est une vision de conservateur, je pense que la perte du musée des Arts africains & océaniens a été plus importante encore que la connotation du palais colonial destiné à l'immigration. C'est mon point de vue qui n'est peut-être pas partagé par tout le monde mais moi, je le ressens comme tel. Après vous avez sans doute raison, cette notion de palais colonial a été un petit peu, je ne veux pas dire gommé ou délaissé, mais en tous les cas, vis-à-vis des gens qui étaient ici & qui ont dû travailler sur le projet, c'est vrai que c'est quelque chose qui était un petit peu laissé de côté pour mettre en avant ce projet de l'histoire de l'immigration, pour être traité comme il est traité dans beaucoup de pays d'Europe, voire aux États-Unis, mais enfin, c'est un lieu mémoriel, donc c'est pas pareil, en tous les cas, qui existe ailleurs. Et à partir de ce moment-là, c'est vrai que le palais a été un peu laissé de côté. Depuis qu'on est établissement public, EPPDPD<sup>307</sup>, donc qui est un petit peu compliqué, les choses ont changé, déjà qu'auparavant, théoriquement, on arrive sur ce patrimoine très particulier, mais maintenant la mise en valeur du lieu fait aussi partie du projet d'établissement. Donc, je pense que c'est une très bonne chose, parce que ça montre au contraire, qu'on n'omet pas quoique ce soit, & que c'est un tout, & que l'on considère ça comme un ensemble. Je ne sais pas si vous avez vu à l'extérieur comme à l'intérieur, on a fait tout un cheminement du visiteur sur le parcours sur l'histoire du palais & du lieu qui va être la phase 2, on est en train de travailler dessus, ça sera sur l'ancienne mezzanine qui domine l'ancienne salle des fêtes qui est le forum actuellement, où on va traiter des différentes affectations du bâtiment au fil du temps en 4 séquences, depuis 31 jusqu'à la Cité de l'immigration ; donc, muséographiquement présenté avec des objets pour introduire finalement cette évolution vers quelque chose de plus naturel. Je pense que ce passage sera encore mieux compris. Alors, vous allez me dire : « C'est curieux ! » Il me semble qu'on procède à l'envers, qu'on aurait du faire ça dès le départ, mais ça c'est mon point de vue avec ce soucis d'objets & de patrimoine. Mais, tout le projet a été établi par des historiens purs, donc cette notion de l'objet & du soucis de l'objet n'est pas du tout la même. Quand j'entends objet, j'entends aussi témoignage. On n'a pas du tout à faire au même point de vue. Alors, je ne vais pas dire qu'ils s'opposent, mais il y a eu quand même vraiment un parti pris purement historique, qui était dû également du fait qu'on parte sans collection à l'origine. Ceci explique peut-être cela ! C'est pas un reproche, c'est un constat. Et je pense que du fait qu'on développe un petit peu plus l'histoire

---

<sup>306</sup>Jacques TOUBON. *Rapport au Premier ministre : mission de préfiguration du centre de ressources & de mémoire de l'immigration*. Rapp. tech. 2601. Paris, mar. 2003.

<sup>307</sup>Établissement public du palais de la Porte Dorée.

du bâtiment dans lequel on se trouve, & l'histoire des différentes affectations de ce lieu, permet de nettement mieux introduire *Repères*<sup>308</sup>, qui correspond au parcours permanent de l'établissement. J'ose pas vous dire que les choses s'enchaînent de façon naturelle, mais moi, il me semble, & moi je crois que j'aurais fait ça en premier, pour pouvoir permettre d'aboutir finalement au dernier étage, qui est le musée consacré à l'histoire de l'immigration en France. Mais, ça a été fait à mon avis très rapidement, avec des équipes très réduites, & puis avec une vision très historienne. Alors, je ne vais pas critiquer, mais je pense que mon prédécesseur a eu bien du mal à insuffler cet élargissement de la vision qui était, je pense, peut-être un refus. Je pense que c'est très très bien que finalement on élargisse les choses, & je vous dis que là, les collections d'abord se sont enrichies, donc ça c'est important aussi, & on retravaille sur *Repères*, à la fois pour étoffer la vision géographique des choses, & puis pour améliorer le parcours des visiteurs, parce qu'on a déjà quelques soucis d'accessibilité, ça c'est un problème récurrent, à la fois par rapport au fait que la scénographie n'est pas aussi souple qu'elle devrait l'être. On aborde les collections par trois biais, d'abord l'ethnographie, l'art contemporain & l'histoire. Et en fait, c'est trois champs de collection sont permanents dans le parcours du migrant, parce que c'est ce qui a été choisi, & l'histoire de l'immigration est traitée essentiellement dans les tables historiques. Donc, vous y êtes déjà allé ? On y retournera !

17. VL Comment s'articulent ces trois champs ?

17. APL Ce ne sont pas des parcours, ce sont trois champs de collection qui se croisent de manière systématique au sein de tout le parcours, le cheminement du visiteur. Donc, il y a ces trois domaines de collection précis, qui s'entrecroisent en permanence en fonction du cheminement du visiteur qui correspond au départ jusqu'à l'arrivée, à travers neuf séquences : le point de départ, le problème face à l'État, le travail, le sport, jusqu'à la diversité culturelle qui aboutit au...

17. VL Ça c'est le parcours ?

17. APL Oui, & à travers tout le parcours, les tables historiques permettent de voir une chronologie, & une vision chrono-thématique & en revanche, au sein du parcours, c'est le parcours du migrant avec un M majuscule, à travers aussi bien des documents historiques, des photos & quelques documents administratifs, à travers aussi des films, des éléments audiovisuels, à travers des œuvres contemporaines qui correspondent plus à des œuvres qui correspondent au départ, à l'exil, par des artistes contemporains qui soient eux-même immigrés ou pas, ce n'est pas le problème, ce qui nous intéresse, c'est le contenu, & puis tout ce qui est ethnographique, ce sont surtout des parcours de vie avec des témoignages & des objets témoins. Donc, le parcours est en permanence nourrit par ces trois domaines de collection.

17. VL Est-ce que l'art contemporain & l'ethnographie sont au service de l'histoire ? Ou de la compréhension du parcours du migrant ?

17. APL Les deux !

17. VL Quels sont les moyens de transmettre cette histoire dans le musée ?

17. APL Autant, par les témoignages d'êtres humains d'origines diverses & de parcours très différents, que par la vision de la création plastique pure. Les éléments se croisent & correspondent à un enrichissement mutuel pour qu'il puisse y avoir une façon d'accéder aux choses. Il peut y avoir un parcours rapide qui peut se faire uniquement à travers un parti pris historique pur, & il peut y avoir les deux ! Ça je pense que c'est une des richesses de ce parcours.

17. VL La vision des artistes contemporains, est-ce qu'on peut dire, qu'à leur manière, ils ont écrit l'histoire ?

<sup>308</sup> 2007, Paris : Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *Repères*. CITÉ NATIONALE DE L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION, éd.

17. APL Oui, bien sûr !

17. VL Ça a été des commandes ?

17. APL Non, non, non ! Ce sont des démarches artistiques différentes d'artistes qui n'ont rien à voir les uns avec les autres, & qui ne sont pas obligatoirement eux-même des gens qui ont vécu ce parcours-là & qui sont intéressés par cette problématique-là, parce que, l'exil c'est un thème, j'allais dire, universel. Les raisons du départ. Donc, là on est peut-être plus avec des artistes qui ont un parcours de vie particulier. Enfin, globalement, les artistes qui sont présentés dans l'exposition, sont des artistes qui traitent de thèmes qui nous intéressent, mais qui ne sont pas obligatoirement des gens qui sont des gens immigrés avec des problèmes... Mais vous savez très bien que les artistes pointent plutôt du doigt tout ce qui est problématique plutôt que du merveilleux, bien qu'il y en ait qui traitent du merveilleux. Et de ce fait, ce sont des œuvres qui ne sont jamais des commandes, mais qui correspondent aux thématiques que l'on développe. Pour vous dire, par rapport aux artistes, Shen YUAN qui est une artiste contemporaine, on a travaillé avec elle pour *J'ai deux amours*<sup>309</sup>, on a montré justement nos collections contemporaines acquises depuis 2007. On a acheté par exemple la série des trampolines, qui sont de vrais trampolines, dont les housses correspondent aux China towns de Londres, de San Francisco, de Paris... cinq quartiers chinois qu'elle a développé sur très grands formats. Donc vous voyez, on est pas obligatoirement dans... on est dans des évocations qui sont problématiques, des fois oui. Je pense par exemple à Bruno SERRALONGUE qui a traité des sans-papier, a suivi des sans-papier pendant un certain temps, ou à Mathieu PERNOT qui a travaillé sur certains quartiers & sur l'habitat. Les choses s'entrecroisent, mais sans qu'elles soient citées obligatoirement, ou traitées d'une façon obligatoirement affirmée. Et donc, il y a une responsable des collections contemporaines, & il y a certains artistes que l'on suit, puisque il y a une évolution de leur travail & d'autres thèmes qu'ils traitent & qui correspondent à, je n'ose pas dire ce dont nous avons besoin, mais qui correspondent vraiment à notre propos. Mais ce ne sont pas des commandes, & ce ne sont pas obligatoirement des artistes qui sont des migrants eux-même. Mais parfois oui ! Mais ce n'est pas parce que ce sont des migrants, c'est surtout parce qu'ils traitent de thématiques qui nous intéressent. Ils n'observent pas obligatoirement des problèmes de migrants. Comment vous dire : quand ils traitent de quartiers chinois, nous c'est quelque chose que nous, on montre du doigt du coup, c'est intéressant, mais c'est pas forcément une problématique liée aux migrants. Donc, on n'est pas dans l'illustration, on est plutôt dans le ressenti, & même dans l'absolu, par rapport à une œuvre d'art, mais qui s'inscrit parfaitement dans l'enrichissement du propos, sans n'être qu'une lecture...

17. VL C'est très intéressant cette manière d'intégrer l'art contemporain.

17. APL C'est essentiel.

17. VL Vous dites que ça n'est pas de l'illustration, mais de l'intégration de l'art dans le discours.

17. APL Oui, totalement. Il y a cette originalité-là. Et la deuxième originalité de ce parcours *Repères*, c'est ce qu'on appelle la galerie des dons, qui correspond là à des témoignages, des parcours de vie, avec un objet clef, phare, & un témoignage. Donc, là c'est la vision plus ethno, donc, qui est également dans le parcours *Repères*. Donc, il y a une galerie qui est un témoignage de la société civile & qui fait vraiment partie d'une démarche très particulière de l'établissement vis-à-vis des gens qui sont des gens, je ne vais pas vous dire anonymes, mais d'origines très très diverses, avec des témoignages qui sont soit le fait d'une demande de reconnaissance de la part d'une troisième génération des fois, & qui souhaite témoigner au nom du père ou du grand-père, de la grand-mère, peu importe. Ou au contraire de gens qui souhaitent eux-même témoigner, qui souhaitent vraiment dire : « Voilà mon parcours ». Et c'est souvent de manière spontanée que les gens viennent & pour lesquels il y a un enregistrement, voire même des petits films de fait, et puis le fait de donner, alors au début, c'était des dépôts, & petit à petit, on est passé à la notion de don. Ça s'appelle galerie des dons, qui sont des objets importants par

---

<sup>309</sup>Nov. 2011, Paris : Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *J'ai deux amours*. Hou HANRU et Evelyne JOUANNO, eds.

rapport à l'histoire des gens, par rapport au premier papier, par rapport à l'histoire administrative qui leur a permis d'être intégrés, qui leur a permis de changer de nationalité. Ce sont des exilés économiques, des exilés politiques & donc là, on a cette galerie des dons qui complète cette galerie des dons permanente.

17. VL Et donc, vous avez un service qui s'occupe spécialement de recueillir ces informations ?

17. APL On a une chargée de collection ethno, qui est Hélène du MAZAUBRUN, qui se charge, qui a la responsabilité de cette collection-là, à la fois de son enrichissement & du suivi par rapport aux gens, parce que souvent, ils souhaitent continuer d'apporter des photos. Comment vous dire, c'est quelque chose de très profond, c'est quelque chose... là on est dans l'affect, dans le témoignage, dans des gens qui pleurent, qui mettent du temps, qui reviennent. C'est encore une autre démarche. Ça n'est pas la même démarche qu'avec des artistes contemporains, d'où le fait que le musée ait trois responsables de collection puisque c'est une démarche qui n'a rien à voir avec la démarche d'acquisition d'œuvres contemporaines, par exemple. On est carrément dans le fait que les gens viennent, hésitent, ne veulent pas, finalement reviennent, veulent témoigner au nom du grand-père, finalement reviennent avec le grand-père. Vous voyez, on est vraiment, on est dans l'humain. Et pour ce faire, il y a un service réseau, avec Agnès ARQUEZ-ROTH, qui gère ce service réseau & partenariat, qui peut être vraiment des partenariats avec des collectivités territoriales, mais qui peut être aussi le fait de développer les relations avec les populations civiles via des associations à travers lesquelles des personnes souhaitent témoigner. On a des accès larges.

17. VL Vous êtes en lien avec un laboratoire scientifique, des ethnologues. Ça a un rapport avec cette démarche-là ?

17. APL Oui, qui existe également avec... justement, avec Agnès ARQUEZ-ROTH. On a fait développer un réseau de musées de société plus dédié à tout ce qui est immigration au souci de traiter de l'immigration au sein de leur collection, qui peuvent vous intéresser aussi parce que ce sont des musées d'histoire & de société, on travaille avec le Musée dauphinois par exemple qui traite beaucoup de cela & qui, en terme d'expositions temporaires, beaucoup, beaucoup... En ce moment, on travaille sur une expo sur l'Italie, je ne sais pas si vous l'avez vue, qui va être très très bien. Donc, sur l'histoire de l'immigration italienne en Isère & dans le Dauphiné, parce qu'ils remontaient dans le passé, jusque dans l'Antiquité, enfin, voilà. Avec le Musée lorrain, qui va devenir le musée des Lorrains & qui va traiter de l'immigration, qui va émailler totalement son parcours historique avec l'immigration en Lorraine, avec le musée de Bretagne, enfin des Champs Libres, dont la prochaine exposition est consacrée à l'immigration, donc ça s'appelle *Migrations*<sup>310</sup> en Bretagne, en mars prochain. Avec le musée de Nantes, des ducs de Bretagne, qui traitent de l'histoire des Pays de la Loire, mais via aussi une partie de Nantais venus d'ailleurs, l'an dernier qui ne traitait que d'immigration à Nantes. Le musée d'Aquitaine qui traite aussi en partie, qui aborde & l'immigration, & le commerce triangulaire, qui traite aussi à travers tout son parcours de l'immigration, donc en fait, si vous voulez, on s'aperçoit qu'il y a beaucoup de musées qui sont des musées de société, plus que d'histoire, mais qui évoquent, qui tentent d'aborder, qui veulent développer l'histoire de l'immigration. Donc, on a un réseau informel de musées de l'immigration, avec lesquels on travaille, via ce service. Et on se réunit de façon irrégulière, mais pour voir, si vous voulez, quels sont les problèmes pour traiter, pour aborder l'immigration au sein d'un musée qui traite alors plus de société que d'histoire, j'en conviens, mais finalement les deux sont complètement liés, complètement.

17. VL Ça fait partie de vos missions d'être tête de ce réseau ?

17. APL On n'est pas vraiment tête de réseau. Bon, oui, parce que la mise en œuvre s'est faite par la CNHI, la Cité de l'histoire de l'immigration, mais il n'y a pas vraiment de tête. Si vous voulez, on aborde plutôt les choses de façon transversale, avec les problèmes avec lesquels on est confronté, avec les choses qu'on souhaite développer, & eux, finalement, ont des missions régionales, la plupart du temps importante, que nous n'évoquons pas puisque

<sup>310</sup>Mar. 2013, Rennes : musée de Bretagne. *Migrations*. collectif TOPICK, éd.

nous traitons les choses d'une manière beaucoup plus large avec l'histoire de l'immigration traitée de façon historique dans les tables, mais ensuite, on évoque les choses d'une façon ouverte, sans affirmer des choses par rapport aux régions françaises. En tous les cas, ce n'est ni notre mission, ni notre rôle.

17. VL À partir de là, vous avez une bibliothèque, un centre de recherche, vous êtes en lien avec des universités ?

17. APL Oui, il y a un GIS qui existe, mais c'est Marianne AMAR que vous avez dû rencontrer qui l'anime & qui en est responsable & qui travaille effectivement largement avec d'autres historiens pour développer, approfondir des études précises & ponctuelles, & travailler d'une façon internationale, à travers des colloques, normalement cet automne, importants, qu'elle a mené rondement, pour raisonner par rapport à l'actualité des recherches à travers le monde entier.

17. VL Est-ce qu'il y a eu une inspiration muséographique quand le musée a été fait, inspiration d'autres musées étrangers ?

17. APL Je sais qu'il y a eu des ressemblances, par le fait de s'y rendre évidemment, mais après le parti pris retenu, ça a été à partir de comités scientifiques importants avec des historiens, qui ne se sont pas toujours très très bien entendus si j'ai bien compris, il y a eu beaucoup de fluctuations au sein de ce groupe de travail à l'origine, mais pour revenir sur une démarche qui traite d'une façon globale de l'histoire de l'immigration du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours, sans raisonner trop trop sur l'actualité. Ça c'est peut-être ce qu'on peut lui reprocher, on n'est pas sur ce qui est immédiat, on n'a pas du tout cette force de manœuvre. Nous ne sommes pas assez pour pouvoir raisonner sur des choses toutes récentes. C'est traité plus via des conférences, mais pas via les collections permanentes. Donc, pour revenir à votre question, oui, il y a eu des visites, mais si vous voulez, les problèmes qui ont pu exister en Allemagne ne sont pas du tout les mêmes que les nôtres. Après, on a vraiment l'histoire de notre pays qui a une incidence évidente sur les fluctuations ou pas, sur les fermetures des frontières, sur les difficultés à obtenir des papiers, sur au contraire, la prospérité économique & le fait de vouloir procéder à des embauches massives vis-à-vis de pays particuliers par rapport à, je ne sais pas, je vais dire n'importe quoi, par rapport aux mines du Nord-Pas-de-Calais-Lorraine à l'époque. Après, on traite de l'histoire liée à l'histoire de notre pays, on ne peut pas aller à l'encontre.

17. VL Alors, est-ce qu'il y a justement une couleur historiographique ici ? Vous dites que les historiens réunis en comités n'étaient pas forcément d'accord.

17. APL Ils n'étaient pas d'accord sur la façon de traiter les choses. Sur le contenu, je ne pense pas que ça ait été un problème, parce que le tout, c'était d'être suffisamment synthétique & de pouvoir faire des tables chronothématiques, ce qui n'est pas évident, sans raisonner par rapport à des communautés, parce que ça c'était aussi l'enjeu, c'était de ne pas se focaliser sur des communautés mais de vraiment raisonner sur des dates & des situations liées à l'histoire globale de l'immigration en France en traitant indifféremment, j'allais dire... Ça, je sais que ça a été un gros gros souci, & après, le tout ça a été de pouvoir illustrer les choses avec un parcours de migrant, je ne vais pas dire qui ne fasse pas de vague, mais qui soit beaucoup plus global, qui soit globalisé, & finalement le parcours retenu, ça a été celui-là, avec une façon d'aborder le migrant de façon plus précise via les témoignages & les parcours de vie. Donc, les collections se sont faites sur lesquelles on a des témoignages enregistrés qui ont été produits avec des objets & qui permettent cette vision-là. C'est un tiers des collections pour lequel il faut, ça n'est pas audioguide... La nécessité d'approfondir, par rapport à des témoignages, & ce côté humain qui contre-balance peut-être la rigidité ou la vision peut-être un peu, je ne veux pas dire négative, mais immatérielle qui est la vision purement historique avec des documents purement historiques & des dates. Mais qui est incontournable, on est d'accord. Donc, il y a un balancement entre les deux, & ce qui explique aussi qu'il y ait eu des frottements par rapport aux visions des choses.

17. VL Effectivement, il y a différentes manières d'aborder l'histoire de l'immigration : l'histoire coloniale, post-coloniale, des historiens engagés d'un côté ou de l'autre...

17. APL Là, je pense qu'il y avait eu quand même le souci d'avoir des gens avec des visions les plus larges possibles par rapport à un groupe de travail avec des gens dont les gens avec des visions étroites sont repartis. C'est ce que j'ai cru comprendre. L'objectif, c'était pas d'avoir une vision ni étriquée, ni engagée d'une certaine manière. Mais je suis très mal placée pour le dire, car je suis arrivée, les dés étaient jetés. Je dis l'existant qui n'est pas remis en cause, & avec lequel il y a des historiens qui ne sont pas d'accord, ça va de soi. Vous voyez, vous parlez également de modèles, le grand modèle qui est toujours évoqué, c'est *Ellis Island*, à New York, mais qui correspond encore à une vision d'un lieu mémoriel. Donc, là on est plus dans un musée de site que dans un musée d'histoire, pour moi. On est dans un musée de site au sein duquel on a essayé de développer une histoire de l'immigration avec un lieu qui était le lieu de passage obligé avant la répartition dans le pays des immigrés de partout. Mais on est dans un musée de site. C'est pas la même contrainte, c'est pas la même vision des choses, & puis c'est pas la même histoire du tout. C'est vraiment un musée de site, comme vous pouvez visiter un château en France en passant de salle en salle, l'endroit où il y avait les papiers, l'endroit où il y avait la visite médicale, l'endroit où il y avait les attributions, voir dans quelle région perdue on les envoyait en fonction, s'il venait d'Italie & qu'il était viticulteur, il allait plus être orienté vers tel État. S'il était plus tailleur allemand, je dis n'importe quoi, on allait peut-être plus les mettre dans une ville... Et encore, c'était pas toujours comme ça, aussi net. On n'a pas du tout la même histoire. Nous, les premiers Polonais qui arrivent en France sont des immigrés politiques essentiellement... Enfin, c'est pas du tout comparable, donc, c'est une autre façon d'aborder les choses ! Et je pense que les choses peuvent coexister sans se contredire.

17. VL Vous vous définissez comme un musée d'histoire & pas un musée de site. Comment vous définiriez le musée d'histoire ?

17. APL Nous, on est un musée d'histoire & de société. Bien que ça soit pas affirmé. On dit histoire & culture, ce qui pour moi revient à un musée d'histoire & de société. On évoque bien évidemment l'histoire de l'immigration, parce que c'est évidemment la base, le musée n'existerait pas sans cela, & à partir de cette histoire, on évoque le cheminement du migrant, le cheminement général, & le cheminement particulier vu à travers les collections ethnographiques & à travers le témoignage des parcours de vie très personnels.

17. VL Les témoignages font aussi l'histoire, n'est-ce pas ?

17. APL Oui, vous avez entièrement raison, ils peuvent avoir aussi – & ça on élargit les choses, parce que les choses sont assez récentes – certains artistes contemporains vont pouvoir eux aussi faire partie de ces parcours de vie : pas tous. Maintenant, on essaie de faire se croiser les choses, on les développe. Là on travaille sur la bande dessinée parce que ce sera la prochaine exposition qui aura lieu l'hiver prochain. Et certains auteurs ont des parcours de vie assez étonnant, & sont en lien maintenant avec la responsable des collections ethnographiques pour voir s'ils sont d'accord, pour témoigner, & pour qu'eux aussi, en tant qu'artistes ou auteurs, révèlent leur parcours de vie, parce que pour certains, la plupart... & on va faire la même chose pour certains artistes qui effectivement voudront bien témoigner & mettre ça en avant. Mais ce n'est pas le cas de tous non plus. C'est pour ça qu'on marche un petit peu sur des œufs à certains moments & les choses sont très fragiles. L'objectif à l'origine, c'était surtout d'avoir des témoignages les plus divers possibles par rapport aux origines des gens, par rapport aux raisons de l'immigration, ce que je vous disais, il y a des migrants politiques, des migrants économiques, des asiles, toutes les raisons possibles bien entendu, & par rapport à cela, les collections n'étaient pas établies, & n'étaient pas bien... Et plus on va de l'avant, plus les collections prennent une forme bien précise, & on essaie de les développer, & d'entrecroiser ces différents domaines de collection, & j'allais dire méchamment de l'anonymat de ces parcours de vie, mais oui, parce que ce sont des gens qui ont un parcours qui n'est pas spécifique, mais intéressant parce qu'ils viennent d'Afrique subsaharienne, tout ce que vous pouvez imaginer, les *boat-people*\* etc. Il y a un petit peu de toutes les origines, & plus on avance, plus on se dit qu'il serait intéressant d'avoir des parcours de vie de gens célèbrissimes, & donc ça c'est la dernière partie qui s'appelle « Culture & diversité », & sur laquelle on voudrait justement travailler un petit peu plus & développer, puisqu'elle nous ouvre des portes énormes, par rapport à des gens qui sont encore vivants, évidemment : on ne va pas avoir Joséphine BAKER & PICASSO. Mais il peut y



avoir un entrecroisement entre des témoignages d'artistes, ou n'importe quoi, ça peut être des prix NOBEL, tout ce qu'on peut imaginer, & ça c'est quelque chose qu'on envisage, dans le cadre de l'évolution, d'élargissement du projet initial.

17. VL Le témoignage, c'est le matériau de l'historien & de l'ethnologue. De donner au public une série de témoignage, est-ce que c'est lui donner les moyens de se faire leur histoire de l'immigration.

17. APL Oui. D'abord, les témoignages correspondent à une vision très actuelle, parce que ce sont des gens vivants, donc, c'est une vision très contemporaine, bien que certains témoignages, mais la responsable des collections pourrait vous en parler bien mieux que je ne saurais le faire, mais si vous voulez, les démarches ne sont pas toutes les mêmes là aussi. Vous avez des gens qui témoignent pour leurs grands-parents, vous avez au contraire des gens d'un certain âge, voire d'un âge très avancé, qui après moult réflexions finissent par vouloir souhaiter témoigner, & même finalement aboutir à une forme de reconnaissance. Vous voyez, il y a ça aussi, cette espèce de mise en valeur, pour ainsi dire, de leur parcours pas évident, qu'ils souhaitent voir aboutir & montrer, je ne vais pas dire par fierté, peut-être par défi pour certains, ou pour révéler quelque chose pour d'autres qui n'avaient pas été. Je parle surtout d'Algérie où on a effectivement des témoignages, & là c'est pareil, c'est une exposition qu'on a faite là, avec des témoins qui venaient de différentes régions françaises, & ces témoins, pour certains, n'avaient jamais parlé, jamais, de cela, avant. Donc, ça a été quelque chose de très très fort, y compris pour leur famille, leurs enfants ou petits-enfants qui ont été surpris de voir que enfin, les choses sortaient. Mais il a fallu attendre jusque-là pour que les choses se fassent, & pour qu'ils parlent de ce qui s'est passé il y a 50 ans, quelques soient les points de vue, parce que là aussi, vous direz que c'est un petit peu particulier, mais il y a des témoignages qu'on a recueilli, qu'on va intégrer au parcours de vie dans les collections permanentes. Ça aussi toujours cet aller & retour.

17. VL Il y a cette interaction après des migrants.

17. APL Là, ça concerne la communauté algérienne & française musulmane d'Algérie. C'est délicat, on le voit bien avec l'exposition, parce qu'on traite de l'immigration algérienne en France pendant la guerre d'Algérie, rien que le paradoxe du titre. Mais c'était volontaire, parce que rien n'avait été fait ici sur ce sujet. Donc on a travaillé que sur la période 54-61, donc en ne traitant pas du tout de l'Algérie, mais en ne traitant que de la France, & donc de ces personnes qui venaient d'Algérie, qui se sont installées en France pendant cette période-là. Avec des témoignages, & ces témoignages vont regagner, pour certains, je pense à SHÉHÉRAZADE, je pense à cette femme qui était une danseuse orientale qui travaillait dans des cabarets, qui vit toujours, qui est une femme, qui était très très émue, qui a accepté de témoigner, pour laquelle on a retrouvé ses costumes, qui a été d'accord pour nous les céder. Et donc, ça c'est un parcours de vie que l'on va intégrer dans les collections permanentes. Ça c'était pour voir dire que les témoignages, forcément, je ne vais pas dire que c'est comme de l'actualité, parce que 50 ans, c'est quand même un demi-siècle, mais on ne peut pas remonter au-delà, par rapport aux collections ethno, on est obligatoirement dans le vivant. Pour tout ce qui traite des années du début du XIX<sup>e</sup> au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, on a affaire à des documents écrits, à des documents d'archive, à des documents administratifs, beaucoup aussi, & à de la photo. On n'a pas ce regard aussi humain & aussi proche, si vous voulez. Mais tout est complémentaire, l'un n'exclut pas l'autre.

17. VL Pour le visiteur ce sont des clefs ?

17. APL Ce sont des clefs de compréhension, de compréhension par rapport à tout, par rapport aux raisons de l'immigration, par rapport aux origines des personnes, les gens viennent pas des mêmes pays, il y a des flux bien précis à certaines périodes pour des raisons bien précises. Je pense à la guerre d'Espagne par exemple, il y a eu forcément des réfugiés politiques en grande quantité. C'est traité dans les tables historiques, mais par rapport à notre parcours, c'est beaucoup plus global, par rapport à la présentation d'œuvres & d'expôts. Mais pour le visiteur, je pense qu'il peut avoir une vision tout à fait globale : à la fois cette vision très historique & cette vision plus humaine, ou plus artistique. Mais je pense que les visions artistiques & humaines sont... Les choses se superposent,

elles sont totalement complémentaires, dans la vision qu'on a, puisqu'on n'a pas une vision ni régionaliste, ni de traitement précis.

17. VL Vous avez un travail sur le choix des mots, une grande délicatesse à avoir, étant donné que c'est de l'histoire contemporaine & parfois des histoires douloureuses ?

17. APL Tout à fait, par rapport aux entretiens, ils sont toujours retravaillés, mais ils sont toujours diffusés avec l'accord de la personne qui a été interviewée, qui a témoigné, c'est un témoignage. Et si c'est dans la galerie des écrits, les petits extraits leur sont toujours soumis avant d'être présentés. Par rapport aux textes qui sont dans l'exposition, ils ont essentiellement été rédigés par des historiens, sachant qu'il n'y en a pas énormément. Et en revanche, tout ce qui est, & il n'y en a pas suffisamment, ce que j'appelle des cartels développés, c'est-à-dire des cartels d'œuvres, sont rédigés plus par les soins de l'équipe du musée & avec la collaboration obligatoire du service des publics pour qu'on soit dans des vocabulaires accessibles à tous, lisibles, qui ne prêtent pas à confusion. Mais là, n'intervient pas le travail de l'historien. Les historiens ont surtout travaillé au début, plus que... je parle des expositions permanentes, sur l'élaboration du squelette de *Repères*.

17. VL Il y a une direction scientifique ?

17. APL Oui, c'est un peu compliqué chez nous, il y a un conseil d'orientation, qui existe, qui réunit des gens qui sont... on dépend de cinq ministères, ça vous donne déjà un ordre d'idée de la complexité du fonctionnement. On dépend du ministère de la Culture, mais majoritairement de l'Intérieur, ensuite de la Culture, de la Recherche, de l'Éducation nationale, & pour l'aquarium, de l'Écologie... ça existe ? C'est un secrétariat ? Mais bon, sachez-le. Il y a des représentants dans tous ces domaines-là, dans le conseil d'orientation. Ça vous pouvez le voir sur le site. Avec des membres croisées : il y a des historiens, mais il n'y a pas que des historiens, qui pour la plupart ont été à l'origine du travail sur le comité scientifique sur *Repères*. Ce comité d'orientation bien entendu, on présente toujours les projets par rapport aux expositions temporaires, pas trop par rapport aux politiques d'acquisition, on a une politique d'acquisition qui est indépendante puisqu'on est un musée national, & je vous dis, c'est très compliqué, & je ne crois pas qu'il y ait d'équivalent du point de vue statutaire, puisqu'on est « cité », & sous la cité, il y a le musée, la médiathèque, le service réseau & partenariat, enfin, vous voyez. Et comme on est établissement public maintenant, il y a l'aquarium aussi, d'où des personnes liées à un domaine scientifique différent, mais qui s'explique d'un point de vue historique puisque l'aquarium a toujours fait partie de l'établissement, dès 31, historiquement, c'est le plus ancien. Et ce conseil d'orientation accepte ou pas les projets d'expositions temporaires, peut en suggérer aussi, ça a été le cas par exemple pour « Vies d'exil »<sup>311</sup>, c'est un projet d'exposition temporaire proposé par Benjamin STORA en conseil d'orientation. Ça a été le cas aussi de l'exposition « Polonia »<sup>312</sup>, qui a été une exposition consacrée à l'immigration polonaise à partir de 1830 & qui avait été également proposée en conseil d'orientation par l'un des historiens. Et après, maintenant, on est passé à un autre système. L'objectif n'étant pas obligatoirement de ponctuer la politique d'expositions temporaires d'expositions communautaires mais au contraire d'ouvrir vers des thèmes plus transversaux, ce qui explique qu'on travaille sur la bande dessinée, de 1913 à 2013, un siècle de migrants à travers la bande dessinée<sup>313</sup>, de façon très large. Ça aussi, ça permet d'accéder finalement & de voir des parcours de vie, parce que la plupart des auteurs sont des gens qui sont passés de l'Europe aux États-Unis pour développer les *comics*\*, & qui étaient des migrants eux-mêmes. SUPERMAN, c'est l'histoire enjolivée, on voit toutes les connexions qui peut y avoir & qui sont fort intéressantes sur les parcours de vie & sur les répercussions que ça peut avoir dans l'histoire de la bande dessinée, avant qu'elle ne s'adresse qu'aux adultes. Parce que les premiers étaient destinés à tous les lecteurs. Ce comité d'orientation se réunit deux fois par

<sup>311</sup> Sept. 2012, Paris : Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *Vies d'exil - 1954-1962. Des Algériens en France pendant la guerre d'Algérie*. Benjamin STORA et Linda AMIRI, eds.

<sup>312</sup> Mar. 2011, Paris : Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *Polonia, des Polonais en France depuis 1830*. Jannine PONTY, Ewa BOBROWSKA, Marie CHOMINOT et Aude PESSEY-LUX, eds.

<sup>313</sup> Sept. 2013, Paris : Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *Albums - Bande dessinée et immigration. 1913-2013*. Vincent MARIE et Gilles OLLIVIER, eds.

an & oriente la politique de l'établissement. Quant au conseil d'administration, qui n'a rien à voir, est relié à tout ce qui peut être budgétaire...

17. VL    Donc, ce conseil d'orientation à une grande importance dans la direction de l'établissement.

17. APL    Oui, dans toute l'orientation de toute la politique d'exposition temporaire, & le développement de l'établissement, & d'orientations au pluriel de l'établissement.

17. VL    Parce qu'il y a des musées dans les cités, Éric de VISSCHER par exemple au musée de la Musique m'expliquait qu'au niveau du musée, il était avec ses collaborateurs, & ils avaient toute la politique du musée en main, & toutes les directives.

17. APL    Le fait d'avoir toutes ces tutelles sous-entend que c'est logique, non pas d'être redevable, mais d'avoir des comptes à rendre auprès des différents ministères. Le ministère de l'Intérieur est prépondérant d'un point de vue budgétaire dans le fonctionnement de l'établissement, ce qui explique qu'il y ait un réseau. Le travail de réseau se fait également en région, il y a énormément de travaux. Ça serait intéressant que vous la rencontriez Agnès, parce que le travail de partenariat en région est très important par rapport à la diffusion & au travail qui peut se faire sur le terrain.


17. VL    Ce fonctionnement n'est pas trop pesant ?

17. APL    Pas obligatoirement, parce que la politique d'acquisition finalement, elle est prenante, & en fait, par rapport à un conservateur, c'est quand même ce qui est le plus... Je veux dire que l'enrichissement d'une collection, c'est quand même la clef de voûte de notre métier. Et par rapport à ça, on fait de brefs compte-rendus, & il n'y a aucun problème. Les limites que nous avons, ce sont les limites budgétaires, mais par rapport à cette politique d'acquisition, elle est finalement très très libre, & bien qu'on soit un musée national, finalement, on a vraiment une très très grande marge de manœuvre. Ça c'est très intéressant, & puis après, on a le travail d'un musée : l'inventaire, le récolement, l'étude des collections... avec le problème des collections ethnographiques qui sont un autre volet beaucoup plus mouvant & beaucoup plus atypique.

17. VL    Est-ce que le numérique à beaucoup d'importance ici ? Dans l'exposition, par rapport aux vitrines... Le multimédia...

17. APL    Vous voulez dire des documents numériques ? Le multimédia a sa place dans l'exposition, mais ça n'est pas central. <sup>a</sup> Le site est enrichi par nos collections permanentes pour lequel il y a des choses, donc c'est un service qui travaille énormément, qui fait des dossiers thématiques également, qui sont proposés aux gens. <sup>b</sup> Il y a un film qui avait été fait par l'équipe du musée en temps voulu, un film très bien présenté sur l'histoire de l'immigration, qui est documenté avec des documents d'archives qui ne sont pas obligatoirement des documents de nos collections, ça c'est toujours problématique, parce qu'on a affaire à énormément de documents d'archives qui proviennent d'agences, de fonds privés, de fonds probablement publics... Donc, ça oui, ça existe. Mais sur place au sein même de l'exposition, comme je vous disais, il y a un tiers de l'exposition qui est audiovisuel, voilà.

17. VL    Est-ce que ça apporte quelque chose de particulier à la présentation de l'histoire de l'immigration ? J'ai comme exemple les musée d'archéologie & les modélisations...

Com 17.1   
Collections &  
dossiers  
thématiques

---

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 919.

17. APL Là ça n'est pas le parti pris qui a été retenu. Le parti pris qui a été retenu là, c'est plus le fait de pouvoir aborder des documents d'archive précieux ou de petits formats en formats beaucoup plus grands, ce qu'on appelle ici des lames. Les lames, ce sont de très très grands écrans qui permettent de diffuser des images choisies pour montrer justement des migrants, des sportifs pour la partie sportive, des gens au travail... Donc, ça effectivement, il y en a un certain nombre qui permettent, parce que le document historique autrement, on ne peut pas montrer en permanence une carte postale ancienne, parce qu'au bout de trois mois, on est obligé de la ranger. Oui, ça effectivement, c'est étudié au sein de l'exposition permanente. Après, ça pose des problèmes de maintenance, mais c'est un autre problème.

17. VL Comment est-ce qu'on se repère ?

17. APL C'est un peu le problème. Alors, à la fois on se repère par rapport aux tables, il y a douze tables qui sont chronologiques & qui ponctuent totalement le parcours, & justement, on voudrait qu'il y ait une amélioration de la scénographie pour que les gens puissent mettre en regard certains éléments des collections qui sont présentés & qui se rapportent à ces chronologies qui permettent de faire le lien, parce que c'est peut-être pas toujours évident dans la mesure ou après, on a des contraintes sur le bâtiment. On a affaire à une grande galerie en L qui fait 200 m<sup>2</sup>, ce qui est très bien, mais pour laquelle il y a un aller-retour obligatoire, puisqu'il n'y a pas de sortie, de porte de sortie, on est obligé de revenir sur ses pas & le visiteur découvre parfois des tables chronologiques qui... mais ça on ne peut pas vraiment les déplacer, mais il faut qu'on améliore vraiment la signalétique parce que les choses ne sont pas du tout commodes. Mais globalement le parcours est thématique, mais la chronologie est permanente au sein du parcours par le biais de ces grandes tables historiques. C'est le parti pris qui avait été retenu à l'origine pour ne pas faire d'amalgames trop importants, pour que les choses soient lisibles tout en laissant place belle aux collections.

17. VL Ce sont les moyens de se repérer dans l'exposition ?

17. APL Ça s'intitule *Repères*, au pluriel, cette exposition permanente. C'est un signe.

17. VL Est-ce qu'il y a des marqueurs esthétiques qui permettent de se repérer.

17. APL Je comprends votre question. Actuellement, pas suffisamment. Il y en a théoriquement, mais ils ne sont pas assez lisibles, donc justement on travaille sur la signalétique & sur la muséographie de cette exposition qui va être entièrement revue. On a un gros gros projet, ça fait plus d'un an & demi qu'on travaille dessus, & il devrait aboutir à la fin de l'année 2013 avec un plan pluriannuel d'investissement, donc, avec une enveloppe dédiée pour améliorer. La scénographie n'est pas modulable par rapport à la commande initiale, & justement le repérage n'est pas du tout évident. Donc, soit, il faut rajouter des couleurs, que le graphisme soit précis, ou qu'il y ait des couleurs par domaine. Mais, si vous voulez, quand on a affaire à des œuvres contemporaines qui sont supposées être un tableau sur le mur ou des installations, ce sont parfois des choses démesurées par rapport au propos ou à la section, je pense que le visiteur a du mal à s'y retrouver. Donc, l'objectif, c'est de pouvoir améliorer la lecture du parcours parce que ces signes, ces repérages ne sont pas suffisamment clairs, & c'est ce qui est reproché, & c'est ce qui saute aux yeux.

17. VL Est-ce qu'il y a des choix esthétiques qui permettent de donner un rapport à la temporalité ou à l'histoire ?

17. APL Je pense que c'est une partie des choses qui manquent, nous, c'est plutôt par rapport à la séquence, à la thématique abordée au sein du parcours du migrant qui est découpé en neuf séquences, & ce découpage n'est pas évident parce qu'il y a des parties plus larges que d'autres, vous vous en doutez bien, & surtout, quand je vous disais d'un point de vue bêtement matériel, on est dans un espace qui n'est pas vraiment cloisonné, où l'éclairage n'a pas été travaillé en ce sens, la signalétique par rapport aux épis qui normalement marquent les séquences n'est

pas suffisamment visible. Alors, il y a des choix esthétiques, effectivement, vous avez raison, mais, qui induisent peut-être plus en erreur qu'autre chose. J'entends par là qu'au début du parcours, où il y a les témoignages du migrant, ce sont des colonnes de verre qui sont dans des tintes plutôt colorées, & le choix de ces couleurs-là est totalement aléatoire. Et les gens se disent : « Tiens, puisque c'est rose, c'est que ceci ! Puisque c'est vert c'est cela ! Puisque c'est jaune... ». Pas du tout, c'était plutôt pour apporter une note de couleur, de la part du scénographe, au sein de l'esthétique globale qui est assez grise, de la présentation. D'ailleurs ce qui nous est reproché aussi, c'est d'être aussi neutre par rapport aux couleurs, parce que c'est essentiellement gris, mais sachant que ça n'était pas facile non plus, parce qu'il y a un muséographe qui s'appelle Pascal PAYEUR pour toute la scéno. de *Repères*, mais l'architecte qui a travaillé sur tout le bâtiment, c'est le cabinet Construire, avec Patrick BOUCHAIN & Loïc JULIENNE. Et BOUCHAIN & JULIENNE ont entièrement repris le bâtiment. D'ailleurs, l'élément majeur qu'on ne voit jamais, ce sont toutes ces issues de secours qui sont comme des nids suspendus par rapport à des arbres, qui sont finalement le faire-valoir, mais finalement on ne le voit pas assez, c'est dommage parce que c'est drôlement une partie vraiment réussie sur la façade nord qui n'est pas classée & qui n'a jamais été achevée en 1931, donc, ça ne posait pas de problème. Et autrement, leur marque de fabrique, c'est le fait d'avoir mis du bardage sur toutes les cloisons, ce qui n'est pas du tout évident par rapport à la mise en œuvre d'une scénographie, même si c'était une bonne idée à tous points de vue, économique, isolation, etc. Globalement, c'est très très compliqué de pouvoir faire un accrochage linéaire sur du bois qui forcément vit éternellement. Pour ce qui met un quart d'heure sur un mur en parpaing, vous mettez une journée & demie pour faire le même accrochage. Ça pose vraiment de gros problèmes muséo. qui ne sont pas faciles sur lesquels ont veut revenir. Donc, tout le bâtiment a été livré, & après, il y a eu un scénographe qui a bossé dessus & dans le parcours *Repères*. Vous voyez, il y a une superposition, alors qu'on aurait peut-être pu imaginer qu'effectivement, le cas de collections permanentes puisse être travaillé en harmonie. C'était peut-être difficile, je ne sais pas comment ça s'est passé, je n'étais pas là, c'est fait, c'est fait, mais c'est vrai que du coup, on croit que le scénographe n'était pas dans une situation évidente, d'autant que le musée a été ouvert & projeté sans collection au préalable ! C'est un des rares musées de France, pour ne pas dire peut-être le seul, qui ait été ouvert sans collection préalable. Je parle de musées de France, pas de musée associatif ou de musée privé où on fait ce qu'on veut. Mais ça m'intéresserait de savoir, si vous avez un autre exemple, je suis preneuse, parce que moi je n'en ai pas trouvé d'autre. Parce qu'en principe, si on ouvre un musée, c'est parce qu'on a une collection. Parce qu'un musée est essentiellement une collection destinée au public. Voilà, donc, on est dans un paradoxe intéressant aussi. Mais c'est ce qui fait tout l'enjeu & l'intérêt de ce musée. Ça m'intéresserait vivement de savoir si vous avez rencontré un exemple de ce genre.

17. VL Est-ce que le gris, ça fait histoire, par exemple ?

17. APL À la fois, le parquet est classé, donc vous voyez, déjà, au sol on ne pouvait trop rien mettre. Et après, c'est pas vraiment gris, c'est très très blanc, un blanc un peu... c'est très très neutre. C'est le plus neutre possible & je pense que la politique, c'était d'être le moins interventionniste possible, puisque l'enjeu à l'origine c'était de redonner au bâtiment les espaces qui avaient été créés en 31. Parce que vous ne l'aviez sans doute pas vu, mais peut-être des photos, le musée des Arts africains & océaniques avait entièrement tout cloisonné. Tout était bouché, & la très très vieille salle des fêtes, on ne voyait rien, on ne pouvait pas y entrer, tout était muré, cloisonné. On entrait dans des espaces très clos, très feutrés. Là, la volonté, c'était de revenir à l'état originel & original du bâtiment d'Albert LAPRADE, autrement dit de réouvrir tout ce qui était possible, & de ce fait, par contre, ça pose un autre problème, c'est que le bâtiment, est un bâtiment plein de vide ! Il est construit avec une grande cour centrale & deux ailes ! Voilà, je veux dire, c'est un bâtiment où six millions de personnes sont passées en moins de six mois d'exposition, où il fallait gérer les flux de visiteurs, & où tout était fait pour qu'il y ait une grande grande circulation sans qu'il y ait de problème de circulation, & donc les lieux d'expositions étaient très restreints. Et donc, nous on hérite évidemment de cette situation-là, y compris, n'en parlons pas, de l'administration qui est pas très... voilà. Si vous voulez, on peut aller dans *Repères*.

17. VL Oui, on a à peu près fait le tour.

17. APL Notre public cible, ça c'est un autre problème, parce que justement, là on a eu une réunion... On fait beaucoup de réunions dans un établissement, parce qu'on fait de la programmation, qui est un comité interne & transversal pour que tous les services soient au courant de ce qu'on fait. Il y a un service de programmation qui s'occupe de tout ce qui est événementiel, cinéma, tables rondes, musique, danse, pièces de théâtre. Ce comité de programmation permet de mettre ensemble la programmation, parce que très souvent c'est en lien avec les projets d'expositions temporaires qu'on monte nous, & il s'agit que tout le monde soit au courant : le service pédagogique, tout le monde, la médiathèque... Et par rapport au public cible, l'objectif, c'était quand même le champ social qu'il s'agissait de toucher le plus. Et plus on va de l'avant, plus l'ouverture se fait, avec un public scolaire, beaucoup. Avec un service pédagogique qui travaille remarquablement bien avec de gros dossiers, des partenariats avec certains rectorats précis d'Île-de-France & des réunions pédagogiques très importantes, & des outils pédagogiques très importants, cette équipe tourne très très bien. Et avec des visites précises menées par des profs eux-mêmes, grâce aux relais qui sont faits ici par rapport à des relais développés sur les expositions temporaires, comme sur des thèmes précis dans le cadre des expositions permanentes. Après, il y a le service des visites guidées, qui, plus ça va, plus se développe vers des visites patrimoniales, c'est-à-dire l'intérêt historique du bâtiment qui était un petit peu gommé, & je vous dis, plus on avance, plus ça revient & ça s'inscrit dans une logique par rapport à une redécouverte de *Repères*. Et on a, depuis l'exposition qui s'appelait *J'ai deux amours* qui était consacrée à l'art contemporain de nos collections, ouvert une nouvelle voie : c'est le public plus lié aux beaux-arts, aux expos artistiques qui ignorait peut-être en sachant qu'il y avait un musée de l'immigration qu'il puisse y avoir l'existence de collections purement artistiques ou via des artistes contemporains d'envergure. Et ça, ça a été une révélation pour un certain nombre d'écoles spécialisées, d'un public beaucoup plus large, aussi bien universitaire d'ailleurs, que commissaires d'expo, que galeristes, artistes, créateurs au sens large. Et ça, ça a été quelque chose de très très nouveau. Le public cible, notre directeur général n'a pas donné de directive précise sur le sujet, ce qui n'est pas évident du tout, parce qu'on sait bien que ce n'est pas du tout la même chose que de faire partie de réunions liées à des comités de tourisme, il y a une réunion annuelle qui se fait avec ces fameux comités de tourisme, & où il y a un certain nombre d'interlocuteurs potentiels par rapport à des visites de groupes qui ont eu lieu dans nos bâtiments, & qui visiblement intéressent effectivement, & qui est toute nouvelle, qui n'existait pas. Mais je vous dit, l'établissement est tout neuf, dans cette version là, il est tout récent, il est de 2007.

17. VL Et comprenant le palais, l'aquarium...

17. APL Depuis janvier 2012. Donc, vous voyez, c'est tout frais. Allons-y, on est au bon étage.

17. VL Est-ce que vous croyez qu'il y a une esthétique de l'histoire ? Est-ce que ça peut prendre sens ?

17. APL Pour moi non, dans la mesure où on a affaire à... Quand vous allez au MAHJ, par exemple, c'est un musée que vous avez dû visiter, je vous dis ça parce qu'il s'agit d'un très bel hôtel du Marais & pour lequel la scén., est-ce qu'elle est particulière ? est-ce qu'elle est... ? Je serais bien en peine de vous dire... Pour moi, il n'y a pas de scénographie, d'image précise ! Quand on est dans un lieu mémoriel, c'est pas du tout la même chose. Mais ici, c'est pas le cas puisque, je ne vais pas dire qu'on fait fi du passé, mais parce qu'en fait on rebondit dessus, & sur ce bâtiment pour évoquer autre chose. Donc en fait on s'appuie dessus sans utiliser obligatoirement une esthétique précise. Au contraire, on met en avant l'esthétique historique du bâtiment qui est indépendante de celle de la muséographie. À mon sens. Donc, je ne pense pas qu'il puisse y avoir une esthétique de l'histoire au niveau... Si vous êtes à Verdun pour traiter de la première guerre mondiale ou si vous êtes à Arromanches, on traite de l'histoire, d'événements précis, d'une période historique précise, & en fonction & du site dévolu & de ce que vous voulez exposer ou mettre en avant. Je ne sais pas si vous avez visité le musée d'Arromanches & le mémorial de Caen, c'est très différent comme approche, alors je ne sais pas ce qu'on peut penser, il n'y a pas de bien ou de mal, de beau ou de pas beau, d'intéressant ou de pas intéressant. On n'a pas le même message à apporter, ni le même propos, ni le même choix scénographique. Ça n'a rien à voir.

17. VL Comment le contexte va influencer la scénographie ou le choix de l'objet ? Est-ce qu'il y a des tendances ? Des courants ?

17. APL Oui, sans aucun doute, qu'il y ait des courants, sans aucun doute. Je pense même au mémorial de Caen qui ont repris leur scéno. & leur muséographie pour alléger une partie de tout ce qui pouvait être de l'audiovisuel & modifier le parcours du visiteur... En fonction du message & du synopsis, il n'y a pas une manière de faire ni une manière de dire, du tout. Par contre, ce qu'on ne prend pas assez en compte, ce sont les publics auxquels on s'adresse. Ici, par exemple c'est quelque chose qu'on n'a pas pris en compte. On a fait dans l'absolu, sans tenir compte des publics. C'est pas un bien ou un mal, mais je le constate. Enfant, vieux, jeune... Je pense plus à la seconde guerre mondiale & aux anciens combattants beaucoup plus marqué. Ici, ça n'a pas été le cas. C'est peut-être pas un mal, mais du coup c'est pas évident, ni par rapport au texte, ni par rapport au propos, à la teneur même de ce que l'on présente. Là, nous sommes dans la galerie des dons. On voudrait rendre un peu plus vivante & plus présente même au sein même de cette vaste couronne. Et là, vous avez tout ce qui était totalement caché & réouvert avec nous, ce qu'on appelle le forum, & les kiosques qui n'étaient pas du tout dévolus à ça, mais que l'on a réinstallé il y a peu de temps pour évoquer le parcours historique justement. Ça fait partie de l'aménagement du parcours historique, pour montrer la maquette historique de l'expo coloniale dans ce kiosque-là, & la maquette du travail des architectes lorsqu'ils ont réhabilité le bâtiment. Et donc, tout ça n'était pas visible, & ce qui a été fait là, c'est un atrium, de le couvrir, & de créer des petits salons où, quand des groupes arrivent, ils peuvent être dans ces petits salons, il peut y en avoir plusieurs, ça peut être entièrement remis à plat, donc, l'espace peut être totalement polyvalent. La partie sur l'histoire & l'affectation du palais va être mise dans cette mezzanine que vous avez en dessous, elle est similaire en dessous, le bâtiment est totalement symétrique, ça sera la partie qui traitera de l'histoire des musées dans ce bâtiment.

17. VL Donc, ici, ça n'a jamais été dévolu à l'histoire de l'immigration ?

17. APL Non, jamais, l'histoire de l'immigration commence depuis peu depuis le bas des escaliers, mais on le descendra, avec la chronologie qui depuis peu existe, avec ici, tout ce qui est témoignage repris avec la truelle de CAVANNA, avec toujours une petite partie biographique avec des petits textes, & puis avec les différents éléments qui permettent d'avoir le parcours de vie. Donc là l'objectif, c'est d'avoir une présence différente de celle qui est évoquée là par rapport à la mise en valeur de l'objet, par rapport à des enregistrements qui n'existent pas, puisque seul ce qui est audiovisuel est mis, à l'heure actuelle, dans le reste du parcours permanent ; sachant que la galerie des dons fait partie du permanent, tout en étant un lieu plus vivant & qui est plus mouvant. Donc, ça c'est le prologue qui est destiné à introduire les cartes, qui ont été faites avec SCIENCES PO<sup>314</sup>, concernant justement l'histoire de l'immigration en France. Elles apparaissent sur un grand écran & elles peuvent défiler, mais elles sont aussi préhensibles à la main. On peut s'asseoir & le lire tranquillement. En fait, le parcours des collections permanentes se trouve là, donc autrement dit, depuis là jusque là-bas, cette partie-là étant dévolue aux expositions temporaires. Autrement c'est tout, tout le reste du bâtiment c'est vide. En dessous vous n'avez rien. L'aquarium est au sous-sol. Il n'y avait pas beaucoup d'endroit, & à l'époque, on est passé par derrière, il y avait aussi des escaliers pour que le public puisse partir. La salle de réunion où on était, c'était des salles d'expositions permanentes, des salles de synthèses, des expositions permanentes. Ce qui explique que lorsqu'il y avait le musée des Arts africains & océaniques, tous les espaces étaient comblés. Et là, tout ce que vous avez avec ces douze espaces & ces ouvertures qui ont été retrouvés, c'était du contre-plaqué de partout, tout était muré muré muré muré. Et on ne rentrait plus dans le forum. Il devait y en avoir quelques-unes, mais ça n'était pas accessible tel que. Et donc il existe après, de part et d'autre, un atrium qui était transformé en auditorium pour les conférences & les spectacles, pour le service de programmation, & l'autre qui est vide & qui sert à des expositions focus ou des expositions avec le réseau, là on va faire Gérard BLONCOURT & le migrant portugais<sup>315</sup> par exemple, donc qui sont des expositions pour

---

<sup>314</sup>Sciences politiques.

<sup>315</sup>Mai 2013, Paris : Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *Pour une vie meilleure. Photographies de Gérald Bloncourt*. MUSÉE MUNICIPAL DE VIANA DEL CASTELO, éd.



lesquelles on travaille souvent en région, avec des partenaires & des associations, mais on n'en fait plus qu'une par an pour des raisons budgétaires & humaines, alors qu'à l'origine il était prévu d'en faire plus.

17. VL C'est amusant que l'atrium n'ai pas été investi par la collection permanente.

17. APL Non, parce que le but était de restaurer les fresques qu'il y avait à l'origine, ce qui a été fait en 2011, y compris le plafond de LAPRADE, parce qu'il était très très abimé, tout a été remis en peinture pour qu'on retrouve l'aspect d'origine du bâtiment, donc ça a été. Et ça, dès l'origine ça a été voulu, c'était le respect du bâtiment dans lequel on se trouvait. C'était un choix que je ne trouve pas inintéressant aussi.

17. VL Mais vous auriez pu investir le sol...

17. APL Oui, mais à la fois, ça a été fait avec les deux kiosques, puisqu'il y avait un kiosque pour que les gens s'enregistrent, un autre consacré au réseau, mais en fait ça ne fonctionnait pas parce que les gens rentrent, ils sont happés par la grandeur des décors, par cette architecture qui est quand même une des grandes réussites de LAPRADE, le décor après, ça peut être discutable, mais, néanmoins, c'est un témoignage & c'est un beau bâtiment des années trente. C'est académique, d'un point de vue pictural, mais ça n'est pas le problème. Mais, au contraire, c'était le respect voulu du bâtiment. Et donc, ici vous êtes au début de l'expo permanente qui commence là avec neuf séquences. On va aller assez vite, excusez-moi. Quand je vous parlais des fameuses lames, c'est ça. On est ici dans la première partie, donc, c'est migrer. <sup>b</sup> Les témoignages sont là, sauf qu'il vous faut l'audioguide pour entendre les témoignages. <sup>b</sup> Donc, vous voyez, ici la colonne est bleue : les couleurs, l'abat-jour, sont aléatoires. Les espèces de grosses lettres que vous avez là, c'était uniquement un parti pris esthétique. Les gens essayent de retrouver pourquoi il y a un C... pas du tout ! Ça n'est pas un C, ça n'est pas un D, sur le jaune, par exemple, on n'arrive pas du tout à lire le blanc. Enfin, bref, je vous épargne les détails, mais par contre, ce sont des parcours qui permettent... normalement la personne qui est là explique & on comprend la présence des objets par rapport au témoignage & ainsi de suite par rapport à cette première partie qui est expliquée ici : voilà, immigrer. Avec des textes très très courts, les neuf parties sont constituées de la sorte, tandis que les tables chronologiques, comme je vous le disais, permettent de reprendre l'histoire de l'immigration, avec la chronologie, avec l'illustration & puis nous depuis, on a pu acquérir un certain nombre de ces illustrations, donc on souhaiterait les mettre en regard avec les présentations. Bon, on a deux trois petits soucis de scén., & puis globalement, c'est quand même très sombre dans cet espace. Quand je vous disais gris, en fait il n'est pas gris, c'est une non-couleur. Mais avec des filtres sur les fenêtres dans un souci de conservation préventive, & puis un système unique ici, les radiateurs sont en haut. Il n'y a pas trop de souci, on n'a jamais eu de fuite, ce qui est un exploit. Ce qui pose beaucoup plus de problème, c'est l'éclairage puisqu'il y a aucun éclairage de prévu à l'origine. Donc tout ce qui est rail, ça se trouve à chaque fois visible en suspension avec des arrivées électriques, bon, donc là, vous avez un tout petit bout de rail, donc pour éclairer les œuvres, on est réduit à quasiment rien. On hérite d'une situation, vous voyez ! Là, ça s'est bien passé parce qu'on a pu faire l'accrochage d'une façon assez simple, & donc notre but, c'est à chaque fois de mettre des encadrés qui permettent de comprendre à quelle partie on a à faire, là-bas on entre dans les problèmes « Face à l'État » qui est plus le problème du papier & l'évolution de ce qui pouvait être le papier, la carte d'identité, les visas etc. C'est pas visible, il n'y a pas de frontière. Donc, il va falloir des cloisons, une signalétique, des encadrements : il faut qu'on ait quelque chose de plus affirmé qui permette de comprendre. On a chaque fois en regard avec les panneaux les différentes séquences, nos chronologies, donc là il faut qu'on relève aussi. C'est pareil, les gens qui sont à mobilité réduite ne peuvent forcément pas avoir accès à la lecture de la totalité, ça je ne comprends pas comment en 2007 ça n'a pas été pris en compte, hein ! Mais, ça c'est un problème de forme, pas de fond. Après, vous avez toute cette partie-là consacrée à la caricature qui est très très peu explicite par rapport aux gens, qui ont vraiment l'impression qu'on procède au discours inverse, donc il faut aussi qu'on rétablisse les choses.

17. VL Ça c'est très intéressant.

<sup>b</sup>Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 906.

17. APL Tout à fait. Là on est plus sur la communauté russe de Sainte-Geneviève-des-Bois en partenariat avec eux, des œuvres de Mathieu PERNOT qui correspondent aux grands ensembles<sup>316</sup>. Qui correspondent aussi, vous voyez, on est dans la partie « Lieux de vie », mais c'est pas pareil, on a changé de partie là : est-ce que ça c'est « Lieux de vie » qui se poursuit là avec une très belle installation, mais il faut aller voir la vidéo, il y a une *black box*\* avec une œuvre remarquable par rapport à la mémoire, aux lieux de vie, ici & là-bas. Là on aborde l'habitat, avec une œuvre de Thomas MAILAENDER avec *Les voitures cathédrales*<sup>317</sup>, où là les œuvres contemporaines répondent & servent vraiment de passage par rapport à... enfin vous verrez d'une façon générale, les choses sont très complémentaires. En revanche, ce qu'on peut regretter ici, ça c'est une œuvre de Barthélémy TOGUO, *Climbing down*<sup>318</sup>, qui est une œuvre importante, mais d'un point de vue lecture, on passe par du problème de l'habitat, mais on se rend compte que le problème de l'habitat ; en fait on s'aperçoit que les photos les plus anciennes, elles commencent ici & qu'en fait le parcours est fait à l'inverse, donc, si on veut évoquer le problème de l'habitat, traiter ce problème-là, il faut commencer ici avec ces photos-là anciennes, qui sont en plus de médiocre qualité avec vraiment les premières zones au début du XX<sup>e</sup> siècle, & les photos se lisent dans ce sens-là sur les murs. Pour terminer par *Climbing down*, qui est une évocation de la part de TOGUO, un clin d'œil par rapport à la promiscuité – enfin on peut débattre autant qu'on veut – mais qui n'est pas du tout une reconstitution par rapport à ce que les gens croient. Ici, on est vraiment... je dirais que c'est la partie la plus réussie à mon avis du mélange de photos historiques, de documents réels, parce que là on est dans une vraie armoire, dans un vrai foyer destiné à des Nord-Africains, d'une œuvre contemporaine, & d'une série de photos, mais les photos sont tellement entrecoupées qu'on ne comprend plus, enfin, vous voyez, c'est un vrai problème. Là aussi, on a une œuvre contemporaine intéressante mais qu'il faut qu'on mette à l'abri parce que elle est exposée depuis l'origine, & on a de gros problèmes de conservation préventive maintenant, pour que tout ce qui est photo originale aille en réserve & qu'on fasse une rotation d'œuvre, avec nos acquisitions c'est possible, mais voyez un peu ce que ça entraîne comme soucis. Là, on est dans la partie « Travail », donc le travail est introduit ici, est évoqué là avec la table, & évoqué d'un point de vue parcours de vie avec des parcours d'entreprise, pour lesquels il n'y a pas obligation de témoignage, mais des objets & des parcours de vie bien précis. Après, on part justement dans tout ce qui peut être, alors la partie s'intitulant « Enracinement », mais elle correspond au sport. On parle beaucoup du sport, plus ou moins bien traité, plutôt mal que mieux, bref, tout ce qui peut être associatif, & engagement politique & syndical ou autre dans cette partie-là, avec à chaque fois, pareil, des références chronologiques. Le problème c'est qu'on s'arrête en 2000. Est-ce qu'on refait, ça s'appelle des *duratrans*\* ces systèmes-là, quelque chose d'excessivement onéreux, & à partir du moment où on veut changer quelque chose, on est obligé de changer tout le *duratrans*. Vous voyez, c'est pour ça que je vous parle de la forme plus que du fond, dans la mesure où je suis conservateur de musée, donc je devrais vous parler plus des items. Mais la forme & la muséographie ont une incidence, un coût & des conséquences, sans vouloir tout remettre en cause, peu de choses sont très modulables dans ce qui a été prévu à l'origine, & ça pose vraiment maintenant des problèmes pour le roulement des collections, puisqu'on en a beaucoup, on pourrait enrichir avec, il y a pas mal de documents, des vrais, je pense à des cartes de combattants, on en a des vraies maintenant dans nos collections, ça pourrait être intéressant de les mettre en regard par exemple. Bon, on fait quoi ? On la met où ? On la punaise au mur ? Donc, vous voyez ! Voilà quoi ! Donc, il faut qu'on puisse faire évoluer les choses. Donc, ça c'est la partie « Sport », comme je vous disais, avec les lames à chaque fois qui permettent d'avoir une autre approche. Là, on a un souci, à mon avis ces photos-là elles ne vont pas du tout, par rapport au cours d'alphabétisation, & donc là aussi, pour moi c'est un autre problème, c'est qu'on a un mélange entre des photos documentaires & des photos artistiques ! Et il n'y a pas deux niveaux qui sont créés !

17. VL Donc, on ne sait quand est-ce qu'on est dans le témoignage...

17. APL Du tout, & les gens ne font pas la différence. Et pour moi c'est un vrai problème ça. Donc, on veut aussi qu'il y ait une différence de niveau de présentation & des cartels différents. Là, pour vous dire, on a les œuvres contemporaines qu'on a réintroduites dans l'expo, on les a commandé en octobre, mais on ne les a toujours pas.

<sup>316</sup> Mathieu PERNOT. *Les Migrants*. 2011.

<sup>317</sup> Thomas MAILAENDER. *Les voitures cathédrales*. 2004.

<sup>318</sup> Barthélémy TOGUO. *Climbing down*. 2004.

Excusez-moi de rentrer dans les détails aussi ridicules, mais ça fait vraiment partie de soucis qu'on a par rapport à cette présentation permanente.

17. VL Petite question, étant donné qu'on parle de ça : est-ce que le fait de ne pas mettre de frontière entre les salles, est-ce que ça a un sens par rapport à l'immigration ?

17. APL Je pense qu'à l'origine ça en avait un, c'est-à-dire de ne pas passer de frontière, de mêler tous les genres, je pense qu'à l'origine ça avait ce sens-là, mais finalement on en revient comme à Beaubourg où à l'origine c'était le grand espace, & plus ça va, plus Beaubourg a totalement repris, mais à l'origine c'était *open space*, mais Beaubourg a tout cloisonné pour redistribuer par rapport à une chrono, par rapport à une thématique, par rapport à des mouvances artistiques, etc. Est-ce qu'ici il ne faut pas faire la même chose ? On peut se poser la question. C'est pas envisagé, mais on va déjà essayer de faire beaucoup plus ressortir tous ces petits épis qui ne sont pas suffisants pour comprendre qu'on change de partie. Il suffirait de réécrire tout bêtement au dessus des cartels l'intitulé de la partie, c'est pas compliqué, vous voyez, c'est des petits trucs. Donc, là, ce sont les apports de la diversité. Là, vous parliez des origines des objets faits d'emprunts & d'adoptions, donc, l'accordéon... Les objets fixés, c'est ce qu'on appelle le bazar nous, enfin bazar dans le sens *melting pot*, puisqu'on est exactement dans le *melting pot*, les apports culinaires, gastronomiques, etc. Et là c'est la partie pour laquelle nous sommes le moins satisfaits, c'est pour montrer les apports culturels. Par rapport à ces apports culturels, vous avez là quelque chose que vous n'allez pas percevoir, mais normalement avec le casque, vous avez un petit stylet, vous mettez le petit stylet, & du coup vous pouvez entendre la chanson, mais là c'est pareil, à l'origine je crois que c'était prévu que ça soit un juke-box, mais nous on voudrait qu'il y ait à nouveau un vrai juke-box pour que ça soit plus convivial, plus vivant. Et tout ce qui est apports culturels, religion, cette partie-là, on ne veut pas trop y toucher, avec toutes les personnalités de tous les domaines : cinéma, artistique, littéraire, etc. Enfin bref, peu importe, qui sont énormes, & là aussi on voudrait trouver un autre développement, peut-être plus ludique, avec des présentations de portraits très réguliers, je ne sais pas, on pourrait dire n'importe quoi : les femmes, les prix NOBEL, & qu'on puisse renouveler les portraits avec des portraits un peu plus détaillés, plus développés, qui permettent de faire un lien moins allusif avec un présence plus forte visible. Voilà, mais ça c'est un projet, rien n'est encore fait, puisque pour l'instant on est avec des musiques & avec des extraits de films aussi, alors ça c'est super, il faut s'asseoir & les regarder. Ils sont vraiment bien. Et puis ça, on pourrait le faire éventuellement ailleurs, c'est l'origine des mots : c'est un jeu par rapport à l'origine des mots qui permet de montrer ces apports & la diversité culturelle. Et puis, on achève avec une œuvre qui est un clin d'œil, de Kader ATTIA qui fait couler beaucoup d'encre, mais c'est très bien, elle s'intitule *La machine à rêves*<sup>319</sup>, avec tout ce que ça sous-entend avec le contenu de cette machine à rêve. Là par contre on a décidé de mettre des cartels beaucoup plus développés pour un certain nombre d'œuvres, que le lien puisse se faire de façon moins allusive. Et puis le souci qu'on a, c'est cette grande baie vitrée à la fin qui nous pose d'énormes problèmes de conservation par rapport aux photos & aux œuvres d'une façon plus générale. Voilà en gros, autant les problèmes que... C'est intéressant que vous arriviez au moment où justement on est en train de repenser, pas la totalité, pas le parcours ni la substantifique moelle du projet, mais d'améliorer des questions muséographiques, par exemple, vous voyez le côté de la partition sonore, ici c'est beaucoup trop fort, c'est infernal, on ne s'entend pas. Il y a d'autres endroits où le bruitage n'est pas nécessaire, mais on ne peut pas supprimer l'un, sans qu'il n'y ait plus de son du tout. On a fait la liste de tout ce qui est insatisfaisant pour reprendre un certain nombre de points dans la mesure des moyens qui nous seront donnés. Mais, il y a des priorités, des préconisations qu'on souhaite voir obligatoirement. Comme vous disiez, le compartimentage n'est pas évident, le choix du parcours, l'explication-même de la division des choses, même un grand panneau introductif pour dire : « Voilà, *Repères* a été conçu comme ceci, comme cela ! » Tout bête, & ça n'existe pas, & dans différentes langues. Je sais que TOUBON est président de cet établissement & qu'on est en franco-français, c'est pas évident, mais voilà. Donc, vous voyez, quand je vous disais que la manière dont est fait le bâtiment, en collection permanente, en fait on a uniquement cette partie-là. La partie que vous avez ici, c'est un auditorium, puis la partie que vous avez là c'est la partie expo temporaire, & puis ça c'est le grand forum avec la galerie des dons. La façade étant de ce côté-là.

<sup>319</sup>Kader ATTIA. *La machine à rêves*. 2003.

17. VL Vous êtes contraints par vos murs.

17. APL Ce qui est bien, je pense que les contraintes créent toujours, provoquent la création. Moi, je ne suis pas contrainte par les contraintes de cet ordre-là. Enfin, il y a des musées qui sont construits *ex nihilo*, & on travaille à partir d'un PSC. Après, oui, c'est fini. Vous voyez, là c'est pareil, tout ce qui est bruit par rapport au sport, le son est beaucoup trop violent & ne se justifie pas. Il nous semble, après on peut se tromper. Après, vous verrez, la chronologie a été élaborée il y a peu de temps dans la montée d'escalier, avec les grandes dates pour introduire *Repères*, on a choisi le parti très délicat de mentionner quelques dates avec aussi bien des dates liées à l'immigration, des dates clefs, que des dates liées à des parcours de vie, qui sont dans les collections, ou qu'à certains artistes, dans les collections aussi.

17. VL Toujours cette idée d'entremêler vos trois axes principaux.

17. APL Voilà. Après, je peux vous donner des documents, vous me dites. *Qu'est-ce que la Cité*, prenez-le. Voilà la fameuse chronologie. L'exposition temporaire est à cet étage aussi, vous pouvez bien sûr y aller.

17. VL Vous travaillez dessus ?

17. APL Oui, mais seulement par rapport au commissariat général, l'organisation générale de l'ensemble.

17. VL Merci beaucoup.

17. APL J'espère que ça a répondu à vos attentes, n'hésitez pas à me remettre un mail. Je peux vous répondre s'il y a besoin. Je pense que c'est un musée un peu à part.

17. VL Vous vous y plaisez ?

17. APL Oui, parce que c'est un musée hors du commun, notamment par rapport à son fonctionnement atypique. En ça, c'est intéressant, parce que ça a toujours été des fonctionnements publics de musée, & non pas d'établissement public comme ça, & donc beaucoup plus formatés. Donc, ça c'est pas non plus inintéressant. Bonne poursuite. Allez, voir l'exposition temporaire.

17. VL Le temporaire permet de faire ce qu'on ne peut pas dans la permanente.

17. APL Tout à fait, & avec une autre vision. Ça aussi, il y a des choses qui ont mûri & on peut se dire : « Ah, tiens, c'est vers ça qu'on peut pencher ! ». Bonne continuation.

17. VL À bientôt. Merci

## A.18. Entretien avec Laurent GERVEREAU

Paris, musée du Vivant d'AgroParisTech, le jeudi 10 janvier 2013.

18. LG Bon, allons-y. Alors ? Dis-moi tout !

18. VL Je viens travailler dans votre domaine.

18. LG Je ne peux que vous encourager, même si le musée, c'est peut-être pas le domaine le plus florissant. Mais bon, il ne faut pas décourager les jeunes pour autant. Il y a plein de choses à faire, & de toute façon, ils ne disparaîtront pas ! Il y a des mutations en cours. Vous avez avancé depuis nos conversations téléphoniques ?

18. VL J'ai lu certains de vos écrits. Nous avons certains points de rapprochement qui m'ont encouragé. J'essaie de réfléchir sur l'esthétique & l'histoire. J'ai vu plusieurs musées depuis aussi.

18. LG Vous êtes allé à Versailles ? Vous savez que j'ai fait un ouvrage, *Le musée révélé*<sup>320</sup>, sur les parcours historiques de Versailles, avec Claire CONSTANS. Claire CONSTANS est à la retraite maintenant. Je ne pense pas que ça présente un intérêt de la rencontrer elle. En revanche, sa collègue qui est directrice générale maintenant, Béatrix SAULE, ça serait bien pour vous. Sinon, un type intelligent que vous pourriez rencontrer, c'est celui avec qui j'avais collaboré quand j'avais monté l'exposition dans la galerie des batailles sur peinture & photographie<sup>321</sup>, qui est l'ancien conservateur du musée de l'Armée, qui a pris la succession de Béatrix, & qui maintenant dirige tout le département des peintures : Frédéric LACAÏLLE. Comme il était au musée de l'Armée avant, c'est pas uniquement un historien d'art, donc, sur les parcours d'histoire, il a des idées. Béatrix est plus difficile à attraper, parce que c'est la directrice générale, & comme vous le savez, la direction actuelle de Versailles est faite par une personne qui n'est pas, il faut bien le dire, immensément compétente, donc une ancienne journaliste qui a été placée là par SARKOZY pour pantoufler – je m'étais exprimé dans *Le Monde* d'ailleurs à ce sujet-là – & finalement pour ne pas avoir d'ennui, elle laisse les conservateurs faire le boulot & donc elle n'a pas eu d'impact sur le programme culturel de l'institution, donc elle fout rien, en clair, & donc Béatrix & les conservateurs sont très contents parce qu'ils font ce qu'ils veulent, ce qui n'est pas la pire des solutions, sauf que bon, personnellement, je considère que quand il y a une personne à la tête d'un établissement, cette personne définit une politique culturelle, fédère le travail des conservateurs & donne un certain nombre d'objectifs tout en assurant le lien avec la tutelle. Je trouve ça un peu dommage que ça ait disparu surtout après une personnalité comme AILLAGON qui a pesé dans des sens assez différents sur Versailles, parce qu'il y a eu l'intervention d'artistes, mais il y a eu aussi des colloques historiques, il a voulu valoriser le parcours de l'histoire de France<sup>322</sup>, on a travaillé. C'est pas uniquement sur l'aspect art contemporain.

18. VL Ici, vous travaillez plutôt sur des expos ou sur un projet de musée ?

18. LG Non, c'est pas un projet de musée, c'est un musée qui existe, avec des collections très importantes qui sont basées au château de Grignon<sup>323</sup>, c'est un premier musée international sur l'écologie, vous pouvez aller voir sur le site Internet. Donc on pilote plusieurs réseaux, un réseau en France qui est patrimoine du vivant & écologie, avec des réseaux à l'intérieur : la fédération des écomusées, les muséums, les musées d'agriculture avec la AFMA<sup>324</sup>, les musées scientifiques, enfin des musées très variés, & puis au sein de l'ICOM également, on a fondé un réseau au niveau international avec le *Te Papa Museum* en Nouvelle-Zélande. L'aspect original, c'est un musée de collection qui a des collections vraiment très importantes, incontournables, parce qu'on est les seuls à travailler sur

<sup>320</sup> GERVEREAU et CONSTANS, *Le musée révélé l'histoire de France au château de Versailles*, op. cit.

<sup>321</sup> 1837, Versailles : musée de l'histoire de France du château de Versailles. *Galerie des batailles*. LOUIS-PHILIPPE, Frédéric NEPVEU et Pierre-Léonard FONTAINE, édts.

<sup>322</sup> Ibid.

<sup>323</sup> Nicolas de BELLÈVRE. *château de Grignon*. Thiverval-Grignon, 1636.

<sup>324</sup> Association française des musées d'agriculture.

ces sujets-là, internationaux, qui vont du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'aujourd'hui, en travaillant sur les aspects les plus divers de l'écologie, c'est-à-dire le rapport des humains avec l'environnement, c'est jamais limité à l'aspect écologie politique, ni à l'aspect écologie scientifique, il y a aussi tous les aspects culturels, philosophiques, de vie quotidienne, il y a des œuvres d'artistes, il y a beaucoup de choses. J'ai choisi, plutôt que de m'échiner à faire des expositions au château de Grignon, j'ai décidé d'en faire un musée de conservation indiscutable, avec des inventaires, enfin très traditionnel, & un musée de diffusion. C'est-à-dire que tout ce qu'on fait est diffusé, on fait des jeux Internet, on a une boîte TV, on diffuse des expositions soit sous forme de pièces originales quand les collections s'y prêtent, soit sous forme de reproduction, & ça marche très très bien, c'est-à-dire que le partenariat qu'on a eu avec la Ligue, par exemple, pour l'une des expositions l'année dernière sur *Les images mentent*<sup>325</sup>, c'était 471 expositions présentées physiquement, on ne parle pas de visite virtuelle, pour plus de 500 000 visiteurs physiques. Donc si vous voulez, c'est un impact très considérable. Le principe, c'est tout le monde nous donne, les artistes, les collectionneurs, & nous on ne fait pas de commerce, c'est un échange de générosité, on diffuse tout gratuitement, les expositions sont gratuites, tout est gratuit. Notre but, c'est de diffuser au maximum. Donc, là en ce moment, ça se balade en Amérique du Sud, ça a été traduit en espagnol au Vénézuéla, & à partir de là, c'est au Mexique, c'est dans la partie hispanophone des États-Unis, enfin bon, ce sont des choses qui bougent vraiment. Ça a été présenté à Hong Kong, & puis en France évidemment. Là, par exemple, sur les opérations, les bibliothèques de Paris vont en faire une opération phare du début d'année, sur *Les images mentent*. Ils ont tiré deux jeux d'exposition, ça va circuler dans les bibliothèques de la ville de Paris, ils vont faire des animations avec ça. Nous, c'est ce qu'on cherche à faire. Quand il s'agit de pièces originales, il faut qu'on s'assure de bonnes conditions de conservation, & l'exposition est entièrement gratuite, sauf que bien sûr, on ne finance pas la scénographie de l'exposition, le transport & les assurances sont à la charge de la personne qui présente l'exposition, ce qui paraît à peu près naturel, mais en revanche, on ne demande aucun argent pour le prêt des pièces. Souvent, maintenant, c'est de plus en plus le cas. Il y a des formes de location d'exposition. Nous, c'est pas du tout notre politique, & il nous semble que justement vis-à-vis du thème de l'écologie, notamment, l'écologie culturelle, je pense que c'est une forme de bonne pratique pour que des choses se diffusent au maximum, & les donateurs comprennent très bien la démarche, & ça simplifie beaucoup les choses, parce que, comme on ne fait pas de commerce, j'ai tous les droits sur... je ne sais pas, on a 600 dessins de CABU originaux, des années cinquante jusqu'à aujourd'hui, c'est le plus gros fond en France, c'est pour travailler sur les thèmes de la nature, sur ces choses-là, on a tous les droits sur ces dessins, c'est-à-dire que si on fait de grands posters... Donc, on n'a aucun problème, & s'il y a des artistes qui veulent conserver les droits & ne pas nous les donner, moi je refuse la donation. Pour ça, les choses sont très claires, mais ça n'est jamais arrivé.

18. VL Par contre, quelle est votre tutelle ?

18. LG Ici, c'est la grande école AgroParisTech qui est un établissement public d'enseignement pour les ingénieurs, qui a été la grande école de René DUMONT & de René DUBOS donc, ce qui explique l'aspect écologique, qui a été créée au début du XIX<sup>e</sup> siècle, donc quand je suis arrivé, qui avait déjà des collections, des collections qui avaient été constituées dans des buts pédagogiques, avec des pièces très rares qui étaient dans des domaines assez encyclopédiques parce que ça pouvait être des animaux naturalisés, ça pouvait être des planches pédagogiques peintes comme ce qu'on a fait avec le... Vous avez eu le catalogue ou pas ? Non ? Je vais demander à mon assistante de vous en apporter. Vous partirez un peu plus chargé, mais ! « – Allo ! On un jeune homme qui est solide là, on va lui donner deux catalogues. *D'après nature*<sup>326</sup>, & *Le Goût du monde*<sup>327</sup>, ça lui donnera un peu une idée. Oui, donnez-les moi avec la feuille d'autorisation pour les droits etc. Merci. » Ça vous donnera une idée des collections, il y a un ouvrage qui s'appelle *D'après nature* qui a été fait avec les éditions alternatives diffusées par Gallimard qui ne nous a rien coûté, qui est un ouvrage fait à l'extérieur, sur la représentation de la nature & de l'écologie, à partir de nos collections, ça vous donne deux exemples ; & puis un autre qui est une exposition temporaire qu'on avait fait à la Saline royale d'Arc-&Senand, vous savez le site du patrimoine mondial de l'humanité, qui s'appelle *Le Goût du monde* sur les représentations de la flore, où on avait montré ses planches, notamment parce qu'on a

<sup>325</sup> 2008, Paris : musée du Vivant AgroParisTech. *Les images mentent*. Laurent GERVEREAU, éd.

<sup>326</sup> Laurent GERVEREAU. *D'après nature*. Science & fantasmes depuis le 16<sup>e</sup> siècle. Paris : Alternatives, 2010.

<sup>327</sup> Michel PIERRE, Laurent GERVEREAU et Aurélie UTZÉRI. *Le Goût du monde*. Paris : IAC éditions, 2010.

montré d'avantage de choses, tout venait de chez nous & on avait montré des planches de BOISGONTIER qui est un peintre de l'École de Barbizon qui font 2,25 m de haut, enfin, c'est extrêmement impressionnant, ça a très très bien marché, c'était la grande exposition d'été & ça a très bien fonctionné. Donc, là, je vous passerai le catalogue.

18. VL Tout fonctionne comme ça ?

18. LG On travaille en terme de diffusion & en réseau.

18. VL Vous n'avez donc aucun lieu d'exposition ?

18. LG Pour l'instant, on n'a volontairement aucun lieu d'exposition, & même ça m'emmerderait d'en avoir un. Bon, on en aura peut-être un jour au château de Grignon <sup>328</sup>, mais j'attends d'avoir... Le château de Grignon <sup>329</sup>, c'est tout près de Versailles, vous pouvez aller voir les collections sans aucun problème, il y a une personne qui est permanente là-bas, qui s'appelle Aurélie UTZÉRI, qui est brillante. Le musée est basé là, & puis il y a le centre de recherche international sur l'écologie, puisqu'on a constitué des archives très importantes autour de ces thèmes aussi, on a toutes les archives des Verts, de DUMONT, aussi d'anciens ministres comme VOYNET, comme COCHET aussi, on a vraiment beaucoup beaucoup de choses, les archives du réseau Mémoire de l'environnement, donc, c'est vraiment très important, très large & totalement unique. Et on est pilote également d'un réseau *International ecology archives network* qui a été fondé avec la *Heinrich Höll Stiftung* à Berlin, qui est un réseau international d'archives sur l'écologie. Donc, pour nous, c'est tout à fait cohérent que les activités de musée, d'archives, les bibliothèques, tout ça, ça fonctionne en synergie. Donc, c'est CABU qui nous a fait le petit logo. Oui, c'est un fonctionnement assez singulier, mais si vous voulez aller à Grignon, une personne peut vous recevoir, c'est à 25 minutes de Paris, il faut prendre le RER à Montparnasse, descendre à Plaisir-Grignon & ensuite il y a une navette de car. Si vous voulez prendre rendez-vous, la personne s'appelle Aurélie UTZÉRI.

18. VL C'est un fonctionnement encore particulier ?

18. LG Non, c'est totalement novateur comme fonctionnement, c'est un choix très particulier puisque si vous voulez, d'une certaine manière, c'est assez provocateur dans la mesure où dans l'esprit du public pendant plus de 100 ans, le musée c'est quoi ? Ce sont des salles permanentes qui ne bougent pas, avec des collections permanentes qui sont quasiment intangibles, qu'on vient visiter & qui ne se renouvellent pas. Le musée, c'est ça, c'est la présentation permanente des pièces. Et ça n'est qu'avec le temps que le facteur de renouvellement avec les expositions temporaires s'est développé, & a donné lieu à beaucoup d'activités, d'activités scientifiques, de publications, de choses comme ça. Mais vous savez comme moi qu'au départ, il s'agissait simplement de lister les pièces qui étaient présentées dans la présentation permanente. Donc, là, on est dans un phénomène qui est tout à fait inverse puisque j'ai coupé le cordon ombilical de ce qui est *a priori*, dans l'esprit du public, la manifestation par essence du musée, qui est sa présentation permanente, en faisant disparaître toute présentation permanente à un endroit déterminé, & en ne jouant que l'aspect de la diffusion & de la mobilité. Je ne suis pas quelqu'un d'obtus & de sectaire, c'est-à-dire que si un jour on a les moyens de faire quelque chose d'un peu sympa, intelligent etc. dans le château de Grignon, on le fera, & on lui donnera de la mobilité, ce ne sera pas une présentation permanente dans le château de Grignon, mais c'est pas la priorité, & vu la manière dont on fonctionne, c'est vrai que pour l'instant ça fonctionne très bien comme ça. C'est très original, ça fonctionne très bien, on touche beaucoup de monde, beaucoup plus de monde que beaucoup d'autres institutions qui semblent plus importantes, plus pérennes, plus anciennes, grâce à ce système de diffusion, ça c'est vrai. Il faut dire aussi qu'on est sur un créneau particulier où on est vraiment les seuls, & en plus c'est un créneau qui ne cesse de prendre de l'importance dans la société d'aujourd'hui. Donc, moi, avant de créer ce musée, c'était en 2005, à partir des collections existantes, & en développant

<sup>328</sup> BELLÈVRE, *château de Grignon*, op. cit.

<sup>329</sup> Ibid.



ces collections, j'ai appelé mon ami Michel VAN PRAËT, vous savez qui a refait toute la *Grande galerie de l'évolution*<sup>330</sup> au Muséum, & qui était n° 3 de l'ICOM, & je lui ai dit : « Michel, on a deux personnages célèbres dans cette grande école d'ingénieurs, on est sur deux sites géographiques, il y a des collections importantes qu'il faut sauver & il faut donner un projet culturel parce que tant qu'il n'y aura pas de projet culturel, on ne sauvera pas les collections, & ça n'aura aucun intérêt : moi, il me semble que le thème de l'écologie est celui qui est naturel vu l'histoire de cette école, & vu la présence très très forte & très très longue de René DUMONT qui a été le premier candidat à l'élection présidentielle écologiste en 74 en France & dans le monde d'ailleurs. » Et il réfléchit, & il me dit : « Laurent, tu as un boulevard. Tu n'as pas un seul musée spécialisé sur l'écologie. Tu as plein de musées, des muséums, qui vont travailler sur la biodiversité, qui vont évoluer sur ces problématiques-là, mais aucun n'est spécialisé sur ça. Aucun ne travaille sur l'histoire longue de l'écologie, aucun n'est spécialisé sur ça. » Donc, on a bizarrement, sur une question qui est une des questions les plus fortes de l'actualité aujourd'hui, & quelques soient les résistances des uns & des autres, on sent bien que de toute façon, on est à la veille de basculements qui vont être considérables, à cause des questions climatiques, à cause des questions de pollution de l'air, à cause de mille questions de l'épuisement des ressources fossiles... On sent bien que dans l'espace même déjà de 10 ans, & qu'en 20 ans, vraiment, on sera dans un autre monde : on est totalement en train de basculer, & pourtant, il n'y a pas d'institution de référence sur ces questions-là en dehors de nous. C'est pour ça qu'il y a l'une des expositions, qui s'appelle *Une histoire générale de l'écologie en images*<sup>331</sup>, où on part de la Préhistoire jusqu'à aujourd'hui, pour essayer d'expliquer les grandes étapes des rapports des humains avec l'environnement, & essayer de comprendre cette histoire longue qui est très très mal connue, tout le monde parle d'écologie, mais personne ne sait d'où vient le mot, personne n'en connaît les grandes étapes, personne n'en comprend la diversité, intellectuellement, parce que ça touche à des domaines extrêmement variés. Vous pouvez là-dessus aussi bien parler de ROUSSEAU & de GÛETHE que vous allez parler de manifestations contre le nucléaire récemment, que vous allez montrer des œuvres d'art, que vous allez toucher à la vie quotidienne, que vous allez parler de communautés anarchistes au début du XX<sup>e</sup>. Voilà, c'est très très très... le naturisme aussi ! Et puis aussi même des mouvements pétainistes, fascistes, de retour à la nature, le folklorisme sous PÉTAIN, enfin, je veux dire, ça touche des domaines très très différents. Et de ce point de vue là, c'est passionnant. D'où d'ailleurs l'intérêt qu'ont eu les gens, la première fois que j'ai projeté cette *Une histoire générale de l'écologie en images*<sup>332</sup>, c'était la réunion fondatrice du réseau sur les archives de l'écologie, on était à Berlin à la *Heinrich Höll Stiftung*, qui ont notamment toutes les archives des Verts allemands, *Die Grünen*. Et je pensais qu'ils vont m'assassiner, parce que tous les spécialistes, ils sont toujours... mais ils ont regardé ça, & : « Ah ! Laurent, tu peux pas ? Ah, non, je veux absolument ! Donne-moi ton powerpoint, je veux absolument ! » Parce qu'en fait, ils découvraient quoi... & moi, j'ai découvert aussi l'ignorance crasse de la plupart des... parce que là c'était des gens qui étaient censés être spécialisés, mais en fait eux, ils travaillaient sur l'histoire politique de l'écologie, ou au mieux l'histoire scientifique environnementaliste, donc, c'était quand même...

18. VL Et ça fait combien de temps que cette collection existe ? Vous donnez le nom de musée depuis quelques années ?

18. LG Depuis 2005, ça a été créé en 2005, mais la collection existe évidemment depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, ça a été une École royale d'agronomie créée sous CHARLES X au début du XIX<sup>e</sup> siècle, & puis en suite, il y a eu l'agrégation de différentes institutions successivement donc ça a pris de plus en plus d'importance jusqu'à aujourd'hui où on nous a rapproché l'École du paysage de Versailles, d'où la banque de données que nous faisons pour l'image sur les jardins, qui a beaucoup de succès. On a une banque de données images internationales sur les jardins qui est un thème très à la mode ; d'où l'exposition aussi, on a eu l'ENSIA<sup>333</sup> sur l'agroalimentaire, on a fait cette grande

<sup>330</sup> Juin 1994, Paris : Muséum national d'histoire naturelle. *Grande galerie de l'évolution*. Philippe TAQUET, Michel VAN PRAËT, Yves GIRAULT, Patrick BLANDIN, Philippe JANVIER et Geneviève MEURGUES, eds.

<sup>331</sup> Laurent GERVEREAU. *Une histoire générale de l'écologie en images*. Paris : Pluro-Futuro, 2011.

<sup>332</sup> Ibid.

<sup>333</sup> École nationale supérieure des industries agricoles & alimentaires.

exposition *Manger*<sup>334</sup>, sur le rapport des humains avec la nourriture, qui fonctionne très très bien, qui est diffusée aussi avec la Ligue de l'enseignement, vous savez qu'aujourd'hui la gastronomie, etc. ça marche fort.

18. VL Vous avez une direction scientifique ici ?

18. LG Moi, je dirige le patrimoine, mais comme vous le savez, j'ai quelques activités parallèles. Donc, je préside le réseau des musées de l'Europe en parallèle, en dehors des réseaux que je préside ici, je préside l'Institut des images également, avec le site *decryptimages.net*<sup>335</sup> qui est le plus gros portail d'éducation culturelle en France avec la Ligue de l'enseignement. J'ai sorti beaucoup d'ouvrages, *Dictionnaire mondial des images*<sup>336</sup>, & puis en dehors de ça, j'ai mon travail qui est un travail à la fois d'écrivain, d'artiste, de philosophe, où j'interviens sur toutes sortes de questions de société. Il y a des Brésiliens & des Canadiens qui se sont intéressés à mes travaux & qui ont fait un site socio-écologiste, le dernier ouvrage que j'ai fait s'appelle *Le local-global. Changer soi pour changer la planète*<sup>337</sup>. Le global magazine va reprendre tout un certain nombre de choses à ce sujet-là, je considère que la vie étant assez courte, je suis en train de boucler mon huitième long métrage, il va s'appeler *Politically inkorect*<sup>338</sup>. La vie étant assez courte, je considère que entre mes activités professionnelles directes, celles qui me nourrissent, & puis ce que je fais en dehors, il y a une vraie continuité, c'est complémentaire. Probablement, je n'aurais pas eu d'idées aussi osées, radicales & avant-gardistes dans le domaine des musées, comme je le fais là avec le musée du Vivant, évidemment si je n'avais pas eu une réflexion internationale, si je n'avais pas un conseiller des musées Sudafricain pour le transformer, que je n'étais pas allé au Brésil faire un congrès mondial de musée sur comment organiser un monde multipolaire & aider aussi les musées, si je n'étais pas allé en Chine, bon, c'est tout ça à jouer, plus les films que j'ai tourné à différents endroits, les livres. Donc, je pense que il est sain qu'un être humain soit à la fois très spécialisé dans certaines choses, & d'ailleurs au départ, j'ai volontairement été très spécialisé sur l'affiche politique parce que j'ai fait une histoire des affiches politiques en France, & une histoire mondiale de l'affiche politique quand je dirigeais le musée d'Histoire contemporaine, mais en même temps s'ouvrent beaucoup de sujets différents tout en collaborant avec des gens, c'est pour ça que le musée d'Histoire contemporaine, j'ai fait la première exposition sur l'affiche de propagande sous Vichy<sup>339</sup>, la première exposition sur la guerre d'Algérie<sup>340</sup> à une époque où c'était pas, mais alors pas du tout à la mode, la première exposition sur l'histoire longue de l'immigration<sup>341</sup>, sur la Yougoslavie<sup>342</sup> avant que ça n'existe quand ça existait maintenant que ça n'existe plus, ce qui est loin d'être un sujet facile, de la Russie tsariste jusqu'au coup d'État qui a mis à bas GORBATCHEV<sup>343</sup>, j'avais fait une expo sur les sixties en France & en Grande-Bretagne<sup>344</sup> alors que les sixties n'étaient pas encore à la mode, le Centre POMPIDOU en a fait une après, mais c'était bien avant, donc à la fois les pays étrangers, la France, les sujets délicats, l'histoire de la photographie de guerre qui a eu pas mal d'influence sur beaucoup de manifestations différentes. Tous ces travaux-là ont été à chaque fois un peu des défis, parce que c'était pas des choses évidentes, & en même temps évidemment, on ouvrait toute une réflexion qui a permis ensuite de faire en 2000 une *Histoire du visuel au XX<sup>e</sup> siècle*<sup>345</sup>, publié au Seuil, qui a été le démarrage de l'histoire du visuel, & puis

<sup>334</sup> Oct. 2011, Paris : musée du Vivant AgroParisTech. *Manger*. Laurent GERVEREAU, éd.

<sup>335</sup> *decryptimages.net*. URL : <http://www.decryptimages.net>.

<sup>336</sup> Laurent GERVEREAU. *Dictionnaire mondial des images*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2010.

<sup>337</sup> Laurent GERVEREAU. *Le local-global. Changer soi pour changer la planète*. Paris : Pluro-Futuro, 2012.

<sup>338</sup> Laurent GERVEREAU. *Politically inkorect*. 2013.

<sup>339</sup> Mai 1990, Paris : Musée d'histoire contemporaine - BDIC. *La propagande sous Vichy 1940 à 1944*. Laurent GERVEREAU et Denis PECHANSKI, éd.

<sup>340</sup> Avt. 1992, Paris : Musée d'histoire contemporaine - BDIC. *La France en guerre d'Algérie : novembre 1954-juillet 1962*. Laurent GERVEREAU, Jean-Pierre RIOUX et Benjamin STORA, éd.

<sup>341</sup> Nov. 1998, Paris : Musée d'histoire contemporaine - BDIC. *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XX<sup>e</sup> siècle*. Laurent GERVEREAU, Pierre MILZA et Émile TEMIME, éd.

<sup>342</sup> 1998, Paris : Musée d'histoire contemporaine - BDIC. *De l'unification à l'éclatement, l'espace yougoslave, un siècle d'histoire*. Laurent GERVEREAU et Yves TOMIC, éd.

<sup>343</sup> Oct. 1991, Paris : Musée d'histoire contemporaine - BDIC. *Russie-URSS : 1914-1991. Changement de regards*. Laurent GERVEREAU et Wladimir BÉRÉLOWITCH, éd.

<sup>344</sup> 1996, Paris : Musée d'histoire contemporaine - BDIC. *Les Sixties, France et Grande-Bretagne, 1962-1973*. Laurent GERVEREAU et David MELLOR, éd.

<sup>345</sup> Laurent GERVEREAU. *Histoire du visuel au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 2003.

de continuer avec le Dictionnaire mondial <sup>346</sup>, & l'histoire générale du visuel <sup>347</sup> aujourd'hui qui est une matière nouvelle qui est en plein développement & pour laquelle on nous demande dans beaucoup d'endroits du monde, & qui va très certainement s'inscrire progressivement dans les programmes. Il y a encore forcément une résistance corporatiste des historiens d'art qui ont leur pré carré & qui sont terrorisés à l'idée d'être englobés dans quelque chose de plus large. Je pense qu'ils ont profondément tort, dans la mesure où, d'ailleurs si vous l'avez lu, dans cette histoire mondiale <sup>348</sup>, j'explique justement les spécificités de l'art & de ce qu'on a appelé l'art en Europe, qui est une chose particulière qui s'est ensuite étendue. Je n'en nie pas les spécificités, & je ne condamne absolument pas les travaux qui sont des travaux spécialisés, on en aura toujours besoin, mais simplement, il faut avoir une perspective qui est aujourd'hui plus large, & on ne peut pas rester dans quelque chose où on a une connaissance qui est une connaissance émietlée des choses. Je pense que c'est pas bon du tout, parce qu'à ce moment-là on contribue à la déconstruction de l'esprit qu'il y a aujourd'hui, où tout le monde reçoit n'importe quoi de n'importe où, & du point de vue intellectuel, c'est à mon sens assez néfaste. De la même manière, on est obligé d'avoir des histoires qui sont extrêmement locales, ce que j'appelle de l'histoire stratifiée, c'est-à-dire de l'histoire de là où vous êtes, l'histoire de Paris, l'histoire de l'Île-de-France, l'histoire de ce pays qu'on a appelé la France quand ça a commencé à exister, & puis ce qu'il y avait avant, du continent européen, l'histoire du monde, c'est une histoire par strates, & pour la production visuelle, c'est la même chose. Il faut travailler de la même manière.

18. VL Ça permet de comprendre. Chacun à sa manière essaie de faire tomber de petits murs.

18. LG C'est pas facile, mais il faut continuer. Non, & puis on va gagner, on ne peut pas ne pas gagner, parce que c'est ce qui est en train de se passer aujourd'hui. La transversalité, c'est un phénomène *de facto*\* sur Internet, donc si vous voulez, les murs, ils sont explosés déjà. Après, une fois que les murs sont explosés, il ne faut pas tomber dans le n'importe quoi, dans la bouillie générale, tout vaut tout, c'est du grand n'importe quoi, & puisque c'est n'importe quoi, bon ben, on ne s'en occupe pas. Non, il faut essayer de comprendre comment tout ça s'est structuré, organisé, de façon temporelle, spatiale, voilà, c'est pour ça que moi j'ai été attiré par cette histoire générale du visuel, & je l'ai mise en œuvre, puisque maintenant il y a un ouvrage, il est en train d'être traduit maintenant au Caire cet ouvrage, vous voyez, *Images, une histoire mondiale* <sup>349</sup>, ça intéresse tous les pays arabes, c'est quelque chose qui... Les Chinois à Hong Kong sont en cours de traduction aussi, donc, si vous voulez, c'est quelque chose qui devient évidemment une nécessité aussi.

18. VL Avec vos collections, vous ne faites pas toujours des expositions d'histoire? C'est assez varié, n'est-ce pas?

18. LG Les thèmes d'exposition, vous avez vu en ligne, on en propose une quarantaine. Alors, notre caractéristique est quand même d'être, c'est moi qui ai influencé ça, évidemment, d'être quand même souvent dans des parcours qui sont des parcours historiques sur un certain nombre de questions, parce que cette profondeur du temps nous permet de nous distinguer & de donner des éléments différents. Vous voyez, je prends un exemple concret, le thème de l'eau, c'est très à la mode aujourd'hui, tout le monde parle de l'eau, de la guerre de l'eau, de 36 trucs sur l'eau, d'expos sur l'eau, il y en a eu plein partout dans le monde. Quand nous on aborde un thème comme celui-là, on se dit qu'on va évidemment traiter des questions contemporaines, & les enjeux de l'eau aujourd'hui, & on a un centre spécialisé à Montpellier sur l'eau, donc on a les chercheurs pour ça, donc pas de problème. Mais on se dit, on va refaire des choses qui ont été quelque fois très bien faites dans d'autres endroits. Donc on ne peut pas éviter ça, mais en revanche, si on travaille sur le temps long, c'est-à-dire depuis les temps les plus anciens, les rapports des humains avec l'eau, la peur de l'eau, les utilisations de l'eau, ça nous permet de valoriser nos collections qui sont aussi des collections anciennes, & pas uniquement de faire de la photographie ou de la vidéo contemporaine, & puis ça permet de faire réfléchir les gens sur l'histoire longue des phénomènes. Mais dans

---

<sup>346</sup>Idem, *Dictionnaire mondial des images*, op. cit.

<sup>347</sup>Laurent GERVEREAU. *Images, une histoire mondiale*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2008.

<sup>348</sup>Ibid.

<sup>349</sup>Ibid.

d'autres cas, on peut travailler aussi sur des expositions monographiques à partir d'un auteur particulier, on peut travailler également... la grande manifestation qu'on va faire au mois de juin sur les murs va être une exposition autour du thème de l'arbre, donc on va prendre une collection exceptionnelle du XIX<sup>e</sup> siècle qui vient de chez nous, totalement inconnue, d'un professeur qui a fait des portraits d'arbres, en France & dans le monde, il a photographié des arbres, ce sont des héliographies qui sont magnifiques, des pièces, des tirages uniques, des choses absolument splendides. Donc, on va valoriser cette collection MOUILLEFERT & ses portraits d'arbres<sup>350</sup>, donc là on part d'une collection absolument inconnue comme j'ai fait pour BOISGONTIER, & on va la mettre en valeur. On va apporter, comme on a un centre spécialisé sur l'arbre & la forêt qui est l'ancien centre des eaux & forêts à Nancy, on va compléter par des collections de photos de Nancy anciennes, XIX<sup>e</sup>, & puis on a des spécialistes aussi pour ça, donc on va expliquer comment les arbres, ça se balade, ça se transforme, pourquoi est-ce que tel arbre est intéressant ? parce qu'il a une forme de taille qui a complètement changé, pour telle raison ? Bref, on va expliquer des plus grâce à nos scientifiques, mais enfin la base est une base qui nous semble forte, qui est esthétique pour le coup, & d'une collection inconnue, c'est-à-dire qu'on va mettre en valeur une collection & un personnage. Et puis à cette occasion-là, on va faire autre chose. On a l'Ouvroir de littérature potentielle, OULIPO<sup>351</sup>, donc, on va faire ça au moment de la fête des jardins, on a les murs de l'Agro qui seront occupés par une sélection de choses, on va diffuser avec la Ligue de l'enseignement, toujours ce principe de diffusion, *in situ* & ailleurs, on aura une action artistique de Jean-Luc MOULÈNE, photographe assez provocateur avec des posters qui seront diffusés gratuitement sur le thème de l'arbre, d'un arbre coupé, avec l'écriture ALLAH là-dessus, enfin tout un travail qu'il a fait, qu'il donne : c'est à la fois un don & une action artistique. Et puis, on a à la fois une forêt imaginaire par le créateur de l'Ouvroir de peinture potentielle, OUPEINPO<sup>352</sup>, vous savez qu'il y a l'OULIPO, ouvrier de littérature potentielle, créé notamment par QUENEAU, CALVINO, PEREC dans les années soixante. Donc on a un membre de l'OUPEINPO qui va dans l'ancienne bibliothèque faire une action artistique, donc il va nous faire une forêt imaginaire en 3D avec des couleurs. Lui travaille sur la transposition des mots en symboles, en couleurs & en volumes. Et en même temps, on a un aspect pratique, c'est qu'on pourra visiter notre potager sur le toit, qui est un potager expérimental avec un verger, avec une ruche, où les étudiants expérimentent un certain nombre de choses qui servent aussi. Après, c'est repris à New York, c'est repris en Allemagne, c'est des recherches qui servent aussi pour ce qui est de développer tout ce qui est potagers urbains, vergers urbains & agriculture de ville, ce qui est tout à fait nouveau aujourd'hui, & qui se développe.

18. VL Comment vous mettez en valeur la temporalité dans vos expositions ?

18. LG Il y a très souvent des choses, parce que quand on nous demande, Aurélie, elle prête. Alors, il y a souvent des choses, alors les choses, elles durent assez longtemps. C'est-à-dire qu'il y a des opérations qu'on lance il y a deux ans & puis ça continue. On s'aperçoit qu'il y a encore une manifestation là, on en parle...

18. VL Mais, quand vous montez un projet, comment est-ce que le visiteur va comprendre l'histoire ? Qu'est-ce qui va être mis en place...

18. LG Là, l'opération, on a choisi de ne pas disperser les choses, mais de les concentrer à un moment donné. Donc ça va être concentré au début du mois de juin où il y a une grosse opération nationale qui s'appelle fête des jardins, ou promenade au jardin, enfin... Et donc à cette occasion-là, on va s'inscrire dans le programme national avec notre opération *Portraits d'arbres*<sup>353</sup>, & avec ses déclinaisons variées que je vous ai expliqué, dans un site particulier qui est le site de la rue Claude Bernard. Et ça, ça va être repris comme ça avait été repris l'année dernière, c'était même en couverture du catalogue de ce qu'avait fait la DRAC Île-de-France, c'est sur leur site, c'est sur le site national du ministère de la Culture... Donc, là on a une opération qui sera en partenariat... alors ce

<sup>350</sup> Portraits d'arbres : 2013wp

<sup>351</sup> Ouvroir de littérature potentielle.

<sup>352</sup> Ouvroir de peinture potentielle.

<sup>353</sup> Juin 2013, Paris : musée du Vivant AgroParisTech. *Portraits d'arbres*. Laurent GERVEREAU, éd.

sera aussi sur le site *decryptimages.net*<sup>354</sup> avec la Ligue de l'enseignement, parce qu'on va diffuser l'exposition au même moment. Donc, il y a vraiment une conjonction de choses de manière à démultiplier l'aspect médiatique, connaissance du public. On essaie de ne pas en faire trop souvent de manière à ce que... vous savez, plus vous faites les choses souvent, moins les gens se mobilisent. Donc on essaie de faire ça une fois par an, deux fois maxi. Moi j'ai programmé par exemple pour le musée du Vivant deux opérations de ce type cette année, celle de début juin que je viens de vous expliquer, & <sup>a</sup> sur la fin de l'année, je voudrais faire une grosse communication sur le lancement avec la région Île-de-France de tous nos jeux vidéo en ligne correspondant grosso-modo au programme de seconde, qui ont déjà été testés en classe & qui sont sur le thème de l'écologie avec les collections du musée dans une partie qui s'appelle éco-ludo, & qui va continuer à se développer; <sup>b</sup> et puis en même temps lancer le musée virtuel, c'est-à-dire avoir une reconstitution sur Internet en 3D du cabinet de curiosités de la pièce de présentation du musée du Vivant, & puis en interrogeant les images qu'on voit, qu'on aperçoit, on puisse entrer dans des menus extrêmement variés qui font comprendre la richesse formidable des collections, c'est-à-dire qu'on touche à tous les supports, on touche à beaucoup de périodes différentes, on touche à des pays du monde extrêmement variés, & comme les gens ne vont pas... on ne va pas accueillir dans cette salle deux millions de personnes, moi je préfère qu'il y ait des millions de personnes qui viennent sur le site Internet & qui découvrent, qui puissent se servir des choses. Voilà !

18. VL Et ce cabinet de curiosités virtuel, il ressemble à une salle qui existe & dans laquelle vous avez disposé les choses de cette manière ? Où c'est l'inverse peut-être ? Vous allez construire la salle virtuelle & vous allez en faire une présentation dans le musée ?

18. LG Alors oui... Non, non, pas du tout. Elle est déjà faite cette salle, c'est la salle Madelaine.

18. VL Parce que ce que j'essaie de percevoir, c'est le lien qu'il peut y avoir entre une philosophie de l'histoire & un choix de muséographie. Est-ce qu'il y a un lien historiographie & muséographie ?

18. LG Alors, je vais répondre aux deux questions. <sup>c</sup> D'abord, sur le cabinet de curiosité, il a déjà été constitué volontairement dans la salle Madelaine qui est en bas du château qui va s'appeler consultation du musée, & on a organisé une sorte d'échantillonnage de collection de manière à ce que pénétrant dans la salle, les gens déjà aient une idée, donc il y a un tableau aussi bien de SPEEDY GRAPHITO, il y a des objets, il y a plein de choses différentes, donc déjà pour que les gens aient une notion de la diversité de ce qu'on peut y trouver. <sup>d</sup> Donc, déjà, mon idée, c'est de faire tout un travail dans cette salle pour avoir cette reconstitution sur Internet, pour que les gens puissent s'y promener, & puis en cliquant, qu'ils puissent interroger & découvrir le maximum de choses des collections. Le raisonnement étant que, comme les collections, on ne va pas prendre rendez-vous avec des milliers de personnes pour leur montrer, ça permettra de leur montrer. <sup>e</sup> En revanche, il y a un très très gros travail qui est fait sur les normes, la direction des musées de France, tout ça, sur les collections elles-mêmes : donc Aurélie les met en ligne, donc, il y a de plus en plus de choses qui sont consultables directement en ligne, ce qui est important. Sur votre seconde question...

18. VL Oui, parce que finalement, je vois que vous reprenez des manières de faire qui brossent l'histoire des musées, parce que là, vous avez des expositions qui sont avant-gardistes, & de l'autre côté, vous prenez le thème des cabinets de curiosités qui est le plus ancien mode de présentation.

<sup>354</sup> *decryptimages.net*, op. cit.

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 913.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 919.

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 919.

<sup>d</sup> Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 920.

<sup>e</sup> Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 911.

18. LG <sup>f</sup> Cabinet de curiosités virtuel, donc, de manière à avoir ce choc de mots entre l'origine des musées & l'aspect le plus impalpable, le plus récent qui est la virtualité. Donc, à la fois, il y a cabinet de curiosités, parce que c'est vrai que c'est du réel, on a ces objets-là, & on en a beaucoup parce que, si vous allez à Grignon, on vous montrera la salle Madelaine, mais on a plein de réserves ailleurs, dans le château où on a le pavillon du directeur qui est entièrement rempli de collections, on a tout un pavillon avec des archives, & on a ces collections très importantes & lourdes, & en même temps on joue beaucoup sur la diffusion, sur le virtuel, donc on l'appellera cabinet de curiosités virtuel. Et moi, c'est une idée qui me séduit bien de tenir les deux bouts. ||

Com. 18.6  
Moderne/Ancien  
réel/virtuel

18. VL Est-ce que dans un musée, on peut s'inspirer d'une philosophie de l'histoire ? d'un style d'histoire ? Habituellement, je vais faire un tour dans le musée pour voir à quoi ça correspond ou ça pourrait correspondre. Mais j'essaie de voir le lien entre les gens qui écrivent l'histoire ou qui l'ont écrite, & les gens qui ont fait les musées... Voir s'il y a un lien, contemporain, ascendant, descendant...

18. LG Je pense de mon côté que le côté un peu provocateur de la chose c'est d'avoir joué complètement le cabinet de curiosités, musée à l'ancienne, salle de présentation, collections extrêmement diverses, & en revanche d'avoir fondé la politique du musée sur tout ce qui est nouvelles technologies, diffusion, jeux vidéo. Quand on a démarré notre web TV, qui marche bien, qui est très consultée, *ecolibtv*<sup>355</sup>, qui est faite avec des petits reportages, c'est des programmes à la carte... aucun musée que je connaissais, mais même le Louvre, aucun musée ne pensait faire de la vidéo. C'était quelque chose d'impensable. On était vraiment les premiers à démarrer ce genre de choses. Et les gens me regardaient avec des yeux ronds en disant : « Ah bon, tu fais du... ». Alors, non seulement on a fait ça, mais on a fait aussi des films qui sont souvent des 52 minutes, que l'on peut prêter gratuitement en même temps que les expositions. Donc, il y a sept ou huit films de ce type-là, de documentaires sur des thèmes variés, on a un cinéaste, un spécialiste des images mobiles qui d'ailleurs est cinéaste de création, photographe, il revient d'Éthiopie où il a fait un film sur RIMBAUD avec Denis LAVANT, donc c'est quelqu'un de qualité esthétique, & il continue à réaliser des films pour nous & ces films, nous les diffusons gratuitement. Le principe est le même. Donc, véritablement, la philosophie, c'est de ne rien nier de ce qui fait la force, la puissance imaginaire du musée dès le cabinet de curiosités, c'est-à-dire cette accumulation rationnelle ou irrationnelle d'un certain nombre de pièces, qui est quelque chose qui a une force poétique particulière, & en même temps, de jouer complètement les nouvelles technologies, la diffusion, le fait de toucher le maximum de personnes, de les utiliser pour des jeux vidéo, d'avoir une télévision en ligne, de faire en sorte d'avoir le maximum de pratiques qui sont des pratiques ouvertes vers le monde.

18. VL C'est la dialectique de l'histoire que de mettre au goût du jour le passé. Je comprends, avec cet aspect actuel de mutualisation...

18. LG Mutualisation, mise en réseau, on a énormément joué là-dessus. L'intérêt n'est plus aujourd'hui d'aller doubler ce que font les autres, l'intérêt, c'est de toujours jouer en complémentarité.

18. VL Comment est possible le rassemblement dans l'espace public ?

18. LG Il y a plein d'endroits où ils se servent de notre matière première, & puis ils inventent, ils font des débats, ils font des projections de film, ils font plein de choses. Ils s'approprient les choses. C'est ça qui est formidable, c'est même passionnant, ils partent d'une proposition qui les intéresse, qui les séduit, & puis ils vont démultiplier l'opération. Et quelques fois c'est même impressionnant de voir combien de choses ils réalisent autour de ça quoi.

18. VL Vous êtes à l'origine d'une épidémie où les gens à qui vous transmettez vos collections, vos expositions sont pris par...

<sup>355</sup> *ecolibtv*. 2007. URL : [http://docpatrimoine.agroparistech.fr/?page=ecolibtv&id\\_rubrique=10](http://docpatrimoine.agroparistech.fr/?page=ecolibtv&id_rubrique=10).

<sup>f</sup> Extrait ventilé sous « Débats du numérique », SECTION B.3.46 Numérique, page 908.

18. LG Moi je pense qu'il y a eu plusieurs temps dans le... Il y a eu un temps dans les années quatre-vingts quatre-vingt-dix avec des superstructures, des organisations internationales, des colloques que j'ai fait, on a essayé de transformer la manière de penser, la manière de réfléchir le musée, pas simplement les musées d'histoire, parce que comme les musées d'histoire sont des musées encyclopédiques & totalement polyvalents, on se retrouve avec tous les problèmes, les problèmes des musées d'art, les problèmes des musées d'ethnologie... La première fois que j'ai fait un congrès en 1992, le château de Versailles avait les mêmes problèmes que le musée de Lewarde par exemple, parce qu'ils avaient des collections d'objets & que d'un point de vue présentation-conservation, ils avaient des problèmes identiques. Le musée d'histoire de Londres avait des collections d'histoire très importantes, donc ils avaient les mêmes problèmes que les musées d'art, GUBAL m'expliquait que dans un musée d'ethnologie, ils avaient les mêmes problèmes politiques aussi que certains musées d'histoire quand ils traitaient tel ou tel thème. Bref, le musée d'histoire nous a permis ce concept que j'ai mis en avant parce qu'avant il n'y avait pas de mesure spécifique sur les musées d'histoire, nous a permis de réfléchir de façon large dans des structures mondiales à la transformation des institutions. Je pense que ça a eu un effet sur tous les types de musées. Je pense que ça a été vraiment quelque chose d'important, & les musées d'art d'ailleurs aussi ont transformé leurs manières de faire. Quand je vois par exemple certaines choses qu'ont fait le Louvre, on sent bien les influences & comment ça a pu irriguer le tissu général des musées. Et puis, moi, il me semble qu'aujourd'hui, les musées se retrouvent dans des situations qui sont assez différentes. <sup>g</sup> Ils sont finalement tous sur Internet, sur une offre globale, ils vont se retrouver tous, que ce soit le Louvre ou le minuscule musée de province, sur un tissu de présentation générale un peu brouillé <sup>h</sup> & avec le problème suivant : c'est qu'il n'y a plus véritablement de direction des musées de France, il n'y a plus vraiment de structuration de l'offre, puisqu'en plus les financeurs sont revenus au niveau local, donc soit on a des musées privés, soit on a des musées payés par des collectivités locales. Les musées qui sont des musées nationaux sont devenus des établissements publics fonctionnant sur eux-même, mais n'étant pas des têtes de réseau... le Louvre n'est pas la tête de réseau de tous les musées de beaux-arts de France, donc si vous voulez, le paysage est un paysage qui est très très éclaté aujourd'hui, & sans véritable ligne directrice. C'est-à-dire que chacun joue un peu dans son coin en fonction de son contexte. <sup>h</sup> Je crois que dans ce contexte-là, ce qui est important justement, & c'est ce que nous nous essayons de faire, c'est de redonner du sens avec du travail en réseau, nous on le fait dans notre domaine, & aussi de véritablement aider aux échanges, à la complémentarité, à la visibilité sur Internet, donc en donnant de la structuration & tout un ensemble de propositions novatrices sur Internet. Je pense que c'est l'avenir de ces musées. <sup>i</sup> Ils sont encore balbutiants dans ces domaines-là, ils font très peu par rapport à ce qu'ils pourraient faire, parce que ça pourrait devenir de vrais producteurs, à la fois d'enseignement, de produits culturels, des producteurs... Ils sont très en dessous de ce qu'ils pourraient faire, c'est-à-dire que pendant très longtemps, les musées étant des musées de collections, n'ont pas du tout pensé qu'ils allaient se retrouver dans un espace qui est un espace de circulation, & un espace de diffusion, donc ils ont très peu pensé la diffusion sur le net. Ils l'ont pensée comme une vitrine circonstancielle, momentanée, mais pas du tout comme un espace de diffusion, que ce soit de la diffusion culturelle, que ce soit de l'enseignement, ou que ce soit de la diffusion commerciale. Ils ont complètement sous-estimé cet aspect-là. Et c'est cet aspect-là que nous, on a volontairement investi, & qu'il faut continuer à investir massivement. <sup>j</sup> C'est un vrai enjeu, & ça peut devenir éventuellement, vous savez, j'ai écrit un ouvrage qui s'appelle *La guerre mondiale médiatique* <sup>356</sup> au niveau de la formation, il peut y avoir aussi des phénomènes sur le net qui sont des phénomènes de concurrence. Moi, personnellement ; je trouverais ça assez dérisoire & dommage, mais ça peut se faire pour des raisons commerciales, pour des raisons d'argent. Je crois bien au contraire que, la leçon de sagesse d'Internet, c'est que tout le monde a sa place à partir du moment où chacun joue une carte complémentaire du voisin. C'est sur que si on doublonne, on est mort, parce qu'il y en a un qui gagnera forcément, le plus fort gagnera forcément. Mais si on ne doublonne pas, si on essaye de penser sa politique culturelle en fonction de la chose singulière qu'on peut apporter par rapport

<sup>356</sup> Laurent GERVEREAU. *La guerre mondiale médiatique*. Paris : Nouveau monde éditions, 2007.

<sup>g</sup> Extrait ventilé sous « Musées de province », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 890.

<sup>h</sup> Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 917.

<sup>i</sup> Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 919.

<sup>j</sup> Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 917.



à ce qu'il y a autour de soi, quand bien même c'est très minimal, mais il faut être le meilleur sur le très minimal qu'on apporte. Si on est le meilleur & qu'on est indiscutable sur le hyper-minimal qu'on apporte, & bien on est excellent, & à ce moment-là on peut travailler la main dans la main avec les plus grosses institutions. C'est ça la force d'Internet. Ça a été sous-estimé. ||

Com 18.10.b  
Complémentarité  
des informations en  
ligne, § B

18. VL Effectivement, Paul RASSE est d'accord avec vous en disant que le plus intéressant est de présenter ce qu'on a de plus spécifique plutôt que de faire la même chose dans toutes les villes.

18. LG Souvent, les choses sont peu réfléchies en amont. Du coup, on arrive à des impasses. On l'a vu quand il y a eu relations politiques avec toute la mode des musées sur la résistance & la déportation, tout le monde voulait avoir son musée de la résistance & de la déportation pour faire plaisir aux associations d'anciens combattants locales. Ça a abouti à des choses qui ont coûté de l'argent, qui sont ni faites ni à faire & qui mourront de toute façon. Parce qu'à partir du moment où elles n'ont pas été conçues dans la pérennité, avec une pensée pérenne de : en quoi elles sont singulières ? en quoi le message aura encore du sens dans 30 ans, ou dans 50 ans, ou dans 100 ans ? en quoi c'est différent de ce qu'il y a à côté ? Ça ne peut pas durer quoi. Il y a une chose très intéressante à ce sujet-là, je ne sais pas si vous y êtes allé, ça fait longtemps que je suis le mémorial de Caen parce que je connaissais le député-maire, j'ai suivi toutes les évolutions, & on avait fait un séminaire de muséo. au mémorial, & vous savez qu'un des gros problème du mémorial, c'est qu'il s'est appelé mémorial, il y a toute une fonction commémorative avec les drapeaux, les machins, le truc, les prix NOBEL, bon ! Et que le parcours lui-même avait été conçu par l'IHTP<sup>357</sup>, les chercheurs de l'IHTP, mais en cours de constitution de ce parcours, pour diverses raisons, la direction du mémorial s'est fâchée avec l'IHTP, il y a eu une brisure, une cassure, & le parcours a été transformé, il y a tout un aspect de mémoire sur la Shoah, tout ça qui a été mis à l'intérieur. Et alors, dernièrement, j'y suis allé en fin d'année, en décembre, parce qu'il y a un revirement, un coup de barre formidable qui a été donné comme d'ailleurs de façon significative à Saint-Quentin-en-Yvelines, il y avait un musée qui était pionnier, puisque c'était les musées de société, donc c'était sur la mémoire de la ville & les aspects mémoire, mémoire, mémoire... Et Saint-Quentin a changé son nom, pour s'appeler musée d'histoire de la ville de Saint-Quentin. C'était quand même un revirement énorme pour dire : « Nous, on fait de l'histoire, on fait l'histoire de la ville de Saint-Quentin. » Et bien, là, le mémorial a changé de nom, dans le sous-titre, c'est « cité pour l'histoire », de manière à ce que le mot histoire apparaisse, ce qui n'existait pas du tout au départ : « cité pour l'histoire... » je ne sais plus après. « Cité pour l'histoire », c'est totalement nouveau, le mot histoire n'existait pas dans le nom du mémorial. C'était complètement la mémoire. Et dans le parcours vous aviez, ce qui était très intéressant, à l'entrée, des grandes phrases grandiloquentes sur la mémoire etc. qui ont complètement disparu, il n'y a plus qu'un seul truc, qui est un fait : « 20 000 personnes sont mortes pour la liberté », point, terminé. Et puis avec le site, pourquoi on est là ? pourquoi on est à Caen ? qu'est-ce qui s'est passé ? point, terminé. Il n'y a plus ces espèces de trucs grandiloquents sur la mémoire. La salle où il y avait des petites bougies sur la Shoah, le recueillement, complètement disparu. C'est devenu un parcours historique sur les différentes déportations, la spécificité des génocides... Totalement ce que j'avais fait moi dans l'expo avec BÉDARIDA sur la déportation, c'est un truc vraiment historique. Le titre qui est interrogé, c'est LABORIE qui est un grand spécialiste qu'on ne montre jamais, mais c'est quand même lui qui s'est farci toutes les correspondances sur les opinions publiques qui explique que ce qui s'est passé en 40, & les opinions publiques en 40 c'est pas ce qui s'est passé en 44, & suivant l'endroit où on était c'était très différent, donc avec un point de vue très très historique pour remettre les gens dans le contexte de l'époque, pour leur dire, arrêtez de raisonner avec vos raisonnements d'aujourd'hui. Comprenez bien qu'un mec qui était au Havre ou à je ne sais pas quel endroit, c'était pas un mec qui était à Limoges à la même époque, & que ce que vivait quelqu'un en 40, c'était absolument pas ce que vit quelqu'un en 44, & donc les opinions publiques ont totalement évolué, changé, donc cessez de raisonner avec vos raisonnements *a posteriori* où on donne des leçons à tout le monde & qu'on ne comprend rien à ce qui est en train de se passer. C'est vraiment un point de vue historien, & ça, j'ai été très... ce retour vers l'histoire à Caen me semble vraiment très intéressant. Je pense que c'est une... alors que le musée a été plus ou moins privatisé, la privatisation avec quand même ce retour à l'histoire, c'est quand même un signe

<sup>357</sup>Institut d'histoire du temps présent.

des temps, c'est-à-dire que je pense que toutes ces dérives de la mémoire qu'il y a eu après les... d'ailleurs NORA s'en est bien rendu compte parce qu'il s'est mis à présider l'association défense de l'histoire à la suite de la mort de René RÉMOND, donc il s'est bien rendu compte que son truc, à son corps défendant, que son truc avait amené à des dérives, & puis c'était la porte ouverte à la bataille du communautarisme, & que c'était extrêmement dangereux pour le lien social. C'est des bombes qui étaient ouvertes. Et donc aujourd'hui, on a un mouvement inverse qui est véritablement le retour à l'histoire, le côté scientifique, la contextualisation, & ça, ça me semble être une chose de très important. Mais, là ! J'étais très étonné, parce que pendant des années, c'était plutôt l'inverse. Quand j'allais quelque part, je voyais, on était en train de flatter telle communauté, tel machin, tel truc, avec des fautes historiques totales. Et là, c'est au contraire un retour à la rigueur historique. Il n'y a que ça qui puisse faire du lien social. Il n'y a que ça qui puisse rester indiscutable pour l'ensemble des publics, parce que sinon, vous êtes dans l'instrumentalisation de l'histoire, c'est évident.

18. VL Le plus bel exemple que j'ai vu récemment, c'est Riga, il y a le vieux musée d'histoire de Riga qui est un peu poussiéreux, mais qui fait de l'histoire, & il y a le musée de l'Occupation qui stigmatise la communauté russophone de manière assez violente.

18. LG Enfin, il y a aussi des pays qui ont du retard, parce que dans les pays de l'est, comme il y avait eu l'ouverture du rideau de fer, ils avaient besoin, contre les musées idéologiques qu'ils avaient avant, de faire des musées idéologiques dans l'autre sens. Alors, vous avez à Berlin, vous savez, dans les anciennes prisons de la Stasi dans le centre de Berlin, vous avez un musée aussi qui est très démonstratif. Ils ont fait la même chose à Prague, vous avez tout un truc de l'horreur. C'est pas des musées historiques, c'est devenu très très très démonstratif pour contrer les musées démonstratifs antérieurs. Contre des errements en vient une autre forme d'errements. Je pense sincèrement qu'après cette période-là, de plus en plus d'endroits dans le monde vont se rendre compte qu'on a besoin de musées qui sont des musées historiques, des musées de contextualisation. D'ailleurs, les musées de beaux-arts vont bouger aussi parce que les musées des beaux arts ont des problèmes considérables, les choses ne sont plus compréhensibles pour le public. La plupart des gens qui entrent n'ont plus aucune notion d'histoire religieuse souvent. Ils voient des trucs, ils se demandent de quoi il s'agit : « BETHSABÉE, qu'est-ce que c'est que ça BETHSABÉE ? » Donc, si vous voulez, la contextualisation va devenir fondamentale pour comprendre les périodes antérieures, pour comprendre l'histoire des religions, pour comprendre beaucoup de choses, ça va être fondamental. Le musée d'art, il y a beaucoup de choses qui ne parlent plus du tout, du tout, du tout au public d'aujourd'hui, ni esthétiquement, ni du point de vue du sens. Alors déjà du point de vue du sens, c'est une catastrophe, ils ne comprennent rien, mais esthétiquement aussi, c'est tellement loin, écoutez, c'est tellement loin de ce que les gens voient aujourd'hui, où que les jeunes voient... c'est pas du tout leur culture visuelle. C'est une culture visuelle qui est surannée, sans intérêt, emmerdante, répétitive. La peinture religieuse du XVII<sup>e</sup> siècle, pardonnez-moi mais pour un jeune, c'est casse-pieds. Et puis ça se répète aussi. Donc, là, il y a un vrai défi qui se pose & qui rejoint le travail sur les musées d'histoire. Quand j'ai fait dans la *Galerie des batailles*<sup>358</sup> cette rencontre peinture photographie, c'était pour essayer de montrer qu'à travers les images fixes, il y avait tout un ensemble d'oppositions mais aussi de continuité entre les grandes peintures de batailles & puis la photographie. Et puis, ça a frappé les gens parce que du coup, ces grandes peintures de batailles, vous savez souvent, ils se baladent dans la grande *Galerie des batailles*<sup>359</sup>, & puis ils avancent, ils se disent : « Oh, là, là ! Ces grosses tartines ! » Et puis ils avancent... Et là, ils ont commencé à comprendre que c'était des espèces de films en une seule image... Mais sinon, on ne s'y attarde pas. On ne s'y attarde pas du tout. Et c'est vrai que dans la peinture d'histoire, il y a souvent un aspect fortement filmique, c'est du film en une image. Moi, je pense que c'est à travers la confrontation avec le film qu'on arrive à savoir ce qui se passe dans cet espace-là.

18. VL C'est sûr que si on n'explique pas, c'est difficile. Je voulais vous poser une question également parce que j'avais lu le projet du musée d'histoire qu'il y avait aux Archives nationales...

---

<sup>358</sup> LOUIS-PHILIPPE, NEPVEU et FONTAINE, *Galerie des batailles*, op. cit.

<sup>359</sup> Ibid.

18. LG Le musée d'Histoire de France ?

18. VL Non, celui qui était avant aux Archives...

18. LG Ah, oui, je faisais partie du comité. Je suis une des rares personnes qui faisait à la fois partie du comité du château de Versailles & en même temps qui ait fait partie, avec Pierre NORA aussi, du projet de transformation du musée des Archives nationales.

18. VL Je trouvais que ce projet réfléchissait à la participation du public à l'écriture de l'histoire, à la fabrique de l'histoire.

18. LG <sup>k</sup> L'idée, c'était de se dire que ça ne pouvait pas être un musée d'histoire de France démontrant ce qu'est l'histoire de France, parce qu'il n'y avait pas ni les objets qui sont dans beaucoup de musées de province, ni les tableaux qui sont au Louvre ou à Versailles. Donc, ça ne pouvait pas être le lieu de ça. <sup>His.18.11</sup> Mais ça pouvait être le lieu des outils de la fabrication de l'histoire, & c'est de ce point de vue là, c'était peut-être un peu intellectuel, mais c'était quand même très intéressant, parce que c'était une forme d'interrogation de comment on fabrique l'histoire, & d'associer le public à la fabrication de l'histoire. Et je trouve que c'était le bon projet, parce que ça permettait à la fois de vraiment se servir des ressources des archives telles que les historiens s'en servent & en même temps d'associer le public à cette construction de l'histoire, d'essayer de le sensibiliser à la manière dont on peut construire l'histoire. Donc je trouve que ce musée des outils de l'histoire c'était une bonne idée. *Répartition des collections en province*

18. VL Et ça, je ne l'ai jamais vu ailleurs.

18. LG Ça n'a jamais eu de suite pour diverses raisons. Ça n'a pas été suivi, il n'y a pas eu de financement, enfin bon. Du coup, c'est resté en plan, & la personne qui avait piloté ça qui avait signé d'ailleurs mon appel pour la défense des professionnels sur la musée d'Histoire de France est parti à la Bibliothèque nationale de France. Il n'est pas resté aux Archives.

18. VL Ça, je trouve que c'est une deuxième approche qui est assez constructive, même si elle est un peu intello, mais je crois qu'avec des mises en place pratiques assez ludiques, ça marcherait très bien, & qui pourrait marcher dans beaucoup de musées d'histoires autres que les Archives. Comment on pourrait relancer cette réflexion ?

18. LG De toute façon, tout le problème souvent, c'est que les objets sont déposés, posés, livrés, mais non interrogés, comme si ils parlaient d'évidence. Et ça, ça concerne aussi bien les musées d'histoire à l'ancienne où on avait l'inventaire de tous les cailloux qu'on avait trouvés, l'inventaire de tout... que les musées de beaux-arts où on a une salle sur le XVII<sup>e</sup> siècle, une salle sur le XVIII<sup>e</sup>, une salle... bon voilà, & puis c'est une évidence, on a ça. Bon, alors que rien n'est évident. Maintenant, je pense qu'il faudrait laisser... En plus dans certains cas, dans les musées de beaux-arts, on dit que c'est au nom de la liberté du visiteur & du plaisir de la délectation esthétique, on ne va pas surcharger les choses. Bon, je ne suis pas opposé à ça, mais souvent, c'est un argument qui est faux parce qu'en fait on accumule beaucoup de choses qui nuisent à la délectation esthétique : l'éclairage quelques fois est un éclairage d'une salle qui n'est pas du tout parfait, & il y a des œuvres qu'on voit mal alors que ce sont des œuvres importantes alors que d'autres sont en plein champs & ce sont des œuvres qu'on peut juger moins importantes, elles sont accumulées, & on a du mal à bien voir. C'est souvent pas forcément bien exposé. Moi je crois qu'on peut avoir des respirations esthétiques dans des pièces, même dans un musée d'histoire avoir une accumulation de choses, ou des présentations que les gens...voilà. Mais, il faut, à mon avis, de façon adjacente, assez rapidement, des dossiers, des interrogations, des éléments d'accompagnement. Je pense qu'on ne peut plus rester dans ce musée qui est un musée de présentation des choses, où on est entre nous, on sait qu'on sait. Parce qu'il y a de moins en moins de personnes qui savent. Donc, l'évolution des publics elle est... il y a un vrai basculement qui s'opère. Si

<sup>k</sup>Extrait ventilé sous « Musées de province », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 892.

vous faites une exposition sur le XVII<sup>e</sup> siècle, comme le fait par exemple le château de Sceaux, allez voir le public des vernissages, allez voir les publics, ce ne sont que des personnes qui ont plus de 60 ans, on a rien contre les personnes qui ont plus de 60 ans, mais c'est un problème, c'est un public vieillissant, c'est un public qui va disparaître, bon, voilà, il ne faut pas que les musées disparaissent avec le public. Donc, pour qu'il y ait renouvellement du public & comme il va y avoir un basculement considérable des publics, il faut véritablement trouver des outils différents, des outils d'explication. Donc, il ne s'agit pas de ne plus s'intéresser au XVII<sup>e</sup> siècle, bien au contraire, mais il s'agit de le faire d'une façon différente.

18. VL Est-ce que ces manières de faire sont, comme dans certains mouvements d'art contemporain, hermétiques par distinction & élitisme, ou par manque ?

18. LG Il faut distinguer pour le coup les musées d'art & les musées d'histoire, parce que les raisons ne sont probablement pas les mêmes. Les musées d'histoire, ça a été pendant longtemps parce que les musées d'histoire ne travaillaient pas avec les chercheurs qui travaillaient sur l'histoire. Les chercheurs qui analysaient les choses sur l'histoire ne pénétraient pas dans les musées d'histoire. Je vous assure quand moi au musée d'histoire contemporaine je faisais venir des chercheurs, c'était la première fois qu'ils mettaient les pieds au musée. Ces gens-là, on était sur le XX<sup>e</sup> siècle, ils travaillaient dans les archives, & tout ça, ils ne mettaient jamais les pieds au musée. Donc, il y avait une méfiance très importante. Le musée, c'était un savoir sur l'inventaire, les objets, & puis les chercheurs qui travaillaient sur la période travaillaient eux sur les archives, l'écrit, ailleurs.

18. VL C'est la raison pour laquelle les musées d'archéologie semblent toujours plus en avance sur ce lien que les musées d'histoire.

18. LG L'exemple que je vous donne dans un musée d'archéologie qui me semble très intéressant comme chose qu'il faudrait faire plus souvent, c'était l'exposition sur « Les Lacustres »<sup>360</sup> qui était fait au Musée national suisse à Zurich. Cette exposition était passionnante pour deux raisons : d'une part, tout le démarrage de l'exposition nous expliquait comment cette notion de civilisation des lacustres au Néolithique a été instrumentalisée au XIX<sup>e</sup> siècle dans la publicité, dans les affiches, dans les manuels scolaires, dans plein de choses pour justifier le nationalisme suisse. C'est devenu comme nos Gaulois le ciment du nationalisme suisse. Donc, ça a été une construction historique fautive pour des raisons purement idéologiques. Donc, c'était quand même un démarrage d'expo assez intéressant, & ensuite il y a des pièces qui ont été retrouvées sur les différents sites, à différents endroits, & là, ce qui était très intéressant, c'est qu'on avait un certain nombre de cartels qui étaient des cartels d'hypothèses. Donc, on avait « Racloir pour les souliers. Porte-manteau... » Voilà pour montrer que l'archéologue lui-même ne savait pas dire avec précision de quoi il s'agissait. Alors que d'habitude, il y a un mensonge vis-à-vis du public, c'est-à-dire qu'il y a forcément un cartel qui ne donne qu'une seule version. Ça je crois que c'est très important, comme on parlait justement des outils de l'histoire, moi quand j'ai fait une expo sur la guerre d'Algérie<sup>361</sup> & que les historiens n'étaient pas d'accord sur les chiffres, & bien on a donné les différents chiffres des différents historiens, des différentes écoles historiques. Je crois que c'est fondamental, la démarche historique, elle vient de là. Et il faut que les historiens d'art aient aussi cette humilité, c'est-à-dire qu'ils ne soient pas là à asséner leur propre vision des choses, mais qu'ils puissent aussi donner les différentes visions qu'il y a eu sur telle ou telle œuvre, telle manière de considérer tel symbole qui y participe, souvent, quand il y a explication, l'explication elle est unique, & elle est totalement directive alors qu'elle peut être parfaitement fautive. Donc, là aussi, il faut interroger fortement l'outil muséographique & la manière de l'employer. Et ça, pour ça, l'exposition « Lacustres »<sup>362</sup>, elle était passionnante.

18. VL Alors, on était sur la différence entre musées d'histoire & musées d'art concernant la question de...

---

<sup>360</sup>Fév. 2004, Zurich : Musée national suisse. *Les Lacustres = Die Pfahlbauer*. Alexander KOCH, Marc-Antoine KAESER, Philippe DELLA CASA et Ursula HÜGI, eds.

<sup>361</sup>GERVEREAU, RIOUX et STORA, *La France en guerre d'Algérie : novembre 1954-juillet 1962*, op. cit.

<sup>362</sup>LesLacustresDie :2004vz

18. LG Oui, donc les chercheurs ne pénétraient pas dans les musées d'histoire, il y avait une rupture. Et pour ce qui concerne les musées d'art, à mon avis, c'est une tendance qui est différente. C'est que le musée d'art a été conçu comme un musée de la délectation esthétique, & que le but final, c'est de montrer le maximum de choses de la collection permanente dans un certain nombre de salles pour que le visiteur puisse voir un maximum d'œuvres & qu'ils puissent faire leurs choix, & qu'ils puissent prendre un plaisir dans ces salles à voir un maximum d'œuvres qui font partie de la collection permanente. Évidemment, l'essence même du musée d'art, c'est celui-là, & pour encore beaucoup de conservateurs des musées d'art, c'est de se dire, bon, on ne va pas polluer avec des explications, on ne va pas polluer avec des éléments qui ne sont pas la simple vision du tableau, la simple vision de l'œuvre. Ce qui est une forme d'hypocrisie. Pourquoi ? Pour deux raisons, c'est d'une part, on l'a dit, parce que la nature des publics est en train de se transformer de telle manière que les parcours permanents sont totalement remis en question, que les seules choses qui fonctionnent dans les musées d'art ce sont les expositions temporaires, et encore pas toutes, & encore d'une certaine manière, & que évidemment, il faut s'adapter aux nouvelles exigences & aux nouvelles ignorances des publics. La deuxième chose, c'est que l'œuvre n'est pas un en soi, l'œuvre elle n'a pas été de toute éternité exposée dans le musée. L'œuvre, c'est une œuvre qui a été souvent retouchée, restaurée, on en a changé le cadre, elle servait dans un contexte particulier qui a complètement changé, donc on la voit dans des conditions qui n'ont absolument plus rien à voir. Si vous voulez, *La Joconde*<sup>363</sup>, aujourd'hui, derrière sa vitre pare-balles, très très loin, est-ce qu'on regarde vraiment *La Joconde*<sup>364</sup> ? On regarde, je ne sais pas quoi, une vague reproduction de *La Joconde*<sup>365</sup>, on pourrait vous mettre un papier-peint dans le fond que ce serait pareil. Les conditions-mêmes de perception de l'œuvre ont totalement changé par rapport à la volonté initiale du créateur. Donc, on est dans une forme d'hypocrisie, vous comprenez. C'est aussi hypocrite de dire, ça c'est un ra cloire pour chaussures que de dire « vous avez *La Joconde*<sup>366</sup>, vous n'avez pas besoin d'en savoir plus ». Ben non, au contraire justement, parce qu'on ne voit plus très bien *La Joconde*<sup>367</sup>, on a besoin d'en savoir encore plus justement sur qui l'a faite ? à quel moment ? de quelle manière ? de savoir si le cadre a changé ? de savoir comment cette toile ou ce panneau de bois a été traité ? C'est, je pense, une profonde erreur des musées d'art que d'agir ainsi, comme c'est une profonde erreur pour les musées d'histoire de ne pas travailler évidemment avec les historiens. Je n'ai jamais voulu faire de conseil scientifique permanent, parce que je trouve que c'est très dangereux, ça se fige toujours, il y a toujours des problèmes. Ce qu'a fait l'historial, c'est pas une bonne chose à mon avis. Le conseil permanent, c'est pas bon. Ce qu'il faut, c'est des comités scientifiques systématiques obligatoires *ad hoc* pour chaque opération. Et là, ça permet de renouveler, ça permet d'associer des personnes célèbres, des jeunes chercheurs. Moi ce que j'ai fait au musée d'Histoire contemporaine, j'ai toujours fait des couples entre, souvent c'était moi pour le musée, mais avec toujours un historien extérieur, une personnalité extérieure, avec des comités scientifiques *ad hoc*, ça a toujours très très bien marché.

18. VL C'est la question que je voulais vous poser. Il me semble qu'il y a une rupture entre le monde de la conservation avec comme maître-mot l'objet qui sort de l'École du Louvre, & les historiens. J'ai l'impression, beaucoup plus que je ne l'imaginai, il y a quelque chose d'infranchissable.

18. LG Vous avez raison, la méfiance est tellement forte que c'est la personne du musée qui tient le truc, & les historiens sont là juste pour être utilisés, quelques fois même instrumentalisés par le conservateur. Alors, dans d'autres cas, il peut y avoir des excès inverses, c'est-à-dire que c'est des historiens qui deviennent des directeurs de musée, et ça c'est très mauvais. Ça a été le vice, qui n'a pas été rendu public parce que les gens n'y connaissent rien, mais le vice de la question de la maison d'Histoire de France. La maison d'Histoire de France, on fait un lieu qui est un lieu de patrimoine, qui est un lieu de musée, & on ne consulte nullement... j'étais quand même le plus qualifié en France sur ces questions-là, *de facto*, j'ai créé le conseil français, le conseil européen des musées d'histoire, l'association internationale, je suis dans x conseils scientifiques à Lewarde, à Nantes, aux Archives nationales, à

<sup>363</sup> VINCI, *La Joconde*, op. cit.


<sup>364</sup> Ibid.

<sup>365</sup> Ibid.

<sup>366</sup> Ibid.

<sup>367</sup> Ibid.

Versailles, au Struthof pour la déportation, que je n'ai pas été consulté en amont là-dessus, c'est complètement aberrant ! Il a fallu que j'écrive dans *Le Monde*<sup>368</sup> pour qu'on me reçoive gentiment & qu'on s'en foute complètement, voilà ! Qu'on ait laissé les historiens débattre là-dessus comme si un musée d'histoire c'était fait par les historiens, ça a été une erreur stratégique totale, stupide, aberrante. Pourquoi ? Parce qu'on sait très bien que les historiens ne sont pas des muséologues ni des muséographes, qu'ils ne connaissent pas ce métier-là, ça n'est pas leur métier, & que par ailleurs, sur une question, il y a autant d'avis que d'historiens, c'est-à-dire qu'ils sont péremptoires sur telle chose parce qu'ils défendent leur pré carré & qu'ils se détestent les uns les autres, & donc, si on avait nommé, soit moi, soit quelqu'un de compétent qui vient du monde des musées, comme ça s'est fait en Allemagne, en Allemagne il n'y a pas eu de problème, on a nommé mon copain STÖLZL qui venait de Munich à la tête du *Deutsches Historisches Museum*, personne n'a rien contesté, il est responsable des musées, il a associé tous les historiens, il a fait des expositions novatrices comme j'en faisais moi au musée d'Histoire contemporaine, sur des sujets parfois pas faciles, comme on faisait, on en a fait d'ailleurs une ensemble sur la déportation, ensuite il y a eu OTTOMEYER que je connais très bien, qui est un copain, qui est un homme de musée aussi. Il n'y a jamais eu de problème. En France, on a complètement inversé les données. C'est-à-dire au lieu de nommer un responsable patrimonial, on s'est mis à demander leur avis à des historiens sur un musée d'histoire, c'est pas du tout leur sujet, ils n'y connaissent rien. Je peux vous dire que quand NORA a inauguré le colloque où j'ai fait le discours que vous avez vu repris par la documentation française, Pierre n'y connaît rien en musée, il n'a jamais monté une expo Pierre. Donc oui, j'ai raconté des choses gentillettes sur des trucs, au résultat, il n'y a même pas eu de texte dans les actes, parce qu'il n'avait rien à dire Pierre, rien. Il était ridicule. C'est pas leur métier, c'est comme si vous demandiez à un boulanger de parler de boucherie, qu'est-ce que vous voulez que je vous dise. C'est des métiers, & c'est ça qui est très choquant aujourd'hui, c'est que c'est passé complètement inaperçu, à part l'appel que j'ai fait pour le respect des professionnels, parce que moi j'étais très choqué, signé par l'association des conservateurs, par les archivistes, & par tout le monde, par plein de personnalités, qui n'a pas été repris par la presse, parce que la presse s'en fout complètement. Elle se fout complètement qu'on demande à des boulangers de faire le travail des bouchers. Elle s'en fout complètement. Donc, pour eux, c'était normal, la presse, comme WIEDER dans *Le Monde*, qu'on demande aux historiens comment on fait un musée d'histoire. Ça a été la plantade dans les plus grandes largeurs, parce qu'évidemment, ils ne sont pas d'accord avec les autres, parce que c'est des chamailleries sans fin, parce qu'ils ne savent pas faire un musée, parce qu'ils n'ont aucune idée, parce que c'est pas leur métier, c'est tout. Alors, mettre un technocrate comme l'actuel directeur de musée énarque, l'actuel directeur du musée de Fontainebleau, là maintenant il s'est un peu familiarisé avec les pratiques de musée depuis qu'il est à Fontainebleau, mais enfin, c'est pas quelqu'un qui était respecté dans le milieu, c'était un technocrate qui était dans le cabinet ALBANEL, bon, c'est pas son métier. Donc, il n'avait aucun respect des gens, & puis il ne les connaît pas ! Si vous voulez, ça pose de graves problèmes parce qu'il n'est pas respecté, ni dans le milieu des historiens, ni dans le milieu des conservateurs. C'est lui qui a piloté le dossier de l'Histoire de France. Après, il a été débarqué parce que c'est SAINT-PULGENT qui a pris sa place, parce qu'il c'est trop mal démerdé. Mais c'est quand même frappant pour la profession que d'une part on accepte en France, ce qui n'est pas accepté à l'étranger, le pantouflage culturel, c'est l'article que j'ai fait dans *Le Monde*<sup>369</sup> sur la directrice de Versailles, qui est une journaliste qu'on met à la tête du truc, qui n'a jamais monté une exposition de sa vie, c'est quand même un camouflet pour les professionnels, si vous voulez. Normalement, dans une profession, vous faites des choses, & après vous obtenez les grands postes, VAN DER KEMP, SAULE et tout, c'était logique ! En fin de carrière, on dirigeait les grands musées. Donc, là pour les musées, on a pris l'habitude en France de mettre les petits copains qui n'y connaissent rien, le directeur du Centre POMPIDOU est arrivé en disant : « Je n'y connais rien comme ça j'aurais un regard neuf ! » Il était dans le cabinet de Jacques CHIRAC, c'était un vrai scandale, c'était un scandale énorme, CHIRAC partant bombarde un petit jeune énarque à la tête du truc parce que ça faisait plaisir à ce petit jeune énarque. C'est consternant, donc ce pantouflage culturel est quand même extrêmement choquant pour les milieux professionnels, parce que ça veut

Mus.18.12   
Profession  
féminisée

<sup>368</sup> Laurent GERVEREAU. « La Maison de l'histoire de France doit être mise à l'abri de l'esprit de chapelle ». In : *Le Monde* (oct. 2010).

<sup>369</sup> Ibid.

<sup>1</sup> Extrait ventilé sous « Professions », SECTION B.2.77 Sociologie du musée, page 904.

quand même déjà... Comme elle était très féminisée, c'est une profession qui est déjà sous-payée, très mal payée par rapport à l'université française, conservateur c'est quand même... on demande... L'exigence est énorme, parce que l'École du patrimoine, c'est extrêmement difficile, & la sélection est extrême, il faut x stages, x machins, x trucs, tout ça pour sous-payer les gens. ¶ Donc, les gens sont sous-payés, la mobilité n'est pas facile, & les perspectives de carrière sont quasi-nulles, parce que vous n'avez pas l'espoir d'arriver à la tête des grands établissements où là, effectivement, vous arrivez à être mieux payé. C'est quand même un problème. On accepte complètement le pantouflage culturel, c'est quand même quelque chose qui est complètement choquant. Et quand il y a un projet national, comme la maison de l'Histoire de France, on consulte & on demande aux historiens de s'occuper du truc, ou un énarque du cabinet, & il n'y a pas un conservateur associé dans le truc, & au contraire, ils se sont comportés de façon assez grossière & péremptoire avec les directeurs des musées nationaux qui devaient être fondus dans la maison de l'Histoire de France, en leur disant : « écoutez, si vous sortez le moindre truc dans la presse, vous avez un rapport administratif, on vous sanctionne immédiatement ! » Déjà, c'est un milieu où les gens parlent plus, alors ils se sont tus en attendant que ça passe, mais c'est pas des manières ! C'est d'une grossièreté, c'est d'un mépris de la profession, c'est très choquant. Et ça encourage aussi d'autres dérives qui sont l'autoritarisme des élus locaux. Vous avez beaucoup de musées qui sont des musées qui dépendent des régions & des villes, & vous avez des élus locaux qui considèrent que c'est leur cours de récréation.

18. VL Ça me rappelle le musée MASSÉNA.

18. LG Bon, enfin, il ne faut pas se décourager, mais il faut aussi quand même que les professionnels réagissent, parce qu'il y a un minimum de dignité, il y a des choses qu'il ne faut pas accepter, & là c'est vrai que... Moi, j'étais un des rares à réagir publiquement, parce probablement, j'ai une vie intellectuelle, j'ai une surface qui me permet de faire ça, mais j'étais le seul à faire cette pétition pour le respect des professionnels en janvier, juste au moment où ils mettaient en place le comité, & à écrire dans *Le Monde* contre la nomination de Catherine PÉCARD, ce qui était extrêmement choquant pour les milieux professionnels. Et je persiste à le penser. D'ailleurs, je persiste à le dire & je l'ai écrit au président de la République actuel, il y a des choses qui se sont passées qui ne sont pas des choses normales, il n'y a pas de raison de les pérenniser ! Comme ils veulent à l'heure actuelle avoir la paix, ils ne changent rien, ils laissent tout en place. On ne change rien surtout, pour qu'on ne les accuse pas de faire des chasses aux sorcières, ça veut dire concrètement que toutes les pratiques qui ont été des pratiques scandaleuses antérieures sont pérennisées ! Bon, c'est quand même pas admissible. Donc, il faut peut-être un peu...

18. VL Est-ce qu'il existe des esthétiques de l'histoire ? Des esthétiques où l'histoire est au centre ?

18. LG Vous avez eu des styles dans l'histoire ! C'est toujours lié parce que tout ce qui fait l'histoire & les documents d'histoire sont soumis à un certain nombre de styles & à un certain nombre d'esthétiques, quand bien même ça serait des esthétiques populaires, & donc, ça a une influence sur la société. Et puis, en ce qui concerne les représentations de l'histoire, évidemment, ça passe par un certain nombre de secteurs qui se sont profondément diversifiés au XX<sup>e</sup> siècle, mais sur lesquels les créateurs ont pesé. Quand on réfléchit à toute l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, & c'est encore plus significatif aujourd'hui quand on voit le travail des créateurs, il est bien rare que les créateurs se soient enfermés dans un formalisme. Même à la période de l'abstraction. MATHIEU voulait faire des peintures de bataille, certes abstraites, mais en s'inspirant des peintures de bataille. FAUTRIER a fait *Les Otages*<sup>370</sup>. Vous savez, j'ai participé à l'exposition *Face à l'histoire (1933-1996)*<sup>371</sup>, j'étais conseiller, on s'aperçoit que dans toutes les époques, jusqu'à aujourd'hui, les artistes sont quand même très concernés par l'évolution de la société, & dans une période comme aujourd'hui qui est une période de circulation de l'image, c'est d'autant plus significatif. Regardez la sculpture de ZIDANE devant le Centre Georges POMPIDOU<sup>372</sup> ! C'est bien qu'il y a quand même de la part des artistes une inscription en ce qui concerne les images populaires. J'avais fait un groupe d'artistes,

<sup>370</sup> Oct. 1945, Paris : galerie René Drouin. *Les Otages*. René DROUIN, éd.

<sup>371</sup> Déc. 1996, Paris : centre Georges Pompidou. *Face à l'histoire (1933-1996)*. Jean-Paul AMELINE, Marc BORMAND, Chris DERCON et al., éd.

<sup>372</sup> Abdel ABDESSEMED. *Coup de tête*. Paris, 2012.



que vous connaissez peut-être si vous connaissez ma biographie, qui s'appelait *Les peintres d'histoire*<sup>373</sup> dans les années quatre-vingts parce qu'on était assez choqués du fait que, bon, dans ces années-là, le travail artistique, justement pour lutter contre cet aspect militant qu'il y avait dans les années soixante-dix, se détachait totalement du quotidien. Et moi, j'avais ré-incidenté à travers ces différents artistes, on travaille sur l'histoire, sur le quotidien, sur toutes ces choses-là. Et il y a d'ailleurs eu, de façon significative, plusieurs expositions à ce moment-là, avec un retour puissant de l'histoire, soit sur « Les années trente », sur « Berlin-Moscou »<sup>374</sup>, sur « Face à l'histoire », ça a été un retour puissant de l'histoire au début des années quatre-vingt-dix, qui a correspondu aussi à ce moment-là au fait que les artistes eux-mêmes se sont mis à retravailler, à réinvestir sur ces thématiques-là. Et aujourd'hui, très franchement, quand vous regardez dans le monde ce qui se réalise sur des supports assez différents, beaucoup de choses sont en rapport avec des faits historiques, des images d'aujourd'hui, & la circulation planétaire de ces images. Je pense que les artistes ne sont pas désinvestis, au contraire. Le travail sur l'esthétique de l'histoire, il est plus fort que jamais. Alors, après, vous pouvez considérer que dans... Moi ce que j'ai considéré comme un pompérisme un peu fin de siècle dans certaines installations qui sont assez, qui persistent à être relativement déconnectées du public, l'exemple que je cite souvent, je ne dirais pas qui était l'artiste, mais j'ai vu des paysans limougeaux au lac de Vassivière, Centre d'art contemporain avec leur pince à vélo, qui est le public du lac de Vassivière, il faisait beau, c'est sur une île, ils venaient là, ils rentrent, ils voient un ensemble de pierres alignées, voilà, ils rient, ils ressortent. Ça, ce sont des choses qui depuis une vingtaine d'années se sont produites très souvent. Cela dit, les dernières tendances sont tout de même différentes, avec des installations qui de plus en plus sont faites avec du sens, comme cet artiste qui a fait ZIDANE<sup>375</sup>, ou une barque<sup>376</sup> dans son exposition du Centre POMPIDOU<sup>377</sup>, sur justement les immigrés, qui sont porteuses de sens, & que le public peut comprendre. Et puis d'autre part, il y a quand même une montée en puissance, alors moi j'ai exposé ça depuis très très longtemps, mais ce qui était considéré comme art mineur est en train de monter de façon très forte. Quand on voit l'expo *Crumb*<sup>378</sup> au musée d'Art moderne de la ville de Paris & son succès, je parle pour la bande dessinée, l'explosion de la photographie, c'est même quelque chose d'excessif maintenant, c'est disproportionné. Mais beaucoup d'œuvres & de travaux qui étaient considérés comme art mineur, art décoratif, art appliqué, art populaire, ont pris une actualité très forte & ont été complètement réévalués. Donc, finalement, ils participent finalement de l'esthétique de l'époque, comme d'ailleurs les artistes maintenant touchent à plusieurs supports : ils vont intervenir sur Internet, ils vont faire des petites vidéos artistiques qu'ils vont faire circuler, qu'ils vont mettre sur *YouTube*<sup>379</sup>, en même temps faire du dessin, en même temps faire de la photographie, en même temps ils vont faire une action à tel ou tel endroit. C'est pour ça que moi j'ai lancé aussi des images ; il y a 36 images qui circulent dans le monde avec des gens qui prennent ça en photo, & des expos, des trucs agrandis. Je pense que c'est très important que les trucs circulent, que les trucs bougent, que les trucs soient des provocations à réfléchir, là ça va être fait encore au Caire, à Istanbul, à New York, ça a déjà été fait au Japon, au Brésil, à Berlin... C'est l'esprit de l'époque. C'est ce qui est intéressant.

18. VL Et les scénographes là-dedans ?

18. LG Les scénographes se retrouvent dans une situation assez singulière, c'est que les artistes conceptuels qui font des installations s'inspirent des scénographes dans un certain nombre de cas, & les scénographes à travers certaines scénographies, finissent par faire des espaces qui sont de vraies œuvres en tant que tels & de vraies installations au-delà même des objets qu'ils ont à mettre en valeur. Ils dépassent complètement la problématique du socle ou du découpage de l'espace.

18. VL C'est vrai qu'ils sont aussi dans des questionnements esthétiques.

<sup>373</sup> 1994, Paris. *Les peintres d'histoire*. Laurent GERVEREAU, éd.

<sup>374</sup> Ewa BÉRARD. « Berlin-Moscou – Moscou-Berlin 1900-1950 ». In : *Revue des études slaves* 67 (1995).

<sup>375</sup> ABDESSEMED, *Coup de tête*, op. cit.

<sup>376</sup> Abdel ABDESSEMED. *Hope*. 2012.

<sup>377</sup> Sept. 2012, Paris : centre Georges Pompidou. *Abdel Abdessemed. Je suis innocent*. Philippe-Alain MICHAUD, éd.

<sup>378</sup> Avr. 2012, Paris : musée d'Art moderne de la ville de Paris. *Crumb*. Sébastien GOKALP et Fabrice HERGOTT, éd.

<sup>379</sup> *YouTube*. 2005. URL : <https://www.youtube.com>.

18. LG Alors, la question après, c'est la bonne articulation, & ça je pense que c'est quand même le muséographe ou le muséologue qui doit tenir les choses entre le spécialiste, qu'il soit historien ou bien historien d'art d'un côté, qui apporte un certain nombre d'éléments de savoir à transmettre, le public à l'autre bout, & la scénographie qui est tout de même le vecteur qui doit transmettre les choses. Je pense que là, le rôle doit être tenu par le responsable de musée, le commissaire, pour trouver un équilibre, parce que il peut y avoir une dérive qui est celle du scénographe qui se fait plaisir, en tant que créateur, & qui ignore complètement les nécessités pratiques, les besoins d'explications, & il y a eu des cas assez dramatiques, pour le quai Branly par exemple, ça c'est très mal passé entre NOUVEL et ses équipes, parce que, simplement, les objets rentraient pas, ça ne pouvait pas aller, du point de vue du sens, ils étaient hyper contraints & ils avaient d'énormes problèmes, & donc, il y a eu une lutte avec quelqu'un qui a dit : « Je suis un artiste, je vous emmerde & vos objets, c'est des prétextes pour ma création à moi, finalement ! » & des conservateurs qui avaient l'air de dire : « Ben, non ! On a à transmettre un certain nombre de choses, on a à respecter les objets, & ces objets, il faut que votre création se mette au service de ces objets, & au service de ces objets muséographiques à porter. » Donc, là, il y a conflit, & dans certains cas, c'est le scénographe qui gagne & du coup c'est pas facile.

18. VL Il y a un artiste, Vincent MEESEN, qui a fait une exposition sur le fait colonial<sup>380</sup>, ça a l'air d'être une exposition d'histoire alors que c'est une œuvre. Il se joue de cette frontière.

18. LG C'est très particulier le quai Branly. Ils font un truc là, je ne sais pas pourquoi, c'est une expo qui s'appelle *Une collection permanente*?<sup>381</sup> et donc je me demande si c'est pas une interrogation sur les collections permanentes, sur l'évolution des collections permanentes. Enfin, voilà. De toute façon, vous pouvez m'envoyer des mails si vous avez besoin. Tenez-moi au courant, je crois que tout ça va bien se passer. Il faut garder de l'enthousiasme, c'est toujours ce que j'ai fait & ça m'a réussi. Je crois que l'avantage que j'ai eu dans ma carrière, c'est de ne pas avoir été simplement un conservateur de musée, mais d'avoir évidemment des publications, une vie intellectuelle qui m'ont permis d'avoir une surface & un respect tout à fait important & qui finalement m'a protégé & a été un facteur de liberté aussi. Vous verrez, d'ailleurs vous le savez bien, d'ailleurs heureusement, parfois ils sont un peu écrasés, ils ont du mal, mais chez nos collègues, il y a de temps en temps des gens brillants, des gens formidables, des gens qui ont plein d'idées, qui sont subtils, qui sont fins. Et c'est un plaisir. Alors, il y en a d'autres qui sont un petit peu plan-plan, qui sont un peu ras du bitume, qui ne veulent pas d'histoire, qui font leur petit boulot & puis c'est fini. Et puis c'est partout. Mais bon, il y a des gens, on a vraiment plaisir. Très bien.

<sup>380</sup>Sept. 2011, Les Lilas : Khiasma. *My last life*. Vincent MEESEN, éd.

<sup>381</sup>Jan. 2013, Paris : musée du quai Branly. *Une collection permanente*? Stéphane MARTIN et Yves LE FUR, eds.

## A.19. Entretien avec Laure CHABANNE

Compiègne, musée du Second Empire & musée de l'Impératrice, le jeudi 10 janvier 2013.

19. LC Bonjour. Monsieur LAMBERT ? Laure CHABANNE.

19. VL Excusez-le retard, je viens d'arriver par le train.

19. LC Je vous en prie. Vous connaissez le musée ? Non ? Ce que je vous propose c'est qu'on aille faire un tour dans les salles en ce qui me concerne. Vous n'avez jamais visité non plus les appartements ? Vous ne connaissez pas du tout le château <sup>382</sup> ?

19. VL Non, en fait, je fais une tournée des musées en France. J'en connais certains & d'autres, comme ici, me sont inconnus.

19. LC Vous vous intéressez surtout aux musées d'histoire, n'est-ce pas ? C'est un sujet que nous avons tous les jours au quotidien. On va commencer par le musée du Second Empire, je vous montre assez rapidement parce que malheureusement je n'ai pas beaucoup de temps. ✂ *interruption* ✂ Alors donc, que je vous explique rapidement, ici on est dans ce qu'on appelle le musée du Second Empire. Dans le palais de Compiègne, on a les grands appartements qui sont la partie résidence royale puis impériale avec l'appartement de l'empereur, l'appartement de l'impératrice, l'appartement du roi de ROME <sup>383</sup> & l'appartement double de prince, donc quatre grands appartements fastueux, & puis le reste du château était aussi utilisé bien sûr pour le séjour de la cour, particulièrement sous le Second Empire, où il y avait ce qu'on appelle les séries, c'est-à-dire, l'hiver, l'empereur, pendant cinq ou six semaines, l'empereur & l'impératrice invitaient une centaine de personnes différentes chaque semaine à venir séjourner au château avec eux & à vivre la vie de cour avec eux. Donc, là on est dans une zone qui date du XVIII<sup>e</sup> siècle comme quasiment tout le château, mais qui, sous le Second Empire faisait partie des beaux appartements réservés aux invités de marque pendant ces séries. Par exemple, là, dans ces pièces-là, bon à l'époque c'était entresolé, c'était pas comme ça, mais dans ces espaces-là ont été logé des gens comme la princesse & le prince de METTERNICH <sup>384</sup> qui était ambassadeur d'Autriche, ou l'ambassadeur d'Angleterre le comte de COWLEY <sup>385</sup>, vraiment des personnalités importantes, donc il y avait différents niveaux d'appartements suivant le niveau social des invités, donc il y avait des appartements dans tout le château, en fait, c'est comme un grand hôtel. Il y a donc au niveau muséal la partie appartements, il y a deux de mes collègues qui s'en occupent dont Hélène MEYER avec qui vous avez été en contact aussi, qui s'occupe donc des appartements historiques. Moi, je m'occupe du musée du Second Empire & du musée de l'Impératrice que je vous montrerai ensuite, avec un de mes collègues, & après, dans le château, il y a encore une troisième partie qui s'appelle le musée de la voiture & du tourisme, qui est la collection nationale des véhicules hippomobiles, qui est arrivée là pour diverses raisons dans les années vingt & qui constitue vraiment un ensemble à part dans le château, parce que la collection n'est pas liée à l'histoire du palais. Donc, ce qui est intéressant ici, c'est qu'en fait ça a été le premier lieu en France parmi les musées nationaux à se focaliser sur le Second Empire. Il y a eu une volonté de remettre le Second Empire à l'honneur dès les années vingt-trente & puis c'est à partir des années cinquante surtout que ça c'est concrétisé avec la création de ce musée en 1953, & le musée de l'Impératrice qu'on verra ensuite en 1951. Donc, vraiment, juste à ce moment-là, juste après la guerre. Parce qu'en fait, pendant la guerre, toutes les collections avaient été déménagées. Donc, après la guerre, les conservateurs ont dû repartir de zéro & imaginer comment ils allaient remeubler. Donc, au niveau des appartements historiques, il y a eu une politique systématique de restitution, mais Hélène vous expliquera comment ça fonctionne, mais au niveau de cette partie-là, on a décidé d'installer un musée du Second Empire autour de la période, en mêlant art & histoire. C'est pour ça que quand vous nous parlez de la problématique esthétique & histoire, nous on est en plein

---

<sup>382</sup> GABRIEL, GABRIEL et LE DREUX DE LA CHÂTRE, *château de Compiègne*, op. cit.

<sup>383</sup> NAPOLÉON II

<sup>384</sup> Marie-Éléonore von KAUNITZ-RIETBERG & Klemens Wenzel von METTERNICH

<sup>385</sup> Henry WELLESLEY

dedans parce que c'est la tension permanente entre les deux, surtout que c'est une période au niveau historique qui est contestée, & cette contestation politique a aussi rejailli directement sur l'appréciation de l'art de l'époque, donc, vraiment, c'est une tension très forte.

19. VL Quand vous dites une période contestée...

19. LC La période NAPOLÉON III, depuis 1870, c'est une période qui est très contestée historiquement. L'action de NAPOLÉON III a été extrêmement critiquée. Sous la III<sup>e</sup> République, ça a été vraiment le travail de casse systématique de la mémoire de cette période, & c'est pour ça aussi que Compiègne n'a revécu comme lieu Second Empire que après la première guerre mondiale, & surtout après la seconde guerre mondiale, & qu'on a été parmi les premiers à s'intéresser au Second Empire parce que ça restait une mémoire complètement honnie. Et encore aujourd'hui d'ailleurs, c'est pas toujours facile, ça reste un terrain sensible.

19. VL Vous étiez depuis le début en lien avec des historiens spécialistes de cette période? Ou est-ce que c'est venu plus tard?

19. LC C'est-à-dire, est-ce qu'il y a des historiens qui se sont intéressés à la création du musée en 1950? Ou est-ce qu'aujourd'hui on travaille avec des historiens?

19. VL C'est plutôt, quelle est l'histoire du rapport avec les historiens? Est-ce que votre musée a été pionnier dans ce sens?

19. LC Oui, oui. Aussi la redécouverte du Second Empire a été beaucoup par les objets, par l'idée du cadre de vie de l'époque. Parce qu'en fait, les gens des années cinquante avaient connu des traces de ça chez leurs grand-mères, donc il y avait un aspect sans doute un peu affectif. Parallèlement, il y a eu un travail historique sur cette période mais qui ne faisait que balbutier dans les années cinquante. En fait, le rapport à l'objet est arrivé avant l'attitude historique. L'objet a joué un rôle je pense dans le passage de la mémoire, enfin du travail sur une mémoire vivante, soit les gens qui avaient vécu la période, soit les enfants de ces gens-là, vers le passage à une histoire véritablement de la période. Et les années cinquante, ça a été un moment assez crucial pour ça. Parce que les gens qui ont constitué des collections dans les années... l'impératrice EUGÉNIE est morte en 1920. Donc, les gens qui ont constitué des collections dans les années vingt-trente, l'ont connue ou auraient presque pu la connaître. Ça restait quand même une histoire incarnée. Alors que dans les années cinquante, ça rentrait vraiment dans le passé, & je pense que c'est le moment où ça s'est joué. Et dans tout ça, les objets ont joué un grand rôle parce que on a énormément d'objets chargés d'histoire, je vous montrerais tout à l'heure dans le musée de l'Impératrice, presque des reliques historiques. C'est vraiment des objets souvenir, historiques, au plein sens du terme. Et donc, au musée du Second Empire, l'option qui a été prise à l'époque, c'est beaucoup plus une conception esthétique & décor, cadre de vie, & donc, on a au musée de l'Impératrice ce qu'on appelle des loges, c'est-à-dire des pièces qui ont été fermées par des vitrines, & donc on y évoque, à travers des objets, le cadre de vie de l'époque principalement à la cour. Donc, là par exemple on a une table, donc ça c'est quelque chose qu'on a pu faire assez récemment parce qu'on a pu acheter ce service en 2008, mais ça reste dans cette tradition-là. On a une tradition de sorte de *period room*, mais en même temps, c'est pas exactement une *period room* parce que c'est pas un ensemble constitué initialement, c'est vraiment une évocation, remise des objets en contexte. Donc ça c'est vraiment une des spécificités de notre musée, parce qu'on est dans un palais et parce que l'idée de départ, c'était vraiment un musée d'atmosphère, garder vraiment la continuité entre le musée et la partie palais proprement dite, & garder les objets ensemble en mêlant peinture, sculpture, art déco, tout mélanger pour vraiment évoquer cette notion d'atmosphère, surtout qu'on est dans des espaces qui ont été des appartements à l'époque. Vous allez voir, on a les cheminées, les vitrines sont des vitrines d'époque, ou alors style Second Empire, il n'y a pas de modernité du tout. Vous voyez, là c'est une salle assez typique, bien sûr, les accroches ont beaucoup bougé, moi, ça fait huit ans que je suis là, j'ai changé pas mal de choses, mais malgré tout on reste quand même dans cet esprit. Alors, là actuellement, pour le projet scientifique & culturel du musée, on réfléchit depuis plusieurs années à redéployer complètement les collections,

& à neutraliser certaines salles pour faire passer un message qui soit plus muséographique moderne. Mais c'est quelque chose qui parle beaucoup aux visiteurs, les visiteurs aiment bien le côté atmosphère, même s'ils ont du mal parfois à approcher en détail l'objets, parce que, ce qu'ils voient d'abord, c'est l'ensemble, & du coup, si on n'isole pas un objet tout seul, ils ont du mal à rentrer vraiment dans cet objet-là. C'est un peu le problème du style de muséographie, mais on est à un niveau de lecture qui est plus global. Mais en même temps, c'est la question de la restitution de la dimension historique par rapport à la dimension esthétique. C'est pas l'objet en soi pour lui-même, comme un chef-d'œuvre, c'est plus l'ensemble, & la résonance entre la peinture, la sculpture. Alors, par exemple, cette salle-là qu'on m'a demandée de refaire quand je suis arrivée il y a huit ans, là on a pris le parti pour mettre en valeur cette œuvre phare que vous connaissez peut-être, WINTERHALTER, *Portrait de l'impératrice Eugénie entourée de ses femmes d'honneur*<sup>386</sup>.

19. VL Oui. Je travaillais au musée MASSÉNA. Il s'agit là d'Anne MASSÉNA.

19. LC Oui tout à fait, la princesse d'ESSLING. Oui, d'ailleurs, on connaît bien Louis MÉZIN, on était souvent en contact pour ces histoires de Second Empire. <sup>a</sup> Donc, ici, le parti qu'on avait pris, c'était de neutraliser à moitié, on n'a pas été jusqu'à choisir une muséographie complètement neutre & moderne avec une couleur beaucoup plus neutre, gris ou... enfin vous voyez ce que je veux dire, j'ai voulu garder une nuance, un côté décoratif dans la tenture qui a été choisie, donc c'est du textile, donc on reste dans l'idée générale du musée qui est d'avoir des tentures textiles, mais ce n'est pas du damas de soie comme on trouve dans les autres salles. Bon, là, on avait opté pour des rangs pour bien mettre en valeur les peintures, donc là, dans cette salle-là, on est un peu à la lisière, mais sinon, dans le reste du musée, on est resté dans le même esprit, avec des salles de damas, avec une présentation qui est à l'opposé des présentations du musée moderne, une œuvre par cimaise & le côté vraiment... Celle-là par contre, on l'a refaite il n'y a pas trop longtemps, & entre temps, on avait changé de directeur, & là, le directeur actuel a souhaité que je mette du damas, puisqu'on a choisi un damas vert. Alors, là vous voyez tout de suite, donc, ça a été refait l'année dernière, donc, on n'a pas du tout la même ambiance muséographique, & ça ne dit pas la même chose. <sup>b</sup> De même, les lampes sont des lampes d'époque, lampées avec des ampoules bien sûr, mais malgré tout, sauf dans la salle que je vous ai montré, on n'a pas d'éclairage moderne. C'est pas du tout le système du spot dirigé, c'est beaucoup plus une lumière d'ambiance, donc, là aussi ça pose beaucoup de problèmes muséographiques parce qu'on ne voit pas toujours très bien les œuvres, c'est plus difficile de gérer l'éclairage & la lumière, mais bon, ça contribue à l'atmosphère. Même ça, c'est des vitrines du Louvre qu'on a fait restaurer, & bon, on a simplement mis... mais ce sont des vitrines d'époque. Tout est d'origine. Donc, au niveau des collections, pour vous dire, là par exemple, on a tout un fond exceptionnel qui vient de la famille NAPOLÉON, avec tous les ordres & décorations reçus, enfin pratiquement tous, reçu par NAPOLÉON III & par le prince impérial avec leur écriin d'origine, alors là, on a présenté juste un plateau, mais on en a une quinzaine, chaque plateau fait spécialement pour les décorations en question, & ça par exemple, c'est une collection qui est unique parce qu'on n'a pas l'équivalent pour aucun autre souverain français. C'est le dernier souverain, & donc, voilà. Donc, là vous voyez bien la question du problème de la poussière & des limites en terme de muséographie. Là actuellement, ici, c'est fermé au public. C'est très vaste, & on n'a pas toujours la possibilité d'avoir assez d'agents pour ouvrir tout.

19. VL Mais les lumières sont de toute façon ces lumières-là ?

19. LC Oui. Mais après on a un autre problème qui n'a rien à voir avec la muséographie, c'est qu'on a un système électrique qui est très vétuste, qui est en 110 V encore, on ne peut pas... Bon, là pour la salle WINTERHALTER, on avait fait refaire un système électrique indépendant. Mais, en fait, il faut que je fasse refaire tout le réseau pour pouvoir mettre aussi des éclairages plus puissants, parce qu'on a peur, si on met des spots modernes sur des branchements comme ça de créer des courts-circuits. C'est les plaisirs de la vie de château. Mais par contre, là vous voyez, là c'est un cas typique, là on a un lustre provenant des fonds du château qui est un lustre XIX<sup>e</sup>. Et bon,

<sup>386</sup> Franz Xaver WINTERHALTER. *Portrait de l'impératrice Eugénie entourée de ses femmes d'honneur*. Compiègne, 1855.

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 900.


tenture de damas, la corniche... c'est vraiment une présentation d'atmosphère, comme ils disaient à l'époque. C'est le choix qui est fait.

19. VL Qui est respecté depuis le début du musée.

19. LC Oui, qui est respecté depuis le début du musée. Et donc, au niveau des collections, on a des collections vraiment de très grande qualité, parce que toutes les collections Second Empire des collections nationales avaient été rassemblées à Compiègne après la guerre. C'est un choix qui avait été fait, il y avait des collections à Malmaison, il y en avait au Louvre, à Versailles etc. & ça a été rassemblé ici. Alors, après, quand le musée d'Orsay a été créé, en fait il y a des choses qui sont reparties. Par exemple, *La Naissance de Vénus*<sup>387</sup> de CABANEL que vous devez connaître, à l'époque elle était exposée ici, à l'époque où ça n'intéressait personne, & puis quand Orsay a été créé, Orsay a récupéré un certain nombre de peintures, enfin certaines des plus importantes, donc le musée a vraiment été pionnier dans les années cinquante-soixante pour montrer ce type de peinture qui, à l'époque était complètement considéré comme inintéressant. Voilà, là aussi un bon exemple de présentation mêlant histoire & esthétique, parce que vous avez une cartisane qui était dans la grande galerie des Tuileries, & puis deux tapisseries des Gobelins qui étaient aussi aux Tuileries qui représentent l'empereur & l'impératrice, que vous reconnaissez parce qu'il y a les mêmes à MASSÉNA, & au centre une sculpture qui représente *L'Italie reconnaissante*<sup>388</sup> à la France pour la campagne de 1859. Là, on a aussi un mélange d'œuvres qui sont plutôt intéressantes du point de vue esthétique & d'œuvres qui sont plutôt historiques, avec deux tableaux de Paul HUET qui représentent le *château de Pierrefonds*<sup>389</sup>, qui se trouve juste à côté, & que NAPOLEON III avait fait restaurer, donc en ruine<sup>390</sup>, & après restauration<sup>391</sup>, deux œuvres qui viennent de la collection de l'empereur. En général, on acquiert toujours préférentiellement, encore aujourd'hui, des œuvres en provenance impériale ou alors du cercle impérial. Ça reste notre champ d'acquisition privilégié. La plupart du temps, les œuvres qu'on acquiert ont non seulement un intérêt esthétique, mais un intérêt historique aussi. Il y a toujours les deux. On essaye toujours d'allier les deux & en général, on y arrive. Là, on arrive dans la première salle parce qu'on a fait le parcours dans l'autre sens, & là, par exemple, on a un meuble qui vient du fond du palais, parce que vous verrez dans les grands appartements, la majeure partie des pièces ont été restituées dans leur état Premier Empire, c'est-à-dire que le mobilier Second Empire qui s'y trouvait, s'y trouvait en déshérence, & donc les plus belles pièces sont venues au musée du Second Empire & sont exposées ici maintenant, parce qu'elles ne peuvent plus trouver place dans les appartements. Donc, voilà comment ça a été fait, en fait, ce musée, on y a réuni les collections de Malmaison, les collections des musées nationaux en général, plus les pièces du fond propre du palais qui n'étaient pas exposables dans les appartements, qui ne trouvaient plus leur place dans les appartements tels qu'ils étaient restitués, & puis après, on a enrichi le fond régulièrement & on continue d'enrichir, on acquiert beaucoup, assez, parce qu'on trouve encore beaucoup de choses assez intéressantes, pas trop chères, & donc, c'est comme ça que le musée s'est constitué, selon cette logique-là.

19. VL J'imagine que vous avez aussi des activités numériques, par exemple, les œuvres sont répertoriées dans *Joconde*<sup>392</sup>... ?

19. LC <sup>b</sup> La plupart des peintures sont sur *Joconde*<sup>393</sup>. Là on est en train de préparer avec la Réunion des musées nationaux le catalogue des peintures en ligne. On a le catalogue de nos bijoux qui sont en ligne aussi sur le site de la RMN, on a fait des programmes de numérisation qui vont aboutir normalement cette année, on a

 *Com. 19.2*  
On a numérisé  
beaucoup de  
collections

<sup>387</sup> Alexandre CABANEL. *La Naissance de Vénus*. Paris, 1863.

<sup>388</sup> Vincenzo VELA. *L'Italie reconnaissante*. Compiègne, 1862.

<sup>389</sup> Raymond du TEMPLE et Eugène VIOLLET-LE-DUC. *château de Pierrefonds*. Pierrefonds, 1396.

<sup>390</sup> Paul HUET. *Ruine du château de Pierrefonds*. Compiègne, 1867.

<sup>391</sup> Paul HUET. *Le château de Pierrefonds en restauré*. Compiègne, 2014.

<sup>392</sup> *Joconde*, op. cit.

<sup>393</sup> Ibid.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 918.

numérisé beaucoup de collections, notamment en terme de photographies & de dessins. Donc, là on est en train de finir la préparation des notices pour le versement sur Internet, donc on avance sur pas mal de choses, mais bon, on a des moyens humains qui ne sont pas très importants, ça se fait petit à petit. On essaye de travailler là-dessus, mais bon, on doit avancer sur tous les fronts. Parce qu'on a un fond de photos aussi qui est très important, avec beaucoup de photographies historiques de portraits. || ❀ *interruption* ❀ Donc, là on est dans le couloir de desserte qui mène à la galerie de bal du nom duquel nous avons des peintures, & là vous voyez, par exemple dans ces deux vitrines, on a présenté des porcelaines & de la verrerie qui viennent principalement du fond de roulement du palais à l'époque, sauf certaines pièces un peu spéciales comme ce service de toilette qui avait été réalisé pour la reine VICTORIA lorsqu'elle est venue en France sous NAPOLÉON III. Donc ce sont des pièces qui sont là aussi à la fois de l'histoire du palais, & en même temps, pour certaines des pièces remarquables dans l'histoire de la porcelaine de Sèvres, on a toujours ces deux niveaux de lecture. ❀ *interruption* ❀ On a un très beau fond de vase de Sèvres dans le palais, donc beaucoup de vases très monumentaux, qu'on ne peut d'ailleurs pas tous exposer, mais on est toujours entre les deux, forcément, parce que notre fond, par son origine, à une valeur historique importante.

19. VL Le message, c'est de parler du Second Empire à Compiègne ? ❀ *interruption* ❀

19. LC Le message, c'est une bonne question, c'est de parler de Compiègne, mais en même temps d'élargir, parce que les collections du musée dépassent largement Compiègne. Donc, le but c'est de parler aux visiteurs de l'histoire du palais, de la manière dont on vivait au palais à l'époque, de ce qui s'est passé au palais, des gens qui étaient reçus au palais <sup>394</sup>, & en même temps, au-delà, c'est de parler de l'époque elle-même, de la cour, de la famille impériale, parce qu'on a beaucoup de choses sur la famille impériale, & notamment ce musée qui s'appelle le musée de l'Impératrice qui est une deuxième entité. Il y a deux entités en fait parce que ça c'était au départ une collection privée qui a été donnée à la ville de Compiègne qui l'a déposée au palais : la collection du docteur FERRAND, une collection qui avait été constituée à partir des années trente, puisque c'est vraiment à cette époque-là qu'on a commencé à s'intéresser à cette période, & donc FERRAND lui, il n'a pas collectionné de beaux objets. Il était dentiste, alors pour la petite histoire, il a commencé sa collection en achetant le maillet du docteur EVANS qui était le dentiste de l'impératrice & de NAPOLÉON III, & qui a aidé l'impératrice à s'enfuir en 1870 au moment de la chute de l'Empire, & puis de proche en proche, il a constitué une très grosse collection de plusieurs milliers de numéros & surtout des souvenirs. Et, à cette collection de base, qui a permis de créer ce musée, ce sont ajoutés des objets qui venaient principalement de la famille elle-même qui ont été donnés à l'État dans les années soixante-dix, ce qui fait qu'on a un ensemble assez exceptionnel sur l'intimité des souverains avec énormément de souvenirs privés. Bon, il y a des choses d'apparat comme par exemple cette scène : on a par exemple cette scène comme ça... Mais sinon, ce sont surtout vraiment des souvenirs. Alors, quand je dis souvenirs, il y a par exemple le sac, là dans une vitrine, qui provient de la famille, le poignard avec lequel on a tenté d'assassiner NAPOLÉON en 1858, le revolver idem, & le couteau à cran d'arrêt, une canne de l'empereur. Bon, on a aussi une petite cuiller étiquetée : « Petite cuiller avec laquelle NAPOLÉON III a pris sa dernière bouchée ». C'est vraiment le souvenir historique, alors il y a des gens qui adorent ça, il y a des maniaques qui sont absolument fascinés par tout ça. Et puis, on a aussi beaucoup de vêtements, parce que ce qui fait aussi qu'on a tout ça, c'est que l'impératrice elle-même avait un tempérament conservateur parce qu'elle a énormément gardé de choses. On sait que déjà aux Tuileries, sous le Second Empire, elle avait des vitrines dans ses appartements où elle gardait & elle exposait des choses, par exemple des vêtements portés lors des attentats, notamment le chapeau que NAPOLÉON III portait lors de l'attentat d'ORSINI & qui avait été traversé par une balle, alors celui-là malheureusement, il ne nous est pas parvenu, mais donc, elle a gardé tout ça, c'est resté dans la famille, après ça a été soit donné à des amis, soit, c'est resté jusqu'à ce que ça nous parvienne directement par la famille. Et là, on a beaucoup de choses, alors là par exemple sur le prince impérial, on a énormément de choses, on a des jouets, on a beaucoup de costumes, alors bon on n'en expose qu'une petite partie pour des raisons de conservation, par exemple, la capote que vous avez là sur le lit, il y a une étiquette à l'intérieur qui indique qu'elle a été portée par le prince à Sedan, donc c'est toujours des

<sup>394</sup>GABRIEL, GABRIEL ET LE DREUX DE LA CHÂTRE, *château de Compiègne*, op. cit.



objets qui sont liés à l'impératrice pour des souvenirs précis, qu'elle avait gardé pour leur valeur historique. Donc, c'est vrai que c'est assez émouvant, parce que vraiment, tout à été conservé. Alors, bon, il y a des choses un peu plus anecdotique comme des patins à glace, des petites chaussures, enfin bon... vous voyez, il y a beaucoup de choses, & puis dans le registre souvenir, pour vous montrer jusqu'où ça va... Donc, là c'est plutôt NAPOLÉON III et les débuts du règne, là c'est l'impératrice & le petit prince pendant le règne. Donc, ici pareil, même système. Vous voyez, on a beaucoup de choses de l'impératrice, des bagues, des chaussures, des toilettes, des meubles. Voilà, c'est mélangé aussi avec des objets qui viennent du fond du palais & qu'elle a utilisés quand elle était ici, avec certains très beaux objets, comme ce bonheur-du-jour qui est un des plus extraordinaires exemples du Second Empire qu'on connaisse, & qui vaut aussi parce qu'il a appartenu à l'impératrice. Donc, il y a toujours aussi ces deux dimensions. Et donc dans les souvenirs, ça va jusqu'à des choses assez coton, notamment ici, le calcul qui a tué NAPOLÉON III, parce qu'il avait la maladie de la pierre. N'empêche qu'historiquement, c'est très important, parce qu'il était très malade dès la fin des années 1860, que dès la fin de l'année 1870 il était incapable de se tenir à cheval, & ça a beaucoup joué, y compris sur le moral des troupes, parce qu'il n'a pas pu du tout diriger les manœuvres, c'était un fantôme déjà à cette époque-là, il était déjà presque mort. Et c'est en essayant de lui enlever le calcul qu'il n'a pas résisté à l'opération & qu'il est mort, & la famille a gardé le fameux calcul scié en deux, mais vous imaginez un peu comme il devait souffrir. Et donc, ça ce sont ses armoires à pharmacie, avec toutes les potions qu'on lui donnait pour essayer de calmer la douleur, à l'époque comme on pouvait. Et ça, ça nous vient aussi de la famille. Donc, on a aussi ce genre de souvenirs qui est assez inhabituel. On a aussi le masque mortuaire, c'est le grand classique au XIX<sup>e</sup> siècle, & là ce sont encore des souvenirs, mais de l'impératrice & du prince, après les années 1870, puisqu'ils sont partis en exil en Angleterre, là aussi on a du mobilier qu'elle a emmené en exil, & on a beaucoup d'objets qui ont appartenu au prince pendant l'exil.

19. VL    Donc, on suit un parcours chronologique ?

19. LC    Oui, on suit un parcours chronologique dans cette zone-là. J'ai refait la présentation il y a quelques années, enfin l'accrochage, en essayant de remettre un peu les choses dans la chronologie, mais les loges étaient déjà dans cet ordre-là parce qu'avant dans les grandes pièces, le côté atmosphère dominait, & c'était pas clair vraiment pour le visiteur & la plupart des gens qui viennent nous voir n'ont aucune idée de la chronologie du Second Empire, donc, il faut leur remettre quelques dates clefs, enfin quelques repères, la fin, Sedan, pourquoi elle part, ça permet de se repérer un peu & puis après, en général les gens aiment beaucoup les loges parce qu'il y a un côté assez vivant dans ces souvenirs, & assez émouvant, puisque là ce sont les objets qui appartenaient au prince quand il était élève officier en Angleterre après 1870, & là vous avez un très beau tableau de TISSOT qui montre du prince & de sa mère <sup>395</sup> après la mort de NAPOLÉON III <sup>396</sup>. Et, une des salles des plus étonnante, qui pour ma part m'a beaucoup perturbé quand je suis arrivée comme conservateur ici, c'est celle-là parce que c'est la mort du prince impérial. Je ne sais pas si vous connaissez l'histoire du prince qui est mort en Afrique du Sud. Là aussi l'impératrice a tout gardé. Nous avons ici la scelle avec la fameuse courroie qui a cassé, nous avons la valise dans laquelle il y avait tous ses effets personnels & qu'elle a laissée intacte, donc bon, on n'arrivait plus à l'ouvrir, & je sais que quand j'ai réussi à l'ouvrir, je me suis aperçue avec étonnement qu'il y avait vraiment tout à l'intérieur, il y a même les cachets contre le mal de mer, il y a le briquet, les allumettes, enfin tout ! Elle avait tout laissé, & puis on a surtout, & ça c'est assez fou, les vêtements qu'il portait quand il a été tué, avec les trous, parce qu'il a été transpercé par ces sagaies-là. Et la peau de bête dans laquelle le corps a été ramené parce que les Zoulous l'avait dépouillé en fait selon leurs coutumes de guerre : ils l'avaient entièrement dévêtu, bon. D'après des documents qui sont passés en vente il n'y a pas très longtemps, j'ai pu lire avant la vente, ils l'ont même scalpé, donc vraiment, son corps ne devait pas être en bel état. Ils l'avaient emballé dans une peau de buffle. Donc, ça c'est la peau de buffle dans laquelle son corps a été transporté, le drapeau aussi dans lequel le corps était emballé. Donc, elle a tout gardé, & la famille nous a tout donné, en 1979 quand les NAPOLÉON ont fait leurs affaires entre eux, puisqu'il y avait le prince NAPOLÉON, le défunt mari de la princesse actuelle <sup>397</sup>, & puis sa sœur la comtesse de WITT &

<sup>395</sup> EUGÉNIE

<sup>396</sup> James TISSOT. *Portrait de l'Impératrice Eugénie et le Prince impérial dans le parc de Camden Palace, Chislehurst*. Compiègne, jan. 1873.

<sup>397</sup> Alix de FORESTA

ils ont réparti l'héritage, ils ont fait des dons à l'État, & en même temps, ils ont vendu des choses, notamment les décorations qu'on a vues, ils les ont vendues. Ce qui avait plus de valeur, ils l'ont vendu. Et donc cette salle quand je suis arrivée, elle était aménagée vraiment comme une sorte de mausolée, parce que cette vitrine-là était au centre comme ça. Et quand c'est tout seul, détaché, ça fait vraiment comme un cercueil en fait. Et il y avait d'autres choses autour, ça faisait vraiment cercueil. Et, c'était vraiment l'esprit, c'est un peu comme une chapelle ardente. Il y a des gens qui venaient, qui viennent encore toujours en pèlerinage. C'est cet aspect-là aussi souvenir, vraiment souvenir historique très fort, parce qu'il y a encore des gens qui sont mordus d'histoire napoléonienne, passionnés & qui rêvent d'une certaine manière d'un retour des NAPOLÉON, donc il y a quelque chose vraiment de fort pour certaines personnes. Moi, j'ai vu certaines personnes vraiment pleurer à chaudes larmes devant les vêtements. C'est assez spécial. Il y a vraiment un côté reliques plus qu'objets de musée, c'est un peu étonnant. Voilà. Moi, j'ai eu tendance, & le directeur était d'accord, à atténuer un peu ce côté reliquaire dans cette salle, parce que je me disais qu'on était un musée national, on n'a pas à faire l'apologie d'une dynastie ou d'une autre, donc, bon, on a ces objets, ils ont une charge émotionnelle qui est particulièrement forte pour certaines personnes, mais nous, on n'a pas à en rajouter, je dirais, dans la présentation. Donc, on a un peu neutralisé la vitrine en la mettant là. Et puis, normalement, il y a une grande vitrine en amarante & bronze doré qui est sur ce mur-là, qui égaye aussi la pièce dans laquelle j'ai mis d'autres choses... Là, elle est présentée dans l'exposition temporaire actuelle, mais ça a changé l'atmosphère de la pièce. J'ai voulu casser un peu ce côté mausolée. Mais c'est aussi ce qui avait été fait par nos prédécesseurs, donc c'est quand même intéressant de le noter, du point de vue de la relation avec l'histoire...

19. VL Et avec le public, n'est-ce pas!

19. LC Oui.

19. VL Qui avait lancé cette muséographie au début?

19. LC C'est dans les années cinquante, c'était un conservateur qui s'appelait Max TERRIER qui est resté jusqu'à la fin des années soixante-dix, donc, il y a eu vraiment une grande continuité. Et puis après, il y a eu la dame que j'ai remplacé en 2004, elle est arrivée en 1980 ou 82, donc elle est restée 25 ans. Donc, ce sont vraiment les deux conservateurs qui ont réglé les choses au départ. Elle s'appelait donc Françoise MAISON, & elle, sa politique c'était de ne toucher à rien, ne rien changer, & d'ailleurs, au début quand j'ai fait tous ces changements, à chaque fois qu'elle venait, je me disais : « elle va faire une syncope », parce que... de voir que j'avais bougé des choses. Mais finalement, elle s'y est faite. Mais elle, son esprit, c'était de garder religieusement ce que Max TERRIER avait fait, & de ne rien changer. Et quand elle faisait une acquisition, de toujours se débrouiller pour qu'on la place sans que ça ne change quoi que ce soit. Elle avait vraiment un respect énorme pour cette muséographie, que je conçois d'ailleurs, parce que c'est vrai que c'était assez bien fait, puis pour l'époque, ça devait être assez... c'était intéressant. Mais, je pense que le problème de ce type de muséographie, c'est que ça a du charme, certes, que les gens ont l'impression d'être un peu dans une machine à remonter le temps. Mais en même temps, ils ne regardent pas vraiment les objets, & on a du mal à faire passer un message, des informations derrière, parce qu'on se promène là-dedans comme dans un décor de grand-mère, une vieille maison, mais ça ne donne pas envie aux gens de comprendre, de s'intéresser vraiment. Alors, on a une chance par contre, c'est qu'on a des agents d'accueil qui font des visites accompagnées, & c'est compris dans le prix de l'entrée. Il y a en général deux visites par jour, une le matin, une l'après-midi, donc bon, c'est pas forcément accessible à n'importe qui qui viendrait à n'importe quelle heure, mais ça permet quand même aux gens, ça les aide à rentrer dans la collection d'avoir quelqu'un qui les guide, qui leur explique certaines choses. On a formé ces personnes pour qu'elles soient capable quand même de donner un certain nombre de repères chronologiques, & qu'elles attirent l'attention des visiteurs sur certaines pièces, & qu'elles aident les visiteurs à les regarder vraiment, & pas seulement à passer rapidement comme ça. C'est un peu le risque dans ce genre de muséographie. Les gens n'ont plus l'habitude de ce genre de choses. Ils ont l'habitude de plus en plus d'être très guidés dans les expositions temporaires & dans les présentations qui ont été refaites, bon. On tend à bien écarter les différents objets, à individualiser chaque objet. Et nous, ici, on n'est pas du tout dans cette démarche-là historiquement.

19. VL La collection prédomine sur l'objet ?

19. LC Oui, la collection prédomine dans un certain sens, & le rapport entre les objets. Mais c'est intéressant aussi, c'est sûr. Par exemple, dans les vêtements qu'on a du prince impérial, il y en a un certain nombre qu'on retrouve dans les peintures & les photos qu'on a. Donc, ça fait vraiment un ensemble, il y a des renvois entre les objets. C'est intéressant. Mais, il faut qu'on arrive à trouver un équilibre entre les deux.

19. VL Et vous êtes en relation avec une manière d'écrire l'histoire du Second Empire, ou pas ? Est-ce que ça a inspiré ?

19. LC C'est vrai que du point de vue historiographique, le Second Empire est une période qui est assez travaillée du point de vue biographique, par l'entrée personnalité, bon surtout au départ l'empereur & l'impératrice, & le prince impérial, qui ont bénéficié de nombreuses biographies, qui ont été les premières recherches faites sur la période. Parce que sinon, l'autre pan sur lequel l'histoire du Second Empire a été beaucoup étudié, outre l'aspect bataille classique, histoire militaire, mais ça c'est plutôt, pour toutes les périodes, il y a des spécialistes d'histoire militaire qui sont vraiment dans ce champ spécial, mais c'est surtout sur le plan de l'histoire économique qu'on a beaucoup travaillé sur cette période avec le développement des chemins de fer, les compagnies, les ingénieurs, les banquiers, etc. Donc, ça c'est complètement autre chose, & ça, ça n'apparaît pas beaucoup dans notre collection. Mais c'est vrai sinon que notre collection est proche de cette tendance historiographique qui est plutôt celle de l'histoire de personnalité & de la cour, des gens qui gravitent autour de la cour, & ça correspond aussi aux sources qu'on a, parce qu'on a beaucoup de mémoires aussi pour cette période-là. On a beaucoup... la première histoire du Second Empire s'est faite beaucoup à travers des gens qui ont raconté leurs souvenirs. D'ailleurs, vous verrez tout à l'heure, on a tout un pan de livres qui sont des mémoires & des souvenirs, & c'est une de nos sources principales.

19. VL Vous avez un centre de recherche avec lequel vous êtes en relation ?

19. LC Centre de recherche, c'est beaucoup dire, mais on a une documentation qui est assez importante pour tout ce qui concerne la période.

19. VL Et un partenariat peut-être avec des universitaires ?

19. LC Non, on n'a pas vraiment de partenariat. Moi, j'ai déjà posé des questions à des collègues que je connais dans des facs, mais... C'est une période qui reste assez peu traitée dans l'ensemble. On connaît les principaux historiens de cette période, notamment Éric ANCEAU qui est déjà venu plusieurs fois pour participer à des choses, faire des conférences, mais on n'a pas vraiment de partenariat, parce que si vous voulez, ici, on n'a pas de source en ce qui concerne l'histoire politique, économique, etc. On a plutôt des éléments sur des personnages & sur la vie de cour. On a des documents aussi qui proviennent de madame CARETTE qui était la lectrice aussi de l'impératrice, qui a laissé trois volumes de souvenirs sur la vie aux Tuileries sous le Second Empire, & en fait, son fond de documentation est rentré dans notre doc. Donc, là, on a des éléments de documentation qui peuvent être intéressants, puis on a quelques pièces d'archives qu'on avait achetées à droite à gauche, mais c'est vrai qu'on n'a pas vraiment d'archives en dehors de l'histoire du palais. On a bien sûr les archives courantes du palais qui nous servent aussi pour étudier nos collections, mais on n'a pas vraiment d'archives générales sur l'histoire du Second Empire, on a plutôt de la documentation.

19. VL Est-ce qu'il y a une invitation au visiteur de s'approprier cette histoire ou de leur faire écrire l'histoire ? Est-ce que le visiteur est invité à l'action historique ?

19. LC Non, je ne peux pas dire ça. Mais par contre, on a un service de développement culturel qui est assez dynamique & pour pas mal d'événements, pour les premiers dimanches gratuits, pour les Journées du patrimoine, pour la Nuit des musées, pour d'autres occasions, on organise des visites spéciales. Par exemple pour les enfants, on a des visites en costume, on fait intervenir souvent des acteurs pour jouer des saynètes, par exemple je sais qu'il y avait eu une action il n'y a pas longtemps dans la galerie de bal où deux personnages étaient déguisés en invités de NAPOLÉON III, & invitaient eux-mêmes le public à venir jouer des charades, puisqu'on jouait des charades au château, essayer de faire rentrer les gens effectivement dans l'ambiance. Mais quant à dire, leur demander d'écrire l'histoire, de toute façon, je ne vois pas comment ils pourraient. À quoi vous pensez ?

19. VL Je me réfère à des projets au musée des Archives, mais ça s'y prêtait plus.

19. LC Je vois ce que vous voulez dire, je pense que ça ne se prête pas tellement pour nous au niveau des collections, parce que nous c'est plus une histoire linéaire, d'une certaine manière. Et puis l'histoire de la famille impériale même, il y a quelque chose d'un peu... bon c'est la petite histoire dans la grande, mais en même temps ça a une importance. Il y a vraiment des étapes très nettes. C'est l'histoire d'une famille aussi. Ça se prête moins à un parcours plus...

19. VL Les gens commencent par les appartements j'imagine.

19. LC Tout à fait. Vous allez voir, les appartements, c'est essentiellement Premier Empire, donc, après...

19. VL Ça rentre dans la chronologie alors ?

19. LC Oui, plus ou moins, dans les appartements, il y a trois pièces qui sont restituées en l'état Second Empire, & c'est aussi tout simplement parce que dans les années soixante-dix-quatre-vingts, malgré tout sur le plan esthétique, on s'intéressait plus au Premier Empire, donc le choix était vraiment fait pour mettre l'accent sur le Premier Empire, mais après, c'était aussi par rapport à la doctrine de restitution des appartements historique qu'Hélène vous expliquera, parce qu'en fait, l'idée c'était d'utiliser au maximum les éléments qu'on pouvait avoir, qui restaient & il restait plus d'éléments du Premier Empire que du Second au niveau des décors.

19. VL Il y a des moyens pour le public de se repérer dans l'histoire de la famille ? Est-ce qu'ils ont une sorte de petite généalogie ?

19. LC Non, ça on n'a pas, on a plus un projet de refaire notre atelier. Pour l'instant, on a un système d'objet du mois qui fonctionne à côté de la librairie, mais on avait le projet d'avoir une salle de présentation historique. On a pour l'instant juste un couloir de bustes où on a les différents protagonistes, on a LOUIS XVI, NAPOLÉON I<sup>er</sup> & sa femme MARIE-LOUISE, & puis NAPOLÉON III & EUGÉNIE, & on a aussi l'architecte du château, GABRIEL, donc ça se fait plutôt à travers ces bustes. Il y a des cartels... Mais ça se fait plus comme ça. C'est vrai qu'on avait envisagé d'avoir un panneau classique. Je pense que dans notre nouvel accueil, on aura sans doute ça. Puis, on a aussi un grand plan du palais à l'accueil qui explique comment ça fonctionne, parce que le plan est assez biscornu, donc, c'est assez compliqué pour se repérer.

19. VL Et vous, vous avez quelle formation ?

19. LC Moi, je suis chartiste, en même temps, j'ai fait histoire de l'art, j'avais les deux côtés, histoire & histoire de l'art. Mais, plutôt histoire de l'art.

19. VL Super. Merci beaucoup.

19. LC Si vous avez des questions, vous pouvez toujours me contacter par mail. Bonne fin de visite.

## A.20. Entretien avec Hélène MEYER

Compiègne, grands appartements historiques du château de Compiègne, le jeudi 10 janvier 2013.

20. HM Bonjour, Hélène MEYER,  a ne vous ennuie pas de vous installer là ?

20. VL Où vous voulez !

20. HM Je vous laisse vous installer, j'arrive. Vous avez déjà visité le château ? J'ai un rendez-vous à cinq heures.  a va fermer après. Alors, soit je vous emmène & on parle en regardant... parce que c'est peut-être embêtant quand même que vous n'avez pas vu le château. On va faire comme  a, c'est peut-être le mieux. Laissez vos affaires, prenez de quoi noter à ce moment-là.

20. VL Vous travaillez ici depuis quand ?

20. HM Moi, je suis conservateur en charge des grands appartements, de la partie vraiment historique & de la restitution de deux ensembles principaux qui sont les appartements de l'empereur & de l'impératrice  a côté d'appartements de princes. Je ne peux pas tout vous montrer,  a serait trop long. Mais je vous montre au moins la partie que sont les principaux appartements de l'empereur & de l'impératrice qui sont anciennement l'appartement du roi & du dauphin. Historiquement, je ne sais pas si elle vous a fait un topo sur le château. Donc, il y a toujours existé un palais ou un château ici à Compiègne, il y a eu plusieurs emplacements depuis le très haut Moyen âge, parce qu'on est sur la route du sacre en fait, donc on est la résidence royale qui était la plus à l'est de Paris. De ce fait, il y a toujours eu une résidence royale. C'est CHARLES V qui décide donc d'implanter la résidence *intra muros* & qui correspond en gros à l'emplacement de la chapelle qui se trouve toujours ici, mais dont on ne voit aucune fondation m edievale. Les seuls restes m edievaux que vous verrez, c'est en vous promenant dans le parc, après vous pourrez le faire un petit peu, mais il ferme à 17 h, on voit un peu des restes de fortification, & puis de l'autre côté, vers l'Oise, il y a aussi un accès qui s'appelle la porte chapelle qui est vraiment une grande porte monumentale de la Renaissance aux armes d'HENRI II qui a été largement restaur e au XIX<sup>e</sup> siècle. Donc c'est LOUIS XV qui redécouvre, alors tous les rois se sont succ ed es ici dans un château qui était un peu fait de bric & de broc, un peu rafistol e de tous les côtés, & quand LOUIS XIV est venu, de très nombreuses fois, enfin une quarantaine de fois en gros, ici à Compiègne, le château était trop petit ici pour loger la cour, donc on logeait la cour chez l'habitant, en r equisitionnant les logements à coup de craie sur les portes. Donc, LOUIS XV lui vient comme c'était la tradition, puisqu'il y avait toujours des manifestations liturgiques en fait : la Pentecôte, l'Ascension, & les rois traditionnellement venaient parce qu'il y avait quand même une grande... *interruption* donc LOUIS XV vient en 1728 puis, il découvre le site, il tombe amoureux du site, parce qu'il a cette spécificité d'être vraiment complètement à côté de la forêt. Le parc, comme disait NAPOLÉON, n'est que l'antichambre de la forêt. On est tout de suite à pied dans la forêt. Donc, il décide en fait de faire raser tout ce qui existait, & il demande à son architecte qui n'est autre qu'Ange-Jacques GABRIEL de faire quelque chose de complètement nouveau. Donc, c'est un peu le Versailles de LOUIS XV.<sup>a</sup> Autant Versailles est identifi e à LOUIS XIV, autant LOUIS XV, semble-t-il, veut s'identifier à une résidence spécifique qui soit aussi moderne, qui soit neuve, & le projet date de 1750, c'est un des plus grands châteaux néo-classiques d'alors. La résidence était d'un usage estival. Versailles est son siège, Fontainebleau, résidence d'automne, parce que bon, Fontainebleau a un historique qui date aussi de la Renaissance, mais bon ici c'est vraiment la résidence d'été, donc à c'est l'usage qui s'instaure sous l'Ancien Régime & qui dure quand même sous le Premier Empire.   Donc GABRIEL est un urbaniste, il ne fait pas seulement œuvre d'architecte, il veut inscrire aussi la résidence dans un tissu urbain. Donc, il s'aligne sur Saint-Jacques qui est la paroisse principale qui est elle-même, en fait, align e perpendiculairement aux grandes écuries, qui sont aujourd'hui les haras, & de l'autre côté, les petites  curies. On est parall e à l'Oise, & donc la façade principale du château est la petite façade, parce que la grande façade, elle est comme  a en degrés par rapport à nous, & là, il suit les fortifications, & surtout l'orientation plein est qui fait qu'il y a toujours le lever du soleil sur la chambre du roi qui est au milieu de l'aile sur

*Mus.20.1*  
*Résidences royales*

<sup>a</sup>Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 900.

la terrasse. Il y a toujours cette permanence du Roi Soleil que vous trouvez aussi dans cet escalier qui quand même est tardif, il est de 1780, enfin même 85, & qui reste attaché à la monarchie de droit divin. Donc, le hall, il est très très sobre, très minéral, l'idée, c'est une réponse évidemment entre les styles. Lui-même devait être une réponse à une avant-cour. Il devait même y avoir plusieurs avant-cours qui étaient projetées, mais qui n'ont pas été réalisées en raison de la Révolution. Donc, vous avez les tilleuls en avant-cour qui suggèrent ce à quoi devait ressembler ce très grand péristyle qui n'a pas été réalisé. Donc, après, l'histoire de la résidence, c'est que LOUIS XV vient régulièrement, mais de courts séjours, parce que c'est le chantier, littéralement. LOUIS XVI & MARIE-ANTOINETTE viennent aussi, mais de façons assez brèves, parce que c'est un chantier encore permanent qui se termine dans les années 85-86. On continue à meubler Compiègne jusqu'en 1792, parce qu'on pensait que ça pouvait servir de repli au moment des événements révolutionnaires. Pendant la Révolution, ça sert de base à une école militaire qui occupe les grands appartements. NAPOLÉON a fait sortir l'école en 1806, dès 1807, il essaie le château en état, l'occupe finalement assez peu, mais a fait beaucoup d'aménagements en vue de l'occuper, mais son règne a été plus court qu'il ne l'imaginait évidemment. Mais, historiquement, ce qui est important, c'est qu'il renouvelle le geste qu'avait fait LOUIS XV. LOUIS XV avait accueilli MARIE-ANTOINETTE, donc arrivant de l'est, de l'Autriche. Donc, après Strasbourg, la deuxième halte, c'était Compiègne. Donc, il l'accueille avec le futur LOUIS XVI qui était encore dauphin. Donc NAPOLÉON fait la même chose en accueillant MARIE-LOUISE, deuxième impératrice, ici en 1810. Donc les aménagements sont accélérés & terminés on va dire en gros pour 1810. Puis, il y a deux séjours de la cour, 1810, 1811. Puis après, avec les événements de la campagne de Russie, ils ne reviennent plus. Ensuite, NAPOLÉON III, Laure a dû vous en parler, sa résidence privilégiée pour sa rentrée gouvernementale, alors il décale l'usage de Compiègne dans le temps, parce que les séries, ce qu'on appelle les séries, ont lieu en automne, donc au moment des chasses, certes, mais à un moment où le château n'est pas fait pour être vécu à ce moment-là. C'est-à-dire qu'en général, il y a une très grande littérature sur le froid qui règne à ce moment-là, pendant les séries, parce que c'était d'abord un château estival. Donc, en fait ce qui se passe, NAPOLÉON I<sup>er</sup> & NAPOLÉON III ont en gros respecté les murs, parfois pas toujours le décor, mais quand même en gros, les aménagements sont essentiellement des livraisons de mobiliers, essentiellement, mais parfois dans du décor qui est complètement un décor XVIII<sup>e</sup> siècle. Par exemple, cette cage d'escalier a gardé sa rampe du XVIII<sup>e</sup> siècle, NAPOLÉON l'a fait juste surélever en ajoutant des emblèmes, on garde cette lanterne du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais qu'on équipe sous le Second Empire de lumières, non pas électriques, mais de lumières à l'huile, c'était les lampes CARCEL. Donc, il y a une espèce de superposition comme ça qu'on voit régulièrement de salon en salon. Alors ici, c'est ce qui nous sert actuellement de salle d'exposition temporaire, c'était la salle des gardes. Alors autant l'iconographie du château sous LOUIS XV est liée aux chasses, & vraiment à LOUIS XV, à ses chiens, à la meute, donc on est vraiment sur une iconographie cynégétique, autant LOUIS XVI fait évoluer les choses en 1780-1786, en utilisant un vocabulaire plus militaire, parce qu'on est dans ces années d'engagement de la France dans la guerre d'indépendance américaine, & donc le répertoire iconographique qu'il choisit est lié à ces événements-là ! J'espère que c'est pas trop tard : est-ce que les volets sont déjà fermés dans les grands appartements ? Parce que j'ai pas pris de torche. Non, c'est bon, ça va aller. On va se dépêcher. Vous commencez à fermer les volets ? Voilà, donc, salle à manger qui a gardé son décor du XVIII<sup>e</sup> siècle, très architectural. Il avait aussi cette particularité d'être très sobre en général, c'est-à-dire sans dorure. C'est ce qu'on a appelé le Compiègne blanc, voulu par GABRIEL, donc, par exemple le miroir n'est pas doré. L'Empire ajoute du mobilier, parce qu'ils arrivent dans une résidence qui est vide, parce que l'essentiel du mobilier est vendu à la Révolution. Il y a eu des ventes publiques en 1795 & le Second Empire parfois ajoute des choses, comme cette pendule. Donc, nous, on accepte les strates, donc on a effectivement un décor du XVIII<sup>e</sup> siècle, un mobilier du Premier Empire & un ajout du Second Empire, à partir du moment où l'ajout du Second Empire, dans ce cas-là ne perturbe pas le décor général. Et en plus, l'iconographie est complètement, c'est une pendule du Premier Empire mais rachetée par NAPOLÉON III, pour mettre à cet emplacement, & l'iconographie est liée à l'arrivée de MARIE-LOUISE ici à Compiègne. C'est MARIE-LOUISE & NAPOLÉON liés par le mariage. Voilà, alors il y a une succession évidemment de salles qui ont été conçues dans la politique de restitution après-guerre qui s'est mise en place très tôt, dès les années 43-45. Il y a eu quelques grands conservateurs comme VERGNET-RUIZ qui a justement œuvré pour ces restitutions, & Pierre VERLET dans son *Mobilier royal*<sup>398</sup>, qui

<sup>398</sup> Pierre VERLET. *Le mobilier royal français (1945)*. T. 1-4. Paris : Picard, 1990.

dit que Compiègne peut servir d'exemple à certaines restitutions. C'est vrai que Compiègne & Fontainebleau ont l'avantage par rapport à Versailles, d'avoir finalement plus de possibilités de récupération de mobiliers vendus au XVIII<sup>e</sup> siècle que Versailles. Les grands meubles de Versailles ont souvent atterri dans de grandes collections étrangères comme la *WALLACE Collection* de Londres ou la fondation GULBENKIAN de Lisbonne, ce qui fait que le retour n'est pas possible. Au contraire, Fontainebleau & Compiègne ont du mobilier qui a été dispersé, souvent dans des collections privées, & qu'on a pu, au fur & à mesure... c'est-à-dire qu'il y a eu des achats réguliers depuis l'après-guerre, & puis aujourd'hui, on est toujours aux aguets, & on essaye de racheter du mobilier XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce qui ne veut pas dire qu'on arrive à restituer des pièces du XVIII<sup>e</sup> siècle, puisque l'essentiel de ce que vous verrez à Compiègne dans les appartements historiques, c'est Second Empire, ou Premier Empire, parce que c'est là que le mobilier est resté à quelque chose près, *in situ*. Alors, pour le Premier Empire un peu moins vrai, mais ça avait été renvoyé au garde meuble impérial ou royal, mais c'est resté souvent au Mobilier national, donc il y a eu des retours possibles dans ces années d'après-guerre. Donc le problème pour le public, c'est un peu la cohérence pédagogique, en tout cas dans l'ancien appartement du roi, ancien appartement de l'empereur, parce qu'on passe un peu d'une salle Second Empire à une salle Premier Empire. La cohérence est plus évidente dans l'appartement de l'impératrice où il y a une vraie continuité Premier Empire. Alors c'est vrai que s'il y a une grande identification de la résidence à NAPOLÉON III, en fait ce que vous voyez dans les appartements est essentiellement du Premier Empire. C'est la contradiction en fait, & c'est un peu notre image, la difficulté de notre lisibilité & de notre identification par rapport au public, parce qu'ils s'attendent à voir pratiquement que du Second Empire, & donc, bon. C'est pas une période très attractive finalement, aujourd'hui encore, le Second Empire a subi encore une mauvaise presse, depuis VICTOR HUGO, donc ce que vous voyez, c'est essentiellement Premier Empire, à part trois pièces, sur une quinzaine ou une vingtaine, en fait beaucoup plus. Bon, sur une quarantaine de pièces, vous devez avoir vraiment trois pièces Second Empire, le reste, c'est vraiment du Premier Empire. Donc, il y a eu cette distinction de faite à l'époque de la répartition des collections dans les années soixante, que les collections de NAPOLÉON. Donc, on a dit que Malmaison, vraiment, c'était Consulat, Premier Empire, Fontainebleau Premier Empire avec la Renaissance, & Compiègne, Second Empire. C'est pas si simple en fait, parce que Fontainebleau à aussi une vie importante sous le Second Empire, & nous sous le Premier Empire ! Donc, voilà, on est sur les mêmes terrains en réalité. Sauf que nous, on a vraiment rien de la Renaissance par rapport à Fontainebleau, mais on est vraiment sur les mêmes terrains d'occupation, parce qu'en fait la cour tournait d'une résidence à l'autre. Et ça c'est une notion qui échappe à la fois un peu au public, & qui a échappé à l'époque. On aurait dû avoir un peu plus de souplesse.

20. VL Et vous êtes constitués selon la Réunion des musées nationaux ?

20. HM Non, la Réunion des musées nationaux c'est un peu différent, c'est un établissement public à vocation commerciale, donc la Réunion des musées nationaux, elle a vocation à gérer la librairie & la boutique, le fond photographique, la gestion des expositions, non ça c'est vraiment autre chose. On dépend du service des musées de France, anciennement direction des musées de France, donc directement, le ministère de la Culture. Donc, structurellement, on est une SCN<sup>399</sup>, c'est-à-dire un service à compétence nationale, qui est directement en régie par rapport à la direction des musées de France. Alors, c'est peut-être un peu archaïque, mais nous ne sommes pas établissement public contrairement à Fontainebleau qui vient de le devenir. Bon, après, il y a un certain nombre d'établissements qui sont SCN comme Cluny, Écouen, etc. Enfin, on est à peu près une dizaine d'établissements, Saint-Germain-en-Laye, etc. Voilà, nos chefs d'établissement ne se battent pas forcément pour qu'on devienne établissement public. Il y aurait peut-être plus de souplesse. On a peut-être un peu moins de souplesse dans le recrutement de personnel, en gestion de budget, mais finalement ça fonctionne assez bien comme ça. On devait être rattaché à un moment à l'établissement public du musée d'Histoire de France, donc c'est neuf SCN, hors Versailles & hors Fontainebleau qui sont spécifiquement des établissements publics, donc tous les neuf SCN dont on ne savait que faire à l'époque dans le cadre de la RGPP devaient être rattachés à l'établissement public maison de l'Histoire de France. Et nous, on a freiné des quatre fers, en fait. On ne voulait pas être bouffé par un établissement public qui aurait eu la main mise sur le budget, le budget général à redistribuer entre les neuf

<sup>399</sup>Service à compétence nationale.



musées, & puis la cohérence n'était pas très évidente entre nous, entre le musée de Saint-Germain, enfin bon, il y a une continuité à peu près chronologique, mais je veux dire, hors Versailles & Fontainebleau, on trouvait que ça n'avait quand même pas beaucoup de sens. Voilà, donc on a freiné pour rester SCN qui est une situation qu'on trouvait menaçante au moment de la RGPP, aujourd'hui elle semble beaucoup plus stable. Après, l'avenir dira ce qui était le mieux, j'en sais rien. Donc, ici, vous êtes dans une des premières pièces du roi, mais état Second Empire, puisque la politique de restitution dans les années cinquante est une politique qui est très très définie. On considère qu'on restitue une pièce en fonction des éléments documentaires & historiques qu'on connaît, de la présence du mobilier, & de ce qu'on peut vraiment montrer. Donc, on choisit un état en fonction de ce qui est le plus montrable possible. Donc, là, il se trouve que c'était l'état Second Empire, donc, c'est pour ça que vous avez ce mobilier qui était quasiment resté *in situ*.

20. VL Le message que vous portez ici dans le musée est sur les salles & le mobilier ?

20. HM Ah ! Elle est sur l'histoire & les occupants. C'est quand même ce qui est important. C'est là où ils ont vécu. C'est un parcours historique où on redécouvre, bon alors le XVIII<sup>e</sup> siècle pas beaucoup, même si c'est l'essence de la construction du bâtiment, on le voit à l'extérieur, on le voit dans d'autres appartements mais qui sont en visite-conférence, puisque c'est les anciens appartements de MARIE-ANTOINETTE, où il y a une salle en tout cas du XVIII<sup>e</sup> siècle qui est reconstituée, & essentiellement le Premier Empire & le Second Empire. C'est vraiment les deux axes de découverte du château. Après, voilà, on montre effectivement mobilier & objets d'art, essentiellement. Voilà, donc là, c'est l'ancienne chambre du roi, donc il faut imaginer derrière les miroirs qu'il y avait à l'origine le lit du roi dans une alcôve, & puis évidemment, axé sur l'allée centrale du parc avec le lever du soleil plein est : pièces plus hautes de plafond, plus importantes. Alors, la pièce qui n'est pas vraiment une restitution, sur laquelle on aimerait travailler pour que justement elle soit plus meublée, qui était considérée déjà au moment de sa mise en œuvre comme une évocation, c'est une salle qui a une symbolique très importante, puisque c'est la salle du conseil, puisqu'en fait, il n'y a qu'à Versailles, Fontainebleau & Compiègne que le roi tenait gouvernement. Donc, il a été choisi anciennement de restituer cet état, révoquer cet état du XVIII<sup>e</sup> siècle alors qu'il n'y a plus de mobilier. Donc, ça c'est la grande difficulté, nous aujourd'hui, on aimerait que ça soit plus vivant, & donc plutôt essayer de meubler état Second Empire, puisque c'est là où on peut vraiment le faire. Donc, on essaie en permanence d'enrichir les collections, soit par des achats, des dépôts, des retours d'éléments, donc on travaille de très près avec le Mobilier national : par exemple le tapis qui est là était un tapis qui avait été prélevé à Compiègne en avril 1901 jusqu'à la chute du Second Empire, Compiègne avait vraiment servi de réserve pour meubler les résidences gouvernementales : donc Matignon, l'Élysée, Vizille, Rambouillet, essentiellement, & donc, tout ce qui était grands rideaux, grands tapis, vaisselle en général a été vraiment renvoyé là-bas. C'est Émile LOUBET en 1906 qui aime bien Compiègne, par ce que c'est un grand chasseur, qui met fin à cette hémorragie parce que la presse à ce moment-là parle de razzia, de pillage des collections de Compiègne, enfin du mobilier de Compiègne, & par exemple ça, c'est une restitution de 2009, c'était à l'Élysée, il y a un tissage moderne qui avait été fait au moment de la restitution de cette pièce, c'est une des premières restitutions du Premier Empire de 1970, & donc on a déposé le tissage moderne au Mobilier national pour qu'ils en fassent bon usage dans une ambassade ou autre, & on a remis le tapis original à la place. L'un de nos axes de déontologie, c'est vraiment d'essayer de revenir à l'authenticité, à l'objet d'origine, quand on peut. Donc on travaille vraiment très proche avec le Mobilier national, régulièrement pour essayer de faire revenir des choses, identifier, repérer. Donc le repérage et l'identification font partie de notre travail permanent, & on trouve encore beaucoup de choses.

20. VL Du coup, vous êtes en relation avec des maisons de salle des ventes, antiquaires, etc.

20. HM Oui, bien sûr, notre travail quotidien c'est de dépouiller les catalogues de vente. Dans les catalogues de vente, on trouve surtout des choses du XVIII<sup>e</sup> siècle. Enfin, surtout ! on va dire qu'il y a au minimum un à trois meubles par an qui sortent pour les appartements historiques, ce qui n'est quand même pas mal, même si on n'arrive pas forcément à tout acheter, voilà, parce que parfois c'est trop cher, mais bon voilà. Au moins, ça permet un repérage, & puis un jour ça reviendra, ou non, mais on essaie de suivre ça de près. Voilà, donc on a quelques

projets comme ça assez significatifs pour des retours de meubles importants. Pour le Premier Empire, Second Empire, en général, c'est plutôt resté dans les collections du Mobilier national. Un exemple, le tapis de la chambre de l'impératrice, il a été aussi enlevé en 1901, il a été découpé en pleins de morceaux dans les années trente & quarante donc, on travaille avec le Mobilier national pour que ces morceaux reviennent. Donc, il y en a qui ont été dans une ambassade, un autre à l'École normal supérieur, donc tout ça revient petit à petit au Mobilier national, & puis on va envisager de restaurer ce tapis qui a été quand même très très malmené par la III<sup>e</sup> République & IV<sup>e</sup> République. Le Mobilier national aussi a petit à petit cette vocation patrimoniale qui se remet en place. Donc, leur vocation principale, c'est l'ameublement des institutions gouvernementales, c'est quand même leur priorité, certes, mais quand même, à côté, ils ont mis en place une vraie politique patrimoniale. C'est relativement récent, & ça va aussi avec leur ouverture de la Galerie des Gobelins où ils font justement des présentations historiques. Alors, là où ça pourrait être gênant à long terme, c'est qu'ils cherchent à se reconstituer des collections propres qui ne soient pas des collections d'ameublement pour pouvoir justement faire ces expositions. Donc, là, on achoppe un peu sur des choses qu'ils veulent garder en réserves, alors que c'est mieux que ça soit présenté alors que bon, c'est mieux que ça soit présenté que gardé en réserves. Alors qu'on prête ensuite évidemment pour les expos. Donc, une pièce très importante qui est la bibliothèque & le cabinet de travail de NAPOLÉON I<sup>er</sup>, avec ses livres, qui sont là aussi, pas les livres d'origine, puisque tout ça a été dispersé à la chute du Second Empire entre beaucoup de bibliothèques parisiennes, donc on fait un grand travail. On a retrouvé les inventaires, on a pu les scanner, & on fait un travail de repérage pour savoir où les livres d'origine ont été dispersés, & les livres que vous voyez ici ont été remis un peu en hâte pour l'un des grands derniers séjours officiels qui était celui du tsar NICOLAS II reçu par Émile LOUBET, & donc évidemment, il ne se voyait pas le recevoir dans une bibliothèque complètement vide.

20. VL Le Mobilier national fait partie de vos interlocuteurs privilégiés ?

20. HM Oui, on travaille vraiment beaucoup... il se peut qu'il y ait des meubles qui soient dans d'autres résidences, c'est vrai qu'on a des meubles qui sont à Versailles, à Malmaison, & qui sont des meubles souvent qui ont eu une double histoire, comme par exemple ce bureau, qu'on va redonner à Versailles, qui est un bureau que l'impératrice EUGÉNIE avait choisi de mettre dans son salon sous le Second Empire. Ensuite, ce bureau va par hasard à Versailles. Malheureusement, c'est le bureau qui a servi à la signature du *traité de Versailles*<sup>400</sup> en 1919. Donc par exemple, on a demandé quand même par acquis de conscience le dépôt de ce bureau, bon Versailles a dit non, pour le moment. Mais bon, peut-être qu'un jour ça évoluera, parce qu'après, c'est une question de personne. Voilà ! C'est intéressant, on est confronté en permanence à ces histoires d'origine & puis d'histoire plus récente. Bon c'est vrai que là, c'est plus des négociations de directeur à directeur, sans qu'il y ait vraiment d'arbitrage, je trouve actuellement, de la direction des musées de France. Mais ce sont des sujets difficiles, parce que, est-ce qu'on privilégie la commande d'origine, *a priori*, en plus, on ne la connaît pas pour ce meuble, *a priori* l'historique le plus ancien, ou l'historique peut être symboliquement le plus fort ? Qu'est-ce qu'on fait dans ces cas-là ? C'est quand même assez complexe. Donc, ils nous l'ont prêté le temps de l'exposition, donc, on leur redonne évidemment ensuite, à l'issue de l'exposition. Bon, ça c'est un salon qu'on vient de restituer dans son état du Second Empire, parce qu'EUGÉNIE l'a utilisé un peu comme un salon privé dans lequel elle recevait le soir pour le thé les invités qu'elle voulait approcher plus intimement au moment des séries. Et donc, là aussi, il y a eu des problématiques un peu intéressantes sur lesquelles nos prédécesseurs ont sans doute un peu freiné ; parce que c'était pas si simple, aujourd'hui, les choses ont évolué, donc on peut le faire peut-être un peu plus facilement, mais ce mobilier de bois doré que vous voyez est un mobilier en fait qui a été livré & commandé pour MARIE-ANTOINETTE, c'est une des dernières commandes pour Saint-Cloud en 1788, donc à la veille de la Révolution, & EUGÉNIE prélève une partie de ce mobilier pour ici, pour ce salon, parce qu'elle avait une fascination pour MARIE-ANTOINETTE, elle aimait s'entourer d'objets que d'anciennes reines avaient... dans lesquels elles avaient vécu. Mais en revanche, ce qu'elle fait, c'est qu'elle rend ces fauteuils confortables, aussi confortables que des meubles contemporains, donc, les meubles crapauds capitonnés, donc elle fait capitonner avec une soierie verte, ce qui n'était pas la couleur d'origine du meuble XVIII<sup>e</sup> siècle. Donc, c'est la première fois aujourd'hui que vous voyez un mobilier du XVIII<sup>e</sup> siècle

<sup>400</sup> WILSON, LANSING, HOUSE et al., « traité de Versailles », op. cit.

capitonné tel qu'il était sous le Second Empire. Et nos prédécesseurs avaient laissé le salon un peu en l'état, enfin, c'était terrible, il y a encore sept ans, l'état était vraiment déplorable de ce salon, parce qu'ils n'ont pas osé. Voilà, ils pensaient être très critiqués en faisant ça. Aujourd'hui, on le fait, tout le monde est assez convaincu que ça passe assez bien.

20. VL Alors, ici, il y a un peu plus de...

20. HM Oui, parce que c'est l'exposition temporaire. Voilà. Mais bon, c'est vrai qu'on a la difficulté de délivrer les messages, donc on a juste normalement des textes sur panneaux, parce qu'en fait, <sup>b</sup> il y a deux audioguides, un audioguide adulte français, anglais, hollandais, je ne sais plus, allemand, japonais, je crois qu'on a au moins cinq langues. <sup>c</sup> Vous regarderez, & on a un audioguide enfant qui est très très bien, c'est un certain Léo qui fait la visite, & il raconte la vie du prince impérial. Donc, c'est vraiment axé sous le Second Empire, mais c'est pas très gênant, parce qu'en fait, même les pièces du Premier Empire ont eu un usage sous le Second Empire, donc, il raconte : « Avant, c'était comme ça, & lui, il l'a connu dans tel état. » Et donc, ça ça marche assez bien. <sup>d</sup> Oui, après, on a un problème, bon là, il se trouve que c'est assez large, j'ai plusieurs meubles en restauration, mais les allées sont assez étroites. On a ce problème. Donc, on travaille aussi sur un système accessible sur iPod, donc on a commencé, pour qu'il y ait un peu plus d'informations accessibles.

20. VL Donc, vous utilisez des outils numériques ?

20. HM On est en train de le faire. <sup>d</sup> On a fait un test lors de la Nuit des musées de l'année dernière sur une salle, ou un ensemble de salles, on a vu que ça marchait bien, maintenant on essaie de le développer. <sup>e</sup> Ça c'est l'inconvénient de ne pas être établissement public, même pour le site Internet qui n'existe pas en anglais, il n'est qu'en français, ce qui est quand même dramatique, donc on dépend de la RMN. <sup>f</sup> La RMN, si vous voulez, elle a des priorités qui sont le Grand Palais, & on va dire les quelques musées parisiens qui ne sont pas établissements publics, & tous les musées un peu de provinces internationales, on passe un peu à la trappe. Donc, on n'est pas toujours dans les priorités. Donc, on se bat beaucoup pour que les choses évoluent, mais c'est pas simple. Voilà. <sup>g</sup> Donc, ça c'est une pièce très importante, c'est la chambre de MARIE-LOUISE, donc Premier Empire, donc vous voyez, avec un tissage moderne d'un tapis, c'est là dont je vous ai parlé de ces retours de restitution possibles. Et on travaille vraiment même sur des petits objets, on avait une petite pendule de voyage, on l'a repérée, donc le Mobilier national veut nous le mettre en dépôt. Voilà, dès qu'on repère un objet, on essaie de travailler à son retour.

20. VL L'inventaire numérisé quant à lui ?

20. HM <sup>g</sup> Il est en cours, on vient de commencer seulement. On ne va pas mettre l'inventaire numérisé en ligne. L'inventaire numérisé nous sert à travailler, nous sert à alimenter nos bases de données, & après, on ne met en ligne, sur la base *Joconde* <sup>401</sup> que quand on a les images correspondantes. Donc, là nous, on revient du XIX<sup>e</sup> siècle, on commence seulement. C'est vraiment terrifiant, mais c'est comme ça, il faut prendre les choses telles qu'elles sont & les faire évoluer. Donc pour le moment, je ne sais pas combien, on doit avoir 4000 objets, donc tout ne doit pas être reversé sur *Joconde* <sup>402</sup>. Ça c'est Laure CHABANNE qu'il faudrait réinterroger. Mais sur 100 000 objets, donc voilà, on est très très loin du compte. <sup>h</sup> Mais, aujourd'hui, on est huit conservateurs, ce qui

<sup>401</sup> *Joconde*, op. cit.

<sup>402</sup> Ibid.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 907.

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 906.

<sup>d</sup> Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 914.

<sup>e</sup> Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 920.

<sup>f</sup> Extrait ventilé sous « Musées de province », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 891.

<sup>g</sup> Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 917.

est récent, quand je suis arrivée il y a quatre ans, on était quatre conservateurs. Il y a un moment... Ça c'est un salon qui est très important aussi, parce que c'est le seul qui ait conservé ses soieries d'origine. Tout ce que vous avez vu jusque-là, enfin, sauf les salles du Second Empire – enfin quoique... le salon qui vient d'être restauré, c'est aussi un retissage – ce sont des retissages qui ont été faits, parce que le tissu d'origine n'était plus récupérable. Donc, quand on peut conserver, on essaye de conserver, on va essayer de restaurer, bon, c'est pas en très mauvais état, mais c'est pas non plus en très bon état évidemment, donc on va essayer de conserver au mieux & de restaurer au mieux, vous voyez, il manque des franges à ce mobilier. Donc, c'est pas une problématique simple parce que les franges & les galons étaient dorés, & ça on ne peut plus y arriver, donc on va voir ce qu'on fait dans l'avenir. Cette soierie porte le J de JOSÉPHINE encore, puisque tout a été rénové pour MARIE-LOUISE, mais tout n'a pas pu être changé au dernier moment parce qu'il y a eu très peu de temps entre le divorce & le remariage. Après, il y a des choses qui sont restées *in situ*. Alors, là on prend l'appartement de l'impératrice à l'envers, parce qu'on est arrivé par les salles, par le salon de thé qui était un salon semi-privatif. En fait la cour arrivait de ce côté-là, jusqu'à la chambre de mobilier de bois doré, mobilier plus luxueux. Nous on le reprend à l'envers, donc, c'est pour ça que le mobilier est moins luxueux. Donc, là on passe en fait de l'acajou au mobilier de bois peint & doré jusqu'au mobilier doré. Ça c'est la salle à manger de l'impératrice, qui est une salle historique importante puisque c'est là où NAPOLÉON prend son premier dîner avec MARIE-LOUISE fin mars 1810, & en fait la pièce d'entrée de l'appartement de l'impératrice, c'est en fait cette galerie, mais qui était à l'origine une galerie de tableaux sans doute voulue à par JOSÉPHINE, avec des sculptures. Elle n'est pas restituée dans son état de galerie de tableaux, ça serait quelque chose bien sûr de faisable, parce qu'elle est galerie de tableaux jusqu'en 1811. Mais elle sert à présenter des tapisseries qui meublaient & décoraient l'appartement du roi sous LOUIS XV. Donc les tapisseries étaient dispersées dans les différentes pièces que vous avez vu.

20. VL Vous avez des rapports avec des historiens, des laboratoires de recherche ?

20. HM Malheureusement assez peu. Oui, c'est vrai que c'est dommage, assez peu. Ça, il faudrait qu'on le développe parce qu'il y a un groupement autour de Versailles de résidences de châteaux & musées européens, donc, Versailles ne veut pas que Compiègne entre dans ce réseau-là, ce qui est un peu ennuyeux. Oui, il y a un impérialisme terrible. Donc, c'est dommage parce que je ne sais plus comment s'appelle ce cercle des châteaux, moi j'ai assisté à plusieurs colloques, j'y suis allée, mais on n'est pas intégré. Il y a Berlin, il y a pas mal de résidences européennes, il y a le château royal de Varsovie, etc. Il y a une espèce de cercle, de réseau de résidences européennes, mais c'est vraiment mené par Versailles. Je pense que c'est une question de personnalité aussi. Donc, non, malheureusement, Compiègne n'a jamais bénéficié d'un historien du château, donc ça nous manque beaucoup par rapport à d'autres châteaux. Donc, on n'a pas un atlas historique ni topographique du château. Donc, ça c'est quand même très embêtant. La Société historique de Compiègne a quand même pas mal travaillé sur le château anciennement, & même récemment, mais c'est vrai que souvent, de leur côté, & pas nous. La seule chose qu'on a développé & qui marche bien, c'est qu'on a instauré avec l'École du Louvre des groupes de recherche. Je m'en occupe depuis que je suis arrivée, donc depuis maintenant 2009, ça fonctionne. Donc on a eu à peu près à chaque fois une dizaine d'étudiants, donc en gros, on a eu jusque-là pas loin d'une trentaine de sujets traités. Je donne pas mal de sujets surtout XVIII<sup>e</sup> siècle, ça nous manque. On connaît assez bien, & encore, les appartements LOUIS XV & MARIE LESZCZYŃSKA, mais sorti des personnalités royales, après, on est un peu dans le vide. Par exemple, cette année je fais travailler une étudiante sur l'appartement du dauphin, je fais travailler une autre sur les appartements des enfants de MARIE-ANTOINETTE... Enfin voilà. Je fais travailler les élèves sur les appartements du comte & de la comtesse d'ARTOIS<sup>403</sup> ou de PROVENCE<sup>404</sup>, quand même autour du cercle restreint de la cour, parce qu'en fait, topographiquement, on n'a pas de répertoire disant : « Voilà, untel était logé là ! » Et ça a tourné en plus, pendant les séjours. Mais on n'a pas forcément de vision générale, ce qui nous manque beaucoup. Donc, ça se fait petit à petit, ça se constitue sur le XVIII<sup>e</sup> siècle, on commence à avoir une vision grâce à ce groupe de recherche. Alors, évidemment ce sont des master 1, c'est pas des master 2, mais en général ils ont fait du bon boulot quand même. Sur la trentaine, il y a quand même quatre mémoires qui seraient vraiment publiables, mais parfois c'est inégal,

<sup>403</sup> CHARLES X & Marie-Thérèse de SAVOIE.

<sup>404</sup> LOUIS XVIII & Marie-Joséphine de SAVOIE.

mais ça permet quand même de décanter. Donc, ça c'est vraiment... ça nous est très précieux, & pour le moment, c'est le seul centre de recherche qui nous soit réellement lié. Non, on n'a pas le centre de recherche de Versailles. Et avec Amiens, malheureusement, on a assez peu de contact. On reçoit quelques stagiaires, mais ça s'arrête-là. Donc, c'est un peu dommage. Alors, on a eu quelques velléités de l'École des Chartes, mais ça n'a rien donné. Ça dépend après des sujets. Mais on est toujours demandeurs.

20. VL Par contre, vous faites partie des sites napoléoniens, n'est-ce pas ? Qu'est-ce que ça vous apporte ?

20. HM Alors, les sites napoléoniens, structurellement, il n'existe pas grand-chose : Reuil-Malmaison, à cause de la personnalité de son maire, a mis en place récemment une espèce de marque qui est plutôt une marque de promotion de développement culturel qui s'appelle Ville impériale, mais ça a une existence très récente, le site a dû être mis en ligne en fin d'année, d'année dernière, 2012. Mais bon. Ça n'a pas une consistance historique en tout cas. C'est-à-dire qu'il y a David CHANTERANNE que vous connaissez peut-être de *La revue Napoléon*<sup>405</sup>, enfin il écrit dans les deux revues, *Napoléon I<sup>er</sup>*<sup>406</sup> & *Napoléon III*<sup>407</sup>, qui participe à l'élaboration du contenu mais pour le moment, c'était assez peu convainquant. Asseyez-vous.

20. VL Vous-même, vous êtes de quelle formation ?

20. HM Alors, j'ai une formation traditionnelle : École du Louvre & fac d'histoire de l'art. On avait toujours des options d'histoire, mais ça reste limitrophe. En plus on était obligé de prendre de l'histoire ancienne, pas forcément de l'histoire moderne. Ça n'apporte pas grand-chose par rapport à... enfin ça apporte une culture générale, mais c'est tout.

20. VL La direction scientifique fonctionne comment ici à Compiègne ?

20. HM Ici, je ne sais pas si on peut parler de direction scientifique. Il y a un directeur en tout cas. Voilà, & puis à la fois, on a tous une casquette un peu administrative & scientifique sans que forcément on en face une part distincte. Le directeur a vraiment les deux casquettes. C'est pas comme à Compiègne où vous avez vraiment un directeur administratif & un directeur des collections. Nous, notre directeur, il est tout en même temps si vous voulez. Donc après, on a chacun un champ de compétences scientifiques, donc nous en l'occurrence c'est les appartements, moi c'est plutôt le XVIII<sup>e</sup> siècle, Premier Empire, Marc, c'est plutôt le Second Empire pour les appartements historiques. Après sur les autres entités, c'est plutôt une répartition de collections, c'est-à-dire Laure CHABANNE, c'est plutôt les peintures & les sculptures, & aussi la porcelaine, son collègue, c'est plutôt les dessins, le fond d'art graphique, photos... Voilà, c'est une répartition aussi en fonction du parcours de chacun, & puis de son profil, & puis de son adéquation par rapport aux collections. Disons qu'on travaille par binômes aujourd'hui, on est deux conservateurs pour les appartements historiques, deux conservateurs musée du Second Empire, deux au musée de la voiture, & deux qui s'occupent de tout ce qui est réserves & chantier des collections, parce qu'il y a un chantier des collections depuis 2008.

20. VL Mais il y a une politique générale malgré tout.

20. HM Alors la politique générale touche peut-être – oui, par le directeur – touche par exemple les acquisitions. Donc on amène chacun nos projets d'acquisition. Ensuite la répartition se fait bien sûr en fonction de l'intérêt scientifique même de la collection. On privilégie aussi les œuvres qu'on peut présenter en permanence. Puis après, il y a des arbitrages qui sont aussi des arbitrages financiers, évidemment. D'abord l'importance de l'œuvre, sa représentativité dans la collection, & puis après, forcément, on voit ce qu'on peut faire. Donc, là oui, on arrive chacun avec nos projets, & puis après il y a un arbitrage qui est plutôt celui du directeur. En politique

---

<sup>405</sup> *La revue Napoléon Quarterly* (2000).


<sup>406</sup> *Napoléon I<sup>er</sup>* (2000).

<sup>407</sup> *Napoléon III* (2008).

d'exposition temporaire, bon, on a été surtout axé, là récemment, sur le Premier Empire & le Second Empire, on essaye un peu d'alterner les sujets, mais là aussi ça dépend un peu de la disponibilité des ressources humaines. Bon, il se trouve que là j'ai enchaîné deux expositions Premier Empire, mais là on va enchaîner deux expositions Second Empire. Parfois, ce sont les circonstances qui imposent qu'on n'arrive pas toujours à alterner les sujets. C'est aussi notre directeur qui met en place. Bon, on a des réunions de conservation tous les lundis matin, & donc, il y a discussion, il y a échange, il y a concertation. Là par exemple, récemment, on a essayé de réunir une politique des expositions jusqu'en 2015, en gros. Ça dépend aussi de la RMN, puisqu'en fait en gros, la RMN nous finance une exposition sur le papier tous les deux ans. Bon, il se trouve aussi que, par le gré des circonstances, elle a financé un peu plus, sur les dernières années, elle a pratiquement financé une exposition par an. Donc, là on va peut-être revenir une fois tous les deux ans, donc ça veut dire que ce sont des expositions qui permettent d'avoir des prêts de plus grande envergure avec une logistique renforcée parce que la RMN nous apporte son savoir-faire en matière d'organisation, de transport & d'assurance etc. Donc on fait aussi de petites expositions parfois, qui ne sont pas forcément plus petites en nombre de pièces, mais plus axées sur nos propres collections, & donc là, c'est un autofinancement, à la fois pour le catalogue, ça veut dire que le catalogue est plus petit, comme on l'a fait là pour le *Salon de thé*<sup>408</sup>, on va dire qu'une exposition RMN, ça sera un catalogue de ce type, de plus grande envergure, donc ça c'est une exposition 2006-2007, MARIE-ANTOINETTE<sup>409</sup>, là c'est MARIE-LOUISE<sup>410</sup> en 2010, & puis une exposition qu'on autofinancera, ça sera un petit livret de ce type un peu plus modeste. Donc on fait la différence. Après, dans les salles, il se peut que de petites expositions dossier soient un petit peu moins importantes, mais vous venez de voir l'exposition *Orient* qui est considérée comme une petite exposition. En fait, il y a peut-être un peu moins d'œuvres, mais pour le public, ça fait pas forcément une différence notable.

20. VL Est-ce qu'on peut trouver un lien entre la muséographie qu'il y a dans les appartements & une historiographie, une manière d'écrire l'histoire ?

20. HM Moi, je ne parlais pas de muséographie, déjà, dans les appartements historiques, pour moi, c'est de la restitution. Donc on ne parle pas de muséographie. Pour moi, la muséographie, c'est l'intervention éventuellement d'un architecte pour la mise en valeur d'objets. Là, on n'est pas dans ce contexte-là, on est dans le respect de l'enveloppe architecturale & décorative qui existe en essayant d'être au plus proche de l'authenticité possible. Et en se posant les questions, sur, est-ce qu'on peut garder ou est-ce qu'on est obligé de refaire à l'identique si ce qui était d'origine n'est pas forcément restituable ? Par contre la politique de restitution a été définie assez bien par l'un des tomes, je pense le tome 1, du *Mobilier royal*<sup>411</sup> de Pierre VERLET, donc, ça vous pouvez le relire. Mais dans les années cinquante, on avait une vision assez puriste des choses, c'est-à-dire qu'on n'acceptait pas... enfin, une salle était restituée à une date donnée, point, barre. Aujourd'hui, que ce soit à Mobilier national ou au *château de Fontainebleau*, on a une vision un peu plus large, on peut accepter, par exemple, des équivalents. C'est-à-dire que si on n'a pas le meuble qui était vraiment, qui provient de la pièce d'origine, & qu'on a un meuble équivalent : par exemple, si je trouvais une copie du bureau de CRESSENT dans le salon de musique, il en existe, & bien, on accepterait qu'il y ait une copie ancienne. Je parle bien d'une copie ancienne de ce meuble de CRESSENT. Ou alors une pendule qui serait à peu près proche, même modèle : <sup>h</sup> par exemple avec le Mobilier national, on essaie de faire revenir des pendules, en tout cas une pendule, qui provient de Compiègne, qui était dans un autre appartement que celui de l'empereur, mais qui est du même modèle par exemple que la pendule qui se trouvait dans la bibliothèque de l'empereur. Parce que celle de la bibliothèque de l'empereur a été volée, elle est définitivement perdue, donc, si on trouve un équivalent, ça permet quand même de montrer ce qu'il y avait, & puis en même temps

 Mus.20.8  
La pendule de la  
bibliothèque de  
l'empereur

<sup>408</sup> Oct. 2012, Compiègne : musée national du château de Compiègne. *Un salon de Thé pour l'impératrice Eugénie*. Hélène MEYER, Marc DESTI, Gilles GRANDJEAN et Marie-Amélie THARAUD, eds.

<sup>409</sup> Sept. 2006, Compiègne : musée national du château de Compiègne. *Louis XVI et Marie-Antoinette à Compiègne*. Emmanuel STARCKY, Élisabeth CAUDE et Vincent DELIEUVIN, eds.

<sup>410</sup> Mar. 2010, Compiègne : musée national du château de Compiègne. *1810, la politique de l'amour Napoléon I<sup>er</sup> et Marie-Louise à Compiègne*. Emmanuel STARCKY, Hélène MEYER, Anne DION-TENNEBAUM et David MANDRELLA, eds.

<sup>411</sup> VERLET, *Le mobilier royal français (1945)*, op. cit.

<sup>h</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 898.

d'avoir une pièce un peu plus modelée. || Donc, on peut être susceptible d'avoir des équivalents, ou effectivement d'accepter une stratification comme je vous l'ai montrée dans la salle à manger de l'empereur à partir du moment où ça ne nuit pas à la compréhension de la restitution elle-même de la pièce. Maintenant, on ne va pas jusqu'à Versailles. Versailles a une politique complètement différente & un peu tout azimut aujourd'hui. Je pense qu'ils reviendront sur un centrage certainement à un moment donné : ils cherchent à meubler toutes les pièces avec des équivalents, ou très lointains, juste pour meubler des pièces. Voilà, & ça, effectivement, nous, on n'ira pas jusque là. Effectivement aujourd'hui, ils refont la chambre de LOUIS XVI, ben, ils utiliseront des pliants, qui ne seront pas forcément des pliants dorés, parce qu'il peut y avoir des pliants dorés pour cette pièce, mais des pliants du XVIII<sup>e</sup> siècle. Donc, on essaie d'avoir des équivalents qui sont plus proches que ça. Et Versailles, nous on considère qu'ils échappent, ils sont sortis d'une déontologie quand même définie, qu'on pouvait aménager avec souplesse. Mais, ils sont complètement sortis du cadre. Bon, parce qu'ils ont aussi une problématique un petit peu différente, qu'ils ont peut-être moins l'occasion de récupérer des meubles sur le marché. Mais ils en achètent pas mal quand même. Ils arrivent à trouver des petits meubles quand même. C'est vrai que les meubles principaux pour la chambre de LOUIS XVI n'existent plus ou existent, mais ne sont plus restitués en l'état. Et puis un des autres axes qu'on aimerait développer à terme, c'est d'avoir un musée de l'œuvre, c'est-à-dire qu'aujourd'hui on montre *in situ* les pièces restituables, mais on en a aussi dans nos collections qu'on ne peut plus remettre *in situ*. Par exemple, on ne peut plus reconstituer, ce serait quand même un énorme travail & on arriverait peut-être à une reconstitution, si on voulait reconstituer la chambre du roi, à l'époque LOUIS XVI, donc par contre, les meubles existent, donc ils sont ici ou se trouvent dans d'autres collections institutionnelles françaises, ou on en a aussi dans une pièce où on a rassemblé un certain nombre de meubles du XVIII<sup>e</sup> siècle, donc on aimerait aussi développer cette idée d'un musée de l'œuvre, où on évoque par exemple les tapisseries de OUDRY que vous avez vu pour LOUIS XV, ou le mobilier de la chambre de LOUIS XVI, etc., d'autres pièces du mobilier LOUIS XVI. Donc, ça, ce sont des choses qui ont été actées dans le projet scientifique & culturel qui a été élaboré ici en 2007-2008. Voilà, mais maintenant, il faut que structurellement les choses évoluent pour avoir la place de pouvoir le faire.

20. VL Le choix d'en rester au mobilier, sans mettre d'autres types d'objets...

20. HM Ça, on l'a fait de façon plus éphémère, à l'occasion d'expositions. Le problème par exemple des costumes, c'est leur durabilité par rapport aux normes de conservation, lumière, etc. Donc, par exemple, à l'occasion d'une exposition, on a mis quelques costumes du Second Empire dans les salles. Donc, ça on peut le faire au gré des événements, Journées du patrimoine ou expositions temporaires, ça on peut le faire. En permanence, c'est un peu plus compliqué. Déjà, on a une gageure en soi, c'est de conserver les éléments textiles en permanence. C'est quand même problématique. On commence seulement aujourd'hui à restaurer des restitutions. Donc, ça veut dire que la durabilité, elle est de 20 à 30 ans maximum, quelque chose comme ça. Après nous le déluge, peut-être, mais nous aujourd'hui, on commence à restaurer des restitutions. Dans 50 ans, on sera peut-être obligé de retisser de nouveau à l'identique le tissu. Donc, les costumes, c'est vraiment cette même problématique.

20. VL Le message historique est-il compliqué à contextualiser ?

20. HM On a ce problème d'identité, comme je vous l'ai expliqué entre le XVIII<sup>e</sup> siècle, le Premier Empire & le Second Empire. On a du mal ! Le dernier slogan, entre guillemet, c'est le palais des deux empereurs. C'est celui qu'on utilise. Mais on voit qu'à l'usage, c'est pas si facile à utiliser. Bon, Fontainebleau a axé vraiment sur le palais d'un empereur en faisant l'impasse sur la Renaissance par exemple. Dans tous les cas, on est obligé de sacrifier quelque chose pour axer une identité liée à un personnage historique. Donc, nous on a un problème parce que l'identité est plutôt rattachée au Second Empire, hors, la majorité des salles qu'on voit sont plutôt du Premier Empire, donc, il y a ce décalage. On l'avait constaté au moment de l'exposition 2010, on avait fait un bivouac dans le parc. Donc, on avait réuni un certain nombre d'associations qui font des reconstitutions historiques, qui ont l'habitude, qui connaissent en général bien les sites napoléoniens. Ils étaient très surpris de découvrir des salles napoléoniennes ici à Compiègne. Donc, la plupart n'était jamais venue. Et c'est ce qui se passe souvent, les gens sont surpris en fait. Donc, depuis toujours, on a ce problème d'identification. L'autre difficulté, c'est que quand on



vend l'établissement, on le vend avec trois entités diff renci es,  a me g ne personnellement : grands appartements historiques, musée du Second Empire, musée de la voiture.

20. VL Au final, ce qui sonne c'est musée du Second Empire. Parce que les appartements historiques, si on n'y est pas venu & qu'on ne connaît pas cette histoire, on les relie au Second Empire. Après, la voiture, non.

20. HM Quand je suis venue la première fois à Compiègne, j'avais plutôt l'idée de visiter une résidence royale, parce que pour moi, c'était le fondamental avec la naissance du palais. Une résidence royale du XVIII<sup>e</sup> siècle, moi j'étais plutôt dans cet esprit-là. Et de fait, du point de vue du fonctionnement, le musée du Second Empire est peut-être moins ouvert au public que les appartements historiques qui sont ouverts quasi en permanence. Donc, là aussi il y a un problème de fonctionnement qui fait qu'on a une visibilité. La billetterie est la même, mais du point de vue du personnel, le premier espace qu'on va fermer, on va laisser les appartements historiques en ouverture privil gi e par rapport au musée du Second Empire. Moi, quand je suis venue, anciennement avant d'y travailler, je n'ai jamais pu mettre les pieds au musée du Second Empire. Moi, je n'ai pas du tout cette identification-là. Après, c'est une question d'expérience personnelle.

20. VL Concernant le public qui vient...

20. HM Alors le public qui vient, plus qu'au à est un public français, essentiellement. On a un petit 15 % public étranger, donc là on a une vraie difficulté, donc on essaye de développer vraiment des actions envers ce public étranger qui ne connaît pas Compiègne, & puis une grande majorité de public francilien. Donc, à c'est vraiment la grande majorité.  videmment, on a un fond de commerce du public scolaire local, avec des subventions. Beaucoup de Compiègne, mais Picard aussi, Isarien d'abord, & on a développé pas mal de conventions avec pas mal d'établissements scolaires, essentiellement collèges & lycées de la ville de Compiègne.

20. VL Oui, dans le hall, il y avait de l'animation.

20. HM à c'est une nouveauté,  a va venir dans les musées probablement. C'est ce qu'on appelle les expériences découvertes de visites. Là, c'est un CE <sup>412</sup> d'une entreprise qui avait comme projet de donner plus de cohérence à un groupe de salariés, & donc on leur a proposé vraiment une animation un peu spécifique, qui est une animation de découverte d'objets à trouver dans les salles de manière un peu ludique. Donc, à c'est une chose, dans la politique culturelle générale, qui va émerger. Aujourd'hui les gens sont un peu blas s par l'événementiel, par tout ce qu'on a vécu depuis le début des années quatre-vingts sur l'événementiel, donc essentiellement les expositions temporaires, & puis tous les  v nementiels nationaux qui existent : nuits des musées, Journées du patrimoine, etc. dans des beaux jardins, avec lesquels naturellement à se fait naturellement. Maintenant, ce que le public recherche, on essaye de répondre aux besoins du public, c'est vraiment, quand on vient dans ce type de lieu, c'est vraiment de vivre une expérience. La difficulté, à sera de renouveler l'expérience selon les types de publics. Parce que là, c'est du sur mesure qu'on a fait. Donc, faire du sur mesure en permanence, c'est une grande question. Mais c'est vrai que c'est un des axes qui émerge dans le tourisme culturel. C'est pas facile. Et puis on n'a pas forcément les ressources humaines pour.

20. VL Est-ce qu'il existe des esthétiques de l'histoire, dans lesquelles l'histoire est au centre ?

20. HM Les périodes historiques s'identifient par des esthétiques propres, surtout pour le Premier Empire, je trouve  a très fort sous le Premier Empire parce que c'est une esthétique qui est riche de symboles politiques, & ces symboles se voient. Dans la chambre de l'empereur, vous avez des étoiles, des palmes, des aigles, des N de NAPOLEON, donc c'est vrai que c'est particulièrement fort, oui, à certaines périodes historiques. Je pense que le Second Empire souffre un peu d'un manque de visibilité esthétique de son histoire. C'est peut-être pour à

<sup>412</sup> Comité d'entreprise.

que c'est peut-être plus difficile à appréhender pour le public, parce que justement le style Second Empire, entre guillemets, est un style qui a mélangé les styles. C'est vrai que quand il y a un style un peu accentué, je pense qu'il y a une identification, une esthétique qui est plus facile à repérer. Le Second Empire souffre probablement de ça. Et le XVIII<sup>e</sup> siècle, oui, je pense, est assez identifiable aussi. Même si c'est vrai que les symboles sont moins forts. L'Empire, c'est vraiment un exemple en soi d'une esthétique politique définie, & donc très facilement visible. Je ne sais pas si je répons bien à votre question. ✨ *interruption* ✨ Je suis désolée, mais je suis obligée de partir, je n'ai pas regardé l'heure. Si vous avez d'autres questions, vous pouvez nous envoyer un mail éventuellement.

20. VL On a fait le tour, je ne vais pas vous déranger plus dans votre travail. Le musée va fermer ?

20. HM Oui, malheureusement, le musée ferme à 17 h 45. Jusqu'à 17 h 45, vous pouvez encore aller au musée de l'Impératrice. Et le parc est fermé. Ce sont les horaires d'hiver. Bon courage, merci.

## A.2.1. Entretien avec André DUBUC & Virginie DEBRABANT-MALOLESZY

Lewarde, Centre historique minier, le vendredi 11 janvier 2013.

2.1. VL Bonjour. Merci de me recevoir.

2.1. AD Bonjour. Virginie DEBRABANT est directrice des archives. On n'a pas de conservateur. Pour anticiper sur vos questions, nous sommes l'équipe du conseil scientifique. Normalement, il y a une troisième personne qui devrait être le conservateur. ❀ interruption ❀ Racontez-nous un peu ce que vous faites! Racontez-nous ce que vous faites.

2.1. VL Je connais la région du Nord-Pas-de-Calais pour y avoir travaillé. ❀ interruption ❀ Je viens vous voir parce que j'essaie de faire certains ponts entre la transmission de l'histoire au musée & les aspects esthétiques. Là, je fais une tournée de musées d'histoire en France.

2.1. AD Vous devez voir des sites très différents. Ça doit être très très divers, c'est vrai que c'est d'une très grande diversité. La question directrice de votre thèse, comment est-elle formulée?

2.1. VL J'étudie les musées d'histoire du point de vue de la communication de l'histoire en posant la question de l'esthétique de l'histoire.

2.1. AD La transmission de l'histoire par les musées, c'est assez clair, c'est vaste.

2.1. VL Je m'intéresse aussi aux rencontres entre historiens & professionnels du musée, j'ai remarqué qu'il y avait fait parfois des conflits. Vous connaissez le débat.

2.1. AD On a rencontré, mais très peu cette question. Donc, je vais vous présenter rapidement, en cinq minutes, le Centre historique minier. C'est intéressant cette question du rapport à l'esthétique, vous le verrez parce que ce sera l'occasion dans *Des machines & des hommes*<sup>413</sup>. Virginie vous montrera, elle est commissaire de l'expo temporaire que nous avons actuellement qui s'appelle *Des machines & des hommes*<sup>414</sup> & qui présente des techniques d'exploitation des mines sur le Nord-Pas-de-Calais sur trois siècles, & donc on a résolu ces questions-là. Je vais vous expliquer comment, & on y accorde une grande importance. Et en fait, quand on monte une exposition quelque part, on nous dit que... là, on a monté une exposition ailleurs, à Lens, dans le cadre de l'ouverture du Louvre-Lens, une exposition consacrée à sainte Barbe<sup>415</sup>, puisque le Louvre-Lens a été inauguré le jour de sainte Barbe<sup>416</sup>, puisque c'est un ancien site minier, & dans le bassin minier. Et à Lens, on nous a dit, les gens qui ont l'habitude de nous voir : « Ah! c'est une expo du Centre historique minier ». C'est-à-dire qu'on reconnaît, il y a une signature, une esthétique des expositions du Centre historique minier. On peut les monter ici ou on peut les monter ailleurs, il y a une esthétique particulière. Donc, c'est quelque chose d'important, c'est quelque chose qui est très important, & c'est un axe d'approche qui intellectuellement est très intéressant. Hein, parce qu'on le fait de façon intuitive, on accorde de l'importance à la présentation de l'expo, plus ou moins, c'est intuitif; mais c'est vrai qu'en y pensant, euh, je me rends compte que ça peut être un questionnement intellectuel, & un vecteur important dans la transmission de la connaissance, je vous expliquerai pourquoi après.

2.1. VDM D'ailleurs quand on laisse faire, ça ne nous plaît pas. Quand on laisse faire, quand on ne se mêle pas de cet esthétisme & de notre philosophie, on n'aime pas. On ne le fait plus!

<sup>413</sup> Juin 2012, Lewarde : Centre historique minier. *Des machines & des hommes*. Virginie DEBRABANT, éd.

<sup>414</sup> Ibid.

<sup>415</sup> Déc. 2012, Lens : Centre historique minier. *Sainte Barbe, entre légende & tradition*. CENTRE HISTORIQUE MINIER, éd.

<sup>416</sup> 4 décembre

21. AD Oui, quand on l'a fait ! Quand on l'a fait, ça ne va pas. Quand on l'a fait, c'est-à-dire quand on a confié, donné carte blanche ou les clefs à un muséographe, on n'était pas satisfait, non pas de l'esthétique, ce qui n'est pas très subjectif, mais de la façon dont le message qu'on voulait faire passer était plus ou moins valorisé ou occulté. Donc cette esthétique ! Et quand je suis souvent consulté au niveau européen sur des projets, notamment dans des anciens pays de l'est, sur des projets de musée, notamment des musées de la mine, la grande difficulté que j'ai c'est de les convaincre, mes interlocuteurs, de la nécessité d'avoir justement cet aspect esthétique, c'est-à-dire qu'il y a un véritable vecteur professionnel de la scénographie, de la muséographie ; et ce n'est pas encore véritablement admis, notamment dans les pays qui émergent au niveau de la muséographie. En gros, quand je suis consulté pour valoriser un site minier, les élus ou ceux qui sont en charge de la valorisation de ce site minier me demandent si c'est intéressant pour le public. Quand je leur dis oui, ils me disent, « Oui, on l'ouvre demain pour le public ». Il faut leur dire : « Non, attendez, non ! La valorisation des collections, des documents etc., c'est un véritable métier, & vous ne pouvez pas ouvrir comme ça ! » Il faut passer par cette phase de mise à disposition du public, je dirais cette monstration. La scénographie, la muséographie, c'est la présentation, c'est la façon dont on présente les objets & les documents. Et elle est essentielle dans la transmission des messages. Et c'est pas toujours facile. De même, j'ai vu des expositions, de très belles expositions qui pouvaient être très intéressantes, complètement ratées à cause d'un scénographe ou d'un muséographe. J'ai vu, notamment au musée d'Aquitaine, il y a quelques années, une exposition très intéressante sur le contenu, mais qui était complètement, & d'ailleurs elle n'a pas eu de succès, ça n'a pas marché ! La conservatrice qui l'avait mise en œuvre, qui était une de mes amies, a convenu que, voilà, elle avait laissé un grand muséographe signer la muséographie. Il avait réalisé une œuvre muséographique qui occultait complètement le contenu de l'exposition-même. C'est une question qui est très intéressante.

21. VL La personne qui est censée justement pouvoir doser...

21. AD C'est le commissaire d'exposition. Le commissaire de l'exposition doit avoir ce souci-là & travailler étroitement, & c'est ce qu'on fait nous, avec graphistes & scénographes. Vous verrez parce que Virginie est commissaire de cette expo, elle va vous emmener, & vous verrez l'illustration de ce qu'on vous explique. Le commissaire doit travailler étroitement avec le graphiste & le scénographe, avec quelquefois des débats qui sont très, qui peuvent être très durs, hein ! *Des machines & des hommes*<sup>417</sup>, il y a un parti pris que moi j'ai eu du mal à admettre. Alors quelques fois ensuite, il faut faire des concessions, il faut arriver à, parce que l'esthétique ne peut pas primer sur le contenu de l'exposition. Sinon, vous voyez une œuvre esthétique & non pas une œuvre muséographique. C'est un échange, c'est un débat... En tout cas, la chose à ne jamais faire c'est de confier les clefs à un scénographe ou un muséographe. Ça c'est hors de question. Quand on l'a fait au début, une fois ou deux, on l'a regretté amèrement. Donc on ne peut pas ça.

21. VL Vous fonctionnez avec des historiens ?

21. AD Alors, je vais vous expliquer comment on fonctionne. Déjà, le centre ici, c'est un musée de site, c'est une vraie fosse de mine avec l'intérêt de l'authenticité – c'est quelque chose qui est très attractif & très valorisant pour nous – mais en même temps la difficulté du lieu où se trouve le site. Vous venez de vivre cette difficulté qu'il n'y a pas de transports en commun. Vous arrivez à la gare de Douai, à partir de là si on ne vient pas vous chercher, si vous prenez le bus, c'est une galère, & vous allez finir par faire un kilomètre & demi sous la pluie parce que le bus va vous déposer dans le centre de Lewarde, & il faudra venir ici. Donc ça, c'est le côté... On est en train d'y travailler, on est obligé. Mais pour l'instant, depuis 30 ans que le centre a ouvert, on n'a pas de transports en commun publics ! Donc ça c'est assez gênant. Mais de l'autre côté, alors là en terme de valorisation de la culture minière, un vrai site minier. Je dis toujours : « La fosse Delloye – parce qu'on est sur la fosse Delloye – c'est le premier objet de la collection ». C'est un objet monumental, mais c'est le premier objet de la collection. Et ça c'est important, & on accueille le public dans le premier objet de la collection qui est la fosse Delloye. Donc, c'est une vraie fosse de mine, c'est un musée de site, qui comprend tous les dispositifs nécessaires à l'exploitation du charbon. La fosse

---

<sup>417</sup>DEBRABANT, *Des machines & des hommes*, op. cit.

de mine a été conservée juste au moment où elle fermait. Donc il n'y a pas eu de période de friche. C'est souvent le cas. Quand je suis consulté, on m'amène, & puis c'est une friche; c'est une fosse de mine comme à Carbonia en Sardaigne où le site avait fermé en même temps que nous, & celle qu'on a consulté a rouvert en 2000, trente ans après! En général, c'est une friche & il ne reste pas grand-chose, les dispositifs essentiels sont partis. Là, c'est l'entreprise houillère qui a décidé d'en faire un lieu de mémoire & qui a conservé une fosse de mine qui venait de fermer, qui était en très bon état, qui est ici avec tous ses dispositifs techniques : les salles de bain, la pompisterie, etc. Donc, on a non seulement le site, mais tout le contenu scientifique & technique du site. C'est une des clefs du succès du Centre, cette authenticité. On ne regarde pas une image comme dans un livre d'histoire. On est dans l'image, on est dans l'objet de collection comme on peut être dans un château fort, dans un palais ou une église, etc. Cet aspect concret & authentique, il est très important. Ça fait trente ans que ça fonctionne, c'est l'entreprise qui l'a initié, avec précisément une difficulté pour l'entreprise c'est que ce n'était pas le métier de l'entreprise houillère qui exploitait le charbon de communiquer sur la culture minière. L'avantage, c'est ce que je viens de vous expliquer qu'on a conservé le site etc., & au fur & à mesure de la fermeture des puits, les houillères ont ramené ici des objets, des documents. Donc la seconde clef du succès, c'est la richesse des fonds & des collections. Virginie vous parlera des archives tout à l'heure mais on a une richesse phénoménale! Et des éléments qui se complètent, objets & documents : vous le verrez dans l'expo *Des machines & des hommes*<sup>418</sup>. Parce qu'en France en général on sépare, les archives d'un côté, & les musées de l'autre. Moi, je suis arrivé à la fin de l'exploitation du charbon en 90, les houillères ont passé le relais, avec comme mission de transformer ce lieu qui était plus ce qu'aujourd'hui on appelle un *showroom*\* du savoir-faire technique houiller en véritable lieu de médiation culturelle sur le thème de la culture minière dans le champ du patrimoine de la culture de la mine. Ce qu'on a fait depuis, moi ça fait 22 ans que je suis ici, donc c'est beaucoup. Et en même temps, je ne suis absolument pas, ni du milieu des houillères, quand j'ai pris cette fonction je ne connaissais absolument rien à la mine, et je n'ai rien à voir non plus avec les musées. J'ai une formation littéraire. J'ai une double carrière entre l'Éducation nationale & la Culture. Il y a des passerelles entre les deux. J'étais dans l'Éducation nationale, j'étais chef d'établissement quand le conseil régional m'a appelé pour me demander mon avis sur le potentiel qu'avait cet objet qui avait été mis en place par les houillères & qui s'appelait le musée de Lewarde. Donc, au départ, je devais réaliser un audit sur la faisabilité & le potentiel du projet. J'ai réussi à les convaincre qu'il y avait un bel avenir en matière culturel & à la fois touristique, & économique, ce qui est aussi important! Et donc, on m'a dit : « Fais-le ! » J'étais là pour un an ou deux pour réaliser un audit, & puis j'y suis depuis 22 ans.

2.1. VL C'est le service public ici?

2.1. AD C'est une association. L'association a été créée en 1982 par les houillères, & elle prévoit dès l'origine... Donc l'association réunit toutes les parties prenantes dans l'histoire des mines depuis l'État jusqu'aux syndicats de mineurs. Donc le conseil d'administration de l'association créée en 1982, comprend déjà, & c'est toujours le cas aujourd'hui, l'État, le conseil régional, les deux départements, les collectivités territoriales qui se sont créées depuis, notamment les intercommunalités il y a deux ans, la ville de Lewarde, mais aussi l'Association des communes minières, le conseil économique & social, & les cinq syndicats de mineurs. Donc si vous voulez, dès l'origine, il y a à la fois l'État, & les politiques des collectivités territoriales, & les représentants des mineurs puisque les cinq syndicats de mineurs étaient présents dès la création de l'association. Aujourd'hui, ce sont des personnalités qualifiées puisqu'il n'y a plus de mine depuis 1990. Ça fait 22 ans qu'il n'y a plus de mines, donc il n'y a plus de syndicat de mineurs, mais on a conservé les représentants syndicaux comme personnalités qualifiées. Dans le conseil d'administration, on a d'ailleurs l'ancien directeur général des houillères, Jacques VERLAINE, puis on a le syndicaliste CGT<sup>419</sup>, en même temps. Ils travaillent ensemble, ils sont très contents de travailler ensemble. Parce qu'aujourd'hui, les querelles n'ayant plus d'objet, ils partagent une histoire commune! Et on a donc la chance d'avoir le point

<sup>418</sup> Ibid.

<sup>419</sup> Confédération générale du travail.

de vue du patron, le directeur général des houillères, & le point de vue du délégué CFDT <sup>420</sup>, FO <sup>421</sup>, CFTC <sup>422</sup> ou CGT, & ils s'entendent très bien, & ils se respectent. Ça c'est très riche, ça c'est très agréable. C'est assez rare ! Donc, on a ce conseil d'administration, c'est toujours une association. On est en train de mettre en chantier une transformation vers un établissement public de coopération culturelle. C'est le chantier actuel. On est en route, on y travaille là en janvier, comme on a un peu de temps on a beaucoup de réunions pour ce changement de statut voulu par le conseil régional pour sécuriser la structure. Puisque l'association c'est une structure qui est fragile. Du jour au lendemain, elle peut disparaître. Donc là, pour que les collectivités, les partenaires financiers s'engagent sur le long terme... Donc là, l'association est en passe, au bout de trente ans, de passer le relais à un établissement public de coopération culturelle. Voilà en ce qui concerne le statut. Quant à l'histoire du Centre historique minier, donc, je vous le dis, dès l'origine, il a trois composantes : un musée autour d'une collection d'à peu près 12 000 objets, un centre d'archives & de ressources documentaires, très très riche, & un centre de culture scientifique de l'énergie. Ce centre est important parce qu'il a pour mission de présenter au public l'actualité énergétique. Parce que c'est ici que se posent ces questions. Les publics se posent les questions de l'après charbon ! Pourquoi a-t-on abandonné l'exploitation du charbon ? Est-ce qu'on va réexploiter le charbon ? Toutes les questions qui se posent ici. Donc pourquoi on a abandonné l'exploitation du charbon ? La réponse est d'ordre économique ! Le pétrole est venu concurrencer etc. Bon, donc, il faut qu'on tienne ce discours là ! Qu'on explique pourquoi ! Est-ce qu'on va réexploiter le charbon ? Oui, le charbon, c'est une énergie fossile très abondante à la surface de la terre ! Mais il y a des effets négatifs sur l'environnement, donc, dégagement de CO<sub>2</sub> <sup>423</sup>, & puis surtout qui coûte très cher, un prix de revient très cher puisqu'il faut que des hommes descendent pour aller exploiter le charbon, alors que le pétrole, il jaillit tout seul. Donc tout ça fait que l'on va plutôt vers la fermeture des mines de charbon que vers la réouverture parce qu'en Europe, bientôt, il n'y en aura plus : en Allemagne, ils vont fermer, ils vont fermer en Espagne, un peu partout les mines qui restent encore en Europe vont fermer, donc on va plutôt vers une fermeture des mines de charbon. Et ensuite, le visiteur se pose la question : « Oui mais quoi ? Quelle énergie ? » Et c'est là où on peut présenter l'actualité de la question énergétique. Aujourd'hui c'est le gaz de schiste, vous entendez parler de gaz de schiste & personne ne sait ce que c'est que le gaz de schiste, & comment on l'exploite, & quels sont ses dangers, etc. Vous avez une population qui est bombardée de messages par les médias & sans jamais qu'il y ait de véritable analyse de la question approfondie. Et on est le lieu ici de cet approfondissement. D'où cette articulation entre – que je n'ai pas inventée, moi j'étais très heureux, & je trouvais ça très intelligent quand je suis arrivé – les trois structures depuis trente ans, dès l'ouverture. Je ne sais pas qui a eu cette idée lumineuse, en tout cas elle était contraire à l'époque à tout ce qui se faisait en France puisqu'on séparait bien les centres de culture scientifique, les musées & les centres d'archives. Ici on a les trois en même temps. Et, en 90, quand j'allais au ministère, on me regardait avec des yeux comme ça, & on ne nous reconnaissait pas parce qu'on n'était pas que un musée ou pas que un centre d'archives ou pas que un centre de culture scientifique.

2.1. VL C'est un peu ce qu'on appelle aujourd'hui les cités.

2.1. AD Et aujourd'hui, tout le monde est obligé de convenir que c'est merveilleux, que ça marche merveilleusement bien. Nous irons tout à l'heure dans l'expo *Des machines & des hommes* <sup>424</sup> : quand vous montez une expo ici, le conservateur – bon, c'était Agnès – & Virginie travaillaient ensemble. Alors Agnès disait : « Moi je vais mobiliser tels objets », Virginie tels documents d'archives qui étaient en rapport avec les objets ou qui tenaient un autre propos mais qui étaient utiles dans la démarche de l'expo : c'est extraordinaire ! On va très très vite, on peut être très réactif parce qu'on a tout sur place ! Et surtout, ce qui est très important, c'est pourquoi je défends beaucoup cette idée-là, même si elle est encore difficile à passer pour lui, les objets des collections n'ont de sens que si nous avons les documents qui les concernent. Sinon vous pouvez perdre le sens d'un objet. Ici, on a des objets techniques, par exemple, je pourrais vous montrer des objets, qui seraient pour vous ce que l'on appelle des

<sup>420</sup> Confédération française démocratique du travail.

<sup>421</sup> Confédération générale du travail – Force ouvrière.

<sup>422</sup> Confédération française des travailleurs chrétiens.

<sup>423</sup> Dioxyde de carbone.

<sup>424</sup> Ibid.

*schmilblicks*, parce que vous serez incapable de dire ce que c'est ! Et si on n'a pas les documents qui nous disent ce que c'est, quand ça a été créé, pour quoi faire, etc. : cet objet n'a aucune valeur, ça n'a pas de sens. On peut avoir des documents qui n'ont pas de sens. Et donc, les archives sont le sens, la partie matérielle, mais le sens lui, il est immatériel des objets, mais c'est la partie matérielle qui permet de déterminer le sens ou les sens de l'objet. Donc ça c'est très important & ça c'est à mon avis l'autre clef du succès du Centre. C'est cette articulation entre toutes ces structures, parce que là, on répond à toutes les questions du visiteur. On s'étonne quelquefois qu'on ait 150 000 visiteurs dans un site aussi paumé. Et ben, c'est pour ça, parce qu'on a cette richesse à proposer au public.

2 I. VL C'est intéressant, ça facilite votre travail. Le travail historien est facilité.

2 I. AD C'est très très facile, en plus très riche. Dans les objets déjà de la collection, on les range en trois catégories, pour aller vite. Il y a donc les objets purement scientifiques, qui sont par exemples les fossiles carbonifères de trois cent millions d'années, & là, je dis objets scientifiques parce que seuls des scientifiques spécialistes de cette période du Carbonifère peuvent identifier, parce que là on n'a pas les documents, on n'a rien, on n'a pas les documents !

2 I. VDM On a les grandes études de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle & du début du XX<sup>e</sup> siècle sur les fossiles charbonniers, par exemple.

2 I. AD Oui, oui ! Mais c'est fait par des scientifiques.

2 I. VDM Après faut savoir les analyser !

2 I. AD Donc on a ces objets-là ! On a des objets techniques, donc là, c'est le *schmilblick* dont je vous parlais tout à l'heure : vous avez des gourmettes, des trucs ! Mais on a le même au CNAM <sup>425</sup>, je suis allé au CNAM avec mes petits-enfants pendant les vacances scolaires, & au CNAM vous avez plein de *schmilblicks* avec des cartels *schmilblicks*. Vous avez un objet, vous ne savez pas du tout ce que c'est si vous lisez le cartel, il est plus *schmilblick* encore que l'objet. Je l'ai photographié parce que c'est vraiment...

2 I. VDM Et ça c'est un vrai gros problème des musées. On appuiera là-dessus tout à l'heure, parce que nous on n'a pas cette démarche-là. La démarche cartel *schmilblick*, ici, c'est pas possible !

2 I. AD Donc, il y a donc ces objets que j'appelle scientifiques & enfin techniques. Et puis, on a des objets ethnologiques, en fait qui concernent toute la vie du mineur. Donc il y a le travail du mineur, mais il y a aussi la vie du mineur. Parce que dans ce patrimoine minier, il n'y a pas que le travail ! Il y a aussi toute la vie du mineur. C'était une vraie communauté : géographiquement, il y a un bassin minier, qui était déterminé géographiquement, & qui vient d'être classé au patrimoine mondial de l'humanité comme territoire. Donc c'est un territoire & c'est une communauté d'hommes qui partageaient le même travail, mais aussi les mêmes valeurs & les mêmes modes de vie ! Le bassin minier, c'est une île dans le Nord-Pas-de-Calais ! Avec une sorte d'insularité. Moi quand j'étais jeune, j'étais dans l'Avesnois, ensuite dans la région lilloise, on allait dans le bassin minier en sachant que on allait trouver une autre culture ! On n'allait pas danser à Lille, on allait danser dans le bassin minier parce qu'on savait que c'est là où on s'amusait le plus parce qu'il y avait une culture de la fête. Il y avait une culture de la fête dans le bassin minier, qu'on venait partager en venant de Lille. Parce qu'à Lille on s'amusait pas, dans le bassin minier on s'amusait. Parce qu'il y avait une véritable joie de vivre avec la musique, les bals etc. dans les cités minières. Donc c'était véritablement une communauté de travail & aussi de vie !

2 I. VL Là, vous conceptualisez votre discours pas seulement sur Lewarde & les environs, mais...

<sup>425</sup> Conservatoire national des arts & métiers.



21. VDM Nous sommes le Centre historique minier du Nord-Pas-de-Calais. Toutes les collections & les fonds concernent l'intégralité du bassin minier du Nord-Pas-de-Calais sur toute la période d'exploitation. C'est ce qu'on aborde ici, toujours. On ne parle pas de Lewarde ou du Douaisis mais on parle du Nord-Pas-de-Calais.

21. AD Et on a des très beaux documents du XVIII<sup>e</sup> siècle puisque l'exploitation du charbon commence au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Très vite, on a de très beaux documents, par exemple on a des trésors de plans aquarellés à la main du XVIII<sup>e</sup> siècle, & des choses comme ça. On a de véritables trésors, on a tout. Donc sur l'exploitation du charbon, on a tout, absolument.

21. VL Vous travaillez avec des historiens ?

21. AD Oui, c'est encore ce que je voulais vous dire, & après je vous laisserai, puis vous irez sur place, ce sera plus riche. Je répondrai à vos question, mais il faut que vous alliez voir. Ici, nous avons mis en place très vite un conseil scientifique en décembre 1999 qui rassemble une quarantaine – il y en a trois qui travaillent au centre de documentation dont une qui vient d'Avignon – une quarantaine de membres du conseil scientifique qui sont à la fois des chercheurs dans pratiquement toutes les disciplines qui ont trait à la mine ; et la culture minière est très très vaste puisqu'elle va des sciences dures, les mathématiques, la physique, la chimie, la carbochimie, etc. vous en reparlez tout à l'heure, c'est extraordinaire, jusqu'aux sciences humaines, jusqu'à l'art ! On a monté, l'an dernier, en 2011, une exposition consacrée à la place de la mine dans l'art actuel. On a dans le conseil scientifique des spécialistes de l'ensemble des domaines spécifiques qui ont trait à la culture minière.

21. VDM Linguistique, histoire, ethno., sociologie, histoire culturelle, histoire économique, architecture, etc.

21. AD Et puis, nous avons également d'anciens ingénieurs des mines qui sont dans le conseil scientifique, & qui travaillent avec nous, & qui sont la mémoire vivante de la recherche minière, de l'adaptation, de la technologie etc. Ça c'est merveilleux aussi. Au début, ils se regardaient comme ça ! parce que les ingénieurs des mines se disaient : « Houla ! Des historiens, qu'est-ce qu'ils vont raconter sur nous ? » Et puis des historiens qui disaient : « Houla ! Des gens qui ont eu les mains dans le cambouis ! Des ingénieurs, qu'est-ce qu'ils vont faire avec nous ? » Mais aujourd'hui, ils sont amis, ils s'entendent très bien ensemble. S'il y a une chose que j'ai faite ici de bien, c'est d'avoir précisément abattu les cloisons. Moi, je suis d'une école où on abattait les cloisons, où on ne décidait pas qu'un gamin était matheux ou littéraire dès la maternelle comme on fait maintenant. Mais d'une école où il fallait être aussi bien littéraire que mathématicien que physicien, que tout ça, que dessinateur, & que etc. En sciences naturelles, je me souviens que le prof. nous disait : « Si vous ne savez pas dessiner, vous ne pourrez pas faire de sciences naturelles ! » Donc il fallait qu'on travaille bien en dessin pour savoir etc. Donc si j'ai fait quelque chose de bien ici, c'est ça, avoir abattu ces cloisons, entre musée, centre d'archives, comité scientifique, entre les syndicalistes & les patrons des mines, entre les historiens & les ingénieurs. Donc ce conseil scientifique se réunit une fois par an. On travaille avec lui sur une programmation sur les trois ans à venir. Et en fonction de la programmation sur les trois ans à venir se forment des groupes de projet, des groupes de travail avec des chercheurs qui travaillent ensemble & qui nous restituent le résultat de leur travail. Donc c'est Virginie qui anime les groupes de travail, normalement avec le conservateur, mais dans le cadre de l'EPCC <sup>426</sup> on va pouvoir recruter un conservateur, c'est parce que la région voulait qu'on ait changé de statut pour un conservateur, donc ça va venir. Donc on peut dire que dans la pratique le conseil scientifique sera animé à la fois par l'archiviste & par le conservateur. On travaille avec ces chercheurs en amont. Et ensuite, notre travail à nous, c'est ce que je dis également quand je prêche la bonne parole un peu partout ailleurs, c'est que nous avons, notre métier à nous, c'est la mise à disposition, la médiation culturelle. Ça c'est notre métier ! Et c'est à partir du contenu de la recherche que l'on a qu'on décide de la mise en forme de la restitution de ce savoir auprès du public. Et la mise en forme de cette restitution, ça peut être beaucoup de choses. Ça peut être une expo permanente, ça peut être une expo temporaire comme *Des machines & des hommes* <sup>427</sup>, ça peut être un colloque, ça peut être une publication, ça peut être des conférences, ou

---

<sup>426</sup>Établissement public de coopération culturelle.

<sup>427</sup>Ibid.

ça peut être tout ça. On choisit la ou les formes de restitution au public. Et à partir du moment où on a choisi la ou les formes générales - par exemple *Des machines & des hommes*<sup>428</sup> ça a été à la fois une expo temporaire, mais aussi un grand colloque international avec des Australiens, des Chinois, des Indiens, qui nous ont permis de comprendre comment le bassin minier du Nord-Pas-de-Calais était lié à tous les bassins miniers du monde en terme d'évolutions scientifiques & techniques; et que, quand on a inventé un truc en Allemagne, si c'était bien, on l'implantait directement ici, ou en Angleterre. On ne peut pas conserver, valoriser & comprendre la culture minière du Nord-Pas-de-Calais, uniquement dans cette île dont je parlais tout à l'heure qui est le bassin minier du Nord-Pas-de-Calais! Parce que lui, il avait des contacts avec le monde entier. Et les échanges scientifiques & techniques se faisaient à vitesse grand V. C'était très rapide, hein! La machine de NEWCOMEN a été implantée...

2 I. VDM ...même pas trente ans après son invention en Angleterre. Début XVIII<sup>e</sup> siècle, en 1732! Ça va très vite. L'invention traverse la mer & est transformée pour être adaptée sur place, pour être utilisée.

2 I. AD Donc à partir de là, ça peut être *ſpeak\**, colloque, actes du colloque, ou publication, catalogue de l'expo : donc l'ensemble, les actes du colloque & le catalogue de l'expo permettent de conserver la mémoire de ce travail, & l'exposition est présentée au public pendant un temps donné. On choisit la forme de la restitution, & à partir de là, on invite à travailler avec nous graphiste, scénographe, à qui on donne la ligne directrice, & eux nous font des propositions quant à la scénographie, quant à la muséographie, quant au graphisme des cartels, la taille des cartels, etc. Et là, les chercheurs n'interviennent plus du tout, sauf à la dernière relecture des textes. C'est-à-dire qu'ils nous donnent l'état de la recherche, nous on transforme pour restituer au public, et ils valident le texte. C'est là où il y a eu quelques fois des divergences & de légers heurts avec les chercheurs.

2 I. VDM Ça n'arrive plus! Parce qu'ils ont compris en fait!

2 I. AD Au début, les chercheurs, un chercheur, quelqu'un comme vous, il travaille sous l'œil de ses pairs! Dans sa tête, il a : « Que vont penser mon directeur de thèse? mon collègue machin? » Il ne pense pas au public. Donc les chercheurs sont dans une sphère qui est une sphère de chercheurs, avec un langage particulier, etc. & on ne peut pas. Et ça c'est une des autres difficultés que j'ai quand je suis consulté : en Sardaigne ça a été le cas, ou on a toujours envie de donner au chercheur le montage de l'expo! En gros, en Sardaigne, c'était des universitaires de Cagliari qui ont fait l'expo permanente : j'en ai fait enlever la moitié parce que la moitié était complètement incompréhensible. Parce qu'ils ne savent pas ce que c'est que le public, ils ne savent pas s'adresser au public. Donc ça c'est vraiment le travail de l'équipe scientifique du musée : animer la recherche, parce qu'elle sait ce dont elle a besoin comme recherches; & ensuite de mettre en œuvre la restitution pour les publics, mais en pensant au public.

2 I. VDM Maintenant ça ne pose plus un problème parce qu'ils ont compris que même pour eux c'était extrêmement important de nous laisser faire. Ils acceptaient encore pour les expositions de nous laisser triturer leur matière. Mais le plus dur c'était pour les publics. Et ils ne comprenaient pas qu'une publication grand public n'avait rien à voir avec la publication d'un article scientifique. Donc il a fallu leur expliquer...

2 I. AD Et on a réussi!

2 I. VDM ...un des premiers mémoires que j'ai traité ça a été difficile parce qu'à un moment donné, il a fallu dire stop. Et en fait, maintenant, on n'a plus aucun problème parce que ils ont vu aussi pour eux l'intérêt que ça avait. Et le prix ROBERVAL qu'on a obtenu en 2007, suite à la catastrophe des mines de Courrières, on avait une publication & on a obtenu le prix ROBERVAL de valorisation de tout ce qui est scientifique; et là ils se sont dit : « Ah ouais! C'est bien quand même! »

<sup>428</sup>Ibid.

21. AD Parce qu'ils avaient peur d'une déperdition scientifique. Et ils se sont aperçus qu'il n'y avait aucune déperdition, mais une autre forme de présenter un savoir sans qu'il y ait de dévaluation, de déperdition du contenu. C'était un petit peu l'aspect péjoratif qu'il y avait dans ce qu'on appelait la vulgarisation. Autrefois on parlait de vulgarisation, c'était très péjoratif, parce que dans vulgarisation, évidemment il y avait la perte de cette noblesse, du noble pour arriver à l'ignoble. C'était un peu ça, & c'était encore présent, un peu, dans les esprits. Maintenant, ils sont très fiers parce qu'ils sont lus ! Les numéros de *Mémoires de Gaillette*<sup>429</sup> sont tous épuisés, on les tire à 3 000 exemplaires & ils ont un grand succès. Ils ont du succès & ils voient que le contenu scientifique est conservé.

21. VDM Il y a les actes du colloque aussi qui leur permettent de s'exprimer un peu.

21. VL Quel serait le mot que vous emploieriez à la place de vulgarisation ? Vous disiez mise en valeur...

21. AD Je ne sais pas, on n'a pas remplacé le mot vulgarisation. Moi, je dis adaptation au grand public.

21. VDM Valorisation pour tous les publics ! Parce que c'est pas seulement grand public. Par exemple quand on travaille sur une exposition, le premier échange avec le scénographe & la graphiste, on explique le contenu général de l'exposition, là où on veut aller, on dit : « Attention ! On doit pouvoir donner à chaque type de public ce dont il a besoin. » On part généralement de quelque chose de très simple, vous allez voir tout à l'heure dans *Des machines & des hommes*<sup>430</sup>, il n'y a pas beaucoup de textes, ils sont très courts, par contre, pour que tous les publics – qu'ils soient grand ou pour les enfants, etc. – puissent y adhérer. Et on apporte du plus pour les spécialistes.

21. AD Oui, alors on a plutôt cette pratique de dire : « Voilà, on a quelque chose qui est très complexe, on le simplifie au maximum, on le lyophilise pratiquement, & ensuite on le regonfle ». Et comme ça, on est certain que ça s'adresse aussi bien aux enfants que ça s'adresse à un public un peu plus spécialisé.

21. VDM « Pédagogie avant tout ! », c'est toujours ce qu'on dit.

21. AD Ben oui, parce que c'est notre mission. Notre mission, c'est de mettre à disposition du public le savoir, là en l'occurrence, le savoir concernant le patrimoine & la culture minière. Alors je vais terminer sur aussi le principe de choix de programmation que l'on fait, donc depuis maintenant les années deux-mille. On alterne les années paires & les années impaires. Avec les années paires, des thèmes qui sont au cœur de la culture minière. Par exemple, cette année paire 2012, *Des machines & des hommes*<sup>431</sup>, l'évolution des techniques d'exploitation dans le bassin minier du Nord-Pas-de-Calais, ça c'est en plein cœur de la culture minière ! Et en 2011, la place de *La mine dans l'art contemporain*<sup>432</sup>. Donc on va à la marge, à la frontière. En 2009, la place de *La musique dans la culture minière*<sup>433</sup>, la pratique musicale, parce qu'il y avait une grande place à la musique – j'en ai parlé tout à l'heure – avec des fêtes, des harmonies, tout ça. On peut traiter ça, on peut traiter des loisirs, on peut traiter des thèmes qui sont un peu plus à la marge, un peu plus à la frange de la culture minière, mais ces thèmes ont autant de succès parce qu'ils ont l'effet de la surprise et de la découverte : on n'y pense pas. Moi, j'étais très surpris parce que la place de *La mine dans l'art contemporain*<sup>434</sup>, on a eu plus de 150 000 visiteurs. C'est-à-dire qu'on peut faire un thème ou l'autre, on a autant de visiteurs.

21. VL Les visiteurs sont des gens du Nord-Pas-de-Calais ?

---

<sup>429</sup> *Mémoires de Gaillette* (2004).

<sup>430</sup> DEBRABANT, *Des machines & des hommes*, op. cit.

<sup>431</sup> Ibid.

<sup>432</sup> 2011, Lewarde : Centre historique minier. *La mine dans l'art contemporain*. CENTRE HISTORIQUE MINIER, éd.

<sup>433</sup> 2009, Lewarde : Centre historique minier. *La musique dans la culture minière*. CENTRE HISTORIQUE MINIER, éd.

<sup>434</sup> Idem, *La mine dans l'art contemporain*, op. cit.

2 I. AD 60 % Nord-Pas-de-Calais, 40 % étrangers à la région. 50 % individuels, 50 % groupes... Et à peu près entre 25 % & 30 % de scolaires, ce qui est peu... Mais là, difficulté d'accès. Je vais répondre à vos questions, après on va être très pris par le temps.

2 I. VL Est-ce que vous suivez ou vous vous référez à une historiographie particulière ? ou une manière de voir l'histoire ?

2 I. AD Nous non ! C'est ce que je vous ai dit tout à l'heure. Nos chercheurs peut-être, il faudrait les interroger.

2 I. VL Ils sont de disciplines différentes...

2 I. VDM Nos historiens sont aussi bien d'histoire sociale, histoire économique, plutôt histoire contemporaine effectivement, même si on a des spécialistes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il n'y a pas réellement de courant de pensée, il n'y a pas de parti pris, parce que de toute manière, nous leur demandons, enfin nous, on a cette pratique-là de se dégager des écoles. C'est pas notre propos. C'est pas notre façon de travailler. Nous, on doit donner des clefs de compréhension au public. On n'est pas là pour avoir un parti pris quelconque.

2 I. AD Les écoles en général concernent les acteurs de la recherche, non pas le public. Les écoles de peinture, c'est la même chose.

2 I. VL Je dis ça, parce que, par exemple, dans certains musées de guerre, il y a des partis pris très particuliers...

2 I. AD Non, on ne sait pas. D'ailleurs, peut-être que nos chercheurs appartiennent à des courants de pensée scientifique mais que l'on ne connaît pas parce que comme ils sont avec d'autres chercheurs, d'autres historiens etc. ça se mêle. Ou alors il y aurait des conflits, enfin, je ne sais pas.

2 I. VDM Alors, on l'entend parfois, c'est marrant, lors des assemblées plénières du conseil scientifique, quand on a eu l'intégration de Jean-Pierre RIOUX, la question de l'intégration de Jean-Pierre RIOUX chez nous. Parce que Jean-Pierre RIOUX nous accompagne depuis quelques années & le Centre avait été choisi pour être partenaire de la maison de l'Histoire de France. Et là, on a ri. Il y avait ceux : « Est-ce que ça ne va pas donner une certaine image du Centre si on l'intègre ? Oui, mais il est plutôt dans cet... » Et nous on a dit : « Attendez, ça n'a rien à voir ! Vous ne venez pas avec votre étiquette chez nous ! »

2 I. AD C'est là où c'est apparu, c'est la seule fois. C'est parce ce qu'il y avait ce problème de... C'est là où on a vu nos historiens parler...

2 I. VDM ...tous ensemble, c'était rigolo !

2 I. AD Puis nous, on se demandait un peu ce qui se passait, parce que... On ne comptait pas les points, parce qu'on ne savait pas qui gagnait, mais on a senti, en tout cas, que c'était un sujet délicat.

2 I. VDM Oui, parce qu'il était très étiqueté. Et finalement, ils ont tous dit oui à l'intégration de Jean-Pierre RIOUX, parce que ils savaient très bien qu'ici il n'y avait pas d'étiquette & qu'on allait travailler à la façon Centre historique minier ! Si on peut dire ça comme ça.

21. AD Oui, sans doute ! Il n'y a pas de prise pour nous sur ces étiquettes. D'abord on n'y est pas, vous vous y êtes peut-être parce que vous êtes là, à l'âge que vous avez, la recherche que vous faites, vous êtes dans ces courants de pensée. C'est le même en philosophie, moi, je suis plus à l'université, c'est pareil. J'étais chargé de cours à Lille 3 un moment, donc je vois ça. Ici, ce mélange entre tous les chercheurs qui sont autour de nous, fait qu'ils doivent le laisser à la porte de la salle de réunion, sinon ça n'a pas de raison d'être. Sauf là, où ils étaient plusieurs à penser ça. Ils étaient un peu arc-boutés contre la maison d'Histoire de France, donc...

21. VDM Oui, mais c'est parce qu'on n'est pas dans une thématique particulière, enfin, on est dans une thématique particulière, culture minière, histoire minière, mais il n'y a pas que ça. Voyez par exemple, je pensais à la Cité de l'immigration, il y a des querelles sans arrêt, il y a des écoles etc. Parce que, ils sont tous dans l'histoire de l'immigration. Nous, c'est pas notre cas. Nous, on a de l'histoire sociale, de l'histoire...

21. AD On a un anthropologue avec un sociologue, on a un philosophe de l'économie, on a même un philosophe, & c'est très bien ! Parce que le philosophe il dit jamais rien, et puis un moment donné, il fait ça, il lève la main.

21. VDM Le doigt, puis il dit : « Est-ce que je peux poser une question ? Parce que je n'ai pas compris tout ce que vous aviez dit... mais pensez-vous que... ? »

21. AD Mais là d'un seul coup, clac, là il y a toutes les limites qui rebougent.

21. VDM Et c'est super !

21. AD C'est très agréable, mais il faut pas qu'il y ait de cloisons, mais en même temps, il faut que chacun ait la responsabilité de son propre travail. Les chercheurs cherchent ! Le musée, nous, enfin l'équipe scientifique du musée, elle parle au public. Et notre travail, c'est de prendre la recherche pour parler au public. Et on parle au public. <sup>a</sup> Alors l'aspect esthétique est très important parce qu'il appartient à la sphère de l'émotion ! Et l'émotion, c'est un vecteur de compréhension. C'est un vecteur d'attention avant la compréhension. Je dirais que l'esthétique c'est un vecteur d'émotion, et que l'émotion c'est une ouverture à la réflexion & à la compréhension. Ça c'est important. C'est la raison pour laquelle depuis très longtemps, je fais intervenir ici régulièrement, des artistes contemporains. Et qui, là aussi interpellent le visiteur en ayant un regard subjectif sur le thème que nous abordons nous de la façon la plus objective possible. Mais je considère également que le regard, l'approche purement scientifique et donc la plus objective possible, n'est pas suffisante. Pour moi, elle n'est pas suffisante parce que parfois il manque justement cette secousse de l'émotion, et le regard subjectif... On a notamment, elles sont là dans le couloir, on a toujours un artiste américain qui voulait réaliser des œuvres d'art à partir de fossiles de carbonifères. Évidemment, le regard qu'il a porté sur les fossiles, lui il a vu des beaux fossiles qui auraient pu rester pendant 2000 ans dans des boîtes sans que personne ne les remarque, son regard d'artiste à lui les a remarqués eux, parce qu'ils étaient beaux.

Est.21.1.a

Regard subjectif sur les fossiles, § A

21. VDM Et pas parce qu'ils étaient les traces d'une plante x ou y.

Est.21.1.b

Regard subjectif sur les fossiles, § B

21. AD Et ce regard-là, il interpelle aussi, parce que le public se dit : « Oui, tiens, c'est vrai ! C'est beau ». Ça peut ne pas être qu'un truc scientifique, ça peut être un truc esthétique. Et ça c'est riche, c'est ça la culture. ||

21. VL Le rapport esthétique au passé, à la mémoire, à l'histoire, est-ce que vous pouvez en parler ? Le travail créatif avec au centre l'histoire, le regard subjectif des artistes, est-ce qu'il est possible d'avoir un travail de ce genre avec au centre des soucis historiens ?

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Émotion », SECTION B.4.42 Sensible, page 927.

2 I. AD Oui, je vois ce que vous voulez dire. Bien sûr. En 2006, on a réalisé un travail sur la commémoration de la catastrophe de Courrières, avec 1099 morts, etc. Un travail bien restitué, prix ROBERVAL pour la publication, etc., un très très beau travail. Et un artiste de la région <sup>435</sup> est venu me voir en me disant : « Voilà, moi je voudrais m'associer à la commémoration de cette catastrophe des mineurs de Courrières & de cette façon-là, je voudrais installer le mot rouge sur le site, au Centre historique minier, en m'expliquant parce que pour moi, le mot rouge c'est le sang des mineurs, c'est le feu de la flamme, & c'est le drapeau de la révolte qui a suivie ». Parce qu'il y a eu une grève énorme pendant un mois où 60 000 mineurs ont manifesté. L'armée, 30 000 hommes envoyés par CLEMENCEAU pour mater un peu cette révolte... Donc pour lui, la catastrophe se résumait en ce mot *Rouge* <sup>436</sup>. Et donc, on a réalisé des lettres d'1,80 m en sculpture monumentale qu'on a installées dans la zone nord. On sépare bien les lieux, on ne va pas mettre l'œuvre d'art contemporain dans l'exposition scientifique, ça n'aurait pas de sens. Donc on la met ailleurs dans une sorte de dialogue avec l'expo que l'on a là, & du coup elle prend tout son sens ! Parce que dans l'expo, les visiteurs ont vu qu'il y avait la flamme, 110 km de galerie ravagés par une flamme, ont vu le drapeau de la révolte, & ont vu évidemment les cadavres des mineurs avec le sang etc. Donc, il peut y avoir dans une démarche esthétique, en général c'est le cas, dans une démarche esthétique, il y a un contenu historique, enfin, il y a du sens, il y a un sens. Sinon on le ferait pas, je ferais pas uniquement pour l'esthétique. Faut qu'elle ait du sens par rapport au lieu & par rapport au propos que l'on tient. Mais ce sens peut être présenté sous une forme purement esthétique, une forme de sculpture contemporaine quoi. Et le sens peut être dans un contenant qui est différent. Si vous voulez, allez-y tout de suite. Je voudrais vraiment que vous voyez surtout *Des machines & des hommes* <sup>437</sup>. La boutique est fermée, mais vous laisserez vos coordonnées, on vous enverra un ouvrage, le catalogue de l'expo en cours *Des machines & des hommes* <sup>438</sup>.

2 I. VL Merci de m'avoir reçu, je vous tiendrai au courant pour la suite.

2 I. AD Bien sûr, & vous serez toujours le bienvenu. Au revoir.

2 I. VL Vous êtes fermé tous les mois de janvier ?

2 I. VDM Oui, on ferme tous les mois de janvier pour faire les travaux de rénovation, d'entretien, parce sinon, nous sommes ouverts tous les jours de l'année, à part le 1<sup>er</sup> mai, & le 25 décembre. Mais on travaille. ❄️ *interruption* ❄️

2 I. VL Vous, vous êtes archviste ?

2 I. VDM Je suis archviste de formation. Je suis arrivée au Centre en 2000, pour préparer la restructuration des archives avant la reconstruction de ce bâtiment. Et puis finalement, je suis restée pour l'instant encore ici. Donc, ça c'est notre exposition temporaire *Des machines & des hommes* <sup>439</sup>, donc sur l'évolution des techniques d'exploitation à la mine. Vous allez le voir, c'est une exposition qu'on a voulue très pédagogique, parce que parler de l'évolution des techniques... C'est ce que je disais tout à l'heure. Oui, j'ai une formation d'historienne, comme beaucoup d'archivistes, mais j'ai dû monter une expo de géologie : je ne connais rien à la géologie, je ne suis pas géologue. Une expo d'histoire des techniques, c'est quelque chose de très particulier, l'ethno. ça paraît un petit peu plus facile, mais notre métier c'est ça, c'est la médiation. Donc toujours essayer d'aller à : « Moi, je dois comprendre pour que le public puisse comprendre ». C'est ça parce que, bien évidemment, l'air comprimé, l'électricité, c'est pas mon truc. Et je pense que c'est ça qui est intéressant, parce qu'on donne à voir autrement parce qu'on essaie nous-même de comprendre. D'où l'histoire des cartels, & je vais vous montrer tout à l'heure pourquoi en géologie. Parce que moi, des fossiles c'est bien gentil, mais pff... Et un cartel, ce qui me désole le plus dans un musée, ce sont

<sup>435</sup> Dimitri VAZEMSKY

<sup>436</sup> Dimitri VAZEMSKY. *Rouge*. Lewarde, mar. 2006.

<sup>437</sup> DEBRABANT, *Des machines & des hommes*, op. cit.

<sup>438</sup> Ibid.

<sup>439</sup> Ibid.

les cartels ! Les trucs qui ne servent à rien avec des numéros d'inventaire & des dates & des titres, pour moi ça n'a aucun sens. Le public se fiche de ça. Qu'est-ce que ça lui apporte d'avoir un numéro d'inventaire ? Ça c'est du travail de conservateur !

21. VL Même pour les scientifiques, c'est très périphérique.

21. VDM Donc, oui, moi j'ai une liste qui correspond à tous les objets & tous les documents qui sont présentés dans l'exposition avec effectivement leur référencement, mais le public n'a pas à voir ça.

21. VL Si quelqu'un en a besoin, il peut vous le demander.

21. VDM Il me le demande, mais ça n'a rien à voir. D'où la démarche qu'on a : il y a très peu de cartels bateaux, moi je ne supporte pas. Même dans une expo photos, de mettre le titre, le format, le photographe, pour moi ça ne sert à rien, il faut aller au-delà de ça. D'où des cartels documentaires. Donc on en est arrivé aux cartels documentaires. Je ne vais pas vous faire toute l'exposition parce que c'est pas le but du jeu. Je vais juste vous donner un point de vue. Alors l'idée c'est quand même toujours de mettre très peu de texte. Vous voyez, l'exposition, ce sont douze verbes d'action. En fait on est partie de l'idée, comment fait-on pour aller exploiter du charbon ? Qu'en faisons-nous ? En partant d'une image toute bête, celle-là par exemple : un puits de mine. Au début, il n'y a rien, c'est ce qu'on voit aussi dans le couloir, qu'on donne à voir tout de suite : au début il n'y a rien, il y a juste un territoire, il faut prospecter pour savoir où il y a du charbon, il faut foncer, c'est-à-dire creuser un puits, pour pomper l'eau, parce qu'on a toujours des problèmes d'eau. Cette salle permet de comprendre l'aménagement du travail, & l'autre salle l'exploitation en elle-même. Douze verbes d'action, & vous voyez, on est allé chercher une définition dans le *Larousse* ou le *Robert*, la définition que le public x peut voir & comprendre. Douze textes, point. Douze textes qui vont retracer bien évidemment nos 270 ans d'exploitation ! Et ensuite un travail sur de la recherche de documents ou d'objets qui sont là pour expliquer & compléter le propos généraliste, donner les grandes clefs de compréhension & apporter aussi, éventuellement par leur aspect, une explication supplémentaire. Je m'explique, par exemple, ici, ce document-là a été choisi spécifiquement parce que quand on a commencé à travailler effectivement sur *Prospection*<sup>440</sup>, la question qui se posait, c'était effectivement, creuser sous terre. Aller profondément, quelque chose vertical, avec de la profondeur, donc j'ai aussi cherché des documents qui, par leur forme, donnaient ce sentiment de profondeur, etc. Ça fait partie de la démarche. C'est-à-dire que le document ou l'objet qu'on va choisir va aussi – monsieur DUBUC parlait tout à l'heure d'émotion – il doit donner une idée.

21. VL Là, par exemple, la verticalité, je comprends bien. Ça n'aurait pas été pareil de la coucher sur une table.

21. VDM La verticalité elle est là, la profondeur elle est là aussi. Et ça n'aurait pas été la même, je n'aurais pas pu me contenter uniquement de ce document-là qui montre la même chose, ce document montre bien la verticalité ! Mais on n'a pas ce sentiment de profondeur ! Alors que ce document le donne... vous voyez, la taille, l'aspect... C'est vraiment ce qu'on essaye de montrer tout le temps. Alors toujours une valorisation des objets ou des documents originaux, quasiment tout le temps. Très rarement des reproductions, parce que on n'a pas forcément le temps, pour des raisons x ou y. Par exemple, là on a une reproduction d'un document parce que le document est utilisé pour l'un des autres murs. Voilà, sinon systématiquement... Alors quand je vous disais le travail important du cartel qu'on a, à mon sens, voilà le type de cartel que l'on va avoir. Donc là, on était dans une notion technique & d'histoire des techniques, ce qui nous a semblé intéressant, c'était de créer des cartels explicatifs qui aient aussi cette dimension technique, comme dans les dossiers techniques. Traverser les terrains, ça veut dire qu'il y a un défi, traverser des terrains meubles pour réaliser un puits parfaitement vertical. Quelle solution on a pu trouver, effectivement solidifier les terrains, c'est le principe de congélation, et quelles ont été les méthodes qui ont été appliquées au fur & à mesure de l'exploitation ? Voilà. Et vous voyez, en tout petit parce que pour moi ça n'est pas forcément l'essentiel, même si c'est intéressant pour le public de l'avoir, on lui donne

---

<sup>440</sup> Il s'agit d'un chapitre de l'exposition *ibid.*



quand même les références bien évidemment des documents & des sources. Mais, la priorité pour moi est plus dans l'explication. C'est ce qu'ils adorent. Alors, tout le monde me disait : « Une exposition sur l'évolution des techniques, tu te rends compte ? » Il y a un monde fou ! Les gens, ils regardent tout, ils adorent, ils sont très très heureux ! On utilise très peu le multimédia ici. On ne l'utilise que quand on ne peut pas faire autrement. Par exemple, la fameuse machine NEWCOMEN dont on parlait tout à l'heure, donc, c'est une pompe à feu, c'est une machine à vapeur, c'est la première qui a été utilisée en France. C'est magnifique, moi je n'y comprends rien.

21. VL Il faut le voir en mouvement !

21. VDM Donc on a créé une animation spécifique qui part de ce dessin-là, & qui explique vraiment la mise en mouvement & le fonctionnement. À quoi ça sert, & comment on l'utilise. Mais en partant d'un document original !

21. VL Vous avez fait une 3D ? une animation où on voit le feu ?

21. VDM Là, on a fait une 2D toute simple, une animation, qui fait bouger les pompes, & montre la verticalité parce que c'est rigolo, on a une succession de pompes qui descendent de plus en plus profondément, & on a une remontée pour voir effectivement que c'était très profond, qui explique ce fonctionnement-là. De la même façon qu'on a créé deux autres produits multimédias pour cette exposition. Ici, on voit le puits qui est creusé, à partir du puits, le fer creuse deux galeries principales à travers les couches de terre, pour rejoindre les veines de charbon. Et comment, quand on arrive là, on va dans la deuxième salle exploiter le charbon ! Là, on a un produit multimédia en 3D qui explique de façon très pédagogique ce système de descendre, aller à la rencontre & creuser. Mais ce sont des éléments que l'on conçoit dans le cadre d'une exposition temporaire parce qu'ils vont être réutilisés après. Par exemple, ce produit multimédia, au mois de février, il est dans les galeries, au début des galeries, puisque je ne sais pas si vous le savez, mais on a 450 m de galeries reconstituées qui racontent un siècle & demi d'exploitation, avec des chantiers qui montrent vraiment les transformations, les machines utilisées etc. Et au début de la visite guidée, on aura ce produit-là qui permettra au médiateur scientifique d'expliquer comment on va au charbon avant d'être dans les chantiers. Donc toujours ce travail relié entre objet & document. Des choses très bêtes, par exemple, cette boussole suspendue avec à côté un cours d'exploitation des mines qui explique vraiment le principe de la boussole suspendue...

21. VL Les photos...

21. VDM On utilise tous les fonds que nous avons ici : 12 000 objets, 2,50 km d'archives papier, 25 000 plans, 7000 ouvrages, 35 000 photos, 500 films, & dans certaines expositions, rien ne vient de l'extérieur.

21. VL Et vous fonctionnez avec l'INA ?

21. VDM Nous avons 500 films de production des houillères depuis 1957, jusque dans les années quatre-vingts, films d'entreprise de différents groupes d'exploitation. On a eu une chance extraordinaire. Si on n'a pas, on va chercher ailleurs.

21. VL Vous n'avez aucun fond contestataire de cette collection entrepreneuriale ?

21. VDM Si, bien sûr. On pense archives d'entreprise comme quelque chose de très dirigé, mais on a aussi tout le fond documentaire qui nous permet de faire un état des lieux de la connaissance ou de la recherche à ce moment-là. Par exemple, quand on a parlé de la catastrophe des mines de Courrières, on avait des archives de la compagnie, mais on avait tout ce qui avait été produit autour.

21. VL Qui avait été rassemblé les années suivantes par les houillères ?

21. VDM Ou par nous. Nous avons une politique d'acquisition extrêmement importante, notamment, depuis l'arrivée de monsieur DUBUC au Centre, depuis 1990, où on essaye d'acheter vraiment tout ce qui peut nous intéresser tout au long de l'année. Quand on travaille par exemple sur l'immigration, effectivement on a les archives de l'entreprise avec les stats, etc. par contre, moi j'ai une politique d'acquisition pour la bibliothèque pour tout ce qui a été produit en histoire de l'immigration etc. & on fait venir des chercheurs qui travaillent à nos côtés là-dessus. Bien sûr, sur l'histoire des techniques, je suis partie des cours d'exploitation des mines. C'est pas les houillères du Nord-Pas-de-Calais, c'est les cours qui sont donnés dans les écoles pratiques des mines. On n'invente pas. Par contre, je vais chercher dans les revues allemandes ou anglaises ou belges etc. les compléments d'info. Donc après on va emprunter. Par exemple, on peut aller voir Pathé-Gaumont, on peut aller voir l'INA si on a besoin de documents spécifiques qui permettent d'illustrer quelque chose. Là, par exemple, les films qui sont utilisés sur l'histoire des techniques, effectivement, j'ai des films qui vont montrer le triage, mais j'ai pas besoin que ce soit fait par l'entreprise ou parce que ça montre un procédé technique.

21. VL Sur une exposition comme ça, d'accord. Si vous montez une expo sur les révolutions...

21. VDM C'est autre chose. 2014 va être différent à monter, parce qu'on a demandé au conseil scientifique de travailler, non pas sur le centenaire de la première guerre mondiale, parce que tout le monde va faire ça, mais de travailler sur le bassin minier au cœur des conflits, de la guerre de succession d'Espagne à la guerre d'Algérie. La guerre de succession d'Espagne à partir de laquelle va naître la frontière au-delà de laquelle on va chercher le charbon et donc découvrir le bassin minier du Nord-Pas-de-Calais. Et guerre d'Algérie, parce qu'il y avait énormément d'Algériens dans le bassin minier et que dans les cités minières, on s'est battu dans les cités entre les deux factions. Donc, bien évidemment, je ne vais pas pouvoir me contenter des fonds chez nous. Et on est déjà en train de chercher, on est en train d'acquérir certains documents ou des illustrations qui vont permettre de venir compléter notre démarche. Bien sûr, j'ai rien sur la bataille de Denain en 1712, pour l'instant. Et si on a pas, on fait construire. Par exemple, ça c'est le premier chariot utilisé dans les mines au XVIII<sup>e</sup> siècle, on n'a pas ce type dans nos collections, parce que bien souvent ça n'a pas été conservé, ça a été détruit pour le bois, par contre dans les archives, j'avais tous les plans. Donc on a fait réaliser par nos services techniques, une reproduction de cet élément-là.

21. VL Ça doit être introuvable.

21. VDM Je n'en ai vu qu'une fois dans les mines de sel de Wieliczka en Pologne. Et toujours ce parti pris d'utiliser les documents, de les mettre en valeur, de donner de la compréhension au public. Je ne sais pas si c'est ce que vous ressentez ou pas ? Alors le parti pris non apprécié par monsieur DUBUC, c'est celui-ci. Il n'a pas aimé du tout le fait que les verbes soient en lettres découpées de cette façon-là dans les meubles de l'exposition. Pour lui ça n'avait aucun intérêt.

21. VL Autant, ça avait un intérêt là-bas, autant ici...

21. VDM Ici, le parcours est fait de façon... Je veux juste vous montrer les cartels dans la géologie & puis après je vais vous emmener voir notre exposition d'histoire quand même.

21. VL Ici, ce sont les expositions permanentes ?

21. VDM Oui. Vous voyez cette exposition de géologie, c'est une des dernières expositions permanentes que nous avons montées, 2008-2009. Je vous ai dit, je ne suis pas géologue, je ne suis pas scientifique du tout, pfff... Je ne vais pas dire que ça ne m'intéresse pas, mais... Bon j'y suis obligée parce que ça fait partie de notre travail de médiation. Par contre, on repose sur une collection de fossiles extraordinaire, qui sont les archives de notre planète, qui sont des matériaux utilisés par les grands scientifiques du monde entier, & qu'on voulait montrer

vraiment comme des trésors, d'où cette scénographie particulière. Pour moi, ce sont les bijoux du Centre. Monsieur DUBUC a dit à notre scénographe : « Fais-nous une bijouterie ». Et ça marche très très bien. Par contre, ça c'est notre travail. À nous de dire, moi je montre ça, dire que c'est une tige de machin, ça n'a aucun intérêt. Par contre, dire : « Vous voyez, ça c'est la trace d'une plante ou d'un arbre qui avait cette représentation, & même plus, ça se trouve à cet endroit-là sur la plante, & comparez-les à votre taille, ça devient intéressant ». Et après, expliquez, donnez du contenu. Ça c'est le travail, & ça c'est notre mission à nous, c'est de dire : « Je ne vous donne pas seulement à voir une trace quelconque, même si c'est beau, mais je vous donne à comprendre ». D'où le travail avec le conseil scientifique. Parce qu'évidemment, moi, je ne suis pas capable de trouver, par contre dans le conseil scientifique, nous avons des paléogéologues, des paléobotanistes etc. Et donc j'ai dit : « Moi je voudrais faire ce travail comme ça ». Super. Donc on a travaillé avec le musée d'histoire naturelle de Lille, & on a retravaillé sur ce jeu de cartels qui marche très très bien, aussi bien avec les scolaires qu'avec le grand public... Voilà notre approche. Ou sur ce genre de produits 3D, nous sommes allés, nous avons une représentation de la forêt du Carbonifère, les couches de charbon proviennent de forêts qui se sont enfoncées & qui ont été inondées pendant 320 millions d'années, & qui ont donné naissance à des charbonnières. Et, on n'avait que des représentations type fin XIX<sup>e</sup>. Sauf que l'état des connaissances permet de connaître les plantes & l'environnement. D'où, reconstituons cet environnement pour le donner à voir. Et ensuite, modélisons la formation du charbon pour que là ce soit très pédagogique & que tout le monde comprenne comment se sont créées les 400 couches de charbon qui sont sous nos pieds.

21. VL Je comprends.

21. VDM Ici, vous êtes avant tout sur un site. D'où, ici vous avez toujours deux types d'espaces. Certains espaces ont été conservés, qui ont réellement un sens avec l'exploitation minière à la fosse Delloye : le bureau de l'ingénieur, le bureau du géomètre dans son jus, le bureau du comptable, & dans les autres espaces dont nous n'avions pas besoin, qui sont généralistes, qu'on peut trouver dans d'autres entreprises ou d'autres types de mine, on a implanté une muséographie permanente.

21. VL D'accord.

21. VDM Alors l'exposition d'histoire c'est celle-ci ! Donc, *Les trois âges de la mine*<sup>441</sup>, qui a été montée à l'époque par Agnès. C'était la première fois qu'on avait une exposition d'histoire ici au Centre, donc la démarche qui a été faite a été de dire : « Bon on va donner les grandes clefs de lecture à notre public ». Aujourd'hui, dix ans après, c'est vrai que l'exposition pour nous, elle n'a plus de sens. Parce qu'aujourd'hui, on a monté en 2010 *Héros, martyrs*<sup>442</sup> donc sur l'histoire sociale & l'exposition temporaire que vous venez de voir : l'histoire des techniques<sup>443</sup>. Aujourd'hui, on sait qu'il faut rebâtir deux expositions. Une exposition d'histoire économique politique & sociale, & une expo d'histoire des techniques. Et donc, mélanger les collections. Mais, il y a dix ans on ne le savait pas, puisqu'on parlait de rien. Elle fonctionne bien parce qu'il y a cette notion de grande frise qui redonne les grandes dates de 1720 à 1990, parce qu'on va tourner autour de ces grandes maquettes qui sont des reconstitutions des trois grands types de mines qu'on ait eu dans le bassin minier, parce qu'on a ces œuvres d'art qui viennent donner une idée de la mine du mineur suivant les périodes. Là, on a une très belle sculpture qui illustre la grève des mineurs d'Anzin, donc la fameuse grève de *Germinal*<sup>444</sup> de ZOLA. Donc voilà, ou alors là-bas au fond, ce mineur, héros de la bataille du charbon, un peu stalinien, mais très représentatif de l'après seconde guerre mondiale. Par contre, c'est vrai que le côté vitrine, je pense que le public s'en lasse.

21. VL Dix ans, c'est déjà...

<sup>441</sup> 2003, Lewarde : Centre historique minier. *Les trois âges de la mine*. Agnès MIRAMBET-PARIS, éd.

<sup>442</sup> 2010, Lewarde : Centre historique minier. *Héros, martyrs*. CENTRE HISTORIQUE MINIER, éd.

<sup>443</sup> DEBRABANT, *Des machines & des hommes*, op. cit.

<sup>444</sup> Émile ZOLA. *Germinal* (1885). Sous la dir. d'Anne PERCIN. Paris : L'Aventurine, 2001.

21. VDM Dix ans, c'est épouvantablement long. Alors, dans un premier temps, on va réaménager les vitrines, pour dire de redonner autre chose au public. Pour moi après, il faut tout recommencer. Parce que même le mobilier... C'est plus nous, cette expo. Ça ne correspond pas au Centre. Je ne sais pas si vous le ressentez, enfin nous, c'est trop musée. Je ne sais pas comment dire ça.

21. VL Vous voulez aller au-delà.

21. VDM On veut aller au-delà. Je veux juste vous montrer l'expo d'ethno., parce que c'est pareil. Cette expo-là a été faite en même temps que la géologie, pas du tout par le même scénographe, et pourtant je trouve qu'elle nous ressemble. Vous voyez, pas beaucoup de texte non plus, l'envie de raconter une histoire, la vie dans la cité minière, le monde des femmes & le monde des hommes. Deux reconstitutions, l'intérieur minier qui est plutôt celui du domaine de l'épouse, & le café celui de l'homme. Et de donner à voir & à comprendre la vie dans les cités, les activités de chaque jour, en mélangeant toujours tous les types de fonds & de collections que nous avons ici. Dans cette expo, il y a 700 objets & documents tous supports présentés; quatre ne proviennent pas de chez nous. Alors certains ont été acquis spécifiquement pour l'exposition. Maintenant ils font partie de nos collections, ils ne le faisaient pas avant.

21. VL Il y a énormément de choses que vous avez retiré de votre fond.

21. VDM Pourquoi? Vous allez me dire: «Là, il y a beaucoup d'éléments ethnologiques. Or, si les collections sont arrivées avec les houillères, elles n'avaient pas de collections ethno.» Sauf qu'André DUBUC a mis en place la collecte auprès de la population. C'est un élément extrêmement important dans notre histoire. Parce que la collecte nous fait rencontrer des gens toutes les semaines qui permettent d'alimenter aussi des bases de témoignages, ce qui fait aussi partie du travail historique, parce que ça ouvre des réseaux extrêmement importants dans le bassin minier, des temps de rencontre, d'échange permanent, d'un dynamisme. Et de dire ce qui est donné au Centre historique minier, n'est pas donné à des réserves, est donné au public. C'est ce que nos donateurs apprécient. Parce que les demandes qui sont faites, on a du tout venant tout le temps, mais on a aussi des thématiques pour des expos. Donc ils savent que derrière il y a une utilisation, une valorisation. On a à peu près soixante-dix à quatre-vingt donateurs par an, ça peut aller jusqu'à 400 dons d'objets uniques ou de lots, de documents uniques ou de fonds. On a eu par exemple un fond de 40 m linéaires d'archives montés par un ancien ingénieur, toute sa documentation.

21. VL Cette démarche s'inscrit alors dans une certaine circularité avec les visiteurs qui, le comprenant, peuvent intervenir?

21. VDM Le choix qui a été fait au Centre historique minier, c'est un choix de médiation humaine! Tous les visiteurs qui viennent au Centre historique minier sont guidés. Pas dans les expositions, mais dans les galeries, parce qu'il faut descendre, même si on ne descend pas réellement. Dans le circuit minier, on a forcément une médiation. Les 150 000 visiteurs qui viennent ici ont un contact humain, même si dans les expositions, ils sont tous seuls. Sauf que les publics scolaires ont tous, en plus de la visite guidée, une médiation pédagogique, c'est-à-dire qu'ils ont une demi-heure d'animation sur une thématique: histoire, géologie, ethnologie, divers... donc, contact avec le médiateur culturel. Donc, énormément de travail fait avec les enseignants, avec les classes sur place, mais aussi avec les enseignants détachés au musée avec qui on crée des outils pour des visites en autonomie, pour travailler dans les classes après. Ça fait très longtemps qu'on le fait & on travaille de plus en plus.<sup>b</sup> Là, on vient de créer des bases documentaires sur Internet qui permettent aux enseignants de préparer ou d'animer des cours sur telle ou telle thématique. Et puis, on a innové aussi autre chose. Jusqu'en 2011, les visites guidées étaient faites par des anciens mineurs. Sauf que les anciens mineurs prenant de l'âge, étant de moins en moins nombreux, on ne pouvait plus assurer! Donc on a choisi de faire réaliser ces visites par les médiateurs culturels qui ont tous

---


<sup>b</sup>Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 911.

bac +4, bac +5 dans toutes les disciplines & qui peuvent faire ça. Mais on ne voulait pas abandonner nos anciens mineurs. Donc on a créé les rencontres témoignages : une demi-heure de rencontre avec un ancien mineur sur une thématique choisie : le premier jour à la mine, de retour à la maison, les dangers du métier, la carrière. Ces animations se font dans le musée, en utilisant les ressources présentées dans les expositions. C'est un travail qu'on a construit ensemble avec les anciens mineurs, avec un travail de recherche pour essayer d'avoir une base commune à l'ensemble sur telle ou telle thématique. Ils racontent bien la carrière d'un mineur x ou y qu'ils viennent agrémenter de leur vécu. Et il y a échange avec le public, & ça fonctionne d'enfer, & ils sont plus à leur place. Parce qu'à la mine, ils n'ont pas fait tous les métiers, ils n'ont pas travaillé à toutes les périodes... Alors, oui, ils ont travaillé comme mineur, alors qu'un médiateur culturel qui a fait un travail scientifique va raconter le travail à la mine de manière plus exhaustive, même s'il va rajouter des éléments anecdotiques parce qu'il y aura eu cet échange avec les anciens mineurs. Et les anciens mineurs ici en train de raconter leur vécu, ça fonctionne.

2.1. VL Et la salle des pendus...

2.1. VDM Je vous ai pris un petit journal de l'exposition *Des machines & des hommes*<sup>445</sup>, notamment parce qu'il y a quelque chose que je ne vous ai pas expliquée. Pour nous, le site de la fosse Delloye & les expositions permanentes étaient un complément direct à l'exposition temporaire. Donc sur chacun des panneaux, je ne sais pas si vous l'avez vu au dos, on avait une représentation du site avec des points. Tout au long de la visite, le visiteur peut continuer de découvrir l'évolution des techniques à la mine, parce que dans les salles d'expositions, il va retrouver les chiffres & les références, il va retrouver les images... petit complément à sa découverte.

2.1. VL Ça participe à la cohérence.

2.1. VDM L'exposition a été inaugurée en juin & devait se terminer en décembre, sauf que l'exposition fonctionne bien, notamment l'Éducation nationale nous a dit : « C'est dommage qu'on ne puisse pas en profiter sur toute l'année scolaire ». Donc, en fait, j'ai proposé à monsieur DUBUC de la prolonger. Et c'est la première fois qu'on fait ça. On prolonge l'exposition jusqu'au 2 juin, si bien que les écoles vont pouvoir continuer à travailler dessus.<sup>c</sup> Et on est en train de mettre en place de nouvelles animations, notamment des visites pour les groupes  *Com.* 2.1.3 *Parcours en autonomie* adultes, des animations pour les élèves de l'exposition, & des parcours en autonomie accessibles sur Internet. ||

2.1. VL Ça bascule votre rythme d'exposition ?

2.1. VDM Non parce que cette année, l'enjeu c'est la refonte totale de l'exposition permanente sur les énergies, avec cet enjeu d'avoir un côté permanent, mais aussi un côté en prise avec l'actualité. Donc il va falloir se creuser les méninges pour savoir comment on va faire ça ! Je pense qu'on a trouvé. Et on avait une exposition de prévue sur les maquettes de mine faites par des particuliers lors des ateliers. Donc en fait on va monter l'exposition sur les maquettes fin juin, jusqu'au mois de décembre, & on aura le plus de l'exposition sur les énergies à partir du mois d'octobre. Et après on reprend le rythme. Quoique, 2014, c'est un peu particulier parce que j'ai proposé qu'en fait cette expo sur le bassin minier au cœur des conflits, qui me semble très importante, elle ne soit pas comme d'habitude de six mois, mais de toute l'année. Donc on devrait réouvrir le 1<sup>er</sup> février avec l'exposition sur le bassin minier au cœur des conflits, & des expositions en plus de l'exposition temporaire, l'utilisation de ce couloir ici qui permet d'avoir des expos photos, & surtout l'envie d'avoir un peu partout dans le bassin minier avec des expos en lien avec ce qu'on fait ici.

2.1. VL Là, vous êtes en réseau avec le territoire ?

<sup>445</sup> DEBRABANT, *Des machines & des hommes*, op. cit.

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 911.

21. VDM On travaille beaucoup avec les agglos, avec certaines communes, & des partenaires culturels... Je pense qu'on va pouvoir s'amuser. Alors, ici c'est pareil, l'idée c'était de ne pas toucher à la salle des pendus... Il fallait qu'elle reste dans son jus. Donc, comme cet élément avait été rajouté, cette vitre avait été rajoutée, on n'a utilisé que ce panneau-là pour venir donner de l'information parce que la salle de bain, qui était systématiquement le début des visites guidées avant, ne l'est plus. Donc, il fallait qu'il y ait ce lien avec le public, & puis un petit peu d'images sur le mur, mais qui ne vient pas trop perturber je pense, qui donne un peu de vie. Il manque un peu de son.

21. VL C'est beau de le projeter sur un mur de briques.

21. VDM J'aime beaucoup. Le maître mot, toujours, c'est ne pas toucher à l'authenticité. Donc si on est dans un lieu comme celui-ci, on ne peut pas venir perturber. Le visiteur doit pouvoir être en prise avec le lieu. En lampisterie, c'est la même chose. On a re-muséographié l'espace, mais la lampisterie reste telle qu'elle est. Maître mot. Voilà.

21. VL Merci beaucoup.

21. VDM Là, on est dans la rue, dans la voïette des cités minières. Donc, on a des fenêtres qui permettent d'être dans les maisons. On a voulu travailler sur le dedans dehors.

21. VL C'est par ici ?

21. VDM Oui, si vous voulez entendre un peu de musique.

21. VL Vous aviez participé à Lille 2004 ?

21. VDM Pas du tout, ils n'ont pas voulu de nous. Ils ne voulaient pas d'histoire & pas de passé.

21. VL Ils ne voulaient que de l'avenir.

21. VDM Pas d'histoire, pas de passé. Ils me demandaient si on avait participé à Lille 2004.

21. AD Oui, ils avaient une programmation tout à fait en dehors de l'identité de la région. Ça n'a rien à voir, ce qui est dommage. Ils se sont concentrés sur l'aspect spectaculaire.

21. VDM Apparemment Marseille ne fait pas ça !

21. AD Ils n'ont pas tenu compte du tout de l'identité régionale. Et là, Lille fantastique, c'est pareil, ça n'a strictement rien à voir à chaque fois. Et puis c'est de la culture très spectacle. Il n'y a pas vraiment de sens, c'est un petit peu le problème. Ça va ?

21. VL Très bien.

21. AD Merci beaucoup, revenez quand vous le souhaitez.

21. VDM Merci. Bon courage. Bon retour.

21. VL Au revoir.

## A.2.2. Entretien avec Anne Hélène HOOG

Paris, musée d'Art & d'Histoire du judaïsme, le mardi 15 janvier 2013.

22. AHH Je suis désolée Vincent, je vous ai laissé attendre. J'avais deux-trois petits trucs à régler. Alors vous avez un questionnaire ? Comment vous voulez procéder ?

22. VL Oui, je travaille sur la transmission de l'histoire au musée & les interstices entre esthétique & histoire.

22. AHH Là, vous êtes pile dans le sujet. Bien sûr que c'est ça qui se passe au musée. Vous avez vu l'expo sur les *Juifs d'Algérie*<sup>446</sup> ?

22. VL Je comptais y aller juste après. Vous, vous travaillez ici en tant que... ?

22. AHH Je suis conservateur & commissaire d'expositions. Je m'occupe des collections historiques & des *judaica*\* aussi, les *judaica* étant les objets de culte, plus les collections en elles-mêmes, enfin c'est les ¾ des collections du musée, & les collections historiques qui concernent plus le côté archives, photographies, œuvres d'art jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, & ce qui n'est pas toujours répertorié comme étant de l'art, c'est-à-dire la caricature, tout ce qui concernerait le sens politique, historique des choses. C'est ce qu'on distinguerait de la période d'avant-garde yiddish, École de Paris & art contemporain dont s'occupe une autre de mes collègues. Comment vous voulez faire ça ? Je réfléchis, les discussions à bâtons rompus, c'est bien, mais pour distinguer des perspectives différentes selon les musées, parce que je pense qu'il y a un fond commun de réflexion des historiens, je pense que la position du conservateur comme historien est d'abord la première des questions à aborder. Qu'est-ce que c'est qu'un... Je dois faire un colloque justement là-dessus, sur histoire & musée, puisque c'est un gros gros sujet actuellement, l'affaire du musée d'Histoire de France a relancé le débat, mais effectivement le rôle de l'histoire ailleurs qu'à l'école pose... s'impose parce qu'on arrive pas à faire passer les informations à l'école, faut les faire passer ailleurs.

22. VL Comment sortir du livre d'histoire ?

22. AHH C'est vraiment un problème d'avoir voulu changer l'histoire, de passer du récit à une stratégie d'information. Le problème du manuel scolaire ou universitaire, c'est ça. On est passé de l'historien écrivain qui tisse un récit de l'histoire à l'historien diffuseur d'informations dont on estime qu'elles sont toutes aussi indispensables l'une que l'autre pour que l'être politique existe ou pour qu'une éducation soit faite. Et je ne sais même pas si le terme éducation est à envisager dans ce cas. Donc, on étouffe complètement le fait que l'histoire soit aussi un objet de désir pour l'être, que le passé puisse avoir un intérêt pour l'être. On a normé ce passé, on l'a normé en lui donnant... je ne parle même pas en terme de... vous voyez, parce qu'une chronologie ça peut rentrer dans une chronologie, etc., mais on a normé ce passé en décidant de ce qu'il était indispensable de savoir pour arriver à un certain niveau de culture dans la société. Et on ne s'est absolument pas occupé de savoir quel était le rapport de désir que l'être pouvait avoir avec le passé. Et, ça je pense que c'est... ce qui créait ce rapport de désir, c'était le récit : c'était le suspense, c'était l'identification à des personnages, avec des héros... on a fait complètement disparaître les héros. On peut dire que l'histoire à la MALET & ISAAC<sup>447</sup>, je pense que toute la critique de la culture menée par la III<sup>e</sup> République, c'est la culture qui a été rejetée, les normes de cette culture qui ont été extrêmement rejetées dans les années soixante-dix & quatre-vingts, aujourd'hui on paye le prix de ce rejet. C'est-à-dire qu'on a jeté le bébé avec l'eau du bain, on a jeté le récit, on a jeté le côté imaginaire de l'histoire, le côté mise en scène de l'histoire, & au lieu de développer le sens critique chez les individus vis-à-vis d'un récit, on a préféré leur donner un récit dépouillé, c'est-à-dire quelque chose qui était une chaîne d'événements ce qui n'apporte rien en terme de sens critique.


<sup>446</sup>HOOG, MICHEL, RODRIGUES et SIRAT, *Juifs d'Algérie*, op. cit.

<sup>447</sup>MALET et ISAAC, *Cours complet d'histoire à l'usage de l'enseignement secondaire*, op. cit.



22. VL Aujourd'hui, est-ce qu'on ne revient pas sur ce rejet ?

22. AHH Oh, je pense qu'il y a très peu de gens qui se rendent compte que c'est ça. Oui, parce que c'est une autre forme de travail, ça demande de questionner beaucoup ce qu'on a appris, ce à quoi on croit, la facilité aussi, ça peut être de... il y a des gens qui ne sont pas sûrs d'eux, qui n'ont pas la vocation de l'enseignement, finalement, on décide que dispenser des informations, aligner les chiffres, aligner les dates, c'est plus facile à faire que le récit, parce que le récit, ça demande du charisme, ça demande du vocabulaire, ça demande de l'application aussi, ça demande de la communication, ça demande des contacts. Et le narrateur n'est jamais quelqu'un de neutre, & je pense qu'on a voulu, les professeurs d'histoire sont rentrés dans une sorte de rapport, ont changé leur rapport avec les étudiants. Moi, ce que je vois souvent, c'est qu'au début, ils commencent leur récit, & ils sont à un moment débordés par la somme de choses qu'il faut qu'ils apportent, & ils quittent le récit parce qu'ils n'arrivent pas à ordonner tout ça. Dans le récit, il n'y a pas le temps pour ça. <sup>a</sup> Je pense que le récit nécessairement simplifie les choses. Sinon, on en serait encore à des éditions en six volumes, voilà, pour les manuels scolaires <sup>448</sup>. L'Internet a pris le relais de ça en éclatant complètement l'information. Alors on peut aller choisir un seul sujet, puis après vous avez des liens, ça permet de circuler. Mais je pense qu'il y a quelque chose qui manque, c'est l'incarnation. Avant, le professeur, il incarnait les personnages, l'histoire du vase de CLOVIS, c'était beaucoup plus facile à faire passer que les guerres de Lotharingie. **||**

Com. 22.1   
Il manque  
l'incarnation

22. VL Le musée, il a un rôle dans ce mouvement-là ?

22. AHH Oui. Vous savez ce qui avait un grand rôle avant aussi dans l'éducation de l'histoire ? C'était le théâtre. C'est un boulot qu'il ne fait plus du tout. Le théâtre apprenait l'histoire au peuple. L'histoire n'était pas l'affaire d'un cursus scolaire, l'histoire était l'affaire de tous. Les gens savaient des choses, parce qu'il y avait des traditions... Oh, je ne pleure pas sur le passé, pas du tout, mais il faut réfléchir sur ce qui peut redonner du lien entre l'être humain & l'histoire, entre la société & son histoire, qui pourrait faire que l'histoire est quelque chose de naturel, de désirable, qui touche à l'imagination, & non pas à une espèce de savoir sec, comme ça, qui servirait simplement à une évaluation des choses, que les  $\frac{3}{4}$  des gens ne s'en servent pas dans leur métier, donc si ça ne fait pas partie de leur vie avant, comment ça pourrait faire partie de leur vie après ? Donc, voilà, le théâtre, & finalement le musée, c'est un peu un théâtre. C'est-à-dire que la scénographie, c'est une forme de théâtre, & moi je crois beaucoup à ça. L'exposition, c'est un événement, une espèce de truc expérimental à faire vivre aux gens, quelque chose d'immédiat. Et bien que je fasse beaucoup de textes dans mes expos, c'est toujours avant tout le visuel, le son, la lumière, la matière qui vont d'abord accrocher les gens, c'est-à-dire les rendre... les surprendre. L'idée, c'est que pour qu'il y ait une capacité à recevoir l'information en plus, je pense qu'il y a une espèce de déambulation à organiser. Personne n'aime faire 15 km à pied sur une ligne droite. Personne n'aimera voir une expo pendant deux heures s'il peut voir au début ce qu'il voit à la fin. Alors, nous on a des espaces ici très très tordus & donc, moi je considère que c'est un avantage, on a fait de cet inconvénient majeur un avantage dans des espaces étranges, difficiles, pour des expos temporaires. Bon, moi, je parle surtout des expos temporaires parce que c'est là où on va le plus vers... Maintenant sur l'expo permanente ici, le musée d'art & d'histoire est d'abord parti sur une idée de musée d'histoire de l'art, enfin, c'était un truc assez patrimonial.

22. VL Il est assez récent ?

22. AHH Il a ouvert en 98, donc, pas très ancien. C'est-à-dire que l'histoire des Juifs perçue à travers leur patrimoine, mais leur patrimoine beaux-arts, parce qu'il y avait un peu cette attente, il y avait l'idée de découvrir un peu ces trésors, les *judaica*, le bel objet... Aujourd'hui, on a passé cette étape, 13 ans plus tard, on peut dire que le musée est mûr, au sens vif du terme, c'est la Bar Mitsvah, on l'a passée. Donc, on va changer cette exposition permanente pour en faire un parcours plus historique. C'est-à-dire qu'on va historiciser l'histoire des Juifs. Dans

<sup>448</sup>Ibid.

<sup>a</sup>Extrait ventilé sous « Débats du numérique », SECTION B.3.46 Numérique, page 908.

le catalogue pour les *Juifs d'Algérie*<sup>449</sup>, justement, je parle de à, pas seulement pour les Juifs d'Algérie, mais les Juifs extra-européens, qu'il faut impérativement historiciser, parce que personne ne les montrait autrement que comme des folkloriques, des gens en costumes. Non, il y a une histoire. Il y a une histoire aussi des Juifs d'Italie, on ne la sent pas encore, mais c'est évident qu'il va falloir faire de l'histoire au musée de la même façon, comme je l'ai fait dans l'expo *Algérie*<sup>450</sup>, avec une carte, des chronos... Et puis utiliser l'archive, utiliser l'archive numérique, utiliser les sons, toutes les armes qu'on peut avoir, il faut les utiliser pour, pas avoir des stimulations, les gens ne sont pas comme à des espèces de... qui auraient besoin d'être animés pour  clorre. Je pense que tout simplement qu'il faut qu'il y ait un aspect... il y a toujours eu comme à un aspect divertissement dans l'instruction parce que, revenons à ce que disait RABELAIS etc. c'est-à-dire qu'on apprenait en riant, avec l'émotion. Il y avait quelque chose... Et surtout parce que la curiosité de l'humanité de la situation était très forte. Aujourd'hui, on déshumanise en quelque sorte les gens du passé, ou alors on en fait soit des monstres, soit des... Et avant, la façon de les rendre des héros ne les d shumanisait pas parce qu'en effet, chacun pouvait penser qu'il allait devenir héros. C'était peut-être avant l'analyse de la lutte des classes, j'en sais rien, peut-être que le marxisme nous a fait penser qu'aucun d'entre nous, s'il était né dans les basses couches de la société ne pourrait jamais devenir un héros, j'en sais rien, mais moi je ne crois pas au déterminisme de l'être humain, je pense qu'il a des obstacles sociaux & des structures très difficiles à changer, je pense que le vocabulaire marxiste & la pens e marxiste à cet égard nous a beaucoup permis d'affiner notre perception, mais je pense que le récit de l'histoire c'est plutôt de dire que les choses étaient possibles & qu'elles n'étaient pas destin es à arriver comme  a. C'est la première chose, c'est la modestie de dire que ce qui s'est passé 1300 n'a pas déterminé ce qui c'est passé en 1800, ce serait un peu trop simple. Or, toujours tout penser en système peut parfois avoir de gros inconvénients.

22. VL Est-ce que du coup, vous vous inspirez dans vos expos d'un certain esprit, d'une certaine  cole historique ?

22. AHH La mienne. Je ne sais pas, je n'ai pas conscience de  a, d'abord parce que je ne suis pas une suiveuse, j'ai beaucoup de mal. En plus, j'ai eu une approche marginale très souvent qui s'est av r e assez payante en terme de stimulation intellectuelle. Maintenant, je suis quand même une historienne. Mais disons, si je vais parler d'histoire antique, c'est parce que j'estime qu'on ne peut pas ignorer le paysage fondamental. Mais ce paysage fondamental n'est pas forcément déterminant pour une société plus tardive. Ce qui est intéressant, c'est de savoir qu'il y a un paysage fondamental. Le paysage fondamental des Juifs, par exemple,  a serait l'exil. Le paysage fondamental  a serait l'exil, c'est-à-dire que le rapport à la terre, le rapport à la Bible<sup>451</sup>, le rapport à la parole, le rapport à la notion de peuple, tout  a ne s'est cristallisé finalement que dans l'exil. C'est pas quelque chose qui était aussi central dans la pens e juive avant, on pensait qu'il y avait le peuple d'ABRAHAM, qu'il y avait bien sûr les patriarches & tout  a. Mais tout le discours qui a permis la survie du judaïsme pendant l'histoire s'est construit parce qu'il y avait la diaspora. Donc le paysage fondamental, c'est l'exil. Alors le paysage fondamental des Juifs d'Algérie, ou de l'Algérie, ce serait, je dirais, le rapport Méditerranée-désert, & le rapport population immigr e & berbère.  a me semblerait la première chose, c'est-à-dire, on ne peut pas parler des Juifs d'Algérie sans comprendre à quel point ils ont naturellement été insérés dans le paysage algérien d s 800-600, d'une manière où ils étaient... Et à quel point la Méditerranée était un seul langage & le désert n'était pas coupé de la mer, à c'est une chose importante. On était dans le désert, c'était pas la même chose, mais c'était pas non plus deux mondes à part. C'était deux mondes qui se parlaient tout le temps, dans le commerce... Après, ce paysage fondamental, il me semblerait important... & on peut se choisir, selon son propos, un paysage fondamental différent, mais il faut arriver à le placer, il faut arriver à savoir qu'il est là. Parce que c'est à partir de là que le repositionnement, si vous voulez, c'est comme un jeu de miroir, si vous voulez regarder les choses, l'idée qu'on va délimiter le cadre d'une façon didactique, tout à, c'est pas du tout dans mon... je peux parfois essayer d'expliquer aux gens dans ces termes-là, mais en réalité c'est pas à, c'est la logique du récit. Mais c'est pas à, c'est : où est-ce que je vais commencer mon histoire ? Et où est-ce que je peux prouver que cette histoire a existé ? Où est-ce que commencent les premiers éléments à partir desquels cette

<sup>449</sup> HOOG, MICHEL, RODRIGUES et SIRAT, *Juifs d'Algérie*, op. cit.

<sup>450</sup> Ibid.

<sup>451</sup> *Traduction  cum nique de la Bible*, op. cit.

histoire a existé? Et, à partir du moment où je peux prouver, où je peux faire comprendre le monde dans lequel cette histoire commence à exister. Voilà, & c'est ça qui m'intéresse. Il est hors de question de ne pas contextualiser.

22. VL D'accord, il y a à la fois un contexte & présenter aussi des preuves.

22. AHH Oui, il y a un contexte parce que rien n'existe en dehors de ce contexte, & que parce que je crois toujours que tout est lié, je crois, que les choses fonctionnent ensemble, coexistant, elles ne sont pas en rapport les unes avec les autres, & puis, la preuve parce que c'est les faits. La preuve est un fait, une pierre est gravée, c'est un fait, il faut savoir d'où elle vient, ce qu'elle fait, & je crois que... & aussi, je suis absolument certaine que quand il n'y a pas, c'est parce qu'on a mal cherché. Travaillant beaucoup sur l'histoire des minorités, je peux vous dire que quand il n'y a pas, c'est qu'on a mal cherché, ou qu'on n'a pas voulu voir. Un exemple très simple, tout le monde vous parle de la présence des Juifs dans la haute Antiquité, très ancienne, avec les Phéniciens en Algérie. Je me dis : « Qu'est-ce qu'ils vous racontent tout ces gens-là? Sur quoi ils s'appuient? » Il n'y avait rien, on parlait d'un truc, d'un autre, moi je me suis adressée à une archéologue. Elle a trouvé des trucs qui étaient intéressants. Et quand je dis la haute Antiquité, je dis vraiment la période phénicienne, c'est-à-dire -800 -600. Et après, on trouve des choses plus tardives, mais enfin, sur quoi on s'appuie? J'ai quand même trouvé un sceau, qui n'est pas le seul, de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle, du début du VII<sup>e</sup> siècle, trouvé en Tripolitaine, avec un alphabet sémitique, qui viendrait de ce monde, ou qui serait lié à ce monde qui n'est pas un monde de Juifs & de Palestiniens, mais bien un monde de Libanais, mais bien un monde où les Phéniciens & les habitants de la Palestine avaient un langage très proche, si ce n'est le même, le même alphabet qu'ils ont donné aux Grecs, etc. Et si on ne sait pas ça, alors tout à coup, on a l'impression d'une espèce de présence extraordinairement mystérieuse, on vous parle de treizième tribus, de choses comme ça. Bon, non, moi je me dis qu'il faut aller regarder les faits parce que ça s'adresse toujours à des gens qui auraient peut-être envie que ça n'existe pas. Donc, c'est aussi important ça, de dire que pour les générations qui viennent, il faut leur laisser des éléments pour démontrer que les choses ont existé. On ne fait pas l'histoire, on ne peut pas téléguider le savoir des générations dans 20 ou 30 ans. Moi, je ne crois absolument pas à la politique mémorielle à cause de ça parce que je pense que chaque génération a sa mémoire. Il ne faut pas se leurrer, on se souvient des Romains, on se souvient des Grecs, parce que ça nous a arrangé, parce que c'était incontournable, ça nous arrangeait, on voulait que ça existe, on avait besoin de cette légitimité, on avait besoin d'être leurs héritiers. Par contre, on avait moins besoin d'être les héritiers des Phéniciens, mais bon, ça pouvait être intéressant parce qu'ils avaient donné l'alphabet grec, & puis, comme ils sont aussi les ancêtres de Puniques, Zama, la bataille de Zama en -202, ça signifie quelque chose dans le monde romain, donc on prend en compte l'Afrique punique, l'Afrique du nord punique, parce que les Romains ont été là confrontés à un personnage extraordinaire qui s'appelle MASSINISSA, & qu'il y avait eu HANNIBAL avec ses éléphants. Enfin bon, donc, il y a une espèce de grande fresque comme ça qui ne tourne qu'autour de la culture européenne, & qui vous dit : « Oui, on prend en compte les Puniques! », mais du coup, quand on faisait des fouilles archéologiques en Afrique du nord, on cherchait les Puniques ou les Phéniciens, on a trouvé quelques trucs sur les Berbères, mais disons que c'est pas la chose dont l'Europe se souciait en premier, les Italiens d'avantage. Donc, on a dit : « Juifs, il n'y a pas! » alors qu'il y en a plein plein, & puis « Vous ne savez pas ce que c'est! », parce qu'on est dans le brouillard le plus total, parce que le repositionnement du regard ne s'est pas fait, & que le musée, quand il doit parler de la présence des Juifs en Afrique du nord & de son ancienneté, ne peut pas passer à côté de l'objet. C'est tout, moi, je ne me serais pas vue rester dans le flou. C'est pas possible, nous sommes un musée. Je ne suis pas dans une université, je ne suis pas dans un... Je dois montrer l'objet, je me dois de trouver la preuve, parce que le musée c'est d'abord l'objet.

22. VL Et alors, quel lien entre l'objet probant & la représentation?

22. AHH Alors, la représentation de l'objet ou alors...?

22. VL De l'objet ou du contexte, par un tableau par exemple plus récent...

22. AHH Absolument, à c'est très important. C'est d'abord par exemple pour les Juifs dans l'espace ottoman, dans l'expo vous le verrez, même un peu plus tard... J'ai mélangé, j'ai mis des objets du XIX<sup>e</sup>, des bijoux fabriqués par un monde de Touaregs, la marche subsaharienne, par des Juifs, une tradition extrêmement ancienne, des bijoutiers. Mais, ils vont léguer leur tradition aux Touaregs, donc on continue à trouver ces bijoux faits avec de la tôle. Donc vous avez un ensemble de bijoux faits sur la base de cette tradition, mais disons que j'ai vu des bijoux début XX<sup>e</sup> ou des années cinquante, & c'est évident que  a reste encore des reproductions de bijoux qui étaient beaucoup plus anciens dont nous avons de très beaux exemplaires, mais moi je ne pouvais pas les montrer. Donc, j'ai montré en même temps l'importance de la tradition orale, parce que  a c'est quelque chose de fondamental. C'est-à-dire que quand vous voulez penser à votre époque, vous n'êtes pas seulement tributaire du fait avéré, vous êtes tributaire du fait culturel, vous êtes tributaire du fait mémorial qui fait que : que MOÏSE soit monté ou non sur la montagne, pendant plus de 2000 ans, tu as des gens qui ont organisé leur vie & leur pens e sur ce fait-là. Et à, vous ne pouvez pas dire que  a n'est pas important parce que c'est basé sur un mensonge ou un mythe, etc. Que JÉSUS de Nazareth soit mort sur la croix ou non, à c'est une chose, mais vous ne pouvez pas... mais le monde chrétien a existé, même si JÉSUS n'a pas existé, voilà. Voilà, le monde juif a existé même si un jour quelqu'un arrive & me dise : « Mais MOÏSE n'a pas existé ! » Donc, vous avez des phénomènes de civilisation & de culture qui sont là, & vous ne pouvez pas dire : La KAHENA <sup>452</sup> n'a pas existé ou Il n'y a jamais eu de Juif parmi les Berbères parce qu'aujourd'hui encore, il y a des Berbères qui le disent, qu'ils viennent de tribus.  a,  a a force de phénomènes historiques. Alors après, l'authenticité, non. Mais le fait premier, en fait, c'est une autre recherche. Si moi, je m'intéresse au monde chrétien, je ne vais pas aller discuter de l'existence ou non de JÉSUS, si je m'intéresse aux Juifs, la vérité historique de la *Bible* <sup>453</sup> est très relative. Maintenant si je m'intéresse à la vie juive ou aux origines de la Palestine biblique, est-ce que la Palestine biblique est celle qu'on trouve dans la *Bible* <sup>454</sup>, ou est-ce qu'elle a réellement existé archéologiquement ? C'est très intéressant, & des tas de gens s'intéressent à cette question, mais c'est un autre sujet. Voilà, & le musée se doit de tenir compte de  a aussi quand il se pose la question de la mémoire. Quand on parle de la question de la transmission, c'est peut-être la première des choses qu'il faut se poser. Si on parle encore de Jeanne d'ARC aujourd'hui, & qu'elle continue d'avoir un sens pour un certain nombre d'entre nous, pas tous, mais bon, on parle de la KAHENA, c'est un bon exemple aussi, c'est typique, on se rappelle moins de sainte GENEVIÈVE de Paris GENEVIÈVE, c'est typique, presque des femmes guerrières, on peut prendre Jeanne de CLISSON <sup>455</sup> qui est intéressante. Je ne sais pas si vous connaissez son histoire :   la mort de son époux, elle monte une flotte & elle va ravager les côtes françaises jusqu'à ce qu'elle obtienne compensation de son mari <sup>456</sup>. Elle a existé, elle a été pirate, pirate redoutable, Jeanne de CLISSON. Voilà, alors on peut les prendre comme  a en exemple, & puis on peut raconter l'histoire qu'on veut raconter à partir de cette histoire. Sur l'Empire ottoman, on parlait des tableaux : il n'y a pas de portrait de Juif dans cette partie-là, parce qu'on est pas en Turquie. On peut trouver des portraits, & encore des portraits de grands personnages, qui avaient presque une dimension... disons, qu'avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, vous n'avez pas de portrait dans l'Empire ottoman. L'Empire ottoman est dans l'espace méditerranéen jusqu'à Alger pratiquement, même un peu plus loin. Comment parler des communautés juives dans l'Empire ottoman ? Et bien, en parlant des communautés entre juifs & chrétiens, c'était une départie, on va parler des Espagnols, & puis on va trouver des Ottomans, donc des chrétiens & des musulmans. Et, pour représenter ce monde-là, j'ai rien. J'ai rien à part quelques archives, & à part une *ketouba*\* trouv e en France qui était faite en France l'année de l'expulsion des Juifs de la ville d'Oran par les Espagnols en 1669... Et puis quelques livres, voilà, quelques livres en hébreu. Mais sinon, aucune représentation. Donc, on peut prendre un plan de la ville où on décrit les quartiers juifs, puisque les voyageurs décrivaient ce quartier-là, donc il y a un plan effectivement, Alger au XVI<sup>e</sup>, où on voit  a, mais je l'ai mis finalement plus loin parce que j'ai pris trois tableaux du XIX<sup>e</sup>, qui me semblaient des tableaux intéressants qui évoquaient cette vision du monde. Alors là, c'est un tableau... enfin qui évoquait des tombeaux de saints juifs, de rabbins, qui ont été les réformateurs du judaïsme. Donc, il y avait le tombeau de BAR CHECHET. Sur Oran, j'avais une famille juive, les adieux dans

<sup>452</sup> DYHIA Tadmud

<sup>453</sup> *Traduction  cum nique de la Bible*, op. cit.

<sup>454</sup> Ibid.

<sup>455</sup> Jeanne de BELLEVILLE

<sup>456</sup> Olivier IV de CLISSON

une famille juive, où les fiançailles <sup>457</sup>, voilà, c'était simplement comme ça des points pour marquer des repères, mais en réalité je n'avais rien de contemporain à montrer. Par contre ce que j'ai pu montrer, c'était une idée de ce qu'avait été ce monde, & j'ai placé une coque de navire, enfin une maquette de bateau au centre de la pièce, parce que finalement ce qui domine ce monde-là, avec les archives que j'avais qui parlent de commerce, c'était l'espace de la mer, c'était la vie maritime, tant à Oran qu'à Alger. Et donc, pour évoquer ce monde, j'ai recréé, avec aussi des textes qu'on peut entendre en interactivité, j'ai recréé cet univers, où l'univers méditerranéen est fondamental. Tout ce qui est circulation. Et à partir de ça j'ai pu évoquer ce monde de circulation. Mais je n'aurais pas eu de tableau pour montrer, j'aurais fait autre chose : j'aurais fait un plan agrandi de l'Algérie française peut-être, ou d'une ville, ou des quartiers anciens d'Oran, & puis tout ça... En pensant que j'aurais peut-être joué avec les noms des personnages dans leur biographie, ou la vitrine que j'avais faite du Moyen Âge sur le commerce méditerranéen, je l'aurais peut-être mise à ce moment-là avec un tas d'autres objets qui permettaient d'accompagner ces archives où on voyait des marchands écrire au consul de France, des marchands juifs d'Alger ou autre écrire pour demander réparation d'une avarie, d'une tempête, d'un pillage. Il y avait la question du rachat des captifs qui me semblait absolument essentielle, donc, j'en ai parlé. Et puis, il y avait quelque chose qui m'avait énormément touché, c'était un texte d'Alphonse LÉVY sur une synagogue, c'était un artiste qui a fait des caricatures, mais qui a fait beaucoup de choses sur la vie juive ou des tableaux. C'est pas un grand peintre, mais c'est un merveilleux dessinateur. Et il avait fait un ensemble de dessins ou de lithos sur les Juifs d'Algérie & notamment sur les Juifs d'une synagogue, qu'il appelle, lui, la synagogue des Psalmistes, qui est une synagogue très ancienne. Et il avait représenté la bēma\*, c'est-à-dire la chaire de cette synagogue, qui est en fait recueillie d'après les ruines d'un galion espagnol naufragé lors la tentative des Espagnols, en 1541, pour envahir Alger. Et donc là, on a quelque chose de très sensible qui est une espèce de tradition, qui est que beaucoup d'histoires racontées par des Juifs sur cette période-là, ou sur leur histoire de fondation, sont souvent des histoires qui mettent en scène soit des miracles liés aux tentatives de prise d'Alger, le siège d'Alger par les Espagnols, soit après une émeute, un pogrom, soit un naufrage, donc on voit un rouleau de *Torah* est emporté par la mer, là c'est une chaire de prédication qui est elle recueillie d'après l'avant-poste d'un galion espagnol... Tout ça c'est intéressant, parce que ce sont les choses qui ont fondé en quelque sorte les histoires à un moment, & donc cette synagogue est une synagogue connue pour être la synagogue des Juifs mendiants, les Juifs pauvres, & très pieux, qui passaient leur temps à prier, ils étaient payés pour prier là. Et LÉVY les représente assis avec les jambes relevées, en position de prière, & on a ce monde du judaïsme qui apparaît : ça, ce judaïsme d'Algérie, avec cette synagogue-là, qui est une vision qu'on n'a plus aujourd'hui. De même que quand je montre une école, il y avait un tableau, plus bas dans l'expo, d'une école juive : bon, les gosses sont pieds nus. Alors, il y a un Juif orthodoxe qui me dit : « Ce sont des petits Arabes ça ! j'ai dit — Non, ce ne sont pas de petits Arabes, ce sont des Juifs. — Mais non, mais ils n'ont pas de chaussures, ils sont par terre, ils n'ont pas de chaussures ! j'ai dit — Oui, l'école, c'était ça, en entrant on enlevait les chaussures, on était sur des nattes, on était assis accroupis, & on est à plusieurs pour lire le même livre, il n'y a pas de bureau, il n'y a pas de pupitre... » Car pour lui, c'était une école arabe. C'était pas possible que des Juifs aient un jour appris comme ça. Voilà, donc, changer les visions, c'est aussi important.

22. VL Parce que j'imagine que dans une exposition comme ça, l'orientalisme n'aurait pas correspondu.

22. AHH Absolument pas. Il n'y en a qu'un, il n'y a qu'un tableau orientaliste dans cette expo, c'est celui où on voit le tombeau de BAR CHECHET, parce que je n'ai pas pu faire venir un autre d'Alphonse LÉVY qui était beaucoup plus frais mais qui était dans un état épouvantable, je n'avais pas d'argent pour le restaurer. Donc, j'ai pris quand même le BAR CHECHET, & le deuxième tableau orientaliste que nous avons, c'est le départ des Juifs pour la Palestine <sup>458</sup>, qui n'est à mon avis pas un tableau orientaliste, qui est bel & bien un tableau très réaliste sur l'époque, seulement, un beau tableau, alors évidemment, ça ne peut être qu'orientaliste. C'est-à-dire que quand on montre des Juifs avec leur costume traditionnel, ça faisait très orientaliste. À mon avis, c'était une scène plutôt vraie. La peinture orientaliste, elle dépersonnalise, elle déréalise. Donc, contrairement à l'expo d'avant, *Les Juifs*

<sup>457</sup>Gaston Casimir SAINT-PIERRE. *Fête de fiançailles dans une famille juive à Oran*. Paris, 1871.

<sup>458</sup>William WYLD. *Le départ des israélites pour la terre promise*. Lyon, 1841.

*dans l'orientalisme*<sup>459</sup>, qui... moi je ne l'aurais pas traitée comme ça donc j'étais bien contente d'échapper au sujet. Au contraire, je ne voulais pas de tableau qui n'ait pas ni de nom de personne, ni de date ou de nom de lieu précis. Je voulais ancrer les représentations dans la réalité. Et c'est pour ça qu'il y a toute une galerie de portraits, vous verrez, ce sont des gens qui ont des noms, & on sait qui a fait le portrait, on sait qui sont ces personnes, & les gens existent, ces personnes existent. Et, justement, il ne faut surtout pas rentrer dans une expo d'histoire par le biais d'une vision. C'est aller à l'inverse de l'idée d'historicisation des civilisations extra-européennes. Alors, on peut l'utiliser comme point d'entrée en terme de question, mais on ne peut certainement pas plaquer le truc en disant : « Vous rentrez dans ce monde-là », quoi ! Ce que signifierait le fait d'inscrire l'accroche de l'expo, d'ailleurs pas seulement le début, mais même si vous n'expliquez pas votre tableau, si vous ne dites pas pourquoi il est là, vous déréalisez. Et il ne doit pas être là à cause de l'artiste, il doit être là à cause de ce que l'artiste a voulu faire. C'est pas parce que c'est un artiste qu'on connaît ou qu'on ne connaît pas, il faut être là parce que l'artiste avait un propos. Pour moi, tout tableau s'explique. Ensuite, quand il ne s'explique pas, c'est qu'il est inscrit dans un contexte absolument clair ; on ne peut pas se tromper.

22. VL Ici, on est dans un musée d'art & d'histoire, ça pose question.

22. AHH C'est très compliqué. C'est compliqué aussi du point de vue des collections, du point de vue des acquisitions aussi c'est compliqué, parce qu'on est toutes d'accord, mais l'art ça a un certain prix & l'histoire en a un autre. Quand vous voulez construire une collection de beaux-arts, c'est pas une collection d'archives. Ici, j'ai commencé les archives, il y avait des archives avant, parfois très bizarres, assez désorganisées, comme toute collection qui débute. Au début on ne sait pas trop vers où on va, & puis après, j'ai fait des archives pour m'appuyer, pour des expos permanentes, pour des thèmes précis, sur des personnes. Donc, les archives, elles sont ciblées, puis à un moment, j'ai commencé à regarder les archives en me disant : « Finalement, les archives aussi donnent des idées ». C'est pas : « J'ai l'idée, je vais chercher l'archive », ça pouvait aussi être l'inverse, parce qu'elle existe. Bon, moi je ratisse large, un reproche qu'on m'a fait, j'aime beaucoup avoir, je pense que l'historien ne doit pas avoir une vue pointue, mais une vue large, *the\* big picture\**. Il ne faut pas avoir de *big picture* à la fin, il faut l'avoir au début. Enfin, moi je n'ai jamais pu entamer un travail sur quoi que ce soit sans d'abord aller chercher tout ce qui a pu être dit pour être sûre que j'allais asseoir mon approche après. D'abord parce que j'étais persuadée, je suis toujours persuadée qu'il y a des choses qui apparaissent, qu'on ne voit pas si on a trop circonscrit son sujet. Donc, ça demande du temps, ça demande de la patience, ça j'en ai, c'est ce que j'aime. Ce que j'aime, c'est de découvrir un truc & de poser une question sur quelque chose d'inédit & d'original, pas parce que c'est original, mais parce qu'on ne m'avait jamais parlé de ce truc-là avant. C'est quand même intéressant. Et j'aime aussi poser des questions à l'envers. Par exemple, je trouve que le musée doit faire l'histoire des Juifs, & non pas l'histoire des Juifs dans la société globale. L'histoire des Juifs, elle est nécessairement dans un rapport avec la société globale, mais l'histoire des Juifs, ça veut dire qu'ils sont acteurs de leur histoire. On ne peut pas faire l'histoire des Juifs si on est tout le temps dans une approche qui irait de l'extérieur vers l'intérieur. Par exemple, telle date : pogrom, bon. Tel texte : tiens, il se passe ça. Ça c'est intéressant, c'est intéressant, mais finalement ce qui serait intéressant, c'est ce qu'ils se disent eux-mêmes & ce qu'ils disent des autres, & comment ils réagissent au monde ? Et comment ce monde les marque ? Et aussi est-ce qu'ils ont envie d'être dedans ? Est-ce qu'ils ont envie d'être dehors ? Pas seulement en terme de loyauté etc., mais en terme de quels sont les rapports ? C'est pour ça que j'aime beaucoup ce que fait Arlette FARGE, elle fait vivre l'archive dans un rapport historique fondamental qui est de dire : « Il y a deux hommes sur un chemin, enfin depuis la rencontre d'CEDIPE avec son père, on sait que c'est comme ça, c'est qu'il y a deux hommes sur un chemin, l'un passe d'abord parce que le chemin est trop étroit ». C'est un rapport qu'on a jusqu'à la construction des routes assez larges pour laisser passer deux voitures côte à côte, il fallait déterminer les priorités. Et c'est comme ça que la société a été organisée. Les rapports de l'ordre & du désordre sont très importants. Et bien c'est pareil pour la communauté juive, le rapport de l'ordre & du désordre, & le rapport du désordre que peut importer le monde extérieur, ou que la communauté peut exporter, ça joue aussi. Quand je parle de désordre, c'est les questions aussi, des renversement de perspective, des données nouvelles, voilà. Une façon très particulière de

<sup>459</sup>Mar. 2012, Paris : musée d'Art & d'Histoire du judaïsme. *Les Juifs dans l'orientalisme*. Laurence SIGAL et Nicolas FEUILLIE, eds.

réfléchir sur les mots *Liberté, Égalité, Fraternité*, il me semble. Réfléchir sur le thème privé & public, tout ça, mais ça, ce ne sont pas des notions nouvelles.

22. VL Le musée, dans ce rapport intérieur/extérieur, est-ce qu'il a une importance d'être ici dans le Marais, dans un hôtel.

22. AHH Non, il aurait pu être ailleurs, c'est symbolique la présence dans le Marais. Ce musée aurait pu être dans le 18<sup>e</sup> arrondissement. Des quartiers d'histoire juive, il y en a eu dans Paris, bon. Disons que le Marais étant considéré comme le quartier juif & le quartier des marginaux tout de même, parce qu'après avoir été le quartier des aristocrates, il a été massivement le quartier de la marginalité, le quartier de la pauvreté, le quartier de... Donc, le rapport du Marais au musée, il était à recréer, il était à refaire. Oui, c'est un quartier juif, mais bon, il y a eu des Juifs partout dans Paris. La question, peut-être la plus intéressante, c'était de savoir pourquoi la ville de Paris voulait avoir un musée juif là.

22. VL C'est un des musées de la ville de Paris ?

22. AHH Ce sont eux qui ont mis à disposition le bâtiment.

22. VL Le bâtiment appartient toujours à la ville de Paris ? Par contre le musée lui...

22. AHH Oui. Il a plusieurs tutelles, d'abord il a la fondation du judaïsme français avec ses tutelles, la fondation du musée d'Art du judaïsme, enfin, l'association, qui représente la communauté en quelque sorte, puisqu'ils étaient... c'est eux qui géraient le musée d'Art juif dont le musée d'Art & d'Histoire du judaïsme est le successeur. Il était rue des Saules, il y était depuis 1948, qui était un musée qui avait récolté ce qu'il pouvait récolter, & conservé, d'une façon complètement méritoire d'ailleurs, beaucoup de choses avec un tout petit budget. Donc en fait, ils avaient des dessins de CHAGALL... Ils ont été créés à partir de 1948, c'est un groupe d'artistes & de gens qui se sont dévoués, qui se sont dit : « C'est pas possible de pas essayer de récolter ce qu'on peut récolter, sauvegarder ce qu'on peut sauvegarder. Quid des artistes qui sont morts dans la Shoah. Quid de toute cette culture qui a disparu, & finalement essayons de sauvegarder ce qu'on peut sauvegarder ». Donc, ils ont acquis des objets juifs, des choses... Donc, ça c'était le fond qui a donné naissance au musée d'Art & d'Histoire du judaïsme. Mais je pense qu'en s'inscrivant dans cette continuité, pour des musées d'après-guerre, c'est bien, mais des premiers musées juifs ont leur histoire en Europe centrale : 1880, me semble-t-il, c'est le musée juif de Vienne, après, il y a eu Prague, il y a eu un Francfort, qui n'a pas duré très longtemps, mais enfin, il y a bien un musée juif à Francfort avant la guerre. C'étaient des musées de type patrimoniaux qui conservaient uniquement des beaux objets, & par exemple la collection STRAUSS qui a été déposée par le musée de Cluny chez nous. La collection de STRAUSS, la collection des *judaica* du musée de Cluny, c'était une collection qui avait été rassemblée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par Isaac STRAUSS qui a été un chef d'orchestre qui animait les bals de NAPOLÉON III, & qui en même temps avait le premier commencé cette collection. Il venait d'Alsace, il avait commencé cette collection d'objets, en pensant précisément que ces objets étaient de beaux objets, parce que les collections commencent sur la notion de rareté, & lui, il avait récupéré pas mal de choses, & ça c'était un sentiment qu'avait beaucoup de Juifs à ce moment-là, c'est-à-dire que l'entrée dans la modernité se faisait au détriment de ce qui avait constitué la vie juive traditionnelle jusqu'aux années quarante, 1840. Donc cette sortie de la tradition n'était pas sans inquiéter, mais en même temps elle était voulue, elle était souhaitée. Ça voulait dire la citoyenneté, ça voulait dire être loyal à la nation française, faire partie de la nation française, etc. C'était l'israélitisme. Ensuite, il y a eu israélitisme républicain. Donc, dans cette République-là, un musée juif avait peu sa place, par contre un musée d'objets, ou une collection d'objets qui avait été donnée dans un beau musée, un musée du Moyen Âge qui était celui de Cluny à l'époque, on estimait que c'était... voilà, ça honorait. Il y avait de belles collections de choses rares, de choses anciennes, spéciales, on aimait beaucoup les curiosités, sinon on avait rien, à part une expo au Petit Palais. Cluny avait récupéré aussi des stèles de cimetière juif du Moyen Âge trouvées sur le lieu de la librairie Hachette dans le 5<sup>e</sup> arrondissement. Donc, quand ce musée ici a ouvert, on a d'abord récupéré tout ce qu'il y a d'intéressant en France



pour voir ce qu'on peut... voilà. L'idée c'était de que le patrimoine juif était intégré au patrimoine français, & au patrimoine européen, que l'histoire des Juifs, c'était pas seulement de prouver quelque chose, c'était l'évidence même qu'il y avait ce patrimoine-là dont il fallait prendre conscience, parce qu'il était mal connu, pas connu du tout, même, & que du coup, tout le discours sur les Juifs etc. semblait toujours en faire des immigrants & des gens arrivés récemment alors qu'ils étaient partie prenante de la construction de la France & de l'Europe.

22. VL Finalement, quel rapport vous avez avec les mémoriaux ?

22. AHH Un bon rapport. Des mémoriaux font de la mémoire. On a beaucoup plus de chance qu'eux parce que notre spectre, disons de discours, est beaucoup plus large. Le mémorial, il est là pour une chose, & pour un moment. Moi, personnellement, ayant une longue expérience de la politique mémorielle en Allemagne, parce que j'ai vécu longtemps là-bas, je peux vous dire que je trouve que la politique mémorielle, c'est très bien d'en faire une etc. mais enfin, il ne faut pas en attendre non plus des miracles. Ça, je pense que c'est une erreur de croire que la mémoire serait le mot d'ordre qui serait adopté par les générations qui viendront. Il y aura peut-être une mémoire, mais pas nécessairement celle qu'on souhaite. Et c'est normal, c'est comme ça. Je trouve ça assez totalitaire de penser qu'on va instaurer des choses pour toujours. Je veux dire, on n'a pas tous des *colonne Trajane*<sup>460</sup>... voilà, ça va quoi. Il y a des façons... Après, les choses, elles sont là, là elle est par terre, on la redécouvre, on la redresse, ça ne sera plus notre problème. Donc, c'est pas dans ce cadre-là qu'on fait de l'histoire. Faire de l'histoire, ça veut dire rassembler des éléments, & puis les tenir à disposition & faire en sorte qu'ils soient toujours là, & puis on les donne à la prochaine génération, & puis elle fera ce qu'elle peut, ce qu'elle veut. On peut raconter tout ce qu'on veut. On peut dire, voilà, on vous donne de nouveaux cadres de réflexion sur les Juifs, sur les Grecs, sur les Rroms, sur les musulmans, mais ça n'ira jamais au-delà de la force d'une parole. Je veux dire, rien n'est garanti, on pourra mettre de l'argent de côté, faire des fondations avec tout ce qu'on veut, ces fondations-là, elles ne pourront marcher que sur un courant marchant, aujourd'hui en plus, un courant de consommation. Moi, je pense que la grande diffusion, c'est pas la grande consommation, mais c'est encore une autre affaire. Mais, ce que nous essayons de faire ici quand on parle de transmission etc., moi je parle d'héritage. La transmission, bien sûr, mais vous voyez, à force de répéter les termes mémoire, transmission, identité... les Américains adoraient le mot héritage, en France on avait des problèmes avec, mais finalement, l'héritage, ça veut dire quoi ? Ça veut dire : c'est ce qu'on a aujourd'hui. Ce qu'on va transmettre, c'est pas nécessairement notre héritage, ça va être plus que notre héritage, ou moins que notre héritage : ce qu'on aura transformé. Transmettre, oui, mais c'est encore assez naturel. Toute parole passe. Est-ce qu'elle reste ? Ça c'est une autre affaire. Je pense qu'on attend de l'idée de transmission une efficacité à 100 %. L'idée qu'une transmission réussisse, c'est une transmission qui dure, & tout ça. Moi, je ne sais pas, je ne suis pas du tout aussi catégorique. Je pense que tout au plus, quand on travaillait avec Régis DEBRAY, on disait toujours que c'était transmettre & communiquer. Il ne faut prendre de la communication pour de la transmission. Nous notre boulot, c'est ce qu'il y a ici, en ce moment, dans ce musée, ça puisse toujours être là dans 50 ans, dans 60 ans, dans 100 ans. Si déjà on arrive à ça, on sera fort.

22. VL Le public, comment peut-il s'appropriier ici, écrire à sa façon l'histoire, se représenter l'histoire ?

22. AHH Alors dans des expos très riches, il ne faut pas se faire d'illusion, les gens ressortent avec tout ce que leur affect leur a dicté. Vous pouvez rationaliser tant que vous voulez, mettre tous les textes, moi je pense qu'il n'y a jamais trop de texte dans une expo, il faut simplement que les gens ne soient pas obligés de les lire tous. Il faut qu'ils puissent les lire, il faut que ça soit là, il faut que s'ils ont envie, si ça les intéresse... Bon. Le texte de salle, je souhaite que les gens le lisent, mais les autres textes ne seront lisibles que si l'objet, s'il y a un récit qui dit autre chose. Il ne faut pas que ces récits soient automatiquement liés les uns aux autres. Il faut que ces récits puissent être indépendants. Ce que les gens en gardent, je n'en sais rien. Moi je suis... Si je ne suis pas devenue enseignante, il y a bien des raisons. Je pense que c'est un coup de bol quand quelqu'un garde quelque chose. Aujourd'hui on a de la chance, si vous réussissez à influencer un jour la décision de quelqu'un ou à faire en sorte que cette période

<sup>460</sup>DAMAS, *colonne Trajane*, op. cit.

soit plus libre, parce qu'un jour vous avez dit, 20 ans avant dans un cours, la phrase était restée parce qu'il y a eu quelque chose d'assez particulier, & il s'est dit : « Tiens, qu'est-ce qu'il veut dire ? » On se souvient de tas de choses. Vous savez, la question de la transmission, elle est simple : vous rencontrez un besoin ou vous ne rencontrez pas un besoin de comprendre ou un besoin de savoir. Donc, déjà, première chose, est-ce que les gens auxquels vous racontez l'histoire ont envie, ont besoin de savoir ce que vous... Est-ce que vous allez leur livrer les clefs qu'ils attendent ? Voilà, premier truc. S'il n'y a pas le désir avant... La transmission, c'est pour ça qu'on insiste beaucoup sur l'idée de transmission familiale comme ça, parce que c'est quelque chose d'affectif. C'est l'odeur des allumettes qu'on craque pour allumer la bougie, c'est une lumière particulière, une atmosphère particulière, un soir particulier, c'est un truc répété tous les ans, c'est un truc répété tous les ans où on sait qu'on va manger telle chose, & c'est pas la tradition ça, c'est la transmission. C'est-à-dire qu'à un moment, c'est tellement intégré à votre vie que le sens, il y aura du sens avec tous. Et vous saurez ce que c'est. La tradition, c'est d'avoir transmis le truc dans ses règles, après, il y a le truc affectif, la transmission : « Tiens, moi, je parlerai à mon fils de ce que moi j'ai aimé, de ce que j'ai aimé chanter ». Vous savez, la transmission du savoir historique, moi je n'y crois pas du tout, du tout, du tout. C'est pas ça qui... Vous donnez des informations, & vous les donnez dans un récit. Après, ce qui va en rester... Vous savez, sur le coup, je crois qu'il faudrait beaucoup plus que les gens aient des plaisirs tout de suite quand même, à prendre. Si vous vous dites déjà que... moi, la fierté que j'ai quand je prends des groupes, c'est quand les gens me disent, même s'il y en a que cinq qui sont restés à la fin : « C'était super intéressant ». Bon, voilà, ces cinq personnes, c'est pas un truc narcissique, c'est qu'on se dit, vous avez un groupe de vingt, il y en a qui étaient pressés, qui n'avaient pas envie, il y en avait d'autres... & puis il y en avait cinq, il y en avait dix qui sont restés, qui avaient des questions intéressantes, ou qui étaient intéressés, en tout cas suffisamment pour rester ; alors, ils avaient la liberté de partir s'ils voulaient, qui ne sont pas restés pour ne pas vous faire de peine, mais qui sont restés parce que ça les intéressait, ou parce qu'ils avaient une question qu'ils voulaient poser à un moment, & puis ils attendaient le moment pour vous la poser... Je ne sais pas. Enfin, moi, je ne vais pas au-delà de ça. Moi, je raconte des histoires, mes expositions racontent des histoires, & c'est ce que fera l'exposition de refonte, j'espère. Il faut raconter des histoires : des grandes sagas, ou des petites sagas, ou des anecdotes, il faut raconter des histoires. Et puis faire exister les objets, les objets ont des histoires, la sensibilité de l'objet. Ça fait partie du côté incarné comme ça, qu'un objet vous dise que quelqu'un l'a tenu, l'a longtemps eu dans ses mains, après il est venu samedi avec, après quand il a été arrêté, on lui a retiré, mis dans un gros dépôt, qu'on les a mis dans des caisses, que des Juifs les ont trié avant d'aller en camp, ils ont trié les livres, les ont mis dans des caisses, & qu'elles sont arrivées à Francfort, & puis je les ai eues dans mes mains ces livres, pour faire un catalogue, je voyais qu'ils venaient pas d'ici, quoi. Donc, ils venaient de Cracovie, Varsovie, de Vienne. Comment ils sont arrivés là, quoi ! À un moment, quelqu'un les a touchés, les a eus dans sa poche : c'est ça qui fait l'histoire d'un musée. Quelqu'un écrit son nom dessus, écrit le nom de ses enfants dessus. Il ne faut pas aller chercher plus que ça. Ça, ça fait déjà... c'est la conscience que des êtres ont existé avant vous, c'est ce que je voulais faire pour l'Algérie <sup>461</sup>, c'était dire qu'il y avait eu une chair dans toute cette histoire des Juifs, c'était pas un truc comme ça tout plat, tout lisse. Mais si des Juifs qui étaient comme ça dans la communauté française étaient là encore aujourd'hui, c'était parce qu'il y avait eu, génération après génération, des gens qui avaient tenu le coup. Avec leurs costumes, avec leurs habitudes, avec leurs langages, avec leur visage, donner des visages à des noms & des noms à des visages, ça c'est vraiment anti-orientaliste. Donner des noms à des visages & des visages à des noms, ça c'est un de mes grands défis. Et je suis toujours mortifiée quand je dois rentrer un truc en disant : « inconnu ». Et oui ! Il y a un quelqu'un qui a été identifié il n'y a pas longtemps, c'est pour ça qu'on montre. Mais tous les dépôts d'archives que les gens me font en ce moment, je leur demande : les photos, il faut qu'elles aient une date, un lieu, & au moins une personne identifiée, & si on peut : « pourquoi cette photo ? » Et là c'est du travail de mémoire, & après avec cette mémoire-là, on va réfléchir à l'histoire. Et un musée, il ne peut pas aller au-delà de ça. Il ne faut pas en attendre trop. Les Juifs d'Algérie, les Français ne se sont pas précipités en masse pour voir l'exposition <sup>462</sup>. Sur les CAMONDO <sup>463</sup>, il y a eu beaucoup plus de monde parce que Paris est un public qui était déjà sensible au monde des CAMONDO,

<sup>461</sup> HOOG, MICHEL, RODRIGUES et SIRAT, *Juifs d'Algérie*, op. cit.

<sup>462</sup> Ibid.

<sup>463</sup> Mar. 2009, Paris : musée d'Art & d'Histoire du judaïsme. *La Splendeur des Camondo. De Constantinople à Paris (1806-1945)*. Anne Hélène HOOG et Virginie MICHEL, édés.

mais pas d'Isaac & des collections d'impressionnistes par exemple. Les gens ne savaient pas qu'Isaac avait plus de cinquante toiles impressionnistes de la meilleure qualité qui font aujourd'hui la fierté, qui sont représentées partout sans qu'on mentionne son nom. Vous voyez, legs CAMONDO. Et vous avez des reproductions dans les journaux, ces images sont partout : RMN, musée d'Orsay. On ne dit pas le nom de cet homme qui a eu ce regard, parce que c'était pas un investisseur. Et on lui doit à. Et du coup, quand on voit qu'il a donn e tout ce qu'il a obtenu, ce type ! Il y a une façon particulière de quitter son monde pour rentrer dans un monde qui est hors frontière. Tout ce choix-là, c'est très particulier pour un homme qui, dès qu'il l'a pu, ne s'est occup e que de à.

22. VL On parle des émotions, & moi je réfléchis à cette question d'esthétique... Pour vous, les tableaux ou la manière de mettre en scène n'a un sens que si elle parle de personnes ?

22. AHH Oui, je dirais que c'est  a, je ne vois pas la... je trouve que l'objet expos e gratuitement, en tout cas, à n'est pas le propos de mes expositions. S'il n'y a pas un lien, ou il n'incarne pas quelque chose qui ait un lien, je ne vois pas l'intérêt. L'objet qui contextualise, c'est une chose,  a peut être très important. Mais, il y a conceptualiser, pour moi. Mais le bel objet, sans histoire ! D'abord, je suis persuad e que  a n'existe pas. à n'existe pas, il faut la chercher, c'est tout, il faut la chercher. Il faut l'écrire. Il ne faut pas l'imaginer, il faut la chercher. Et il faut dire qu'il a une histoire mais qu'on ne la connaît pas. C'est inadmissible de montrer un objet sans dire bien plus que  a, dans cet objet. Que s'il est comme  a, c'est parce qu'il y a une histoire. Il n'y a pas une seule œuvre d'art dans les  glises qui ne soit pas issue d'une commande, donc d'une volonté. Pourquoi est-ce qu'on s'est acharn e pour comprendre l'art religieux, un art de rédemption, de rachat, etc. pour ne rien en faire aujourd'hui ? C'est évident que l'art religieux est porteur de quelque chose, comme les rites funéraires, comme d'autres choses. L'art religieux est inscrit dans ce fait symbolique qui va au-delà de la dimension sociale du personnage, du donateur. Et, la belle œuvre d'art, l'œuvre gratuite, il n'y en a pas. Enfin, moi qui suis historienne, je dis qu'il n'y en a pas.

22. VL Le temps, comment est-il repr esent e dans les salles ?

22. AHH Je ne fais pas de chronologie dans mes expositions, jamais. Les chronologies sont déroulées tout le long de l'exposition. Dans celle-là particulièrement, à a été particulièrement réussie. On n'a pas toujours besoin de chronologie. Quand j'ai fait l'histoire de la BD, je n'avais pas nécessairement besoin d'une chronologie. Mais, il y avait une organisation chronologique quand même.

22. VL On comprend qu'on avance dans le temps par les styles, la qualité de conservation ?

22. AHH Les styles, bien sûr, le sujet... Bon, après vous avez des avancées quand vous êtes en 1914-1950, vous n'avez pas un changement, en 1980, vous n'avez pas un changement monumental de style. Ce qui comprend le temps, c'est l'organisation au monde, c'est-à-dire des mondes qui communiquent, qui sont comme des vases communicants. Les mondes communiquent, moi, j'ai fait des unités de sens. Une expo, c'est l'assemblage d'unités de sens qui, à leur tour, constituent une homog enit e de sens, si vous voulez. Mais tout le truc, c'est que ces unités de sens soient reliées entre elles, qu'il y ait vraiment un lien entre elles, qu'on passe d'un truc à l'autre. Après, une unité chronologique, elle peut... sur les CAMONDO <sup>464</sup>, elle était très petite, mais sur l'Algérie <sup>465</sup>, on a un filet chronologique qui passe, comme dans le catalogue, & qui fait que vous avez des objets plac es pas loin à proximité, vous avez des dates, donc vous savez exactement où vous êtes dans la contextualisation, parce que les dates sont indiquées, vous verrez dans l'expo. Après, si vous avez d'autres questions, on peut se voir, vous pouvez m'appeler en sortant de l'expo. Mais, je veux dire, si vous voulez voir une expo d'histoire, voilà, je pense que  a c'est ce que j'ai fait... Voilà, DREYFUS <sup>466</sup>, il y a eu des chronos assez verticales, très découpées, pas du tout de chrono au début. Et toujours l'idée que la mémoire, il faut qu'on ait sous les yeux l'information. Moi, je trouve que c'est pas utile

<sup>464</sup>Ibid.

<sup>465</sup>HOOG, MICHEL, RODRIGUES et STRAT, *Juifs d'Algérie*, op. cit.

<sup>466</sup>Juin 2006, Paris : musée d'Art & d'Histoire du judaïsme. *Alfred Dreyfus. Le combat pour la justice*. Vincent DUCLERT et Anne Hélène HOOG,  ds.

de se rappeler des dates, il faut pouvoir les chercher. Bon, pas la peine de... Ça c'est par exemple le truc où, moi je me souviens de trucs, deux-trois dates comme ça, mais c'est pas... Cette date-là, si on avait décalé le temps de 30 ans, ça ne serait pas cette date-là & la chose serait arrivée quand même. Il faut arrêter de se... Mais en même temps, elle nous permet de nous repérer par rapport au avant & au après, d'accord. Ça vous permet de comparer des périodes aussi, de dire que quand les Chinois, quand nous on était encore en train de taper sur le silex, eux ils faisaient déjà des choses infiniment plus travaillées, ou alors Mao nous a menti, mais ça c'est une autre affaire. De dire que, voilà, qu'il y avait en Égypte à une période... Si on veut faire de l'histoire comparée, à ce moment-là, on a besoin de rentrer dans des notions de chronologie. Parce que moi, je ne pense pas histoire sans penser chrono, sans penser temps. Mais je pense le temps long, je ne pense pas le temps court. Par contre, si vous voulez comprendre comment une personne peut à un moment ou à un autre réagir, le temps court vous sert. C'est pas inutile de faire une chronologie quand vous êtes une fille comme Rachel par exemple, vous comprenez tout à coup l'ordre dans lequel les choses ont pu se passer pour qu'elle réagisse de telle ou telle façon. Mais bon, ça c'est de la microhistoire. C'est pas inutile, c'est super intéressant aussi. Mais comme j'avais déjà le truc de Rachel, je ne pouvais pas me permettre de taper sur un point ou sur un autre.

## 2.2. VL Les temporalités sont aussi des clefs de compréhension.

2.2. AHH Voilà, & travailler sur Rachel <sup>467</sup> par exemple pour le théâtre, ça m'a permis de travailler sur le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle, de travailler sur le monde du théâtre, le rôle qu'il avait politiquement dans la société, de travailler sur les générations de comédiens à cette époque, c'était pas inintéressant, de travailler sur les Juifs dans la société française dans la première moitié du XIX<sup>e</sup>, de travailler sur les salons, & de travailler sur l'histoire de l'image & de la représentation des artistes, donc le *star system*\* & la publicité avec le rôle de la reproduction. C'est-à-dire que vous arrivez à chaque fois sur un sujet comme ça, vous arrivez à cumuler des connaissances sur des choses qui vous permettent après de réfléchir comment vous mettiez tout ce monde-là en rapport. Je ne sais plus si on a encore des catalogues Rachel <sup>468</sup>, on devrait en avoir, je peux vous en passer un. C'est vraiment... je l'ai faite avant DREYFUS <sup>469</sup>, c'est par exemple le type d'expo que j'ai faite avec la Comédie-Française qui a une très belle collection. Rachel, elle est morte, c'était une star, en 1858. Et, elle a été la grande, ça a été la première star du théâtre français, & c'était une tragédienne, donc elle remet complètement la tragédie à la mode, elle a tenu alors que le théâtre romantique s'est cassé la figure très vite. Et c'était en même temps une Juive, elle sort du ruisseau, voilà, quand la muse se penche, donc la belle juive sortie du ruisseau... Ça coïncide à une époque où la question de la marginalité des Juifs, de leur éducation, de la misère, de leur oppression, extrêmement débattue dans le cadre de leur émancipation des décennies qui suivent, & la question de l'intolérance de la société, l'intolérance de la religion est posée. HALÉVY écrit *La Juive* <sup>470</sup>, vous savez *Les Huguenots* <sup>471</sup> de MEYERBEER; ils sont aux manettes de l'opéra. Et, vous avez les tragédies, toute une interrogation sur la notion de justice, d'éducation, & c'est l'idée finalement héritée de GÖTTE que vous allez, que l'individu dans la misère romantique, finalement, est perfectible *ad infinitum*\*, & que l'éducation, on n'est pas né... qu'on ne reste pas tel qu'on est né, qu'on naît pour devenir. Et ça c'est le principe qui a imprégné la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire une ouverture sociale absolument phénoménale. Et ça, j'ai essayé de le faire comprendre, sous le prétexte de Rachel, dans le sillage de Rachel, à côté de Rachel, avant Rachel, il y a des êtres qui font l'expérience de cette société, de cette nouvelle liberté, de la découverte des espaces & de cette découverte des espaces culturels. Après, sur un autre sujet, on pourrait parler de la découverte d'un espace économique au sens entrepreneurial, au sens saint-simonien du terme, ce qui semble fondamental pour comprendre la société jusque dans les années quarante-cinquante, jusque là, l'idée de l'entrepreneuriat, c'est l'idée du comte de SAINT-SIMON. On n'est pas encore dans le jeu du capitalisme sauvage, il y a l'idée du mérite de l'entrepreneur, de l'aventure entrepreneuriale, du progrès, que l'entreprise n'est

<sup>467</sup> Mar. 2004, Paris : musée d'Art & d'Histoire du judaïsme. *Rachel. Une vie pour le théâtre (1821-1858)*. Judith WECHSLER et Anne Hélène HOOG, eds.

<sup>468</sup> Ibid.

<sup>469</sup> DUCLERT et HOOG, *Alfred Dreyfus. Le combat pour la justice*, op. cit.

<sup>470</sup> Jacques-Fromental HALÉVY et Eugène SCRIBE. *La Juive*. Académie royale de musique. Paris, fév. 1835.

<sup>471</sup> Giacomo MEYERBEER, Eugène SCRIBE et Émile DESCHAMPS. *Les Huguenots*. Académie royale de musique. Paris, fév. 1836.

pas qu'économique, que c'est un défi. C'est très intéressant la pens e saint-simonienne, parce qu'elle va marquer toute la période de la communication...

22. VL Le défi, c'est de faire comprendre une époque par des idées, ou des idées d'une époque par le biais de...

22. AHH L'un ne va pas sans l'autre, vous prenez un sujet & vous voyez que vous ne pouvez pas le décoller de à. Il va à l'encontre, il va selon, mais il est nécessairement quelque part dans ce monde-là, il a un rapport avec lui. Si vous voulez, si on parle des entreprises en Chine aujourd'hui, si on parle des entreprises allemandes, aux  tats-Unis, rien à faire, vous allez dans votre supermarché, vous avez affaire à à. Et, pour quelqu'un qui a envie de se pencher sur la question, il prendra la banane, & il dira : « Pourquoi il y en a qui pense que le bon système de la justice en France  a serait que la banane soit moins chère au kilo ? Ces gens qui veulent être des  galitaristes en France ne pensent pas l'égalité en face du monde. La banane, si elle est moins chère en France, le gars qui la récolte sera payé moins cher. » Mais,  a vous avez des gens qui trouvent à très très bien, de raconter n'importe quoi. Et après  a vous dites qu'il faut payer bien les gens du Tiers Monde, mais ils ne veulent pas payer leur banane plus de... voilà ! Donc, si vous voulez, ce sont ces contradictions-là qui sont aussi intéressantes. Parce que finalement, le monde continue de fonctionner malgré toutes ces contradictions. Mais ces contradictions, elles font beaucoup de bien, elles donnent une dynamique à la société. Le jour où vous n'aurez plus de personne pour avoir des avis opposés, pour en avoir un qui dit à l'autre : « T'as pas compris le système ! Tu vois pas le truc ? » Tant que tu en as toujours l'un pour dire à l'autre : « Mais attends ! », quitte à ce qu'il ait tort bien entendu, c'est pas la question. Mais le fait que les choses n'aillent pas, simplement, c'est peut-être bien aussi. Et dans le cadre... c'est-à-dire que la contradiction, elle est paradoxale, mais il faut accepter de vivre avec. Et moi, ce que je crois intéressant, c'est que dans une exposition, on essaye pas de vous faire croire que le récit est fluide, logique, etc. Tout ne découle pas de... C'est pour  a que je dis qu'il n'y a pas de déterminisme, c'est parce qu'il y a bien un moment où vous devez faire un choix, & c'est pas toujours vos origines qui décident pour le choix que vous allez faire. Et que c'est pas toujours...

22. VL O  se positionne-t-on entre la nuance & la complexité, & de l'autre côté un engagement ? Parce que tout historien quelqu'il soit est engagé.

22. AHH  coutez, moi mon engagement, c'est que rien n'est comme on a l'impression que c'est. Mon premier truc, c'est extrêmement intime, c'est que les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être. C'est pas une vision parano, du tout, c'est que simplement, parce que si on se repose uniquement sur la surface des choses, c'est leur faire dire peu de crédit, c'est ignorer la complexité du monde. Moi je crois qu'on ne peut penser, réfléchir, etc. que quand on a compris que le monde est complexe. C'est-à-dire qu'à partir du moment où on admet l'idée de complexité, on est d'abord beaucoup plus juste, plus à même d'accueillir la parole des autres, parce qu'on sait que le monde est complexe. Ils ne font pas à pour nous énerver, ils ne sont pas comme  a pour nous dire qu'on existe pas, ils ne sont pas comme  a pour nier notre droit à l'exposition, etc. Mais tout simplement, ils sont comme  a parce qu'il y a des gens qui ne sont pas pareil, & puis voilà. Après, dire que tout est une opinion, c'est autre chose, on ne va pas entrer dans ce débat, mais ce qui est sûr, c'est que la complexité du monde, intrinsèquement, les choses n'arrivent pas par magie, ne tombent pas du ciel, les choses ne sont pas des donn es immuables, quand on dit : « Ben, parce que c'est comme  a ! » moi je demande : « Pourquoi c'est comme  a ? » Je pense que le positionnement de l'enfant auquel on ne cesse de répéter que les choses sont comme  a au lieu de dire : «  coute, c'est compliqué, je vais essayer de t'expliquer que des fois... » Mais toujours vouloir faire en sorte d'arranger la question du monde & de faire : « Parce que c'est comme  a, parce que voilà, c'est comme  a, c'est le monde des grands, c'est la vie », c'est joli, on peut rigoler avec, on peut le dire une fois de temps en temps, mais il ne faut surtout pas faire croire que  a fonctionnerait comme  a. Et les expositions ne sont pas là pour rendre les choses simples. Les expositions sont là pour faire saisir justement, les facettes multiples des choses, tout en étant cohérent. Parce que la cohérence  a existe, pas besoin de le répéter, donc, il faut bien qu'il y ait des résistances, des tractions, des choses fortes, etc. & à, on sait que... Mais la langue elle-même est un exercice, est un rapport de force. Il y a des rapports de force, partout, après on peut dire, on négocie... & dans le judaïsme, ce qui est fondamental, c'est de négocier l'espace avec les autres, tout le temps, tout le temps, tout le temps... Il n'y a pas eu un moment !

Alors, on peut négocier par conflit, alors bon... Mais à un moment ou à un autre, il faut se poser la question de comment on fait avec celui qui n'est pas pareil que vous, qui n'a pas envie d'être pareil que vous, ou auquel vous ne voulez pas ressembler, etc., qui est différent, enfin un différent qui n'est pas absolu, un différent qui est tout simplement ponctuel comme ça. Mais il faut négocier, & moi je pense que ce qui est intéressant, c'est que dans les expos, j'ai pu montrer jusqu'à présent, que les choses se négocient, jusqu'à une certaine mesure. Et le judaïsme est un peu dans la négociation, parce que quand on est une minorité on a pas le choix, il faut négocier. Mais dans la vie, il faut négocier, & la négociation fait partie de quelque chose auquel je crois, parce qu'elle laisse de la place à la complexité, elle dit que la complexité... que tout n'est pas radical, solvable dans un délais très court dans la mesure où...

22. VL Dans votre exposition sur les *Juifs d'Algérie*<sup>472</sup>, vous approfondissez une complexité, & vous prenez le parti de faire parler ces gens-là ?

22. AHH Oui, je me suis dit au départ, qu'est-ce qu'on sait d'eux ? Qu'est-ce qu'on croit savoir d'eux ? Qu'est-ce qu'il nous reste d'eux ? Qu'est-ce qui nous parle d'eux aujourd'hui dans ce monde, dans ce que vous avez chez vous à la maison & dans ce qu'on a dans nos collections ? Qu'est-ce qui nous dit que ces gens-là ont existé ? Ils n'existent plus, c'est fini, il n'y a plus d'enfant juif qui naisse en Algérie, on ne va pas se raconter des histoires. Qu'est-ce qui me dit que ces gens-là ont été ce qu'ils disent qu'ils ont été ? On part de ça, & à partir de là, on dit : « Bon, ben ça commence où cette affaire ? Et ça va jusqu'où ? » Et quand il y a des archives privées, on les utilise. Quand il y a des archives publiques, on les utilise. Quand il y a un tableau, tant mieux, on l'utilise. Quand on a des représentations du XVI<sup>e</sup> qui nous parlent de l'expulsion des Juifs d'Espagne en 1492, & que c'est une représentation de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle & que c'est une représentation, enfin, c'est la seule représentation que je connais de l'expulsion des Juifs d'Espagne, ben j'ai été vachement contente de pouvoir la montrer, parce qu'elle est publiée en 1684 la première année, rééditée en 1701, & que ce sont des Allemands qui le font, bon c'est en allemand gothique, on comprend bien pourquoi, parce que le lien des Allemands avec l'Espagne est extrêmement fort, l'Autriche avec l'Espagne, & dont il raconte l'histoire, soit de la chrétienté, soit de je ne sais pas trop, parce que c'est une seule page que j'ai trouvée, mais j'ai trouvé la page, par hasard<sup>473</sup>. Ça fait partie du type d'archive où je me suis dit : « Stop, on arrête tout, j'achète tout de suite ce truc ». Bon, c'est une représentation d'expulsion des Juifs d'Espagne, alors, telle qu'elle a été présentée aux yeux d'un lecteur du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, ou de la fin du XVII<sup>e</sup><sup>474</sup>. Ça vaut le coup quand même de se dire que c'était pas si loin que ça. Donc on peut prendre en compte l'image telle qu'on l'a vue naître, telle qu'ils la voient. Vous voyez, ce type de document-là ! Après vous avez les cartes, les cartes qu'on fait faire, les cartes anciennes, le monde tel qu'ils croyaient le percevoir, la carte d'AL-IDRĪSĪ du XII<sup>e</sup> siècle<sup>475</sup>, la carte de CRESCAS<sup>476</sup>, tout ça c'était des récits de commerçants. Voilà, ce monde a été dessiné grâce aux récits des voyageurs & des commerçants. ||<sup>b</sup> Donc, des représentations du monde, moi j'adore l'idée des représentations du monde. Qu'est-ce que c'est que ça ? Quelles images ils avaient de leur monde ? Quelles images ils avaient d'eux-mêmes ? Comment ils se sont représentés ? Ça, ça me passionne. Ça, ça fait partie des choses justement qui permettent de comprendre comment un être négocie avec son environnement, se perçoit, s'inscrit dedans, etc. Et, bon, puis il y a la chrono, & puis des fois... Moi, dans cette expo-là, je me suis permise de mettre des objets anachroniques, parce que, ils n'étaient pas incohérents, mais que justement, ils parlaient de quelque chose qui est la durée. Et surtout parce que je me dis qu'il y a des gens qui n'ont jamais vu ça quoi ! Ils n'ont jamais vu ça. De leur vie, ils n'ont jamais vu un bracelet d'esclave, ils n'ont jamais vu une corne de *shofar*, une corne de bélier, une vraie, du sud, bien du désert. Il y a des choses que les gens n'ont jamais vu ! Jamais ! Il faut leur montrer. ||

Est.22.2

Il y a des gens qui n'ont jamais vu ça

<sup>472</sup> HOOG, MICHEL, RODRIGUES et SIRAT, *Juifs d'Algérie*, op. cit.

<sup>473</sup> Andreas Lazarus von IMHOF. *Expulsion des Maures et des Juifs d'Espagne en 1492. Estampe*. Buggel. Nuremberg (Allemagne), 1701.

<sup>474</sup> Andreas Lazarus von IMHOF. *Neu-eröffneter historischer Bilder-Saal (1694)*. Allemand. Nuremberg (Allemagne) : Buggel, 1701.

<sup>475</sup> Muhammad ibn Muhammad AL-IDRĪSĪ. *Tabula rogiarum = Nuzhat al-muštāq fi ihtirāq al-āfāq (1154)*. Arabe. Palerme (Italie) : Bibliothèque nationale de France, 1325.

<sup>476</sup> Hasdai CRESCAS. *Sefer Or Adonai (1400)*. Hébreu. Ferrare (Italie) : Abraham Usque, 1555.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Anachronie », SECTION B.4.48 Temporalité, page 928.

## 22. VL Vous avez un laboratoire ? Vous êtes en lien avec des universitaires ?

22. AHH Pas du tout. Je suis toute seule. Alors après, je prends des conseils scientifiques, c'est-à-dire que je demande à des gens de vérifier. Le projet n'a pas été fait par eux, c'est moi qui ai fait le projet. Mais je les prends comme vérificateurs. Est-ce que  a tient le bout ce que je suis en train de faire ? Parce que même si je suis historienne moi-même, il faut quand même que ces gens qui sont plus pointus que moi sur certaines questions-là, nettement plus pointus que moi, puissent dire : « Oui,  a colle ! » & donc, il y a des remarques après, des retours, & après je continue à travailler. C'est à le conseil scientifique ! Moi, je ne veux surtout pas qu'on fasse le projet pour moi. Et de toute façon, un projet qu'on nous apporte n'est jamais mis en œuvre tel qu'il a été fait. C'est impossible. Parce que la façon dont les historiens, en général, abordent l'objet, l'œuvre d'art, est quasi nulle. Même le rapport à l'archive pose problème : il est excessif, le rapport à l'archive. Ils ont tellement peur d'avancer un truc qui ne serait pas... qu'ils ont besoin de dix archives pour dire un truc. Et puis après, ils fonctionnent toujours sur le même fonds. Il y a quelque chose qui est problématique dans le métier d'historien, dans le métier de la recherche. Donc, faire de l'histoire dans un musée, c'est aujourd'hui, à mon avis, franchement, la façon la plus dynamique. Moi, je trouve que c'est passionnant parce que je suis sur le fonds d'archives, je fais toujours chercher des trucs nouveaux, donc, j'ai des questions différentes, j'ai dû tenir compte d'objets, de réalités sociales, matérielles, etc., ce qui recadre pas mal de choses, parce qu'il y a un ancrage, & en même temps c'est comme si vous entriez par les portes de côté au lieu de rentrer toujours par la même porte. Vous avez une porte différente pour rentrer dans le même type de problème.   la limite, l'historien, il a son truc, il a un territoire, comme  a, qu'il arpente,  a c'est bien. Moi, je trouve  a normal & logique. Alors, moi,  a varie ces différentes entr es, un coup c'est la culture, un coup c'est... Je vous ai dit : montrer que c'est de la négociation, c'est-à-dire qu'est-ce que c'est qu'être un israélite ? voire très profondément, sans doute, qu'est-ce qu'être un Juif ? parce que je le suis. Il y a aussi très certainement qu'est-ce que c'est que la notion de liberté ? qu'est-ce que c'est que d'avoir un corps dans un espace qui n'est pas libre ? Il y a beaucoup de questions. Qu'est-ce que c'est que de se regarder ? *Was ist\* Selbstbewusstsein\** ? Qu'est-ce que c'est que la conscience de soi ? Ou alors, *Selbstverst ndnis\**, la compréhension de soi, c'est-à-dire, comment on se conçoit ? Qu'est-ce que c'est que, enfin il y a tout un tas de... *Selbstdastehen\**, la façon dont on se met là soi-même. Voilà, moi je suis dans ces questions-là. Et puis après, il y a tout ce qui est l'accommodement, l'arrangement, le compromis, enfin les différents grades aussi. Et puis la volonté politique, le principe politique pur, le principe social politique qui vous anime & qui fait que là, vous ne transigerez pas. Il y a un corps d'accommodement que vous faites avec le corps, le cœur même de ce qui fait l'enjeu d'être au monde. Ce truc sur lequel vous ne pouvez pas faire, sinon vous vous niez vous-même, sinon vous niez votre existence etc. Et à, d'interroger le rapport à la violence, le rapport à la négociation, le rapport à l'espace, au corps, certainement, le rapport à l'autre différent. Les questions d'identité... moi, dès qu'on me dit identité, dès que je vois le mot identité... à fait des années que je n'y crois pas, je trouve que c'est un concept qui n'opère pas, à part peut-être en sociologie, & encore, je crois que c'est un concept totalitaire, c'est comme le concept de racine, c'est catastrophique, mutilateur, je dirais même castrateur, & surtout quand tout le monde se met à l'utiliser pour tout ! Aujourd'hui, avec le terme de mémoire, limite, limite, le terme de transmission, on est en train de rentrer en plein dedans, & donc je reviens vers le mot héritage parce que je me dis que je l'entends de moins en moins, donc, il y a peut-être encore quelque chose à gâcher de ce côté-là. Et peut-être que je vais arriver à temps pour en tirer encore les bénéfices avant que  a ne devienne galvaudé. Enfin, c'est effrayant. Et le problème des historiens, c'est qu'ils se mettent à l'unisson de questions qui ne devraient pas les intéresser. Pour moi, à partir du moment où la formulation est tacite, il y a un problème. Intellectuellement, profondément, il y a un problème, parce qu'on n'est pas là pour  a. Je pense que les historiens ne sont pas là pour dire : « Oui, oui ! Tout fonctionne bien, on va prendre ce sceau-là parce qu'il est rouge, & c'est la couleur qui va mieux avec l'autre ». Non, non, non, c'est pas comme  a que  a fonctionne. Pour moi, c'est hors de question & je suis contente d'échapper un peu au monde universitaire à cause de  a. Parce que je pense que le musée donne des possibilités d'approcher différemment. à c'est une chance incroyable. D'être tenu à la réalité des choses ! D'être tenu par des impératifs de variété, & pas dans une seule thématique, surtout nous ici. Si c'est un musée uniquement du XVII e siècle, de la gravure... Et encore, non, même pas. Quand on vient puiser, c'est l'objet. S'il y a de l'objet, il y a de la différence. Et lorsque vous travaillez sur un objet répété, dupliqué, répliqué, c'est extraordinaire, encore plus, parce que vous pouvez y aller.



22. VL Vous avez une formation d'historienne, n'est-ce pas ?

22. AHH J'ai une formation d'historienne qui est passée par l'histoire ancienne, l'archéologie & après histoire contemporaine. Mais, c'est une formation classique, c'est-à-dire qu'on faisait du latin, du grec, on faisait de la géo, donc pour moi la notion d'espace, faire des cartes, tout ça, c'est absolument normal.

22. VL Comme vous disiez, les historiens n'ont pas forcément cette culture de l'objet, mais si vous avez fait de l'archéologie, c'est logique.

22. AHH Pour moi, ça passait pas là, j'étais pas dans les textes moi. J'étais dans la vie sociale & religieuse à Athènes au v<sup>e</sup> siècle, la colonisation phénicienne, l'acculturation par la colonisation grecque au vi<sup>e</sup> siècle en Méditerranée occidentale. Enfin, j'étais dans un sujet qui impliquait que l'objet soit là puisqu'il était le témoignage, il était la trace des échanges, la trace de l'acculturation. Donc l'idée d'acculturation m'intéresse beaucoup plus que l'idée d'assimilation, d'intégration. Le mot tolérance ne m'a absolument jamais intéressé. Donc, dans tous les mots de nos politiques, rien à foutre. Et j'ai une formation d'historienne contemporaine sur la propagande nazie en milieu rural, l'élaboration du discours racial en milieu rural & l'historiographie allemande de l'après-guerre. Donc, j'ai travaillé sur beaucoup d'autres choses, & j'ai fait des études juives par la suite. En fait, j'étais dans l'élément.

22. VL Vous êtes ici depuis...

22. AHH Au musée ? Depuis 98.

22. VL Depuis son ouverture.

22. AHH Oui, oui ! Je suis arrivée, l'expo permanente était déjà montée. En même temps, j'ai vu que ça se justifiait. Il aurait fallu changer un ou deux trucs, mais dans le fond le projet se justifiait tel quel, parce qu'il fallait absolument rendre compte du patrimoine présent. Et je pense qu'on aurait pu présenter un peu plus d'histoire, plus de recherches etc. mais il fallait rendre compte de ce foisonnement, mais c'était compliqué. Il a été très très vite très clair que l'exposition temporaire traiterait des choses qu'on ne pouvait pas traiter dans l'expo permanente. Et puis après, il a été clair que l'expo temporaire permettait de constituer un fonds qui pouvait être réinjecté dans l'expo permanente, servir de source aussi à l'expo permanente, ce qui se passe pour DREYFUS<sup>477</sup>, les Juifs dans la Grande Guerre<sup>478</sup>, qui n'étaient pas du tout traités au départ. Les élites politiques, c'était pas très clair, il n'y avait pas de salle politique & sociale... C'est-à-dire que tout ça, ça n'existait pas. Il n'y avait pas d'éléments pour la faire. Il fallait d'abord rassembler ces éléments. Si ça avait déjà été inclus dans la collection, ça n'aurait pas posé autant de questions. Mais seulement, ça n'était pas inclus. Après, ça se constitue, avec les fonds qui vont permettre d'assurer la présentation, parce que ça, c'est important. C'est-à-dire que la longévité de l'objet compte. Quand vous faites une expo d'histoire, ça veut dire que le discours & l'atelier pédagogique, tout ça s'appuie sur certain découpage, donc, il y a des thèmes, des points, qui doivent être constamment présents, par une image ou par une autre, mais il faut renouveler. Plus vous êtes précis sur l'objet, plus une image joue elle-même un rôle & moins vous pouvez la renouveler. Donc c'est un problème dans un musée : c'est pas une repro, faut faire un facsimilé, vous faites comment ? Pour DREYFUS, c'est toujours le cas. Heureusement, on a de plus en plus d'éléments iconographiques qui nous permettent de travailler & de changer les éléments dans l'exposition sans changer de thème. Mais c'est compliqué, c'est compliqué parce que précisément la conservation, vous ne pouvez pas montrer une photo normalement plus de trois mois, vous ne pouvez pas montrer un extrait plus de six mois, vous ne pouvez pas montrer une gravure plus de trois-quatre mois, vous ne pouvez pas montrer un... Vous vous rendez compte ? Il n'y a pas beaucoup de musées qui arrivent à tenir le coup, ça veut dire qu'ils montrent chaque fois peu ! Et si vous voulez tout montrer d'un coup, vous êtes foutu ! Vous n'avez plus rien à montrer dans vos réserves. Donc,

---

<sup>477</sup>DUCLERT et HOOG, *Alfred Dreyfus. Le combat pour la justice*, op. cit.

<sup>478</sup>Fév. 2005, Paris : historial de la Grande Guerre de Péronne, musée d'Art & d'Histoire du judaïsme. *Juifs de France dans la Grande Guerre*. Thomas COMPÈRE-MOREL, Philippe LANDAU, Laurence SIGAL et Anne Hélène HOOG, eds.

l'idée,  a va être aussi de rationaliser les acquisitions pour arriver à faire des fonds qui tournent,<sup>c</sup> & puis je pense qu'il est très important de faire usage de l'audiovisuel. Alors, bien sûr, pas de se noyer dans l'audiovisuel, mais de faire un bon usage de l'audiovisuel, avec la fragilité que  a comporte parce que  a vieillit vite ces trucs-là dans un musée. L'interactivité, tout à, c'est quand même des implémentations,  a coûte de l'argent à entretenir,  a vieillit vite...<sup>||</sup>

Com. 22.3  
Bon usage de  
l'audiovisuel

22. VL Vous avez une activité numérique aussi ? En dehors de votre site.

22. AHH <sup>d</sup> Non, c'est trop compliqué. Si, vous allez voir, il y avait une base numérique, mais les 3/4 du temps, elle ne fonctionne pas.<sup>||</sup> <sup>e</sup> Ce qu'on avait dans l'exposition Algérie <sup>479</sup>, dans l'exposition, les sites juifs dans les pays arabes, donc là dans l'Algérie, & donc, là, il y a deux-trois reconstitutions de synagogues en 3D, de monuments aux morts à Alger, Saint-Eugène, quand on arrive à activer le bouton, parce qu'en réalité, ces trucs numériques, c'est pas fait pour un maniement grand public. Il y a un vrai problème, il faut toujours individualiser les trucs, vous ne pouvez pas... Alors, là on a trouvé un système de bouton... je vais trouver le nom... *trackball*, je ne sais plus comment  a s'appelle, qui permettrait de se guider sur le grand écran en face, & de cliquer. En réalité, le programme n'est pas assez fonctionnel pour que ce soit oui-non, oui-non, oui-non. Donc, on est en train de faire rouler la balle... Enfin bon, vous pourrez essayer, si vous avez de la patience. Tout a un début, c'est pas évident.<sup>||</sup> Mais l'idée de l'interactivité oui ! Pour que les gens aillent chercher... Moi je pense que justement, le truc du récit & tout, c'est pour inciter les gens à aller chercher plus. C'est-à-dire qu'à partir du moment où vous les inscrivez dans quelque chose où eux-même s'inscrivent. Vous, vous ne faites qu'une proposition, rien de plus. Ce n'est qu'une proposition.

Com. 22.4  
Trop compliqué

Com. 22.5.a  
Reconstitutions de  
synagogue, § A

Com. 22.5.b  
Reconstitutions de  
synagogue, § B

22. VL On peut retrouver sur Internet ce qu'on a vu ?

22. AHH <sup>f</sup> En même temps, c'est contradictoire. Si vous voulez, une expo, elle montre des éléments réels, objets, & pof ! D'un coup vous mettez à sur Internet, ce que n'importe qui peut se permettre de faire sur n'importe quel site. Et puis c'est contradictoire économiquement pour un musée. C'est-à-dire, à l'heure où l'image commence à se répandre, & que nous avons de moins en moins d'argent, moi je suis de moins en moins pour laisser tous les visuels être en diffusion libre partout. Je ne vois pas pourquoi.<sup>||</sup> <sup>g</sup> Alors, on a un fonds DREYFUS, on a des fonds qui vont être en ligne, etc. Mais je n'arrête pas d'insister à ce qu'on ait un contrôle de l'utilisation de l'image, soit par un tampon, par un truc. Il ne suffit pas d'une mauvaise pixellisation, je pense qu'il faut vraiment un contrôle dessus... Autant, il faut qu'elles soient accessibles, autant le fait qu'elles puissent être exportables me pose un problème. Parce que je trouve qu'on a besoin d'argent pour vivre, c'est quand même une condition de sa survie, c'est quand même qu'il ait un minimum de rentabilité, un minimum. Ce qui fait la force de ses collections d'archives aujourd'hui, c'est le caractère exceptionnel du visuel.<sup>||</sup> Et à, il n'y a pas de raison, moi je vais chez le boulanger, on me demande la note, quand le musée doit payer son loyer, l'électricité, il paye son loyer & l'électricité. Et je ne vois pas pourquoi on devrait systématiquement, parce qu'on a des subventions du public, être gratuit, parce que c'est voir le monde à l'envers. Les expositions coûtent beaucoup plus chères qu'avant avec un prix des billets pas cher. Donc, il faut bien que je trouve un financement quelque part, & je pense que le problème de la culture, c'est qu'on ne peut pas faire semblant d'être gratuit. Ce n'est pas possible, ce n'est pas possible. Où alors quand on fait de la gratuité totale, à... Enfin, résoudre les problèmes sociaux par la culture,  a je n'y crois pas, je trouve qu'il faut résoudre les problèmes sociaux par l' conomie. Déjà, & d'une. Si  a commence par là. Après, on résout par la culture, mais vraiment, le musée d'histoire, le musée ne peut pas être un objet de travail social, mais

Com. 22.6  
Contradictoire  
 conomiquement

Com. 22.7  
Contrôle de l'image

<sup>479</sup>HOOG, MICHEL, RODRIGUES et SIRAT, *Juifs d'Algérie*, op. cit.

<sup>c</sup>Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.?? ??, page 912.

<sup>d</sup>Extrait ventilé sous « Dispositif de récolement », SECTION B.3.46 Numérique, page 910.

<sup>e</sup>Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 916.

<sup>f</sup>Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 917.

<sup>g</sup>Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 910.

il peut être un objet d'ouverture, c'est pas la même chose. Or, très souvent, on a un problème, on envoie quelqu'un au théâtre. Alors, le lendemain, le problème est toujours là, ça n'a pas nécessairement changé son univers, & je trouve qu'emmener quelqu'un au théâtre si son estomac est plein, c'est peut-être mieux. Mais les foules faméliques révolutionnaires du XIX<sup>e</sup> siècle n'ont pas ce point de donnée. Comme disait François ARAGO en 1830 : « Fermez les théâtres, tout le monde dans la rue ». Il a fait fermer des théâtres. L'éducation politique se faisait au théâtre. On sort du théâtre pour aller dans la rue pour protester, on ferme les théâtres. C'est pas le moment d'aller s'amuser, on passe au boulot, & il faut s'y mettre. Ça Alexandre DUMAS l'explique admirablement bien : « tout le monde dans la rue ». C'était pas compliqué. C'était plus le moment d'aller apprendre, il fallait passer aux actes. Bon, le musée peut jouer ce rôle. Je suis persuadée que le musée est un théâtre un peu idéal, il y passe une conscience sociale. Et c'est pas ce qu'on voudrait qu'il fasse. On est censé être apolitique, etc. Moi je crois de toute façon qu'on peut faire de la politique sur une toute autre dimension au musée, parce que la prise de conscience, le rapport à l'histoire est nécessairement quelque chose qui stimule, parce que sinon je ne ferais pas ça.

22. VL Le savoir nourrit l'action ?

22. AHH Oui, mais l'action fait l'expérience. Alors, on va où ? Moi, je crois que le savoir est une chose, mais l'expérience fait le savoir, & donc le reste n'est que de l'information. Alors, la question que je pose souvent, c'est toutes ces informations, vous en faites quoi ? Et ça sert à rien de maîtriser toutes les informations sur un truc si on n'a pas l'esprit pour dire que les neurones ne fonctionnent pas, pour dire qu'il y a quand même une certaine façon de rendre cohérentes les informations, de les faire se rencontrer, de les organiser & que cette information-là, elle doit être corroborée par une expérience. Vous voyez, c'est ça qui est un rapport intéressant au musée, parce que vous êtes... on vous donne une information historique, vous la voyez, etc. Pour l'instant, rien ne vous emmènera jamais à faire une expérience en Égypte à -3000. Par contre, comprendre qu'un certain type de situation engendre que tout simplement, généralement, les panels de possibilités sociales, ou que la nature fonctionne de telle façon. Vous allez à la Cité des sciences, moi je trouve ça extraordinaire, mais je pense que ça s'est dégradé. Mais, je pense que les débuts de la Cité des sciences & des techniques était un truc archi-excitant. C'était génial. On va peut-être arrêter, vous avez encore peut-être des questions. On a fait le tour ? Je ne sais pas si on a fait le tour, je n'ai pas arrêté de parler tout le temps.

22. VL Justement.

22. AHH Quand vous aurez fini l'Algérie <sup>480</sup>, jetez quand même un coup d'œil aux parties DREYFUS & Juifs dans la Grande Guerre <sup>481</sup>, que je suis en train de petit à petit de... j'injecte de temps en temps des choses historiques, ça va être changé encore dans l'expo permanente. Je vais appeler pour qu'on vous fasse rentrer. Du coup, je ne vous ai pas offert de café ni rien, j'espère que vous n'avez pas eu froid. Je vais vous amener jusqu'en bas, & puis vous traverserez la cours pour aller rejoindre...

22. VL Je suis bien sûr sensible à l'aspect théâtre des expositions par goût personnel.

22. AHH Maintenant, attention, la mise en scène, c'est pas devenir un artiste. Il faut qu'elle soit équilibrée, mais le théâtre, ça doit être le rapport de l'objet au contenu. C'est ça. Après, vous avez une lumière, vous avez une façon de présenter l'objet, mais disons que c'est... Le scénographe n'a pas le même rôle que le décorateur de théâtre. Mais, c'est en train de se... depuis plusieurs années, c'est courant ça. Vous avez des scénographies époustouflantes pour des choses insignifiantes. C'est effrayant.

22. VL L'esthétique prend le pas sur le sens.

---

<sup>480</sup>Ibid.

<sup>481</sup>COMPÈRE-MOREL, LANDAU, SIGAL et HOOG, *Juifs de France dans la Grande Guerre*, op. cit.

22. AHH L'esthétique prend le pas, parce que moins on a de choses à dire, & moins les objets disent de choses, & plus il faut bousculer & noyer le constat de à par... Et c'est là à où on est dans une société de consommation où on a perdu l'idée qu'il faut consommer... je ne parle même pas en terme de qualité, ni rien, mais entre l'emballage & ce qu'il y a dans la boîte, qu'est-ce qu'on consomme. Pourtant, vous savez que l'emballage, à se paye de plus en plus cher. Excusez-moi que je trouve mon gros pull.

22. VL Bien sûr, il neige aujourd'hui.

22. AHH Je vais vous donner ma carte, Vincent. Moi, j'étais dans la tempête de neige ce matin à Paris, parce qu'il neigeait, il pleuvait,  a allait dans tous les sens... Moi je viens de Charente, il faut que j'appelle ! Vous arrivez à faire  a comme à, cette thèse ?  a doit être vraiment divers & compliqué d'arriver à rassembler des informations qui n'ont aucune norme. Il n'y a rien qui les norme. Les conservateurs sont tous avec des *backgrounds*\* différents. Je vais vous faire passer par l'intérieur, je ne vais pas être cruelle. Là, on a un centre de documentation.

22. VL Je vais rassembler, mais pour l'instant, à me semble difficile d'établir une typologie.

22. AHH Je comprends, mais en même temps, quoique ! Là on est dans la dernière partie de l'expo permanente, enfin, l'avant-dernière partie, qui est le judaïsme traditionnel. On est resté sur quelque chose XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles, avec les différents styles. Il y en a qui ont droit à des livres, d'autres qui ont moins de livres. Par exemple, à pour *Juifs d'Algérie*<sup>482</sup>, voilà, là ici, ce portrait, c'est un monsieur qu'on ne connaît pas, mais qui est peint par Alphonse LÉVY, & on sait les périodes où il a séjourné. Par exemple, il y a des gens chez lesquels il séjournait à Alger, & je ne désespère pas de trouver son identité ou le nom de la famille. L , par exemple ce sont des personnes qui sont toutes d'archives familiales, ce sont des œuvres qui viennent des photographies. Donc, les personnes, sauf une, je crois que tout le monde est identifié. En tout cas, on sait leur famille, d'où ils viennent, mais on ne connaît pas leur prénom. On ne sait pas précisément qui ils sont dans leur famille. Mais on sait à peu près... L , par exemple, portraits de deux époux, voilà, c'est ces deux-là. Ces deux-là, on ne sait pas qui ils sont, mais je me dis qu'en les montrant, on sait que c'est la famille STORA de Constantine, & ensuite, peut-être que des gens passeront, &  a arrive. à a été un peu *Perdu de vue*<sup>483</sup>, à a été un peu épique. Voilà une façon d'aborder l'histoire aussi, on nous a donné un arbre généalogique d'une famille, donc, là je n'ai pas encore fait le cartel, on vient de l'installer. On a comme  a, mais on n'a pas vraiment d'histoire des personnes.  videmment, il y a plus à faire, j'avais fait plus au moment de Rachel<sup>484</sup>, déjà, on montrait leur visage & leur nom, qui ils étaient, des choses comme à. Des artistes lyriques... Voilà, OFFENBACH, HALÉVY, & puis j'avais un buste de MEYERBEER, mais il est où ? Ah, non, il est là<sup>485</sup>. Voilà, alors là par exemple, le monde politique, c'est des choses que j'ai fait mettre après avoir fait Rachel, où pendant que j'ai fait Rachel<sup>486</sup>, il y avait même une carte qui s'appelait *Les Juifs   Paris au temps de Rachel*<sup>487</sup>, une carte de Paris qui montrait les quartiers & les différentes institutions. En réaction à cette émancipation juive, on va avoir DRUMONT, antisémite, 1880, & puis l'affaire DREYFUS qui commence là. Et puis là, c'était un peu un résumé de ce que j'avais fait dans l'expo DREYFUS, &  a permettait de remettre un peu les cadres<sup>488</sup>. Le problème, c'est pour changer, pour permuter les images. Il va falloir que je r inscrive des équivalences, mais c'est un peu compliqué, & par contre, tout ce qui est des annonces, que ce soit du *Sifflet*<sup>489</sup>, c'est-à-dire des dreyfusards, ou des non-dreyfusards, des anti-dreyfusards, voilà je les ai mis en regard, parce que précisément, ce qui était important, c'était de voir qu'on était dans le même vocabulaire iconique & qu'en même temps, c'est-à-dire que c'était des gars qui venaient du Chat noir, qui venaient du même quartier, & puis au moment de l'affaire DREYFUS, ils se

<sup>482</sup> HOOG, MICHEL, RODRIGUES et SIRAT, *Juifs d'Algérie*, op. cit.

<sup>483</sup> Jacques PRADEL. *Perdu de vue*. TFi. Paris, 1990.

<sup>484</sup> WECHSLER et HOOG, *Rachel. Une vie pour le théatre (1821-1858)*, op. cit.

<sup>485</sup> Jean-Pierre DANTAN. *Meyerbeer*. Paris, 1832.

<sup>486</sup> WECHSLER et HOOG, *Rachel. Une vie pour le théatre (1821-1858)*, op. cit.

<sup>487</sup> Mai 2004, Paris : musée d'Art & d'Histoire du judaïsme. *Les Juifs   Paris au temps de Rachel (1830-1860)*. Michael GRAETZ, Anne Hélène HOOG, Philippe LANDAU, Judith WECHSLER et Jean-Claude YON,  ds.

<sup>488</sup> DUCLERT et HOOG, *Alfred Dreyfus. Le combat pour la justice*, op. cit.

<sup>489</sup> *Le Sifflet Weekly* (1898).

séparent. Puis, il y a le CARAN D'ACHE, alors, c'est pareil, le CARAN D'ACHE, comment vous faites quand vous voulez expliquer à l'aide du CARAN D'ACHE qui devient très important, là c'est vraiment l'original encre, & je vais devoir faire faire un fac-similé, à moins que j'arrive à trouver le coupon, la page où était parue la caricature qui m'a été prêtée d'ailleurs au moment de l'expo, parce que ça, on l'a acquis bien plus tard<sup>490</sup>. À ce moment-là, je ferai faire une grande repro, quelque chose qui permettra d'alterner. Si vous voulez, montrer la division de la France, sans qu'il n'y ait le moindre truc antisémite dans ce dessin, il s'agit vraiment de montrer objectivement comment la France s'est séparée. Ça, c'est vraiment quelque chose qui neutralise & qui montre surtout dans un milieu bourgeois les différents rapports. Ça aussi c'est une pièce que je n'ai pas en double. C'est un peu compliqué. Et là, on a tout ce qui était archives, les archives DREYFUS, & les archives de la famille, plus quelques choses qui constituent le fonds DREYFUS : là ce sont les galons de DREYFUS, là on a des grandes projections sur le mur, j'en ai fait faire des petits diaporamas pour que ce soit quelque chose qui tourne. Et puis sur le côté, vous avez des textes, quelques lettres à DREYFUS, puis les dreyfusards, avec les dessins, puis après, je change différentes pièces d'archives, je change & puis ça va. Puis, il y a une question très contemporaine, d'abord une scène totalement fictive imaginé par TIM, Louis MITELBERG avec HERZL, DREYFUS, ZOLA, qui n'ont jamais été réunis tous les trois dans la même pièce<sup>491</sup>, & ça c'est la statue du capitaine DREYFUS<sup>492</sup> & un documentaire qu'on avait fait réaliser au moment de l'exposition sur Tim<sup>493</sup>, donc en 2003, qui était *DREYFUS aujourd'hui*<sup>494</sup>.

## 22. VL Ça c'était une commande ?

22. AHH Pas du tout, on nous l'a donné. C'était une commande de la sculpture qui était dans la cour<sup>495</sup>. Je ne sais pas si elle y est encore, ils devaient la déménager. Normalement elle devrait être sortie. Une grande sculpture qui est un moulage de la sculpture qu'il y a au métro de Notre-Dame-des-Champs, au square Pierre Lafue qui est la sculpture de DREYFUS, « Rendez-moi mon honneur » & son sabre brisé<sup>496</sup>. Et, c'est une commande de Jack LANG au moment où il avait demandé à plusieurs artistes de faire des sculptures de héros, etc., il y avait toute une liste, & MITELBERG avait choisi, TIM avait choisi DREYFUS. Donc, il a fait ce projet-là, & nous avons les dessins, nous avons... & c'est la seule image, la seule sculpture qui représente DREYFUS, c'est le seul monument public ou œuvre d'art même, dans l'absolu, qui représente DREYFUS. Là, on a la Grande Guerre, donc on a des photos. Il y a un texte sur le côté, j'avais fait une grande expo sur « Les Juifs dans la Grande Guerre<sup>497</sup> », enfin, j'ai repris, j'ai contracté le texte, ce qui permet d'aborder la question. Ça c'était pas au départ, & on a réinjecté. Donc, les expos temporaires nous permettent d'abord de rassembler, de commencer à ouvrir toute une collection sur les caricatures du temps de la Grande Guerre par Abel PANN & par Alphonse LÉVY, & des caricatures qui ne concernent pas nécessairement les Juifs, mais qui sont bien des façons de parler de la guerre, de faire de la propagande, & puis vous avez des archives familiales qui montrent des personnes, des médailles, & c'est pareil, avec des textes, qui font que bon, voilà, c'était des enregistrements que j'avais fait au moment de l'expo sur la Grande Guerre<sup>498</sup>. Je vais vous emmener au début de l'expo *Algérie*<sup>499</sup>. Là on aborde une salle sur l'École de Paris, une partie qu'on a dû diminuer de plus en plus, parce qu'on avait pas assez d'espace pour les expositions temporaires. Au début, on n'avait que le rez-de-chaussée pour les expos temporaires, c'était un peu ridicule. Et, petit à petit, on a envahi l'espace qui était dédié à l'École de Paris. Là, on est par exemple sur la création de l'État d'Israël. Et donc, là on a le comptage des voix des votes de l'ONU pour la création de l'État d'Israël, pour reconnaître l'État d'Israël avec un extrait de textes d'Amos OZ sur *Amour & ténèbres*<sup>500</sup>, & donc, comment tout le monde écoutait ces dénombrements de voix à

<sup>490</sup> Emmanuel POIRÉ. *Un dîner en famille*. Le Figaro. Paris, fév. 1898.

<sup>491</sup> Louis MITELBERG. *Emile Zola, Alfred Dreyfus et Theodor Herzl*. Paris, 1975.

<sup>492</sup> Louis MITELBERG. *Hommage au capitaine Dreyfus*. Paris, 2003.

<sup>493</sup> Mar. 2003, Paris : musée d'Art & d'Histoire du judaïsme. *Tim. Être de son temps*. Yasha DAVID, éd.

<sup>494</sup> Michel GROSMAN. *Dreyfus aujourd'hui*.

<sup>495</sup> MITELBERG, *Hommage au capitaine Dreyfus*, op. cit.

<sup>496</sup> Louis MITELBERG. *Hommage au capitaine Dreyfus*. Paris, 1998.

<sup>497</sup> COMPÈRE-MOREL, LANDAU, SIGAL et HOOG, *Juifs de France dans la Grande Guerre*, op. cit.

<sup>498</sup> Ibid.

<sup>499</sup> HOOG, MICHEL, RODRIGUES et SIRAT, *Juifs d'Algérie*, op. cit.

<sup>500</sup> Amos OZ. *Une histoire d'amour et de ténèbres roman*. Paris : Gallimard, 2004.

la radio. Voil   un type de chrono ! Parce qu'on n'a pas tant d'  l  ments... à, il y a un moment que à devrait   tre parti. Je vais faire faire des doubles, c'est compliqu  . Et l  , on a un film qui avait   t   r  alis      base d'archives. Voil  , parce qu'il fallait absolument parler de la cr  ation de l'  tat d'Isra  l. à semblait bizarre de s'arr  ter en 39.

22. VL    Donc, aujourd'hui, à s'arr  te    la cr  ation de l'  tat d'Isra  l ?

22. AHH    Oui ! Mais, en r  alit  , nous l'avons mis ici, parce que c'  tait le seul espace que nous avons. En r  alit  , je pense qu'il ne faut pas... personnellement, moi j'irais au-del  , par la suite. J'aimerais parler de qu'  st-ce que c'  st que d'  tre un Juif aujourd'hui, avec comment la communaut   red  marre en France, les attentats, les grandes questions politiques des ann  es soixante-dix & quatre-vingts, qui sont des questions tr  s importantes, & justement, le fameux retour de la m  moire. La question d'h  ritage, la question de m  moire. En fait on commence l'expo au premier   tage, & apr  s on redescend. En bas, on a une expo toujours sur l'Alg  rie, l'interrogation aujourd'hui de la m  moire. Voil  . Alors tu vas passer par l  .

22. VL    Merci beaucoup.

22. AHH       bient  t. Bon courage. C'  tait tr  s sympa, à nous a permis de faire fonctionner nos cerveau.    bient  t.

### A.23. Entretien avec David GUILLET

Paris, musée de l'Armée, le mercredi 16 janvier 2013.

23. VL Bonjour, je vous cherchais.

23. DG Bonjour, mettez-vous à l'aise. Heureusement qu'on n'avait pas rendez-vous hier, parce qu'hier ç'aurait été beaucoup plus compliqué parce qu'hier il y a eu l'hommage au lieutenant BOITEUX, le site est dans ces cas-là beaucoup plus difficile d'accès.

23. VL Merci de me recevoir, j'étais la semaine dernière au musée de la Marine.

23. DG Sur la méthode, vous imaginez de ne rencontrer qu'une personne par institution ou vous seriez ouvert à rencontrer d'autres personnes ? Si, au fur & à mesure j'ai quelques idées, peut-être que nos échanges vont les invalider ou les valider, à l'issue de notre conversation, je peux vous renvoyer éventuellement soit vers des personnes extérieures à l'établissement, soit vers des collaborateurs ici que les compétences ou domaines d'activités prédisposent à vous répondre.

23. VL Bien sûr.

23. DG La transmission de l'histoire au musée ! Quand vous parlez d'esthétique, est-ce que vous pouvez préciser ce que vous entendez, que je sois sûr de comprendre.

23. VL Concernant la manière dont peut être communiqué l'histoire, notamment par le sensible, comment historiens, muséologues, scénographes transmettent l'histoire par cette mise en scène dans le cas précis du musée.

23. DG J'ai compris. Votre formation, c'est quoi ?

23. VL Histoire & communication.

23. DG Vous n'êtes pas d'une spécialité philosophe. Ok. À quelles genres de questions voulez-vous que je réponde ? Celles de votre questionnaire ?

23. VL Oui, mais surtout nous laisser le temps d'aller au gré de nos discussions.

23. DG Allez-y.

23. VL Vous êtes conservateur ?

23. DG Je suis le directeur adjoint du musée. Si vous voulez le pedigree, je suis conservateur général du patrimoine. Avant de diriger ce musée, j'ai eu différentes fonctions, qui ont été des fonctions de direction, des fonctions de conseil. J'ai eu une activité scientifique qui, à vrai dire, pour une large part s'est déroulée en dehors des différents postes de commissaire d'expositions, de catalogues & d'articles. Les fonctions que j'ai occupé précédemment : je me suis occupé de relations internationales, notamment au musée d'Orsay dans sa phase de préfiguration, ainsi qu'à la direction du patrimoine, je me suis occupé de politique publique, je suis... je le dis rarement, mais c'est parce que vous me posez la question, ce genre de question-là... j'ai créé la carte blanche du musée d'Orsay, la carte d'adhérent du musée d'Orsay en 1986, il y a déjà assez longtemps. Je me suis occupé de communication à la direction du patrimoine sous le troisième mandat LANG au ministère de la Culture. J'ai dirigé les Galeries nationales du Grand Palais pendant neuf ans, j'ai été directeur de la production du développement culturel à la Réunion des musées nationaux pendant deux ans, avec comme responsabilité, la politique d'exposition de l'établissement, son





agence photographique & la politique d'accueil dans les musées que la Réunion des musées nationaux accueille. Voilà, pour vous donner quelques aspects de mon parcours. Ici, c'est à la fois un poste de directeur adjoint de l'établissement, avec une fonction de directeur adjoint sur l'ensemble de l'établissement, & puis plus spécifiquement, aussi & parallèlement, une responsabilité de l'ensemble des services dits scientifiques, culturels & de médiation.

23. VL Vous aviez une formation de...

23. DG J'ai eu une formation de littérature, je suis un spécialiste des lettres modernes, & j'ai fait de l'histoire de l'art, mon domaine de publication, c'est l'histoire de l'art, & plus particulièrement le domaine de l'estampe & des arts graphiques. J'ai travaillé dans les services culturels français à l'étranger, notamment comme directeur de centre culturel, après au musée d'Orsay, après la direction du patrimoine du ministère de la Culture, aux Galeries nationales du Grand Palais, à la DRAC Île-de-France, à la Réunion des musées nationaux, & ici.

23. VL Pour vous, le musée d'histoire ça a un sens ?

23. DG Oui. Il y a quantité de musées d'histoire. Comment dire, il y a des musées qui ne sont que partiellement des musées d'histoire. Moi, j'aime bien utiliser de façon plus ou moins appropriée l'appellation qu'on retrouve de temps en temps de musée d'art & d'histoire. Il y a beaucoup de musées d'art & d'histoire. Je trouve que le musée d'Art & d'histoire du judaïsme par exemple à Paris, joue assez bien ce rôle. Je pense que, alors, c'est un peu un problème parce que la personne qui en est directrice est partie depuis quelques temps & son successeur a quitté l'établissement, donc... Je ne sais pas qui vous avez vu : Nathalie HAZAN-BRUNET ? Je pense que par exemple le musée d'Art & d'histoire de Saint-Denis à l'échelle d'une collectivité territoriale joue assez bien ce rôle-là. Bon, c'est l'une des versions. Il y a des musées d'histoire nationaux, bon, ça vous connaissez, c'est valable pour la France, dont l'histoire nationale a spontanément généré des musées d'histoire nationaux, & ça fonctionne assez bien & assez naturellement, c'est le cas de tous les pays d'Europe centrale & orientale, quelque chose comme une forme logique. Il y a les musées de ville où les choses fonctionnent assez bien & qui sont assez souvent des musées d'art & d'histoire. Nous, on est un musée d'histoire, un musée d'histoire militaire, un musée de toutes les histoires militaires contrairement à une espèce de tradition qui fait qu'en raison de l'existence de la Marine & d'un musée de l'Air & de l'Espace, on devrait se concentrer sur l'armée de terre qui est une chose qui un, n'est pas dans nos missions, & de deux, n'est pas possible à tenir. C'est-à-dire qu'on ne peut pas s'imaginer à partir de 1914 raconter une histoire qui n'inclut pas l'histoire militaire des airs & assez tôt l'histoire maritime. Ça se fait d'ailleurs en très bonne intelligence avec nos collègues du musée de la Marine & du musée de l'Air & de l'Espace qui ont d'autres préoccupations aussi & qui ne souhaitent pas placer comme une espèce d'axe central l'histoire militaire au cœur de leur propos, notamment en phase avec notre politique d'acquisition, à chaque fois qu'on acquiert des objets, des uniformes, des armes, ou des éléments iconographiques qui renvoient à l'histoire militaire de la marine ou de l'air, ça pose aucun problème, on les consulte avant &... On raconte une histoire militaire, avec un souci... comment dire. Si on définit le périmètre, oui, c'est l'histoire militaire, non on ne peut pas dissocier l'histoire militaire de l'histoire politique, de l'histoire générale, de l'histoire sociale. Raconter l'histoire militaire, c'est raconter l'histoire de quelque chose qui est, suivant les époques, un pan plus ou moins important de la société. Les approches de l'histoire militaire peuvent être des approches événementielles, elles peuvent être des approches techniques, c'est-à-dire, quels sont les matériels utilisés, elles peuvent être des approches esthétiques, elles peuvent être à travers les représentations, à travers un certain type d'uniforme qui relève clairement de la production artistique, ou en tout cas de l'artisanat d'art, elles peuvent être des approches anthropologiques, c'est-à-dire que l'armée sous ses différentes formes est un corps social, & un corps social qui nécessite une approche anthropologique & ethnologique. Donc, on acquiert, on présente sous ces différents angles. On va acquérir une arme, un uniforme, avec un intérêt pour les événements auxquels cet uniforme ou cette arme ont été liés. On va les acquérir avec un intérêt pour ce qu'ils nous disent de l'évolution des réformes & de la structure de ce corps social qu'est l'armée. Donc, il y a des réformes militaires qui se traduisent par des modifications du règlement & par des changements d'arme. Quand on décrit une tenue, on va prendre un fusil ou un canon, en général,

l'indication du calibre est suivie par l'indication du modèle, & il y a la date. Le fusil Charleville <sup>501</sup>, le modèle 1777, c'est le début de la standardisation, parce qu'on rentre dans l'ère préindustrielle. Donc, ça veut dire des choses dans l'histoire militaire, & ça veut dire des choses dans d'autres domaines. La mitrailleuse légère allemande, dite 08/15 <sup>502</sup>, c'est le premier objet auquel sont appliqués les DIN <sup>503</sup>, c'est-à-dire les normes industrielles, les normes DIN. Donc, on voit bien : l'anthropologie, c'est indispensable, d'avoir ce regard-là, c'est quoi la culture matérielle du soldat ? On a eu une exposition qui portait sur ce sujet. Voilà le genre de sujet qu'on traite. C'est des préoccupations qui vont traverser les acquisitions, la présentation permanente peut-être pas autant, les expositions temporaires assurément, &  *interruption*  on en était aux différentes entrées, & ça pour vous dire qu'au fond les deux choses sont liées, c'est-à-dire qu'il n'est pas question de façon générale de dissocier l'histoire militaire du reste de l'histoire, ce qui ne nous donne pas pour autant vocation à traiter de toute l'histoire, premièrement. Deuxièmement, on ne peut pas avoir une approche du fait militaire qui soit exclusivement militaire, donc ça veut dire qu'on essaye de travailler au maximum avec des gens qui relèvent d'écoles historiques différentes, ou qui relèvent de disciplines autres que l'histoire.

23. VL — Donc, vous ne suivez pas d'école ni de tendance historique particulière ?

23. DG — Écoutez, une chose est le parcours permanent, & le parcours permanent existe, il appartient plutôt à d'autres de dire de quelle vision de l'histoire il relève, qu'à moi, qui de surcroît ne l'ai pas conçu, de dire de quelle vision de l'histoire il relève. Le parcours permanent, il existe & je ne peux pas dire qu'il soit en lui-même, intrinsèquement, un parcours animé par les contradictions entre différentes écoles... il existe. Ce que je peux dire tout de même, c'est que dans certains points de ce parcours, il y a eu le souci de donner la parole à des lectures d'historiens différentes, si vous visitez l'historial Charles DE GAULLE, il y a des questions problématiques comme celles de la résistance & de l'occupation, sur la question de la décolonisation par exemple, on a souhaité interviewer plusieurs historiens & offrir au visiteur les lectures de plusieurs historiens. Donc, ça c'est une pratique, même dans le parcours permanent qui existe. Dans nos expositions temporaires, en tout cas, on s'attache à associer à nos travaux des gens qui... après, c'est pas l'idée qu'il y ait plusieurs tendances pour traiter d'un même sujet, encore que par exemple, quand on a traité l'histoire de la colonisation & de la décolonisation de l'Algérie, on s'est vraiment attaché à ça. Mais, c'est de changer les angles de vue, & changer le type de sujet qu'on traite. Je peux en donner deux exemples : « Algérie 1830-1962 <sup>504</sup> » qu'on a fait l'année dernière, qui était une exposition à la fois tendue & dont on nous a dit qu'elle allait nous coûter cher, & qui nous a quand même valu globalement des échos presque extrêmement favorables y compris dans des organes de presse qui parlent relativement peu de notre activité. On s'est attaché à travailler avec un groupe d'historiens assez large & représentant des lectures & des approches différentes. Ça s'est traduit dans le catalogue <sup>505</sup>, ça s'est traduit dans l'exposition <sup>506</sup>, notamment aussi par le procédé des interviews. Là, tout récemment on vient de fermer une exposition qui s'intitulait « Avec armes & bagages... dans un mouchoir de poche <sup>507</sup> », & qui avec Jean-François CHANET, historien contemporanéiste de la fin du XIX<sup>e</sup> & du début du XX<sup>e</sup> siècle, qui s'intéresse à la place de l'armée dans la société, on s'est beaucoup intéressé à cet aspect des choses, c'est-à-dire, qu'est-ce que c'est que le corps social de l'armée ? Quelle est la place de l'armée dans la société ? Et quelle est la place de l'armée dans la société au moment où l'armée devient une armée de conscription & au moment où la conscription se généralise ? Et qu'est-ce que ça veut dire ? Donc, c'est un regard qui n'est pas événementiel. C'est-à-dire qu'il était question de la guerre de 1870, mais il était plutôt question de la guerre de 1870 en tant qu'on en donnait une image par des mouchoirs imprimés, des estampes, etc. Et en tant que la défaite

<sup>501</sup> Jean-Baptiste VAQUETTE DE GRIBEAUVAL. *Fusil Charleville*. Charleville, 1777.

<sup>502</sup> Hiram Stevens MAXIM. *Maschinengewehr 08/15*. Potsdam (Allemagne), 1915.

<sup>503</sup> *Deutsches Institut für Normung*, Institut allemand de normalisation.

<sup>504</sup> Mai 2012, Paris : musée de l'Armée. *Algérie, 1830-1962*. Avec Jacques Ferrandez. MUSÉE DE L'ARMÉE, éd.

<sup>505</sup> Christophe BERTRAND, Emmanuel RANVOISY et Jacques FERRANDEZ. *Algérie 1830-1962, avec Jacques Ferrandez*. Castrerman. (France) : musée de l'Armée, 2012.

<sup>506</sup> MUSÉE DE L'ARMÉE, *Algérie, 1830-1962*. Avec Jacques Ferrandez, op. cit.

<sup>507</sup> Nov. 2011, Paris : musée de l'Armée. *Avec armes & bagages... dans un mouchoir de poche*. Élise DUBREUIL, Hélène KLEMENZ et Marie-Hélène GRISON, eds.

a déterminé une réforme de l'armée, a déterminé la mise en œuvre du processus psychologique & sociologique de la revanche, etc.

### 23. VL L'exposition permanente a subi des rénovations récentes ?

23. DG Le parcours permanent a fait l'objet, entre 2000 & 2010 d'une rénovation qui porte sur tous les espaces ouverts au public. Il n'y a, à l'heure actuelle, aucun espace ouvert au public qui ne soit dans son état antérieur à 2000. Le parcours a été rénové, avec le choix d'une présentation qui est partout chronologique, d'une certaine manière linéaire, répartie en trois départements qui sont autant de tranches chronologiques, une première tranche qui va jusqu'en 1643, c'est-à-dire la fin du règne de LOUIS XIII, une autre qui va jusqu'en 1870, & une troisième qui est présumée aller jusqu'à l'époque contemporaine, qui en réalité s'arrête plutôt en 45 avec une petite excursion sur la guerre froide. C'est une fil chronologique qui, notamment pour certains espaces comme la première guerre mondiale, est matérialisée au sol pour les années 1914, 1915, 1916, 1917, 1918. Ça n'exclut pas quelques îlots thématiques. Il y a par ailleurs l'historial Charles DE GAULLE qui, lui, reprend une partie de la période du département dit des deux guerres mondiales, le département contemporain, mais qui la traite sous un autre angle, avec d'autres moyens, puisque l'historial Charles DE GAULLE est une sorte de musée multimédia. Ce que nous n'avons pas, c'est des sections à proprement parler thématiques. C'est-à-dire nous n'avons pas de section sur l'armement, nous n'avons pas de section sur la mort au combat, nous n'avons pas de section sur le corps du combattant, nous n'avons pas de section sur guerre & pouvoir... on pourrait avoir des sections thématiques de ce type-là, qui permettrait aux visiteurs, confrontés dans la réalité à des questions qui sont par exemple, quel est le prix de la vie d'un soldat ? question qui est actuelle, de se rendre compte que la problématique de savoir si la vie d'un soldat est le bien le plus précieux ou si elle est assujettie à des objectifs qui sont ceux de la nation, cette question-là est posée depuis longtemps, que la phrase de LOUIS XV au dauphin <sup>508</sup> à la bataille de Fontenoy qui lui dit qu'il n'y a pas victoire glorieuse si elle lui coûte autant de vies d'hommes, c'est une phrase du XVIII<sup>e</sup> siècle. Que la phrase de NAPOLÉON à Eylau qui parlait de la boucherie d'Eylau qui dit qu'une nuit de Paris réparera tout cela, & exprime une tendance contraire, mais que NAPOLÉON III sur le champs de bataille de Solferino décide d'arrêter la campagne d'Italie parce que le spectacle d'autant de morts lui semble insupportable. On voit bien que ce débat n'est pas nouveau & qu'on n'a pas une progression linéaire dans laquelle on irait de guerres dans lesquelles on ne porte pas attention à la vie des soldats à des guerres aujourd'hui dans lesquelles on y ferait attention plus que jamais, & que c'est un débat qui traverse l'histoire militaire. La question, c'est, est-ce qu'on laisse les gens représenter la guerre ? Est-ce que les journalistes présentent la guerre comme ils le veulent ou est-ce qu'ils sont *embedded*\* comme on dit ? Au moment de la guerre du Golfe, tout le monde a présenté le schéma américain des journalistes *embedded* comme une nouveauté, une exposition au musée Nicéphore NIÉPCE, il y a deux ans, a montré que c'était parfaitement le cas depuis longtemps. On a fréquemment, dans un traitement journalistique ou d'actualité d'histoire militaire, on a franchement l'impression que certaines problématiques apparaissent pour la première fois, qu'elles sont novatrices. Ça tient surtout au fait que les journalistes éventuellement & les journalistes à coup sûr les découvrent ou les redécouvrent à chaque fois. Et je pense que les sections thématiques pourraient avoir intérêt à partir de grands sujets, de montrer comment ce sont des sujets de tout temps &, non pas qu'on puisse mécaniquement, tirer des enseignements des réponses qui ont été apportées, mais savoir que le sujet n'est pas abordé pour la première fois, & que les réponses qui ont été apportées successivement en disent beaucoup sur les sociétés de l'époque. On n'a pas de section thématique de ce type-là, en revanche, les expositions temporaires sont une occasion de traiter des sujets de ce type. Et puis, on a un parcours multimédia, mis en place maintenant par... enfin, on a un guide multimédia qui propose à la fois des parcours linéaires par département, & des parcours thématiques. Il est disponible à l'accueil, & il permet de visiter le musée à partir de thèmes, donc, en sillonnant à travers les espaces. ||<sup>a</sup> Le site Internet du musée qui vient d'être refondu présente des portfolios qui sont structurés selon une même problématique, c'est-à-dire qu'ils sont trans-chronologiques. ||

Com. 23.1  
Portfolios trans-  
chronologiques

<sup>508</sup> Louis Ferdinand de FRANCE

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 920.

23. VL C'est-à-dire que sur le site Internet, il est possible aussi de faire des visites ?

Com. 23.2   
Portfolios  
thématiques

23. DG <sup>b</sup> C'est pas des visites, c'est des portfolios qui présentent des sélections d'objets, quatre objets par portfolio remis en contexte, détaillés & remis en contexte chacun d'entre-eux, & tous rattachés à une même thématique. Donc, il y a un portfolio sur les armes, il y a un portfolio sur l'artillerie, il y a un portfolio sur les grandes figures de soldat, il y a un portfolio sur les grandes batailles, il y a un portfolio sur différents sujets, vous irez voir. ||

23. VL Concernant le fonctionnement du musée, tout est ici à Paris ?

23. DG Non, on n'a pas d'antenne. On a des réserves sur la commune de Versailles, & on a des relations privilégiées avec un certain nombre d'institutions auxquelles on apporte de l'assistance, mais on n'a pas d'antenne, de succursale, ni de filiale, enfin, voilà, c'est pas...

23. VL Vous faites partie de réseaux particuliers, n'est-ce pas ? Pour le prêt d'œuvres par exemple.

23. DG On peut emprunter des œuvres, mais pas en louer. On ne pratique pas du tout ça, on serait dans une logique de marchandisation qui est pas du tout... Je ne sais pas ce que vous entendez par réseau. Des réseaux structurés, il y a le réseau que définit la tutelle, c'est-à-dire qu'on est un musée qui relève du ministère de la Défense, en ce sens-là, il y a virtuellement un réseau des musées de la Défense qui entretiennent de bonnes relations, plus ou moins fréquentes, intenses, fructueuses avec certains qu'avec d'autres. Des réseaux, structurellement, le musée est présent dans un certain nombre d'instances, notamment celles des musées & mémoriaux des conflits contemporains, instance informelle mais qui permet d'échanger avec des lieux qui ont des problématiques contemporaines, puis il y a des réseaux parfaitement informels qui sont dus au fait qu'on travaille étroitement avec des institutions, on travaille très étroitement avec la Bibliothèque nationale de France, on travaille très étroitement avec l'INA, l'Institut national de l'audiovisuel qui n'est pas un musée, la Bibliothèque nationale de France non plus d'ailleurs, on travaille très étroitement avec l'ECPAD <sup>509</sup> qui est le lieu de production audiovisuel & photographique de la Défense, on a un partenariat avec l'INRAP qui est l'Institut national d'archéologie préventive, on a des partenariats très divers qui sont construits sur des convergences ou sur des projets. Il y a des partenariats qui peuvent être ponctuels très intenses sur un projet : on a travaillé avec la fondation ALINARI pour l'histoire de la photographie à Florence pour une exposition qui s'intitule « NAPOLÉON III en Italie <sup>510</sup> ». Ce sont des liens qui demeurent amicaux mais qui sont moins opérationnels maintenant qu'on travaille sur d'autres sujets. Voilà, donc la notion de réseau, oui, elle existe. On est susceptible par ce réseau de mobiliser des partenaires, d'appeler facilement avec qui on a un passé commun.

23. VL Et du point de vue de la recherche, vous avez un centre ici au musée ?

23. DG Il n'y a pas d'équipe du CNRS au sein de l'établissement, ce que vous pouviez trouver aux ATP, ce que vous trouvez encore dans certains musées, ça s'est fait rare. En revanche, on a au sein de l'établissement, le terme est un peu long, la division de la recherche historique & de l'action pédagogique, en fait ça veut dire que dans une logique comparable à celle des services culturels des grands musées, on a une équipe qui est en grande partie une équipe d'universitaires, qui sont soit/soit ou à la fois des universitaires chercheurs & des médiateurs. Des médiateurs, c'est-à-dire qu'ils conçoivent des programmes de médiation, des animations, & des chercheurs en ce sens que, ils produisent, ils organisent des colloques, des conférences, c'est-à-dire qu'on est quelque part dans une logique intermédiaire entre la recherche & la médiation avec y compris l'organisation d'événements à caractère universitaire, on organise régulièrement des colloques. Alors, les colloques, on les organise souvent avec des partenaires. On a organisé un colloque sur le phénomène des volontaires internationaux avec l'École

---

<sup>509</sup>Établissement de communication & de production audiovisuelle de la Défense.

<sup>510</sup>Oct. 2011, Paris : musée de l'Armée. *Napoléon III & l'Italie, naissance d'une nation (1848-1870)*. MUSÉE DE L'ARMÉE, éd.

---

<sup>b</sup>Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 920.

normale supérieure de la rue d'Ulm, un colloque sur ce qu'on a appelé « Le jour d'après »<sup>511</sup> à l'occasion de la commémoration du 18 juin avec l'EHESS<sup>512</sup>, un colloque sur la pensée stratégique avec l'IRSEM<sup>513</sup>, l'Institut de recherches supérieur d'études militaires, pour donner trois exemples. Donc, oui, il y a une activité de recherche, oui, on travaille avec des universitaires, & donc... mais je ne peux pas dire que parmi les conservateurs & les personnels d'établissement, qu'il y ait des gens qui soient uniquement des chercheurs. Par définition, on inscrit les problématiques de recherche & d'exploration de périodes militaires & d'enjeux, on les inscrit dans une logique qui est une logique de transmission & de médiation.

23. VL La direction scientifique de l'établissement est gérée par un conseil ?

23. DG La direction scientifique d'un établissement n'est jamais gérée par un conseil, nulle part, puisqu'un conseil, c'est un conseil. Le directeur scientifique, c'est moi. Il y a une instance interne à l'établissement qui s'appelle le comité de conservation, qui est en fait improprement appelé le comité de conservation. S'y retrouvent les responsables des différents départements, donc les trois départements chronologiques dont je vous ai parlé, le conservateur des collections dites iconographiques, c'est-à-dire dessins, estampes, peintures, sculptures, photographies, le conservateur du département artillerie, le conservateur des collections musicales qui est également un médiateur puisque c'est elle qui organise l'activité musicale, les concerts, l'universitaire qui est responsable de notre division de la recherche historique & de l'action pédagogique dont je vous parlais, & puis deux autres départements qui sont plus des services supports, le département dit expert & inventaire qui est un département qui travaille sur les collections & sur leur situation patrimoniale, & la régie. Donc, ce comité est l'instance scientifique interne qui examine notamment les projets d'acquisition. Les instances de conseil, il y a eu pour chacun des projets de rénovation de l'établissement, c'est-à-dire quand, tranche par tranche, l'établissement s'est rénové. On a créé l'historial, on a créé un comité scientifique accompagnant la rénovation, un comité scientifique *ad hoc*, sachant qu'on traite d'une période qui va de l'âge du bronze jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle, & que, l'exercice consistant à faire passer les projets de rénovation de l'établissement au tamis d'un conseil très pluridisciplinaire & aux compétences chronologiques très éclatées, ça nous aurait semblé moins opérationnel. Et par ailleurs, chaque exposition que nous produisons est accompagnée d'un conseil scientifique.

23. VL Qu'est-ce qui a motivé les changements du musée ?

23. DG Ce qui a motivé les changements, c'est d'abord la désuétude technique, matérielle mais aussi intellectuelle.

23. VL Il y a longtemps que ça n'avait pas été changé ?

23. DG Par retouches oui, fondamentalement, & dans la globalité, ça ne l'avait jamais été. Ce qui ne veut pas dire que le musée se trouvait dans son état de 1905. Les axes qui ont sous-tendu le travail ont été de trois types. L'un visant à assurer une meilleure conservation des collections que ce qui était le cas dans l'ancienne muséographie. C'est technique. Le deuxième, visant à faire du musée un musée d'histoire selon une formulation un peu lapidaire, & qui s'est traduit par une lecture chronologique. Ça a été un point extrêmement important dans le sens où jusque-là, le musée était éclaté en espaces dont certains étaient mémoriels, pour ne pas dire culturels. C'est-à-dire qu'il y avait notamment dans l'établissement une salle d'emblèmes, qui était une salle où se trouvaient tous les drapeaux. Et dans un musée militaire, cette salle avait un sens particulier, c'est-à-dire qu'on avait... évidemment, on est un musée qui a plus de 1 400 000 visiteurs, donc les visiteurs sont pour l'essentiel des civils pour leur immense majorité, mais on avait une pratique de la salle des emblèmes qui était le passage rapide de visiteurs non

<sup>511</sup> Juin 2010, Paris : musée de l'Armée. *J+1, lendemains d'événement*. MUSÉE DE L'ARMÉE et ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES, eds.

<sup>512</sup> École des hautes études en sciences sociales.

<sup>513</sup> Institut de recherche stratégique de l'École militaire.

initiés qui ne comprenaient rien & qui passaient rapidement, & une visite, c'est là que je dis quasi culturelle, d'anciens de tel ou tel régiment, & particulièrement de régiments dissous, qui venaient voir, si ce n'est pas se recueillir, devant l'emblème d'une unité à laquelle ils avaient appartenu. On a décidé que nous étions un musée de l'Armée, fait par une institution émanant de l'armée, mais pas fait pour l'armée, fait pour le grand public, & que ce type de présentation mémorielle ne dit rien au grand public, & donc, désormais les emblèmes sont, pour ceux qui sont montrés, distribués dans le parcours & non pas classés par région, ce qui se traduit par deux choses, d'abord par le fait que chaque emblème présenté est lié à l'époque qu'il représente & pas au régiment, donc d'avantage aux circonstances, à la bataille, ou aux campagnes, ou à une réforme, & pas au régiment en lui-même. On voit bien qu'on s'adresse à une autre démarche & à un autre public. Et par ailleurs, les emblèmes sont présentés en moins grand nombre, c'est une conséquence quasi technique, notamment de prise en compte de leur condition de conservation. Donc, ça, c'est un point important : il n'y a plus de présentation mémorielle, y compris la présentation du bivouac de l'empereur NAPOLEON I<sup>er</sup>, elle est présentée dans le droit fil de l'histoire napoléonienne & pas comme un lieu où rendre un culte à NAPOLEON. Par ailleurs, il y a l'établissement du tombeau, donc si les gens veulent visiter dans cet esprit-là, ils peuvent le faire. Les deux autres points, donc j'ai dit la conservation, le parcours historique, l'authenticité, c'est-à-dire que, & ça n'est pas indifférent dans un souci qui était un souci de restituer des figures, des objets, nos prédécesseurs, responsables scientifiques de l'établissement, ont souvent complété des pièces & notamment des mannequins, c'est-à-dire qu'il souhaitaient procéder plutôt par mannequins que par traces historiques du passé. C'est une optique, ça a l'air d'être purement technique, mais en fait c'est fondamental. C'est-à-dire de donner à voir un soldat complet, un grenadier de la garde impériale, un fantassin de l'Ancien Régime, & donc, de compléter absolument la tenue avec deux risques : le premier qu'on peut éventuellement prendre en compte, notamment quand on a affaire à des tenues de série, qui est éventuellement de rabouter des pièces de provenances différentes & ayant appartenu à des personnes différentes. On a maintenant une tendance à valoriser la provenance de la pièce, c'est-à-dire si on sait qui l'a portée, & si cette histoire est significative, à essayer de la valoriser, ce qui interdit, quand vous avez une partie d'une tenue, d'aller la panacher avec des éléments de tenue qui appartiennent à une autre personne. Et là, vous voyez bien la dimension anthropologique dans l'approche, qui est extrêmement différente. D'ailleurs, ça a conduit à compléter les tenues par des réalisations contemporaines qui permettaient d'avoir un mannequin complet ; maintenant, on ne fait pas ça. On considère qu'un objet authentique qu'on a, si c'est un chapeau, si c'est une coiffe & qu'on n'a que le chapeau ou la coiffe, on ne présente que le chapeau ou la coiffe & on dit ce que c'est. Et le dernier point qui est très important, c'est l'appareil didactique qu'on a énormément développé & qui accompagne les expositions avec beaucoup d'outils multimédias & audiovisuels parce qu'on considère qu'on a besoin d'outils de médiation dessus. Voilà les quatre axes des rénovations.

23. VL Pour vous qui êtes arrivé sur la fin, ça vous semble satisfaisant ?

23. DG D'une certaine manière, dans la réponse que je vous ai donné, il y a des réserves, il y en a une sur la lacune structurelle d'une approche chronologique linéaire, après, on compense par les expositions temporaires. Je pense que le parcours chronologique a énormément d'avantages, il permet de re-situer un événement dans l'histoire, de le placer... Ça a interdit les visions synthétiques d'une problématique, en tout cas ça ne les favorise pas. Ça on peut le regretter, à nous de le penser autrement. On a mis en place des stratégies palliatives par le multimédia notamment, & par les expositions temporaires. Des regrets : le travail didactique est inégalement fait. Il est très bien fait dans le département des deux guerres mondiales & dans le département dit moderne, il est faible en ce qui concerne le département ancien, & ça c'est un regret. Après, il peut être techniquement plus ou moins bien réussi ; je pense que dans le département dit moderne, ou les salles d'Ancien Régime, & jusqu'au Second Empire inclus, il est très bien fait, la mise en œuvre n'est pas toujours parfaite, & il y a des supports qui ne parviennent pas à toucher leurs destinataires, ça c'est technique. C'est technique, mais après, c'est quand même le résultat qui compte.

23. VL La contextualisation des objets passe d'abord par la chronologie, mais ensuite, quels dispositifs avez-vous mis en place ?

23. DG Les dispositifs de contextualisation des objets, c'est à côté de quels objets on les présente. Si vous avez un fusil, un fusil LEBEL <sup>514</sup>, le fameux fusil de guerre 14-18, vous pouvez le conceptualiser... vous pouvez en faire le cœur de votre sujet en ayant une vitrine sur l'évolution de l'armement, ou sur l'armement. Ça c'est l'approche technique qui prime. Vous pouvez le présenter dans la logique mannequin qui existe tout de même, parce qu'à un moment donné, il faut bien que le visiteur sache à quoi ressemblait le combattant en tenue bleue horizon, donc vous présentez le combattant en tenue bleue horizon avec sa tenue complète & un fusil à la main, donc vous voyez que... vous pouvez le présenter, le fusil LEBEL <sup>515</sup>, vous pouvez présenter un fusil LEBEL <sup>516</sup> qui a été utilisé par le combattant qui était auprès de LYAUTEY au Maroc, un fusil qui a été en large partie détruit, parce qu'il a reçu une balle dans un combat, on sait où s'est passé le combat, on sait qui avait le fusil en main, & le cartel l'écrit. C'est le destin d'un individu. Vous voyez qu'un objet peut être conceptualisé de différentes manières, ça peut se faire par des supports didactiques précis, ça peut se faire simplement par ces modalités de présentation. C'est-à-dire que le fusil à la main d'un fantassin, le fusil détruit présenté comme tel, comme un objet, ou le fusil dans une vitrine où sont alignées des pièces d'armement & qui invitent à les regarder attentivement pour regarder les différences entre elles, ces différences sont expliquées, c'est trois modes de contextualisation différents. Je prends l'exemple du fusil, parce qu'il est assez simple, ça pourrait être autre chose. Vous avez des objets ayant appartenu soit à des combattants anonymes, enfin non connus du grand public mais identifiés, soit ayant appartenu à des grandes figures de chefs militaires qui sont présentés pour évoquer le propriétaire. Vous avez, je repense encore à un personnage qui est LYAUTEY, vous avez un képi de LYAUTEY qui est doté d'un porte monocle. Le képi est présenté comme une évocation de la figure de LYAUTEY. Après, ça peut être fait... c'est évidemment complété par le cartel qui peut expliquer, ça peut être complété par des outils didactiques. Dans notre département moderne notamment, on a un petit film de reconstitution qui montre ce que c'est pour un soldat que de se lever le matin & de replier toutes ses affaires. On montre comment on charge un canon & comment on tire avec sous le Second Empire. On montre l'utilisation d'un *fusil CHASSEPOT* <sup>517</sup>, ce qui permet de montrer à la fois ce qu'il y a de nouveau, c'est-à-dire qu'on le charge par la culasse, pas par la bouche, & néanmoins combien de temps ça prend encore de charger un fusil, pour tirer. Et c'est une petite borne de reconstitution, c'est comme de l'archéologie expérimentale, comme les Danois ou les Britanniques qui font travailler les gens à reconstituer une pirogue selon les techniques... voilà. Là, on demande à des gens dans des uniformes reconstitués de se livrer, très rigoureusement, aux opérations auxquelles il fallait se livrer pour tirer. C'est pas du folklore, vraiment, c'est pas du folklore, c'est de l'archéologie. Reconstitution est connotée, moi, je dis que c'est de l'archéologie expérimentale. C'est-à-dire qu'il y a un moment où, pour comprendre ce que c'est qu'une arme, il faut refaire les gestes. Les archéologues ont parfaitement assimilé cette démarche-là, c'est d'origine anglo-saxonne & scandinave, ils ont parfaitement assimilé ça. Alors, je suis très sensible à ça, c'est l'occasion d'une connaissance, c'est l'occasion d'une connaissance & au minimum c'est un support de médiation extrêmement important. On parle de quelque chose qui peut être un combat, qui est la manière dont une guerre se gagne, qui est la manière dont une armée se met en place. On va parler prochainement du centenaire du déclenchement de la première guerre mondiale, & on sait bien qu'un des problèmes de ce déclenchement, c'est qu'une fois que le plan est en marche, une fois que la mobilisation est en marche, la guerre a commencé. C'est la fameuse phrase : on mobilise, mais la mobilisation n'est pas la guerre... si ! la mobilisation est la guerre, parce que la mécanique de mise en route, il est impossible de l'arrêter. Et, ça, on ne peut pas comprendre ces choses-là à l'échelle macro-historique ou macro-économique d'une guerre ou à l'échelle micro-historique de ce que c'est que le chargement d'un fusil si on ne renvoie pas à la matérialité des choses. Il y a une notion de culture matérielle, c'est quand même un peu ça l'idée.

23. VL Les notions de temporalité passent par là alors. Dans les films aussi ?

<sup>514</sup>Nicolas LEBEL. *Fusil Lebel*. Paris, 1886.

<sup>515</sup>Ibid.

<sup>516</sup>Ibid.

<sup>517</sup>Antoine Alphonse CHASSEPOT. *Fusil Chassepot*. Paris, 1866.



23. DG Les films de reconstitution, ils sont utilisés de manières différentes, allez voir sur place, vous verrez. <sup>c</sup> Parfois, on utilise de l'image virtuelle, parfois, pour les plans de bataille, les parcours, pour la partie moderne & la partie seconde guerre mondiale, sont animés par des plans de bataille, bon ben, c'est virtuel. <sup>||</sup> Il y a pour reprendre ce que vous évoquiez... enfin il y a deux choses, c'est assez intéressant. Il y a un curseur qui indique le temps de l'animation qui est proposée, donc on raconte la bataille d'Austerlitz en deux minutes & le curseur vous indique combien de temps il vous reste, si vous êtes au début, au milieu, à la fin. Ça a une fonction utilitaire & qui permet, quand vous arrivez au milieu de l'histoire de savoir s'il va falloir que vous attendiez longtemps ou pas longtemps. Et puis, il y a une chronologie qui est donnée via des casques, parce que vous écoutez un texte commentaire, & qui est donnée aussi avec une horloge qui indique qu'effectivement la bataille a duré, soit une heure & demie, ce qui n'existe pas, soit une journée, soit deux, ou plus longtemps que ça quand il s'agit de Sedan par exemple, Sedan 1870.

23. VL Pour finir sur un dernier point, la question esthétique. Y-a-t-il une manière, ou des manières de peindre l'histoire qui vont être reconnaissables.

23. DG Ce sont des questions auxquelles on a pas mal réfléchies. Comment dire. En fait, la question que vous posez, c'est la question de la représentation. Alors, la question des représentations, on ne peut pas raconter l'histoire sans montrer des représentations des événements. On ne peut pas montrer l'histoire militaire uniquement à partir d'uniformes, d'armes, d'artefacts & d'outils didactiques qui seraient contemporains & donc neutres par rapport à l'histoire, ce qui est un quand même un postulat fragile, pour ne pas dire absurde. Donc, une histoire, on la raconte nécessairement par des représentations. Alors, il y a une première question qui s'est posée à nous, & qui est loin d'être la seule, & on l'a résolue assez radicalement dans le cadre de la rénovation : représentation contemporaine ou rétrospective ? En règle générale, la nouvelle scénographie a opté pour le bannissement rigoureux des rétrospectives. C'est-à-dire qu'à quelques rares exceptions près, les représentations des conflits en cours que vous avez sont des représentations contemporaines ou immédiatement consécutives à ces conflits de manière à éviter que le visiteur qui ne serait pas suffisamment attentif plaque sur la narration d'un conflit les représentations que les sociétés plus tardives s'en sont faites. C'est notamment la question de la façon dont s'est construite la légende napoléonienne & dont les conflits de l'Empire ont été racontés par les grands peintres de la fin du XIX<sup>e</sup> & du début du XX<sup>e</sup> siècle. Donc, c'est comme ça qu'on a fait. On en voit tout l'intérêt parce que ça offre une visibilité. Les reconstructions qui peuvent être archéologiquement d'une très grande exactitude parce que beaucoup de ces peintres d'histoire étaient, à l'instar des romanciers de la même époque, les romanciers naturalistes de la même époque, les FLAUBERT, ZOLA, des archéologues à leur manière. Donc, c'est un risque, mais pas tant que ça, en revanche, c'est un risque de transposition d'injecter dans la lecture d'un conflit napoléonien des préoccupations qui sont celles de la revanche, c'est-à-dire celles de la période entre 1870 & 1914. On l'a évité, premier constat. Deuxième constat critique, lui pour le coup, les représentations via la peinture me semblent moins problématiques que les autres dans le sens où elles se donnent à voir comme des œuvres. Il me semble que les représentations des faits, & qui sont soit photographiques, soit cinématographiques, recèlent en elles-mêmes un danger qui est qu'elles sont souvent confondues par le visiteur avec le référent. C'est-à-dire qu'une photographie... bon, pour le cinéma des débuts & pour la photographie des débuts, c'est extrêmement important parce que de toute façon la technique ne permet aucunement de prendre des images à la volée, des instantanés, & donc les photos sont posées, elles ne sont pas seulement posées, mais elles sont construites. Là, il y a un souci assez compliqué à régler. Si vous posez la question véritablement esthétique, on se dit, & c'est une autocritique, que peut-être il aurait fallu présenter les photographies, non pas éventuellement sur des murs entiers agrandies, comme des éléments de contexte, ce qui invite à les lire comme un référent, mais que peut-être il faudrait présenter les photographies dans des passe-partout encadrés montrant qu'il s'agit de représentations à l'instar de tableaux, etc. On ne le fait pas pour deux raisons, la première c'est que les photographies originales, ça nécessiterait de les renouveler très fréquemment, c'est un travail assez considérable, & puis à vrai dire, la muséographie elle est faite, & sur une autre base. En tout cas, la réflexion critique sur les représentations, est quelque chose quand même par

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 916.



ailleurs, & quand on a travaillé sur *NAPOLÉON III & l'Italie*<sup>518</sup>, on a consacré un bon quart de l'exposition au siège de Rome de 1849, à la présentation du plan-relief du siège de Rome de 1849, à la présentation autour de ce plan-relief des dessins préparatoires réalisés par les sous-officiers, officiers du génie, dessins préparatoires ; à la présentation à côté de ces dessins, des photographies réalisées par les photographes républicains italiens qui étaient de l'autre côté, parmi les premières photographies de guerre, en tout cas de conflit, à la présentation des dessins de RAFFET, études préparatoires pour ces gravures représentant le siège de Rome, & à la présentation des tableaux des peintres italiens qui étaient du côté des républicains. Donc, on a... on s'est livré, par une très importante section comprenant avec le plan-relief une quarantaine de numéros, à un travail critique de ce type-là qui a permis de voir comme un même événement pouvait être abordé par des techniques différentes, avec des points de vue différents, dans des temporalités différentes, & avec des objectifs différents. On consacrera une exposition à ce sujet, à la question des représentations de la guerre, sous l'intitulé *Vu du front*<sup>519</sup>, à propos de la guerre de 14-18. Donc, c'est quelque chose dont on est conscient, après, on sait bien qu'il y a un risque, que la photographie de la *Grosse Bertha* présentée à côté d'une maquette très réduite de la *Grosse Bertha* soit considérée comme une vision de la *Grosse Bertha* en fonction<sup>520</sup>. Ce qui n'est pas du tout le cas, ça se voit. Donc, on sait bien que même quand on crédite, le regard que les gens portent sur les images photographiques ou cinématographiques n'est pas nécessairement un regard critique. Je pense que ce risque touche moins la peinture. Parce que le regard a pris ses distances avec ce médium qu'est la peinture, ou avec le dessin & que de toute façon, puisque vous parliez d'esthétique, le simple fait qu'il y ait un cadre & un montage, ça change tout, je pense. Ça se donne comme une représentation. Si on parle d'esthétique aussi... Après, moi, je vais pas m'étendre... Oui, les parties scénographiques existent, après, c'est au musée de les contrôler. Il y a un autre sujet qui est la question de structure & qui est la question de l'approche de l'histoire, & ça rejoint peut-être la question de la thématique, c'est une question qui est posée depuis maintenant quelques décennies. C'est, est-ce que l'histoire est continue ou est-ce que l'histoire est discontinue ? & comment on fait ? Il y a notamment dans les textes de Walter BENJAMIN sur l'histoire, il y a des considérations essentielles là-dessus. Et on y lit entre autre que la présentation de l'histoire, le regard sur l'histoire comme sur une vaste étendue continue n'est pas... enfin, recèle beaucoup plus de risques que d'atouts, que... ❀ *interruption* ❀ Non, cette question-là, pour le coup, elle me semble devoir se poser, & elle ne se pose pas, cette question de la continuité ou pas. Cette question, on ne se la pose plus pour le parcours, mais on se la pose pour les expositions temporaires, & honnêtement, moi, ma réflexion là-dessus a beaucoup évolué ces derniers temps avec des lectures théoriques de ce type-là, & en voyant notamment la passionnante exposition de *L'Art en guerre*<sup>521</sup> organisée par Laurence BERTRAND-LAURÉAC au musée d'Art moderne de la ville de Paris que vous avez bien sûr vue.

23. VL Non.

23. DG C'est une exposition qui procède de façon parfaitement discontinue, c'est-à-dire que cette exposition ne raconte pas une histoire linéaire. Les modules, ou les îlots de sens consécutifs s'enchaînent dans un ordre chronologique & aucun d'entre eux n'a de vision panoramique ou totalisatrice, ils sont plutôt définis comme des îlots de sens, & le lien entre eux est plutôt dialectique qu'autre chose. Ça, pour moi, c'est vraiment, enfin sur ce sujet, c'est vraiment l'exposition à voir, & pas seulement celle de l'année, mais sans doute celle des cinq ou six dernières années. Nous, on procède en règle générale en respectant l'ordre chronologique, ça n'a pas été le cas dans la dernière exposition, mais en articulant les choses de façon thématique à l'intérieur de la chronologie d'une part, & d'autre part en fournissant à nos visiteurs une chronologie initiale en entrée de salle qui est elle très rigoureuse, & qui est éventuellement sur plusieurs plans. C'est-à-dire que là, notre exposition *Avec armes & bagages*<sup>522</sup> était une exposition comme je vous l'ai indiqué, qui à travers les objets qui étaient les mouchoirs imprimés, les mouchoirs d'instruction, les mouchoirs commémoratifs, racontait la place de l'armée dans la société, on a donné une

<sup>518</sup> MUSÉE DE L'ARMÉE, *Napoléon III & l'Italie, naissance d'une nation (1848-1870)*, op. cit.

<sup>519</sup> Oct. 2014, Paris : musée de l'Armée. *Vu du front, représenter la Grande Guerre*. MUSÉE DE L'ARMÉE, éd.

<sup>520</sup> Guštav KRUPP VON BOHLEN UND HALBACH. *Grosse Bertha*, M 42 Dicke Bertha. Essen (Allemagne), 1914.

<sup>521</sup> BERTRAND-LORLÉAC et MUNK, *L'art en guerre, France 1938-1947. De Picasso à Dubuffet*, op. cit.

<sup>522</sup> DUBREUIL, KLEMENZ et GRISON, *Avec armes & bagages... dans un mouchoir de poche*, op. cit.

chronologie où il y avait l'histoire politique, où il avait de l'histoire des institutions militaires, des réformes, où il y avait de l'histoire technique, le fusil CHASSEPOT <sup>523</sup>, le fusil LEBEL <sup>524</sup>, mais où il y avait aussi l'introduction de l'école obligatoire en 82. Évidemment, le fait que dans un pays on introduit la conscription, c'est fondamental. Donc, il y avait des éléments relevant d'histoires, au pluriel, différentes. Et ça, c'est déjà introduire la polysémie de l'histoire, en quelque sorte. Donc, sur ces sujets-là on essaye de réfléchir pas mal sur les expositions temporaires, en se disant que l'exposition temporaire, c'est précisément ce qui devrait, en tout cas dans notre réflexion & dans l'idéal, interagir avec le parcours permanent. Ça, ça relève à mon avis de considérations qui ne sont pas du tout purement techniques, qui sont esthétiques dans l'acception large du terme, c'est pour ça que je vous demandais si vous étiez philosophe. Pour moi, elles sont esthétiques, c'est-à-dire qu'elles sont du domaine de la perception des choses qu'on a, il ne s'agit pas de savoir si c'est beau, si c'est pas beau, mais quelle forme on adopte pour raconter l'histoire. Et que cette forme soit continue ou discontinue, c'est quelque chose d'extrêmement important, & pour tout dire, de plus important que le choix des couleurs.

23. VL Ça répond à la question que je pose sur l'esthétique.

23. DG C'est une question de structure ! C'est une question de structure, c'est une question de transposition. Mais, au-delà d'une question de transposition, c'est pour ça que je pensais à des auteurs comme GRAMSCI ou comme BENJAMIN, au-delà, ce qui est en jeu, c'est quelle idée on se fait de l'histoire, & comment on pense qu'elle peut nous apprendre quelque chose. Dans BENJAMIN, c'est dit clairement, enfin c'est son point de vue, en tout cas, comment dire, il a une expression qui est assez forte, qui est l'image d'une mèche qu'il faut allumer, il utilise deux images : une première qui dit qu'il faut allumer une mèche pour faire ressortir de l'époque qu'on étudie le caractère explosif des enseignements qu'elle peut nous donner, & pas du tout lire les choses comme si un fil linéaire reliait une époque à laquelle on va s'intéresser à l'époque d'aujourd'hui, parce que c'est une vision linéaire qui est une vision appauvrissante, & qu'elle repose sur l'idée qu'il y a des causalités mécaniques qui s'enchaînent qui vont de l'époque qu'on étudie à l'époque d'aujourd'hui, & que quand on procède de la sorte, on ne trouve dans une époque d'intéressant & de riche d'enseignement qu'absolument très exactement des choses qui relèvent des raisons pour lesquelles on s'est intéressé à cette époque. C'est-à-dire qu'on est dans un raisonnement totalement tautologique. Alors que l'idée de s'immerger dans une époque, dans une problématique, dans un enjeu, & de gratter jusqu'à y trouver quelque chose d'intéressant, c'est beaucoup plus tonique & stimulant. Il y a une autre image qu'il donne & qui est assez intéressante, il parle dans le même texte si je me souviens bien, de l'inspiration à trouver chez les gens qui travaillent dans le domaine de la mode & qui ont, dit-il, systématiquement l'intuition de, qui trouvent dans le passé ce qui a de nature à être significative pour nous. Donc, il en fait là une question d'intuition, quelque chose d'assez intéressant. En tout cas, pour moi ça plaide vraiment pour se dire : « Bon, on dit au visiteur que les faits qu'on va lui raconter s'inscrivent dans une chronologie, mais on n'est pas tenu, parce que sinon, de toute façon c'est un exercice dans lequel on n'a jamais de succès, on n'est pas tenu de, on ne doit pas essayer de raconter linéairement une histoire du début jusqu'à la fin, & il faut avoir des parties », & simplement les parties qu'on a, il faut les tenir fermement. Et, allez voir cette exposition, & vous verrez qu'une foule de choses y sont dites, elle est un petit peu longue vers la fin, beaucoup sont laissées délibérément de côté. Il s'agit de *L'Art en guerre de 1938 à 1947* <sup>525</sup>, 38 est abordée uniquement à travers l'*Exposition surréaliste* <sup>526</sup> de 1938, & c'est très bien, parce que l'étape suivante, c'est le Camps des Milles en 1939, l'internement des artistes, & notamment des artistes étrangers, & dans le Camps des Milles, on trouve un certain nombre d'artistes qui étaient à l'exposition surréaliste. Donc les choses s'enchaînent bien. Évidemment les choses s'enchaînent bien. Évidemment, la scène artistique à Paris en 1938, c'est pas seulement l'*Exposition surréaliste* <sup>527</sup>, évidemment, la situation en 39, ça n'est pas que le Camps des Milles, & si on traite bien ces questions, on peut dire beaucoup de choses. C'est en première instance tout ce que

<sup>523</sup> CHASSEPOT, *Fusil Chassepot*, op. cit.

<sup>524</sup> LEBEL, *Fusil Lebel*, op. cit.

<sup>525</sup> BERTRAND-LORLÉAC et MUNK, *L'art en guerre, France 1938-1947. De Picasso à Dubuffet*, op. cit.

<sup>526</sup> Jan. 1938, Paris : galerie des Beaux-Arts 46 rue du faubourg Saint-Honoré. *Exposition internationale du surréalisme*. André BRETON, Paul ÉLUARD et Georges WILDENSTEIN, eds.

<sup>527</sup> Ibid.

j'ai à vous dire. Si c'est ça qui vous intéresse, le cas échéant, on peut se revoir une autre fois quand vous passez. Si on se revoit, ça serait bien qu'on se revoit après que vous ayez vu cette exposition, parce que ça ferait rebondir l'échange.

23. VL Je vais y aller rapidement. Je reste à Paris encore une semaine.

23. DG Ce n'est pas que je vante quoi que ce soit, c'est intéressant pour vous. Ça vous laissera copieusement le temps d'y aller. Prévoyez 2 h ½. On s'en tient là ?

23. VL Oui. Cet après-midi, je reste dans l'*Hôtel des Invalides*<sup>528</sup>, je vais en bas à la BDIC.

23. DG Vous voyez qui ? Valérie TESNIÈRE ?

23. VL Caroline FIESCHI.

23. DG Merci pour votre visite.

23. VL Merci à vous de m'avoir reçu.

23. DG À bientôt, au revoir.

---

<sup>528</sup>BRUANT et HARDOUIN-MANSART, *hôtel des Invalides*, op. cit.

## A.2.4. Entretien avec Caroline FIESCHI

Paris, musée d'Histoire contemporaine, le mercredi 16 janvier 2013.

2.4. VL Bonjour, je vous cherchais.

2.4. CF Bonjour. Les bureaux sont ici, & en bas nous avons les salles d'expositions temporaires. Asseyez-vous. Il y a cinquante organismes à peu près ici, du coup, quand on demande de l'aide, on ne tombe pas forcément sur quelqu'un qui connaît les différents organismes. Alors, le musée de l'Armée, ça va, tout le monde connaît, mais en même temps tout le monde ne connaît pas forcément les bureaux. Et nous, on est totalement inconnus ou presque... Eux ont une existence presque ininterrompue depuis pas mal de temps & puis surtout, ils ont fait une énorme rénovation il y a quelques temps ce qui les a amenés à beaucoup réfléchir sur les contenus & la manière de présenter les œuvres & les documents. Et puis surtout, ils ont essayé effectivement d'avoir une approche rénovée pour leurs expositions temporaires aussi qui sont militaires & qui prennent en compte l'histoire culturelle, l'histoire sociale. Enfin, ils ont essayé d'ouvrir.

2.4. VL Il y a beaucoup de militaires dans l'établissement ?

2.4. CF Il y a toujours eu deux types de personnels : les militaires & les conservateurs, & David GUILLET est le directeur adjoint. Le directeur officiel est un militaire, c'est le général BAPTISTE, mais c'est vrai qu'il y a un équilibre qui se crée. On travaille avec eux pour la préparation de l'exposition du centenaire de la première guerre mondiale, parce qu'on fait une exposition commune, & on sent bien quand même qu'ils sont moins libres que nous sur la manière d'aborder le sujet. Ça ne se passe pas au niveau des collègues chargés de collections, conservateurs, etc. mais on sent qu'il y a quand même une tutelle du ministère de la Défense ou de certaines directions du ministère de la Défense, & qu'ils sont quand même malgré tout le musée de l'Armée française aussi. Voilà.

2.4. VL Vous, vous n'avez pas de rapport autre que les locaux avec la Défense ?

2.4. CF Non, là vous êtes dans une partie des Invalides <sup>529</sup> concédées à l'Enseignement supérieur. Ce qu'ils ont du mal à comprendre à la Défense.

2.4. VL Et vous, votre structure, c'est le ministère de l'Enseignement supérieur ?

2.4. CF Oui, en fait. On va commencer par le début. La bibliothèque de Documentation internationale contemporaine, comme son nom l'indique, c'est une bibliothèque, & le musée est maintenant un département de cette bibliothèque. Donc, c'est une bibliothèque inter-universitaire dont l'université principale est l'université Paris Ouest Nanterre. Et du coup, par ce biais-là, on dépend du ministère de l'Enseignement supérieur & de la Recherche comme tout établissement universitaire. Donc on a effectivement un positionnement tout à fait différent.

2.4. VL Il y a beaucoup de musées universitaires ?

2.4. CF Non, assez peu, c'est plutôt une exception. Alors après, il y a des établissements rattachés au ministère de l'Enseignement supérieur comme le Muséum d'histoire naturelle qui a aussi des collections énormes & qui a même plusieurs musées en son sein tellement... enfin, il y a plusieurs bâtiments avec plusieurs salles d'exposition. Donc, il y a le Muséum, il y a des éléments aussi à l'Observatoire de Paris. C'est vrai que c'est plus dans le domaine scientifique qu'on trouve des musées universitaires que dans le domaine des sciences humaines.

2.4. VL Ça a été fondé à quel moment ?

---

<sup>529</sup>Ibid.

24. CF Alors, l'historique, tout part d'une collection privée, fin 14, courant 1915, un couple d'industriels, Louise & Henri LEBLANC vont être vraiment passionnés parce ce qui se passe avec le début de la première guerre mondiale, ils vont avoir conscience tout de suite que c'est un événement vraiment exceptionnel, & ils vont se mettre à collecter tout type de documents qu'ils peuvent trouver. Alors, ça va commencer par des journaux, par des brochures, par des ouvrages, mais vraiment presque immédiatement, ils vont l'élargir vraiment à tout type de documents, ce qui est vraiment novateur à l'époque. Donc, ils vont collecter les timbres, les médailles, les images diffusées dans la presse, ils vont s'intéresser aussi aux dessins, aux peintures, aux sculptures. Quand l'artisanat de tranchée apparaît, avec les petits objets fabriqués par des soldats, ils vont s'y intéresser aussi & les collecter. Et indépendamment du caractère novateur de la pluralité des types de document, il y a aussi la pluralité des types de points de vue puisque même s'ils ont une approche très patriotique, ils vont vraiment souhaiter collecter des documents de l'ensemble des belligérants. Alors, c'est vrai que pendant la guerre, c'est dans l'idée de collecter encore plus la barbarie de l'ennemie. Mais en même temps, nous, on est bien contents de les avoir maintenant, parce que du coup on a aussi des collections allemandes, ce qu'on n'aurait pas eues s'ils s'étaient dit : « Non, non, nous on ne s'intéresse qu'aux alliés, qu'à la France ! » Donc, il y a à la fois une ouverture géographique très intéressante, parce qu'évidemment, il était impossible d'aller en Allemagne collecter des documents, donc c'est madame LEBLANC qui allait en Suisse récupérer les documents de l'ennemi pour les rapporter à la bibliothèque-musée. Et la collection prend une telle ampleur qu'ils sont obligés de salarier des employés, des collaborateurs, élargir encore la collecte & surtout établir un catalogue. Il y a un catalogue en huit volumes qui est publié au début des années vingt & qui décrit la collection LEBLANC, & c'est une collection qui comporte plusieurs dizaines de milliers de pièces quand elle est donnée à l'État. L'idée de ce don à l'État apparaît en 1916, parce qu'effectivement ils se rendent compte qu'étant donné l'ampleur & l'intérêt de la collection, ça devient difficile de la maintenir en tant que collection privée. L'État accepte le don en 1917. Et c'est là qu'est fondée la bibliothèque-musée de la Guerre, qui devient pour la partie bibliothèque, bibliothèque de Documentation internationale contemporaine dans les années vingt. Le nom se cristallise je crois en 31, & le musée continue lui sous le nom de musée de la Guerre, puis musée des Deux Guerres mondiales après la seconde guerre mondiale, & en 87, musée d'Histoire contemporaine.

24. VL Toujours ici ?

24. CF Non. L'arrivée est assez récente, elle date de 73... enfin, récente, ça fait 40 ans maintenant. Mais, voilà, pour une institution dont l'origine date de la première guerre mondiale, c'est relativement récent puisque au tout début, c'est une collection privée, donc c'est dans des appartements qui appartiennent aux famille LEBLANC. En 1922, c'est déménagé au château de Vincennes<sup>530</sup>, en 1925 il y a une ouverture au public du musée & de la bibliothèque, donc ils sont à des étages différents, mais dans le même bâtiment au château de Vincennes<sup>531</sup>, donc déjà dans un bâtiment militaire. La bibliothèque va être en partie déménagée pendant la deuxième guerre mondiale, parce qu'il y a des documents qui sont un peu problématiques, puisqu'il y a des documents sur les responsabilités de l'Allemagne durant la première guerre mondiale, enfin, voilà, des documents que les Allemands cherchent à détruire & à confisquer. La bibliothèque fonctionne encore un tout petit peu, apparemment il y a une salle de lecture dans un appartement à Paris & une partie des documents du musée sont en province en sécurité, mais une autre partie est laissée sur place au château de Vincennes<sup>532</sup>, & cette partie-là est détruite en partie lors d'un incendie, en tout cas en grande partie détruite en 44 au départ des Allemands. Ils mettent le feu à un dépôt de munitions, & donc toute la collection de photos part en fumée, une partie de la collection d'affiches, une partie de la collection de périodiques, & ça ce sont des collections qui sont reconstituées après la seconde guerre mondiale, à partir des années cinquante-soixante, donc beaucoup de dons, de photos, d'affiches, de tracts, etc. pour essayer de reconstituer les collections. Par contre, les tableaux, les dessins, une bonne partie des estampes avaient été épargnés parce que mis à l'abri. Ils sont considérés comme uniques alors que les photos, les cartes postales, les affiches, c'était considéré comme du multiple, moins précieux, alors, ça avait été laissé sur place. Voilà les grandes lignes. La bibliothèque bouge beaucoup. À l'issue de mai 68, les universités de Paris vont

<sup>530</sup> Philippe DELORME et Louis LE VAU. *château de Vincennes*. Vincennes, 1380.

<sup>531</sup> Ibid.

<sup>532</sup> Ibid.

être totalement réorganisées, & une université est créée à Nanterre avec la construction d'un nouveau campus, des nouveaux bâtiments, enfin les constructions avaient déjà commencé avant 68, en tout cas un nouveau bâtiment qui va abriter à la fois le service commun de documentation, en tout cas la bibliothèque universitaire de Nanterre, & la BDIC qui arrive au début des années soixante-dix. Mais bizarrement, enfin, bizarrement non, ça correspond à l'historiographie des années soixante-dix, ne vont être considérés comme utiles à Nanterre, & donc à l'université pour la recherche, que le texte. Donc, on met là-bas les livres, les revues, les archives, donc les archives manuscrites, & un petit peu de photographies. Il n'est pas du tout prévu de bâtiment pour les collections du musée qui lui, donc, est toujours à Vincennes, au château de Vincennes<sup>533</sup>. Les militaires souhaitant reprendre la totalité du château de Vincennes<sup>534</sup>, il y a un échange qui est concédé par la Défense – à l'époque, je ne sais pas si ça s'appelle la Défense déjà, enfin bon, par l'héritier du ministère de la Guerre qui est maintenant le ministère de la Défense – qui est donc de concéder deux espaces ici, à l'hôtel des Invalides<sup>535</sup>, & les collections sont déménagées en 73. Donc, c'est une compensation pour la perte de locaux que la BDIC occupait à Vincennes.

24. VL Actuellement, on a l'espace d'exposition, mais la bibliothèque...

24. CF Elle est toujours à Nanterre, oui. Il y a un projet pour 2017, de réunir le musée & la bibliothèque dans un nouveau bâtiment toujours à Nanterre, sur le campus de l'université. Donc, tout ce qui est ici devrait être déménagé. On aurait enfin dans un même lieu la réunion de la totalité des collections.

24. VL La direction de la BDIC...

24. CF ... se trouve à Nanterre.

24. VL Et vous...

24. CF Moi, je suis responsable du département qui se trouve ici, donc à la fois la responsable, enfin la représentante de la BDIC sur le site, & la responsable du département qu'est le musée d'Histoire contemporaine.

24. VL Il n'y a que des expositions temporaires ici, n'est-ce pas ?

24. CF Oui, mais on accueille aussi des chercheurs, des éditeurs, des documentaristes. Donc, l'essentiel de l'activité se passe ici au troisième, & pendant trois-quatre mois par an, on a une exposition temporaire au rez-de-chaussée mais qui est faite en collaboration avec Nanterre. Il y a eu une époque où le musée était très autonome par rapport à Nanterre, c'était l'époque... oui, vous avez rencontré Laurent GERVEREAU. Voilà, c'était l'époque de la direction de Joseph HÜE, & à cette époque-là, c'était Laurent GERVEREAU qui était à la tête du musée, il avait même le titre de directeur du musée, titre que moi je n'ai pas. Pour Valérie TESNIÈRE, il y a un seul directeur, c'est elle. Donc, moi, je n'ai pas le droit d'être appelée directrice, surtout pas, je suis seulement responsable du musée d'Histoire contemporaine.

24. VL Vous avez quelle formation ?

24. CF Alors, la particularité de ce musée, c'est que comme il dépend d'une bibliothèque & que tout est rattaché au statut des bibliothèques inter-universitaires, le personnel titulaire ne peut être que du personnel de bibliothèque. Donc, le conservateur de bibliothèque... il y a une grande différence entre documentaliste & bibliothécaire, c'est deux filières différentes & c'est pas du tout la même approche de collections, & c'est encore différent pour les archivistés, & encore différent pour les conservateurs de musée. Donc, c'est un peu compliqué, mais les approches...

---

<sup>533</sup>Ibid.

<sup>534</sup>Ibid.

<sup>535</sup>BRUANT et HARDOUIN-MANSART, *hôtel des Invalides*, op. cit.

24. VL Vous avez une formation de bibliothécaire.

24. CF Oui, la filière bibliothèque comporte plusieurs grades, comme dans toutes les filières. Donc, on commence par les magasiniers, donc, il y en a trois ici. Ensuite, il y a les assistantes de bibliothèque, ensuite, il y a les bibliothécaires assistants spécialisés, ce sont des gens qui font plutôt du catalogage, les bibliothécaires & les conservateurs. Je suis conservateur. Il y a deux conservateurs ici, mais aussi une adjointe. Mais, j'ai été recrutée ici parce que j'avais une formation aussi, bien sûr en histoire, & aussi en histoire de l'art. Mais je ne suis pas conservateur de patrimoine, contrairement à nos collègues du musée de l'Armée qui sont détachés à la Défense mais qui viennent de la filière culture. Alors que nous, on est Enseignement supérieur, & on est du coup bibliothèque, & donc de filière bibliothèque. Et dans cette filière bibliothèque, il y a des gens plus moins spécialisés en matière de patrimoine, & du coup je suis passée par l'École des Chartes qui forme des archivistes & de futurs conservateurs de bibliothèque aussi, des conservateurs d'archives & des conservateurs de bibliothèque, & c'est une école dans laquelle on est vraiment très très très fortement sensibilisés aux problèmes de conservation, mais effectivement de conservation plutôt des œuvres sur papier, que ce soit du texte ou de l'image, mais en tout cas du papier, & donc pas forcément préparés dès le départ à conserver des tableaux. C'est un peu une des difficultés de ce service, c'est qu'on doit... on a comme réservoir d'emplois la filière bibliothèque, mais il se trouve que ce département est un musée.

24. VL Ça doit présenter des difficultés particulières ?

24. CF En fait, on le pallie aussi par des parcours personnels qui font qu'on a une double ou triple formation, qui font qu'on peut pallier au fait que bien qu'en étant dans la filière bibliothèque, on connaisse suffisamment bien les techniques de création, l'histoire de l'art, enfin etc. pour être apte à s'occuper du musée. Ça c'est aussi un moyen de pallier à cette contrainte de recrutement. Et il y a aussi la formation permanente, à aller suivre des stages à l'Institut de patrimoine...

24. VL Vous avez un réseau particulier avec qui vous correspondez particulièrement ?

24. CF Vous voulez dire sur des questions de conservation ou plus généralement sur des questions scientifiques ? Parce que c'est pas forcément le même réseau exactement. Donc, pour les questions de conservation & de restauration des œuvres, on travaille avec des collègues qui ont des collections similaires. Donc, il nous arrive de demander conseil à des collègues du département des estampes de la BNF qui conservent aussi beaucoup d'affiches, d'estampes, d'œuvres sur papier. On est en relation constante aussi avec des restaurateurs, & donc on travaille vraiment régulièrement avec eux. On échange aussi avec nos collègues du musée de l'Armée vu qu'ils sont juste à côté & qu'on a des collections complémentaires. Après, quand on a un type d'objets vraiment particuliers, on peut faire appel à un collègue avec qui on ne travaillerait pas parce que ses collections sont sur des thématiques vraiment différentes, par exemple, là je pense que je vais bientôt contacter soit un collègue du Petit Palais, soit un collègue du musée d'Orsay, parce qu'on a trois vases de GALLÉ, & que l'un d'eux présente des oxydations, & que les deux grosses collections de vases de GALLÉ à Paris, c'est le Petit Palais & Orsay, donc je vais me tourner vers l'un de ces deux collègues pour échanger avec lui, pour voir s'il a constaté le même type de dégradations sur des pièces qui sont de ses collections, comment est-ce qu'il a résolu le problème ? est-ce qu'il a déjà travaillé avec un restaurateur sur ce type de dégradations ? Donc, il y a des cas plus ponctuels pour des objets un peu exceptionnels.

24. VL Et pour l'exposition, vous avez des conseils scientifiques ?

24. CF C'est variable selon les expositions, puisque là ce sont des expositions temporaires, la BDIC en tant qu'institution a un conseil scientifique qui statue sur les acquisitions les plus importantes, mais que ce soit du musée ou des archives, c'est un conseil propre à l'établissement & pas à ce département & avec lequel on travaille justement à la définition de l'exposition permanente du futur bâtiment. Donc, là il y a déjà un travail qui s'est amorcé avec le conseil scientifique. Par contre pour les expositions temporaires, là, c'est à géométrie variable selon



la thématique de l'exposition. Donc on fait en général appel à une équipe mixte, alors il y a des conservateurs extérieurs & des conservateurs en interne. En général sur quatre commissaires, deux externes, deux internes, & sur les deux internes, il y en a au moins un qui travaille au musée. Et comme vous l'aurez peut-être vu si vous avez eu le temps de jeter un œil en bas, même si cette année l'exposition n'est peut-être pas représentative, parce que c'est essentiellement sur les affiches, mais les expositions, & ça, ça avait été aussi ce qu'avait mis en place Laurent GERVEREAU & qu'on poursuit, ici, on a la particularité de mélanger vraiment tous les types de documents. Donc on expose pas seulement des œuvres entre guillemets beaux-arts, donc des tableaux, dessins, on en a un petit peu, mais on ne les expose pas forcément, on expose aussi d'autres types d'images moins souvent montrées dans les musées, donc des affiches, des tracts, des cartes postales, des photos, des photos amateurs, pas que des photos d'art, on n'en a quasiment pas, des objets, y compris des objets assez modestes, mais on expose aussi des archives, des revues, des livres, tout ce qui peut permettre de traiter un sujet historique. Donc quand on a fait l'an dernier l'exposition sur la *Perestroïka*<sup>536</sup>, on a montré donc des affiches, des affiches de provenances différentes, donc une agence qui était très proche du pouvoir, une autre un peu moins proche du pouvoir, les styles étaient très différents. Les photographies de propagande, donc les agences TASS<sup>537</sup> ou Novosti, mais aussi de la presse officielle & de la presse clandestine qui devient peu à peu autorisée. On a vraiment joué sur la complémentarité de l'ensemble de ces documents. L'exposition qui avait précédé, *Orages de papier*<sup>538</sup>, qui était sur la propagande avant la première guerre mondiale, donc il y avait quelques tableaux prestigieux comme un de nos Maurice DENIS<sup>539</sup>, un de nos VALLOTTON, il y avait un Raoul DUFY aussi, on montrait aussi de la correspondance, donc des lettres écrites par des soldats, on montrait des journaux de tranchée, on montrait des livres publiés pendant la période, des dépêches officielles, des affiches de propagande aussi, des avis à la population, des objets, enfin vraiment une grande variété de documents. C'est une des particularités aussi de ce musée que l'on partage avec le musée de l'Armée qui joue beaucoup sur d'autres types de supports qu'on trouve rarement dans des musées de beaux-arts, même s'il y a un effort maintenant du côté des musées des beaux-arts pour présenter un éventail de plus en plus large de collections, plus limité à la peinture sur toile notamment, mais en tout cas c'est vraiment l'une des caractéristiques principales de nos expositions, y compris aussi les vidéos, le film, les enregistrements sonores quand le sujet s'y prête.

24. VL Alors, vous le thème du musée, c'est vraiment l'histoire contemporaine, c'est ça ?

24. CF Alors, à la fois c'est ça & pas ça, puisque officiellement, d'un point de vue universitaire, l'histoire contemporaine ça couvre le XIX<sup>e</sup> & le XX<sup>e</sup> siècle, nous on couvre de manière vraiment très bonne, le XX<sup>e</sup> siècle, donc à partir de 1914, & on a quand même des collections sur la période 1870-1914, mais moins fournies & parfois un peu lacunaires, mais en gros, on peut dire qu'on traite de 1870 à nos jours, puisque les collections continuent de s'accroître à la fois côté bibliothèque, archives, & musée, on continue d'acquérir des éléments, mais ce n'est pas la totalité de l'histoire contemporaine, parce qu'il y a quand même des axes privilégiés qui sont les relations internationales, donc, les conflits, ce qui contribue à résoudre les conflits, la question des Droits de l'homme, la question des migrations, les mouvements sociaux aussi. Voilà, après ça ne veut pas dire qu'on a rien sur le reste, mais...

24. VL Ce sont les axes que vous comptez développer dans le projet du futur musée ?

24. CF Oui, mais qui existent depuis très longtemps puisque déjà l'origine de l'institution c'est la première guerre mondiale, donc on commence par la question du conflit, & puis évidemment, à la fin de la première guerre mondiale, c'est Pierre RENOUVIN qui joue un rôle extrêmement important, donc l'historien pionnier des relations internationales, dans l'activité de l'institution, qui va être chargé à la fois par l'État, mais qui va s'intéresser à la question, parce que c'est un mutilé de guerre. Il va beaucoup s'intéresser à la responsabilité de la première

<sup>536</sup>Déc. 2011, Paris : musée d'Histoire contemporaine. *URSS, fin de parti(e). Les années Perestroïka*. Carole AJAM, Annette MELOT-HENRY et Jean-Robert RAVIOT, eds.

<sup>537</sup>TACC : *Телеграфное агентство Советского Союза*, Agence télégraphique de l'Union soviétique.

<sup>538</sup>Où. 2010, Paris : musée d'Histoire contemporaine. *Orages de papier. La Grande Guerre des médias*. Aldo BATTAGLIA et Magali GOURAN, eds.

<sup>539</sup>Maurice DENIS. *Soirée calme en première ligne à Barisis*. Paris, 1917.

guerre mondiale : qui est responsable de la première guerre mondiale ? quelle est son origine ? quelles en sont les causes ? & aussi ce qui se passe juste après avec les mouvements pacifiques ou d'essais de conciliations internationales avec la SDN <sup>540</sup> par exemple. Voilà, donc il y a déjà une dimension internationale ne serait-ce que par la dimension internationale de la première guerre mondiale, ça c'est vraiment fondateur pour l'institution : les relations internationales, les conflits, & forcément immédiatement, dès le début des années vingt, la question des institutions supranationales avec la SDN & les mouvements pacifiques. Parallèlement, il y a aussi des missions qui sont envoyées dès 17 en Russie pour documenter la Révolution russe, donc on a des collections documentant la Révolution russe qui ont été collectées dès 1917-18-19. Donc, on a là aussi la question de la révolution, dès l'origine de l'institution. Et donc, les conflits, les révolutions & les relations internationales vont continuer à être traitées tout au fil de l'histoire de l'institution. Il faut aussi ajouter, la Révolution en Russie, on peut considérer que c'est un mouvement social aussi, mais d'une ampleur extraordinaire, mais la question des mouvements sociaux va être aussi très vite au cœur des préoccupations, avec bien sûr un accent encore plus fort mis sur cette question à partir des années soixante, on a des collections extrêmement importantes sur mai 68, & des collections aussi relativement importantes sur la protestation de la guerre au Viêt Nam, sur les mouvements féministes des XIX<sup>e</sup> siècle, & sur les mouvements antiracistes des années quatre-vingts-quatre-vingt-dix-deux-mille.

24. VL Est-ce que c'est parce que la tendance du fond tourne autour de l'archive ?

24. CF Non, alors l'archive n'est pas au cœur des collections, non, non ! Ça fait partie des collections importantes, mais c'est un des éléments parmi d'autres dans les collections. Non, il se trouve que cette année la directrice a choisi de mettre en avant les affiches texte, en plus c'est une infime part des collections d'affiches, parce qu'on a beaucoup d'affiches image aussi, mais c'est une manière d'aborder certaines problématiques qui sont intéressantes pour la BDIC parce que c'est vrai qu'il y a beaucoup d'axes, & à travers l'affiche, on voit comment un gouvernement, mais aussi des contre-pouvoirs, communiquent & essaient de mobiliser le reste de la population. Donc, ça permet d'aborder à la fois un support, mais aussi la question des mouvements sociaux, des mouvements de résistance dans les conflits avec la partie sur la deuxième guerre mondiale. Voilà, ça permet d'aborder beaucoup de sujets. On a à peu près 200 000 affiches, mais on a plus d'un million de photographies, & à Nanterre, il y a trois millions de volumes. Donc les affiches ne sont pas du tout majoritaires, ce n'est pas du tout le cœur de la collection. C'est une partie intéressante, c'est une partie qu'on continue à développer puisqu'il y a encore de la collecte, puisque là encore pour les dernières élections présidentielles on a collecté les affiches des différents partis. Il y a encore... on essaie, mais on a un peu de mal, à maintenir une collecte internationale mais c'est compliqué en ce moment. On espère pouvoir continuer à le développer. Mais c'est pas l'unique collection à s'accroître. Le plus important est pour la photo, & on essaie pour le dessin de presse d'acquérir des dessins, en tout cas pour la partie musée. Et bien sûr côté archives, il y a une collecte incessante d'archives. Voilà, donc les affiches, c'est un élément important, mais pas spécialement central. Enfin c'est l'intérêt de ces collections, c'est que justement, il y a de multiples supports, & que finalement, il n'y en a pas un qui prévaut par rapport à un autre. Il y a une réelle complémentarité sur les supports.

24. VL L'histoire, c'est toujours le cœur de vos expositions ?

24. CF Oui, quand même globalement, même si cette année il y a des problématiques qui touchent... alors c'est lié au fait qu'une des commissaires est anthropologue de l'écrit, donc il y a une dimension qui est peut-être un petit peu moins historique & qui est une réflexion sur le texte, sur la mise en page, le graphisme, etc. L'an dernier par exemple sur la *Pereestroïka* <sup>541</sup>, il y a une dimension historique, mais c'est vrai que les deux commissaires étaient des professeurs de civilisation russe, donc avaient une approche qui n'était pas tout à fait une approche historique au sens vraiment strict, donc on peut faire appel vraiment à des disciplines différentes. Il y a aussi une volonté dans certains domaines de compléter nos collections par une collection de droit, droit international, des questions de Droit de l'homme, par exemple un fond extrêmement important de la ligue des Droits de l'homme & du

<sup>540</sup> Société des Nations.

<sup>541</sup> AJAM, MELOT-HENRY et RAVIOT, *URSS, fin de parti(e). Les années Perestroïka*, op. cit.

coup une collection sur le droit international & sur la reconnaissance progressive de certains droits, *Conventions de Genève*<sup>542</sup>, etc. ça c'est plus du côté bibliothèque, archives. On a des collections extrêmement importantes aussi de la Cimade, donc là c'est des dossiers administratifs sur les migrants & leur accueil en France, aussi sur les questions de Droits de l'homme, aussi oui, sur les conséquences des conflits, comment est-ce qu'on accueille ou pas les populations de réfugiés, qu'ils soient politiques ou pas d'ailleurs. L'histoire reste un élément central, mais c'est une manière d'aborder l'histoire qui est très ouverte sur l'ensemble des sciences sociales. Au tout début, il y avait un côté histoire patriotique, mais quand même, très vite, quand on pense à RENOUVIN, très vite il y avait des questions aussi de psychologie du combattant, d'esprit des peuples. Bon, alors maintenant on ne formulerait pas ça de la même manière, & on ne pourrait pas dire que RENOUVIN faisait déjà de l'histoire culturelle, ça serait quand même tiré par les cheveux, mais en tout cas, l'approche histoire culturelle, elle existe quand même depuis longtemps, peut-être même avant que la notion d'histoire culturelle soit clairement définie. C'est une histoire sociale & culturelle des grands événements du xx<sup>e</sup> siècle dans le monde. Avec un usage de la sociologie, de l'anthropologie, des sciences sociales dans l'ensemble, & pour certains aspects, du droit & des sciences politiques.

24. VL Justement, est-ce que vous pouvez dire que vous êtes dans une approche historiographique qui ressemble à l'histoire culturelle dans ce que vous présentez ?

24. CF Moi à titre personnel, oui, parce que c'est ma formation, après je pense qu'au niveau de l'institution, c'est peut-être un peu plus nuancé parce qu'il y a une très forte importance aussi de l'histoire des relations internationales. Mais je pense oui qu'il y a un mélange pour l'approche historique entre l'histoire des relations internationales pures & dures, dans la tradition Pierre RENOUVIN, etc. Mais aussi histoire culturelle & histoire sociale, parce qu'on a des liens très forts avec des réseaux comme le CODHOS<sup>543</sup> ou l'IALHI<sup>544</sup>, donc des réseaux qui traitent de l'histoire ouvrière & de l'histoire sociale, l'histoire des mouvements ouvriers. Je pense que les trois éléments sont importants.

24. VL Comment est-ce que ça se ressent dans les expositions & la muséographie ?

24. CF Déjà, justement, mais ça c'est en restant fidèle à l'esprit des LEBLANC, moins le discours patriotique qu'on ne tient plus maintenant, mais je pense que ça se retrouve dans une ouverture aux supports les plus modestes. Parce que ça aussi c'est un des grands apports de l'histoire culturelle, c'est de s'intéresser, pas uniquement à des cultures dites dominantes & à ce qui était traditionnellement considéré comme la culture, mais de s'intéresser à ce qu'avant on qualifiait de populaire, ou qu'on a qualifié de culture de masse... & donc, on retrouve des éléments de définition de l'histoire culturelle dans notre approche dans la mesure où on va attacher autant d'importance à un petit objet fabriqué par un soldat entre deux combats qu'à un grand tableau. En terme d'analyse & d'intérêt dans le cadre d'une exposition, les deux vont faire l'objet de la même attention, du même degré de commentaire, de recherche, de mise en perspective, de mise en contexte & aussi de médiation auprès du public. Donc, ça je pense que c'est un des éléments qui nous vient en grande partie quand même de l'histoire culturelle. Et il y a effectivement l'importance de la mise en contexte & de l'attention au contexte à la fois de production mais aussi de diffusion des documents, & à travers la question de la diffusion, les questions de réception, ce à quoi on n'est pas forcément attentif quand on fait de l'histoire bataille ou quand on fait une histoire des relations internationales plus classique. Je pense que c'est ça qui nous vient de l'histoire culturelle : l'attention aux sources les plus modestes & puis l'attention à la fois à la question de production mais aussi à la question de réception & donc de diffusion & donc de circulation des documents & des œuvres.

24. VL Est-ce que c'est ce qui définirait un musée d'histoire ?

---

<sup>542</sup> COMMAUTÉ INTERNATIONALE DE LA CROIX-ROUGE. « conventions de Genève du 12 août 1949 ». In : (août 1949), p. 251.

<sup>543</sup> Collectif des centres de documentation en histoire ouvrière & sociale.

<sup>544</sup> *International Association of Labor History Institutions*, Association internationale d'histoire sociale.

24. CF Pour moi, oui. Je pense que la mise en contexte, c'est vraiment un des éléments qui va définir un musée d'histoire, parce qu'effectivement, au-delà de la simple jouissance de la contemplation d'une œuvre ou de l'émotion que peut susciter un document, je pense que l'une des missions essentielles d'un musée d'histoire, c'est vraiment de mettre chaque élément dans son contexte pour permettre une compréhension & de bien définir, quand on peut, parce qu'après il y a des objets pour lesquels on a du mal à retracer l'histoire, mais de bien définir le contexte de production mais aussi le contexte de diffusion, y compris éventuellement sur une période assez étendue. C'est ce qui permet aussi au public à la fois d'en avoir une lecture contemporaine, de réagir avec les cadres contemporains, avec la culture que chacun a pu se construire avec son parcours, & selon ce avec quoi il était en contact ou il est en contact au quotidien, mais c'est justement de permettre à ce public contemporain de comprendre dans quel contexte le document a été produit. Il y a un autre élément qui est important, mais là plus spécifiquement peut-être pour la BDIC parce que c'est aussi une bibliothèque & des archives, c'est la question de l'évolution des sources pour les historiens, & donc du fait que des éléments qui n'étaient pas du tout considérés comme des sources pendant très longtemps maintenant commencent à être considérés comme des sources. Donc ça, c'est un élément qui sera important je pense dans la définition du futur musée, l'évolution du statut d'éléments qui peu à peu vont être considérés comme des sources. Parce qu'effectivement, classiquement, les historiens travaillent beaucoup sur l'écrit. Donc, c'est acquis depuis très longtemps qu'un livre, un journal ou une lettre ou un manuscrit quel qu'il soit sont des sources pour l'historien, que l'image est aussi une source pour l'historien, ça c'est quand même beaucoup plus récent, & c'est même pas complètement acquis. Donc, ça c'était un des, voir le cheval de bataille de Laurent GERVEREAU, & il a beaucoup fait dans ce sens. C'est un cheval de bataille que j'enfourche également parce que je suis historienne de la photographie, donc c'est vrai que le fait qu'on continue à avoir des historiens qui nous contactent une fois que leur livre est quasiment sous presse pour égayer le texte en mettant deux-trois illustrations choisies au hasard, sans qu'elles soient forcément bien légendées, juste pour aérer, voilà, moi ça me met encore très en colère, & malheureusement, c'est encore courant. Mais bon, on voit quand même peu à peu une évolution & la compréhension que l'image est aussi une source. Alors, ça a été très développé & en particulier en relation avec la BDIC par Marc FERRO pour le cinéma & l'image animée. Donc Marc FERRO a vraiment fait un travail pionnier depuis les années soixante dans ce domaine, & il a eu un rôle très très important dans l'origine des collections audiovisuelles de la BDIC qui elles se trouvent à Nanterre. Dans le domaine de l'image fixe, il n'y a pas eu de grande figure comme Marc FERRO, & donc ce musée y a quand même pas mal contribué avec le travail de Laurent GERVEREAU qui a fait des expositions qui ont bien montré que l'image était une source irremplaçable. Ce n'était pas qu'elle rendait plus plaisant l'approche de tel ou tel sujet, mais qu'elle disait autre chose que quelque chose de complémentaire par rapport aux sources écrites. Ça, ça reste un des éléments qui vont être un des axes fondateurs de la réflexion pour le futur musée, de montrer la diversité des sources, leur reconnaissance progressive, & leur acquisition progressive dans le statut de source. Mais, on a aussi beaucoup de sources orales à Nanterre, & la collecte continue, & ça aussi ce sont des choses qu'on souhaite faire perdurer.

24. VL Est-ce que c'est aussi l'occasion, comme au musée des Archives...

24. CF Oui ! Le musée d'histoire de France, enfin il y a le musée des Archives qui existe bien, qui n'est pas un projet & qui existe depuis longtemps, & il y a eu après le projet de maison d'Histoire de France qui est revenu compliquer encore les choses.

24. VL Oui, il était question de faire découvrir au public l'expérience historique. Est-ce que vous dans votre projet, il y a quelque chose ?

24. CF C'est dans le même esprit mais à partir d'un panel de sources encore plus large. Les Archives nationales conservent aussi de l'image, mais quand même majoritairement de l'écrit & du manuscrit, même s'ils ont aussi de l'imprimé, voilà, les collections sont très très larges avec les cartes, les plans, vraiment, chez eux aussi une très grande diversité de supports, mais c'est vrai que l'accent a toujours été mis sur le texte. Donc, c'est effectivement un peu le même état d'esprit, c'est vraiment faire comprendre comment un document va pouvoir être utilisé par un historien pour écrire l'histoire & comment surtout un ensemble de documents va être utilisé par un historien

pour écrire l'histoire, mais va pouvoir être utilisé aussi par un autre historien pour écrire une histoire légèrement différente d'un même événement. Voilà, donc effectivement, il y a une dimension pédagogique très importante aussi dans nos expositions & dans le futur musée, enfin dans la future exposition permanente, puisque, dès qu'on est dans l'Enseignement supérieur, on est rattaché déjà à une université, donc la collègue qui vous a accompagné est chargée de l'action pédagogique, & donc elle développe un programme très très important de collaboration avec l'université Paris Ouest Nanterre, justement pour former les étudiants aux sources, & à l'archive & à tout type d'archive. Donc, elle a fait un travail très important en particulier sur l'archive audiovisuelle, entre autres choses. Donc, on a ces programmes à destination des étudiants, mais on développe aussi, dans le cadre des expositions temporaires, on le fera encore plus dans le cadre de l'exposition permanente, des programmes à destination des lycéens, voire des collégiens. Ça nous arrive de recevoir des troisièmes. Plus jeunes, c'est compliqué, parce qu'on traite quand même de points de l'histoire qui nécessitent que vous maîtrisiez pas mal de notions, donc, c'est difficile de le faire pour des élèves plus jeunes. Mais en tout cas, à destination de la fin du collège & très largement des lycéens, il y a vraiment une volonté de leur montrer que l'histoire ça s'écrit, & que ça s'écrit à partir de sources, & qu'en fonction des sources qu'on va choisir, on aura pas forcément la même histoire, & qu'on ne va pas forcément interpréter de différentes manières, & que pour interpréter quelque chose, il faut connaître l'histoire de ce quelque chose, & que c'est important de connaître le contexte de production & de diffusion d'un document pour l'interpréter & en tirer un discours historique.

24. VL Tout ça m'amène à deux questions. La première, comment vous faites ? ou comment avez-vous l'intention de faire ?

24. CF Oui ! Actuellement, on en voit de petits morceaux dans nos expositions temporaires. C'est vrai que je n'ai pas travaillé sur... parce qu'on travaille en alternance sur les expositions temporaires, & c'est mon adjointe, qui malheureusement est souffrante aujourd'hui sinon je lui aurais demandé de s'associer à nous pour l'entretien, qui a assuré le commissariat pour le musée, mais... En tout cas, dans l'exposition de cette année, vous verrez qu'il y a toute une bonne partie d'une salle, c'est la deuxième salle, qui est consacrée à la manière dont on fabrique les affiches au XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui permet de comprendre par exemple les délais, quel est le circuit entre le moment où on prend une décision & où l'affiche arrive sur le mur, & que du coup, tout ça, ça a un impact sur le document en lui-même, sur qui le voit pendant combien de temps. Il y a aussi un élément intéressant, ça c'est dans la première salle, il y a des dépêches télégraphiques qui montrent en fait comment l'information circule & sous quelle forme pendant la guerre de 70. Donc, ça c'est des moyens. Pour *Orages de papier*<sup>545</sup>, il y avait une vitrine où on avait côte à côte un compte rendu dans la presse de la bataille de Champagne en 18 dans de la presse allemande & dans de la presse française, & dans différents types de la presse française ce qui permet *a priori* de voir qu'à partir de faits identiques, on peut avoir des récits totalement différents. C'est essentiellement en juxtaposant des documents qui vont montrer soit différents états de la production de ce qui va être diffusé par la suite. Pour une image, ça peut être un dessin préparatoire, & son état imprimé & puis de commenter les variations éventuelles d'un stade à l'autre. Ça peut être de monter à côté d'une photo représentant une bataille quel matériel on utilise pour la représenter, & de se rendre compte que du coup la bataille, ça ne peut être qu'une reconstitution de bataille, parce que vu le matériel qu'on a on ne peut absolument pas se retrouver avec ce type de matériel au milieu d'une bataille, mais que par contre existent de plus petits appareils qui vont être utilisés dans d'autres circonstances. Voilà, c'est ça en fait la question du contexte, c'est de montrer... Là, c'est un petit peu montré en bas, vous verrez, il y a des estampes qui montrent comment les affichistes travaillaient au XIX<sup>e</sup> siècle. Et puis, il n'y a pas que les affiches. Donc, c'est à chaque fois essayer de reconstituer le contexte des documents. Il y a des petits papillons faits pendant la deuxième guerre mondiale par la résistance qui permettent de montrer que pour passer un message hostile aux Allemands ou hostiles au régime de Vichy, on prend des risques énormes, & que du coup, on ne va pas mettre ça sur des 4/3, mais on se sert de toutes petites étiquettes, de tous petits papillons qu'on va coller au dos de la porte des toilettes, qu'on va disperser comme on peut, l'air de rien, en laissant tomber de sa poche dans la rue quand il n'y a personne. Donc, c'est essayer de restituer ça. Alors, ça va effectivement parfois passer par un

<sup>545</sup>BATTAGLIA et GOUIRAN, *Orages de papier. La Grande Guerre des médias*, op. cit.

cartel, malheureusement, il y a des choses qui sont difficilement montrables, donc on passe par de l'explication textuelle, mais ça va être aussi de juxtaposer différents types de documents pour qu'ils se documentent les uns les autres, & d'essayer de restituer... Je ne sais pas si c'est très clair, c'est un peu du cas par cas, en fonction de ce dont on dispose & du discours qu'on veut tenir. En tout cas l'idée, parce qu'alors c'est très souvent le cas dans les musées d'histoire, & nous n'y échappons pas toujours parce que, comme je vous disais, les équipes qui sont constituées pour les expositions temporaires sont constituées de deux externes & de deux internes, les deux externes, ce sont souvent des universitaires, & assez souvent des historiens, ou du moins des gens qui ont l'habitude de travailler sur l'écrit, & donc ils arrivent avec des propos tout construits, & après ils cherchent des illustrations. Voilà, donc, il y a toute une tension qui en général se passe bien, en général c'est de la tension productive, entre les commissaires internes qui eux connaissent les collections, & se disent qu'il faut partir du document pour le faire parler, & que c'est à partir du document qu'on construit un propos, & des commissaires extérieurs qui eux vont arriver avec un propos tout construit & ils vont juste chercher à l'illustrer. Et les expositions en général, elles résultent de ces deux approches, & de la fusion de ces deux approches, l'idée étant quand même de partir du document pour produire le discours historique. Aussi parce que, on ne se refait pas, Valérie TESNIÈRE, mais aussi son adjointe & moi-même, & parfois d'autres collègues, non seulement, on est conservateurs de bibliothèque donc on est passés par l'ENSSIB <sup>546</sup> qui est l'école de formation des conservateurs de bibliothèque, on est aussi passés par l'École des Chartes, donc par une formation très axée sur les sources, l'analyse des sources, la critique des sources, & donc on ne se voit pas faire de l'histoire sans partir des sources. Ça paraît idiot, mais bon, c'est pas si évident que ça, en tout cas en matière de production d'expositions, qu'elles soient temporaires ou j'imagine permanentes, parce qu'ici on n'en a pas encore, mais on va y arriver, c'est vrai que dans le conseil scientifique qui est composé d'historiens qui ont plutôt l'habitude de travailler sur l'écrit, il faut toujours un peu leur remettre le document au centre. Quoique, maintenant, après des mois de discussion, je pense qu'eux-mêmes commencent à prendre ce réflexe, mais au départ, c'était : « Ah, il ne faudra pas oublier d'illustrer tel événement ou d'illustrer telle grande tendance de l'historiographie. » C'était à chaque fois illustrer, illustrer, illustrer, & ils nous parlaient de concepts qui étaient à chaque fois difficilement traduisibles matériellement. On n'échappe pas parfois à des cartels un peu développés, quand par exemple dans *Pereštroiika* <sup>547</sup>, dont je m'étais un peu plus occupée, on avait montré quatre photos d'un des derniers congrès du parti communiste où on voyait une salle où tout le monde est en rang d'oignon, les yeux rivés sur l'orateur, puis les gens commencent à se lever, & puis la dernière photo, tout le monde est levé dans tous les sens & discute en fait de manière totalement anarchique. Il nous semblait que cette progression du congrès était vraiment symbolique du délitement des institutions soviétiques. Là, c'est en 89-90 qu'ont lieu ces congrès, mais on a quand même été obligés de recourir à un cartel pour expliquer l'évolution des institutions d'un point de vue institutionnel, juridique, politique & on ne pouvait pas se contenter... Enfin, un visiteur peut se contenter des quatre photos parce qu'elles montrent bien qu'au sein d'une même réunion quelque chose qui aurait été inimaginable l'année précédente de ce produit, c'est-à-dire que la salle prend la parole & dans la salle, les différents congressistes commencent à discuter entre eux sans plus faire aucune attention à la tribune officielle. Donc, il y a vraiment un débat qui se crée au milieu de la salle alors qu'avant on écoutait les orateurs bien sagement & ça s'arrêtait là. Donc, à travers ces photos, on montre une évolution extrêmement importante du régime soviétique pendant la *Pereštroiika* <sup>548</sup>, mais on peut difficilement faire l'économie après d'un point historique où on remet bien les dates & l'évolution des différentes institutions & qui prend les décisions, à quelle période, comment évoluent les choses... Mais, ça j'imagine que c'est ce que mes collègues vous ont dit aussi.

24. VL Pas forcément.

24. CF Ah, d'accord. L'idée, c'est quand même de limiter le texte, mais on en fera jamais l'économie, parce que c'est effectivement un peu fatigant de lire des murs & des murs de texte, on sait bien qu'au bout d'un moment le visiteur fatigue & qu'il ne lit plus rien. Donc, on s'impose des limites quant à la longueur des textes, la taille des cartels, mais il faut que ça reste intelligible. En tout cas pour nous, c'est indispensable, même si on a des œuvres qui

<sup>546</sup> École nationale supérieure des sciences de l'information & des bibliothèques.

<sup>547</sup> AJAM, MELOT-HENRY et RAVIOT, *URSS, fin de parti(e). Les années Pereštroiika*, op. cit.

<sup>548</sup> Ibid.

visuellement sont magnifiques & très fortes, ce serait contraire à nos missions de les juxtaposer, d'indiquer juste sur les cartels l'auteur, le titre, l'année, & de s'arrêter là. Pour nous, c'est vraiment important d'indiquer des éléments de contexte, mais qui, encore une fois, parfois, fort heureusement, peuvent être donnés par d'autres documents qui sont eux aussi visuels ou textuels mais qui sont aussi des documents à exposer. Là, c'est le cas pour les affiches, quand on a différents états, ou ça va être une estampe, on voit un affichiste au travail; une photographie où on voit comment les affiches étaient juxtaposées dans la rue. Et puis, il y a une manière de remettre en contexte aussi à travers d'autres documents, ce qui évite des discours trop lourds & trop longs.

24. VL Donc, il y a la juxtaposition qui permet la comparaison & le croisement de types de documents qui permet de construire un imaginaire de représentation du contexte...

24. CF ... de production & de diffusion.

24. VL Ma deuxième question, c'est : quand vous essayez de sensibiliser votre visiteur à cette écriture de l'histoire, est-ce qu'il est possible aussi de les sensibiliser à une peinture, à une représentation de l'histoire qui soit autre que l'écriture de l'histoire ?

24. CF Oui. Si je reformule votre question, pour être sûre d'avoir bien compris ce que vous vouliez dire. C'est qu'effectivement, il y a l'écriture de l'histoire qui serait une histoire savante dans les livres, produite par les universitaires & puis après déclinée sous forme de manuels scolaires etc. mais il y a aussi la représentation que chacun se fait de l'histoire.

24. VL Un visiteur va s'en faire une image, soit. Mais il y a eu des gens qu'on a chargé de peindre l'histoire...

24. CF ... Ah ! On ne se base pas sur l'écrit pour concevoir nos expositions, on utilise tout type de documents, ça va être de l'écrit mais aussi beaucoup les images. Il se trouve que cette année, c'est des affiches textes, donc, il y a peu d'images, mais c'est la première fois, & puis c'est la volonté d'une direction qui a fait ce choix par rapport à d'autres thèmes de recherche. Mais, l'histoire que l'on montre habituellement dans nos expositions, on la montre dans des documents visuels. Pas uniquement, parce qu'on met aussi de la presse, des lettres, des traités, toutes sortes de choses, mais on ne montre pas uniquement une histoire texte. Après, par exemple, pour l'exposition sur le centenaire, on va travailler sur la notion de représentation de la guerre, que ce soit au front ou à l'arrière, donc, à la fois sur les représentations produites, les représentations matérielles, peintures, dessins, photos, mais ça peut être aussi des descriptions ou des textes. Mais aussi on va travailler sur la guerre : comment elle est imaginée, telle qu'elle est attendue, donc aussi sur les représentations que s'en font les contemporains qui ont conscience de vivre un moment historique. Mais je n'ai pas l'impression d'avoir bien répondu à votre question.

24. VL Et sur l'expression des visiteurs ? Peuvent-ils reconstruire cette histoire ?

24. CF Oui, donc, on va commencer des études de réception de nos expositions. Ça va être le premier cas cette année, on aura une enquête auprès de nos publics, <sup>a</sup> mais on va développer aussi une nouvelle bibliothèque numérique pour les visiteurs mais aussi les lecteurs, parce que chez nous le public c'est pas seulement des visiteurs, c'est aussi des lecteurs. Ici, on les appelle lecteurs, parce qu'effectivement on a adopté le vocabulaire de la bibliothèque, mais ce sont les chercheurs, les éditeurs, les documentaristes, etc. qui viennent travailler sur les collections puisqu'on n'expose qu'une infime part & que c'est exposé de manière temporaire, & que même quand on aura le nouveau bâtiment, on n'aura qu'une infime part d'exposée. Et puis on a beaucoup de documents graphiques, donc qui ne supportent pas d'être exposés plus de trois mois, donc de toute façon, l'essentiel de ce type de document va être en réserve, mais justement accessible sur demande de consultation dans le cadre de recherches. <sup>b</sup> Donc, là

Com. 24.1

Documents qui ne supportent pas d'être exposés

Com. 24.2

Commenter un document

<sup>a</sup>Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 910.

<sup>b</sup>Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 912.

on va aussi développer des outils permettant une appropriation par le visiteur & le lecteur sous la forme de collections qu'il pourra constituer lui-même, sous la forme de commentaires qu'il peut faire, soit de commentaires qu'il nous communique mais de commentaires qu'il peut garder pour lui. Donc, ça on en est au tout début, mais ce n'était peut-être pas le sens de votre question non plus ? C'est une forme de réappropriation possible. ||

24. VL Si, ça fonctionne comme une boucle de témoignages & de récits d'histoire...

24. CF Ça, c'est un autre aspect. Ce à quoi on est très sensibles ici, & c'est une de nos fonctions importantes parce que contrairement à la BNF qui reçoit beaucoup de choses par dépôt légal ou aux Archives nationales qui reçoivent les archives publiques, même si elles ont eu aussi des archives privées, mais la grande majorité, c'est quand même les archives publiques. Nous, on a une collègue qui se tourne vers les acteurs & les témoins de l'histoire. Donc finalement, tout un chacun peut participer aussi à la constitution des collections. C'est un moyen aussi de s'approprier l'histoire que de collecter des éléments & de les restituer à un public plus large. Donc, ça c'est vrai que, ne serait-ce que par, c'est l'élément le plus évident mais, la collecte d'archives orales. Actuellement, l'une de nos collègues part régulièrement en Algérie pour enregistrer des personnes qui ont participé soit à la guerre d'Algérie, soit ont participé au premier mouvement de migration pour habiter le bidonville qui est à Nanterre & sont reparties depuis en Algérie. Il y a eu aussi quelques enregistrements de républicains espagnols. Voilà, on constitue nous-mêmes des archives en tant qu'institution, & ces archives seront présentes dans nos expositions, qu'elles soient temporaires ou permanentes. Mais une très grande partie de nos collections sont le produit de l'activité de citoyens lambda. On a des albums de photo faits par des soldats pendant la première guerre mondiale, ou la deuxième, on a des documents qui proviennent par exemple de mouvements de résistance, mais aussi des documents de la campagne électorale de 81 collectés par des militants, des cartes postales qui nous viennent de familles qui les avaient collectées & qui ont voulu que ça reste & qui nous les ont transmises. Donc, on a aussi ce rôle-là de garder finalement ce que des gens ont considéré comme intéressant pour l'histoire à titre individuel au point de souhaiter les remettre à une institution publique pour qu'elles deviennent un patrimoine collectif. Je ne sais pas si je réponds à une autre facette de votre question.

24. VL Si.

24. CF Mais, on est aussi dépositaires de la manière dont la majorité des Français – parce qu'on a reçu ponctuellement des dons de l'étranger, mais quand même, nos donateurs sont majoritairement Français – donc, la manière dont des Français, qu'ils soient restés en France ou aient collecté des documents à l'étranger, ce qu'ils ont pu considérer comme étant des documents intéressants pour l'histoire. Les collections qu'ils nous ont données reflètent leur vision de ce qui est intéressant pour l'histoire. Qu'ils soient, parfois c'est des dons d'historiens, des professionnels, mais très très souvent ce sont des collectionneurs amateurs dont les professions n'ont rien à voir avec l'histoire. Donc, ça peut être lié à la participation d'un membre de la famille à tel ou tel événement, & du coup la famille va continuer à collecter des documents à partir du petit embryon d'archive familiale. Mais ça peut être quelqu'un qui tout à coup, à l'occasion d'un voyage, va se mettre à s'intéresser à telle & telle chose, va se mettre à collecter des éléments. Là, c'est peut-être plus un contre-exemple, mais j'ai été contactée par quelqu'un il y a quelques mois qui collectionne facilement tout ce qui est vieux papiers. Donc, il a des numéros disparates de revues, pour tout le XX<sup>e</sup> siècle, ponctuellement il a récupéré dans des brocantes des dessins, des timbres-postes sur des événements historiques, il a des timbres qui sont des timbres d'emprunt de la première guerre mondiale. Voilà, donc, c'est des tas de petites pièces disparates, ce qui pour nous pose problème, parce que sa définition de ce qui pourrait être intéressant pour l'histoire est tellement large qu'au final, c'est difficilement exploitable. On voit bien que chez certains particuliers, il y a vraiment une volonté d'amasser des documents dans l'idée que c'est utile pour l'histoire & du coup de les transmettre à une institution qui va les ouvrir à un plus large public & les préserver sur le long terme.

24. VL C'est intéressant cette vision de la collection, des collections dans leur ensemble.



24. CF Malheureusement, ça n'a pas toujours été le cas auparavant, ça aussi je pense que c'est une notion qui vient des archives, & il se trouve que les gens qui sont passés par l'École des Chartes ont une double formation archives & bibliothèque, & que donc la notion de fonds est essentielle pour un archiviste. Pendant très longtemps au musée, & ce qui nous pose problème maintenant, quand un don arrivait, on le dispatchait selon le support & le thème & les éléments n'étaient pas du tout gardés ensemble. On se rend compte maintenant que c'est une erreur puisque, alors c'est pas du tout pour critiquer nos collègues & nos prédécesseurs, c'est lié à un état de la connaissance & à un état de l'historiographie, un état des questionnements, & c'est vrai que l'histoire des collections, ne serait-ce même que l'histoire des musées, c'est relativement récent, c'est les années quatre-vingts en gros au début, en tout cas pour la France. Et on ne se rend compte que maintenant qu'en fait, ces éléments qui ont été dispersés faisaient beaucoup plus sens quand ils étaient regroupés, puisqu'on avait une double lecture. On avait les éléments indépendants les uns des autres, en eux-mêmes, mais on avait aussi du coup en tant qu'ensemble, une espèce de coupe géologique de ce que représente un événement historique, pour un individu, peut-être 40 ans après. Mais on a eu des dons comme ça, d'artisanat de tranchées en particulier, dans les années cinquante-soixante, donc, longtemps après la fin de la première guerre mondiale, mais c'est des petits ensembles dans lesquels on va avoir un coupe-papier, une petite boîte en bois dans laquelle les gens mettaient le sucre, une lettre, un petit carnet, dans le petit carnet, il va y avoir à la fois des annotations & des petits dessins, & c'est ça qui fait sens, parce que ce don-là, c'est la guerre d'une personne, c'est qu'est-ce qu'une personne a choisi de garder de la guerre & de transmettre à la postérité. Donc, il y a ce qu'a été la guerre pour elle, & ce qu'elle a conservé toute sa vie de la guerre, parce qu'en général c'est donné dans les années soixante, soit à l'occasion du décès d'un poilu & c'est sa famille qui veut perpétuer son souvenir en transmettant à des institutions publiques les objets qu'il a gardés en souvenir. Ou c'est justement un ancien combattant qui, voyant que ça n'intéresse pas du tout ses enfants se dit : « Bon, ben, je le donne à une institution publique, comme ça au moins, ça servira, ce sera préservé. » Il y a aussi le cas d'un enseignant qui a participé à un mouvement de résistance pendant la deuxième guerre mondiale dont le travail était d'arracher les archives. Et ce monsieur avait déjà une pratique de collectionneur, des images etc. En tant que résistant, il arrachait des affiches de propagande nazie ou du régime de Vichy, mais au lieu de les détruire, c'est quand même très dangereux, il les gardait, ce qui était encore plus dangereux, & surtout il les gardait en les annotant, c'est-à-dire arrachée dans telle rue, tel jour. Donc, cet ensemble, en lui-même, il a été... les affiches qui n'étaient pas en trop bon état ont été redistribuées de manière thématiques dans la partie affiches françaises deuxième guerre mondiale, mais en tant qu'ensemble, elles ont beaucoup plus d'intérêt. <sup>c</sup> Donc, là, on se pose la question vu qu'on a changé de logiciel permettant de décrire des collections & qu'on va adopter CALAMES, je ne sais pas si vous voyez ce que c'est <sup>549</sup>. Donc CALAMES <sup>550</sup>, c'est l'équivalent du SUDOC pour les documents non imprimés <sup>551</sup>. Donc, jusqu'à présent c'était ouvert exclusivement aux textes manuscrits & aux fonds d'archives, & depuis l'an dernier, c'est ouvert à tout type de supports, y compris aux images & aux objets. Donc, c'est un type de logiciel qui est mis en place par l'Enseignement supérieur, de la même manière que le SUDOC <sup>552</sup>, pour que tous les établissements d'enseignement supérieur, donc essentiellement les universités, mais aussi différentes écoles spécialisées, puissent référencer leurs collections. Et ce logiciel reposant sur l'AED, qui est en fait un langage qui repose sur XML & qui est un langage développé d'abord par des archivistes, la notion de fonds & de producteur reste vraiment importante dans la structuration des données de ce logiciel. C'est une raison de plus pour repenser les collections aussi en terme d'ensemble <sup>||</sup> & en se disant que cet ensemble fait sens & que la date à laquelle il a été donné n'est pas anodine & que donc, c'est encore la question de l'histoire de chaque élément & de son contexte de production mais aussi de diffusion, c'est qu'une pièce peut être isolée, mais très souvent, elle ne l'est pas, donc c'est intéressant de savoir dans quel contexte elle est arrivée dans la collection quand on peut, même de retracer son histoire avant... c'est pas toujours possible.

Com. 24.3   
Repenser les  
collections

24. VL Comment est-ce qu'on articule tout ça avec des choix esthétiques dans un musée ?

<sup>549</sup> Calames, op. cit.

<sup>550</sup> Ibid.

<sup>551</sup> Sudoc, op. cit.

<sup>552</sup> Ibid.

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Dispositif de récolement », SECTION B.3.46 Numérique, page 910.

24. CF C'est vrai qu'à chaque fois, nous on envisage les choses pas uniquement en terme muséographique, puisque toutes les œuvres & tous les documents sont aussi consultables par ailleurs. Enfin, on a une approche vraiment très liée à la recherche aussi, & du coup, les documents qui ne sont pas exposés... Voilà, on reçoit...

||<sup>d</sup> Par exemple ce matin, on avait un chercheur américain qui venait pour préparer une exposition, on a sorti spécialement pour lui des œuvres qui l'intéressaient en fonction de sa recherche. Donc on a cette approche-là qui fait que ce sont les instruments de recherche type CALAMES<sup>553</sup>, ou la base numérique, la bibliothèque numérique, qui permettent de restituer au public ces éléments de contexte en fait. || Après, pour la partie exposition, c'est vrai qu'actuellement on ne l'a pas beaucoup développée dans la mesure où on a que des expositions temporaires. Et traduire ça en terme esthétique, c'est un peu ce dont je vous parlais tout à l'heure. C'est-à-dire qu'il y a des choses qu'on sera obligé de traduire sous forme de texte dans un cartel, mais quand on peut, après je ne sais pas du tout si cette boîte fera partie de l'exposition permanente ou si elle sera régulièrement exposée dans des expositions temporaires, mais on a une petite boîte en bois fabriquée par un soldat pendant la première guerre mondiale, & dans la boîte en bois, on a un petit mot qui explique ce qu'est cette boîte en bois, qu'elle a été fabriquée par le soldat untel à destination de sa marraine de guerre qu'il l'a envoyée à telle date... Voilà, ça on peut très bien exposer la boîte & la lettre ensemble. Et indiquer dans le cartel cette boîte est entrée à telle date dans les collections & était donnée par la marraine de guerre, donc, ils l'avaient conservée pendant par exemple 50 ans. Ça effectivement ça passera par un cartel, à moins qu'on expose, si elle est intéressante, à côté, la lettre de la marraine de guerre accompagnant le don de la boîte, c'est aussi possible. Mais, c'est vrai qu'actuellement, on n'a pas encore mis en pratique cette manière d'envisager les collections, puisqu'on n'a pas d'exposition permanente, & donc dans les expositions temporaires, il y a une thématique forte à faire passer & que du coup elle traite un tout petit peu moins de l'histoire des collections, même si ça ressort ponctuellement quand c'est indispensable à la compréhension des documents, mais c'est quelque chose qui sera beaucoup plus présent dans l'exposition permanente puisqu'il y a plusieurs niveaux de lecture. Il y a l'émotion, ou le plaisir, que peut susciter la vision de telle pièce, ça c'est un premier niveau qui n'est pas à négliger. Il y a un deuxième niveau qui est de faire passer un discours sur telle ou telle période de l'histoire. Et il y a un troisième niveau qui est effectivement, à partir de quoi on se fait une idée de l'histoire & du coup comment telle pièce est une source, & quelle est l'histoire de cette pièce, & c'est en connaissant l'histoire de cette pièce qu'on peut en faire une source. C'est ces trois niveaux-là, le troisième étant effectivement un peu plus atypique, & un peu plus compliqué à montrer, à mettre en œuvre. Ça repose justement sur le choix de pièces comme la petite boîte dont je vous parlais, ou comme les affiches arrachées par cet instituteur résistant, parce qu'on a son petit commentaire sur l'affiche, & du coup, ça permet de documenter une pratique. À la fois, on a un objet, on a une image de propagande de Vichy, une activité militante de résistance, l'arrachage, parce que ça se voit que les affiches ont été arrachées, & puis avec le commentaire qu'il y fait, une pratique de collectionneur & de constitution de sources pour le futur. Je ne dis pas que ça marche à tous les coups, mais je pense qu'avec le choix, en choisissant bien les pièces, on peut réussir à faire passer beaucoup de niveaux de discours en n'ayant pas forcément trois pages de texte à côté pour dire qu'il y ait tout ça. ||<sup>e</sup> Alors, ça passera forcément aussi par la mise à disposition d'une nouvelle bibliothèque numérique, parce que celle qu'on a jusqu'à présent n'est pas très satisfaisante, avec là aussi différents niveaux de lecture, avec une recherche simple. Voilà, on veut juste trouver. Un chercheur très spécialisé veut voir toutes les œuvres de VALLOTTON, il tape VALLOTTON dans les résultats. Donc, ça c'est une approche qui est plutôt spécialisée, mais il y aura aussi le moyen de naviguer dans les parcours avec là aussi des juxtapositions, possibilités de rebondir vers l'inventaire s'il veut voir justement quelles autres pièces... enfin dans quel contexte se situe telle pièce. Possibilités aussi d'aller vers des documents pédagogiques qui, là, offrent une médiation, alors c'est plus classique, mais c'est quand même très très utile. || Et il y aura dans le futur bâtiment des salles destinées à l'accueil de classes à la fois pour des projections, des conférences & bien sûr la traditionnelle visite guidée avec des groupes permettant de poser un discours & de poser une médiation. Et là aussi, selon les types de visiteurs & selon la demande des visiteurs, on accentuera un niveau de lecture plutôt qu'un

Com. 24.4  
Instruments de  
recherche  
numérique

Com. 24.5  
Approche simple &  
spécialisée

<sup>553</sup> Calames, op. cit.

<sup>d</sup> Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 911.

<sup>e</sup> Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 910.

autre. C'est Odette MARTINEZ qui vous a accompagné qui est en partie chargée de la réflexion sur ces espaces pédagogiques.

24. VL Et les temporalités, comment les mettez-vous en scène ?

24. CF Alors, ce sera un parcours chronologique, de manière assez classique, parce qu'au départ on était partis sur des thèmes, mais on s'est dit qu'effectivement pour un musée d'histoire... Donc ce sera un parcours essentiellement chronologique, mais en choisissant des thématiques au sein de cette chronologie. C'est-à-dire qu'on ne va pas, si on prend par exemple la première guerre mondiale, on ne va pas faire la déclaration de guerre, la première bataille, la deuxième bataille, la troisième bataille. Enfin, voilà, je pense que pour chaque période, on va plutôt essayer de montrer à chaque fois quelle a été aussi la perception des événements à l'époque-même & à travers certaines pièces de montrer aussi l'activité de certains acteurs de l'histoire, donc là ça pourrait être celle de cet instituteur résistant par exemple, ou l'atelier des faux du mouvement Défense de la France qui faisait des faux papiers pendant la deuxième guerre mondiale, on montrera les faux cachets, les instructions : comment utiliser un faux cachet, comment faire des faux papiers. Avec les faux papiers à côté, les vrais, comme ils les reproduisaient. Donc, les temporalités, ce ne sera pas un traitement exhaustif de tous les événements importants du XX<sup>e</sup> siècle. Mais encore une fois dans la mesure où on veut montrer comment on fait l'histoire & comment effectivement tel ou tel acteur du plus officiellement reconnu au plus modeste a vécu l'histoire, la temporalité se fait de manière... oui, c'est pas de l'histoire date à date, c'est comment autour d'une période ou d'un événement un peu large la BDIC a collecté des choses, puisqu'on sera sur des périodes pour lesquelles la BDIC existait, sauf au tout début. Comment les historiens ont produit des discours ? Mais comment les témoins ou les acteurs ont collecté & ont conservé des choses ou ont produit des témoignages ? sous quelles formes ? Selon leur statut par exemple. Voilà, Maurice DENIS a produit un témoignage de la guerre, il y a un tableau que vous pourrez voir en sortant <sup>554</sup>, on a des lettres écrites par un soldat qui écrit de manière totalement phonétique... Maurice DENIS, homme extrêmement courtois etc. & ce simple soldat, ils ont tous les deux des choses à dire sur la première guerre mondiale. Et c'est vrai qu'on ne va pas forcément mettre la lettre du soldat au début parce qu'elle date de 1914 & le tableau de Maurice DENIS à la fin parce qu'il date de 1917 <sup>555</sup>, il se peut qu'on crée des raccourcis. Des grandes périodes, mais c'est pas un ordre chronologique strict. Mais aussi en terme visuel, est-ce qu'on va mettre des frises, ce genre de choses... honnêtement, là on n'est pas encore assez avancé, & dans les scénographies qu'on a fait jusqu'à présent, il y a eu vraiment tous les types de solutions, l'an dernier, il y avait dès l'entrée de la salle une carte avec une chronologie, parce qu'on s'est dit que pour les gens de moins de 30 ans, la *Pereïstroïka* <sup>556</sup>, c'était peut-être pas très évident, & que pour un public majoritairement français, restituer les différents États de l'Union soviétique, c'était peut-être pas évident non plus. Donc, on avait dès le début planté le décor avec une carte & une chronologie, ce qui était très bateau mais on s'est dit que pour une exposition, il valait mieux le faire là plutôt que de distiller des petits éléments... ça n'empêchait pas que dans les cartels il y avait, pour des événements qui étaient spécifiquement montrés, il y avait plus d'explications, mais on était parti de ce point de vue-là. L'exposition de cette année, il n'y a pas de chronologie, même si le parcours est chronologique, mais c'est lié au fait qu'on part de la Révolution française pour arriver jusqu'à nos jours avec des sauts, voilà, il y a des périodes qu'on ne traite pas du tout. Mais, ça c'est donné sans explication, & c'est vrai qu'on a pas mal de questions posées par les visiteurs qui, parfois, sont des fans & connaissent nos collections & nous disent : « Mais, vous avez de magnifiques affiches de la première guerre mondiale, comment ça se fait qu'il n'y ait rien sur la première guerre mondiale alors que c'est si important l'affiche de propagande pendant la première guerre ? », & on est bien d'accord avec eux, mais c'est un parti pris, on a 200 m<sup>2</sup>, voilà, c'est...

24. VL Comment on comprend qu'on passe d'une période à une autre ?

---

<sup>554</sup>DENIS, *Soirée calme en première ligne à Barisis*, op. cit.

<sup>555</sup>Ibid.

<sup>556</sup>AJAM, MELOT-HENRY et RAVIOT, *URSS, fin de parti(e). Les années Pereïstroïka*, op. cit.

24. CF C'est parce qu'on change de salle, & du coup il y a un grand titre qui montre clairement qu'on a changé de section dans l'exposition & il y a un petit dépliant qui décrit le parcours, que le visiteur peut utiliser, mais bon la solution du dépliant, c'est pas la solution idéale non plus, c'est plus pour que les gens repartent avec quelque chose que... Parce qu'on n'a pas de petit journal, donc si on veut avoir une trace de l'exposition, il faut acheter le catalogue, & le catalogue c'est quand même 24 euros, ce qui pour un catalogue est raisonnable, mais 24 euros c'est pas à la portée de toutes les bourses, & puis les gens ne sont pas forcément suffisamment intéressés pour aller jusqu'à acheter le catalogue, donc au moins avec le dépliant, ils repartent avec quelque chose, un petit descriptif de ce qu'ils ont vu. On utilise aussi le dépliant pour les visiteurs étrangers, puisque cette année les cartels n'ont pas été traduits, dont toute l'exposition est en une seule langue, & on a beaucoup de problème cette année pour les visiteurs étrangers parce que c'est des affiches textes, il y a énormément de texte à lire & tout est en français & donc on a eu quelques critiques de la part de quelques visiteurs allemands, en particulier, qui nous ont dit que s'ils avaient su, ils n'auraient pas pris de billet parce qu'il fallait vraiment bien comprendre le français, donc c'était pas... Parce qu'on a un petit dépliant en anglais, mais qui évidemment ne traduit pas l'ensemble des cartels & encore moins le texte des affiches exposées. L'an dernier, ça avait été différent parce que tous les éléments présentés étaient en russe, donc là, les cartels étaient assez développés puisqu'on présentait systématiquement les traductions des documents en français, & on avait un dépliant en russe. Par contre, nos textes à nous, sur les murs étaient en français uniquement, mais on avait un dépliant qui en offrait la traduction en russe & en anglais. Mais ça, c'est des questions qu'on se pose à chaque exposition & qui vont se poser de manière importante pour l'exposition permanente, parce qu'effectivement il faut éviter de n'exposer que des placards de texte. Et comme on a quand même souvent des sujets internationaux ou du moins un public international, la question des langues est aussi assez problématique, elle finira peut-être par être résolue par les nouvelles technologies avec le fait qu'on puisse présenter des guides sur *iPhone* ou sur *iPad*<sup>557</sup>. Mais, voilà derrière il faut des moyens pour traduire, pour concevoir les programmes... Ça peut se faire pour un parcours permanent, mais après pour une exposition qui dure trois mois, ça ne se fera pas systématiquement, en tout cas pas pour la totalité des textes. Votre question ne portait pas sur les langues au départ, mais je ne sais pas pourquoi on a dérivé là-dessus. Là, c'est vrai qu'on n'a pas encore travaillé sur la manière dont on présentera la temporalité dans l'exposition permanente, puisque... bon ce sera chronologique, ça on le sait, il n'y aura pas de gros trous qu'on ne traitera pas du tout.

24. VL Est-ce que vous présenterez des parti pris esthétiques ou est-ce que ce sera la part du scénographe ?

24. CF À chaque fois, il y a une collaboration vraiment étroite avec les scénographes. Alors, on est obligé par le « code des Marchés publics »<sup>558</sup> de faire un appel d'offre, & du coup des sociétés de scénographie proposent des projets, donc comme dans toute université, mais on s'est pas trop mal débrouillé parce que très souvent la tutelle veut faire du prix le critère principal, mais on a réussi à mettre en avant, avant le critère du prix, le critère esthétique & technique. Le projet est choisi, à la fois sur la question de la lisibilité du parcours & aussi de l'esthétique. Donc, là, évidemment pour l'exposition permanente, pareil. On attache beaucoup d'importance aussi à ce que le scénographe ait bien compris à la fois la thématique de l'exposition & l'enjeu du parcours parce que sinon après le dialogue est vraiment trop compliqué. Il y a des scénographes parfois très très têtus quand ils considèrent qu'un élément est leur signature & un peu leur chef-d'œuvre au sein de l'exposition, nous on pense que ça va à l'encontre de la clarté du discours, c'est vrai que parfois ça peut être un peu compliqué, mais...

24. VL J'en viens à l'une de mes dernières questions, y-a-t-il des esthétiques de l'histoire ? Est-ce qu'il existe des manières comme il y aurait dans les styles d'écriture...

24. CF Est-ce qu'il peut y avoir l'équivalent en terme de muséographie ? Est-ce qu'on retrouve des similitudes dans l'ensemble des musées d'histoire ou des expositions d'histoire ?

24. VL Qu'est-ce qu'on imprime visuellement pour expliciter qu'on présente de l'histoire ?

<sup>557</sup> APPLE, *iPhone*, op. cit. ; idem, *iPad*, op. cit.

<sup>558</sup> GOUVERNEMENT FRANÇAIS. « code des Marchés publics ». In : (mar. 2001).

24. CF Mais, plus ça va en fait, moins j'ai l'impression qu'il y a de différences entre les expositions d'histoire & les expositions d'art, parce que maintenant, finalement, l'une des entrée en matière très très fréquentes dans une exposition d'art, quand même, c'est une chronologie. Alors après, ça ne veut pas dire que c'est la marque d'une exposition forcément d'histoire, mais la chronologie c'est quand même un marqueur assez emblématique de l'histoire & c'est vrai que quand on... Je suis allée voir récemment une exposition sur LE GRAY & son école, il y avait de la chronologie & dans toutes les expositions, même des monographies d'artistes en fait, ça commence souvent par un rappel biographique avec une chronologie à l'entrée de l'exposition. Et donc même dans les expositions les plus beaux-arts, le contexte historique transparaît. Ça c'est autre chose, mais bon, à part la mise en relation d'une grande diversité de types de documents qui forcément suppose un certain nombre de contraintes en terme de représentations, je ne sais pas... Je réfléchis aux expositions d'histoire que j'ai vu récemment... il y a celles qu'on a faites. J'ai pas l'impression qu'il y ait une esthétique particulière, en tout cas, ce qui est essentiel, c'est la restitution du contexte, & ça, ça va se faire par différents biais. C'est vrai que la manière la plus classique de le faire & qui est la plus efficace, & donc très utilisée, c'est souvent quand même la carte, la chronologie & le texte explicatif, on ne peut pas y couper, même si on trouve parfois que ça alourdit. Donc peut-être que ces éléments-là, & le texte, sont plus présents dans les expositions à caractère historique que dans d'autres types d'expositions, mais en même temps je n'en suis pas si certaine. Je ne sais pas, vous qui travaillez sur ce sujet, je ne sais pas ce que vous avez pu constater ?

24. VL Il n'y a pas d'évidence. L'usage de certains marqueurs du temps, comme le noir & blanc concernant la photographie par exemple...

24. CF Après, effectivement il y a un usage symbolique des couleurs, c'est vrai que par exemple, l'an dernier sur la *Pereštroiika*<sup>559</sup>, la première salle était rouge vif. Voilà, c'était pas anodin, c'était vraiment en référence à la couleur symbolisant l'Union soviétique. Donc effectivement, il y a parfois une codification des couleurs.

24. VL Il y a peut-être aussi la mise en condition qu'on peut retrouver dans des châteaux...

24. CF Mais pas uniquement, nous on va peut-être y avoir recours pour l'exposition sur le centenaire, parce qu'on se disait que ce serait peut-être intéressant d'exposer des œuvres produites lors des missions aux armées, un peu de la même manière dont elles avaient été montrées en 1917 au public de 1917, c'est-à-dire avec un accrochage très serré par exemple. Oui, c'est vrai qu'il y a aussi cette idée de reconstitution. Là, c'est aussi dans l'étude de la diffusion des œuvres de montrer comment elles étaient montrées à l'époque. En tout cas, nous, c'est notre intention. Mais après, il peut y avoir effectivement d'autres intentions derrière qui est de mise en condition, de replonger dans la vie de l'époque...

24. VL Alors que c'est parfois plus ou moins bien fait...

24. CF ... oui, en fonction des moyens. Parce que c'est vrai que c'est très vite difficile quand on met des mannequins un peu poussiéreux, pas très bien faits. Vous avez eu l'occasion de rencontrer nos collègues de l'historial de Péronne ? Parce qu'eux ont eu vraiment une réflexion très très forte autour de la muséographie. C'est un exemple où les choses sont bien claires, pensées, définies. Alors, ce qui est parfois un peu décevant pour vous, c'est que très souvent, nous on est confrontés à des règles très pragmatiques qui sont les règles de sécurité, les moyens à la fois financiers, humains, techniques, le temps dont on dispose pour faire telle ou telle chose, & du coup c'est vrai que parfois, c'est finalement peut-être des raisons assez contingentes qui finissent pas l'emporter.

24. VL Ça fait partie du jeu. Les contraintes matérielles sont aussi fortes dans le livre que dans l'exposition, comme dans les univers numériques ou au cinéma.

---

<sup>559</sup>AJAM, MELOT-HENRY et RAVIOT, *URSS, fin de parti(e). Les années Pereštroiika*, op. cit.

24. CF La matérialité. Là aussi, il y a aussi une esthétique du site d'histoire en ligne qui... Je ne sais pas encore s'il y a un type de navigation particulier sur les sites d'histoire par rapport à d'autres sites, il y a toujours cette notion de chronologie & la carte qui sont des vecteurs d'entrée assez fréquents.

24. VL Il y a de vraies contraintes techniques. Si on veut faire de la 3D, c'est déjà compliqué, faire de la cartographie dynamique, c'est aussi assez complexe si on veut être sur autre chose que de l'illustration, ou de la généalogie... Et les techniciens ne sont pas toujours esthètes.

24. CF Après, moi je vois ça plus en gestionnaire mais il faut avoir les moyens de mettre à jour continuellement, & c'est difficile quand on se lance dans des choses trop sophistiquées ou en tout cas complexes, c'est vrai qu'on est vite dépendants de marchés avec des sociétés extérieures, & qu'une fois que le marché est prêt, les mises à jour sont très très compliquées. Et par contre, si on se contente des compétences qu'on a en interne, ça donne des choses assez basiques, donc... Mais, c'est vrai que nous, on n'est pas encore très avancés parce qu'on n'a pas encore d'exposition permanente, on y a réfléchi mais en terme d'esthétique on n'y a pas encore réfléchi du tout encore. On sait jusque pour nous, le contexte du document est extrêmement important & que ça fait partie des choses qu'on veut mettre en avant. Et après, l'expérience qu'on a, c'est presque un renouvellement chaque fois, parce que c'est jamais la même équipe vraiment avec qui on travaille d'une fois sur l'autre, contrairement à l'époque où on travaillait avec Laurent GERVEREAU où il y avait une grande stabilité. C'était lui qui concevait les expositions, & il en a conçues en grand nombre, & il avait un petit noyau autour de lui qui ne faisait que ça. Nous, en tant qu'héritiers de cette période, on se retrouve avec un retard de traitement phénoménal, parce que tout le monde travaille sur les expos mais ne travaille plus du tout à la description des collections, donc nous, on se retrouve à devoir rattraper ce retard-là, tout en menant des expositions, ce qui fait que c'est jamais vraiment les mêmes personnes qui sont en charge des expositions, & je pense qu'il y a une déperdition. Il n'y a pas de politique cohérente d'un point de vue visuelle & esthétique. Il y a une certaine cohérence dans le choix des thèmes ou dans la manière de les traiter, d'un point de vue scientifique, mais après, ça ne se traduit pas forcément sur une continuité ou une progression d'un point de vue esthétique & mise en œuvre de la scénographie parce qu'à chaque fois quasiment, c'est une équipe nouvelle. Les éléments sur lesquels on essaye de réfléchir, c'est vraiment sur les problèmes de cadres. Ça paraît idiot, mais un cadre... déjà, je sais que dans les musées d'art contemporain c'est problématique, faut-il impérativement un cadre pour un tableau ? Les musées d'art classique, la question se pose moins parce qu'ils étaient présentés dans des cadres à l'origine, souvent dans des cadres qui vivent leur vie avec le tableau. Mais, nous vraiment, on expose majoritairement des documents qui ne sont pas des peintures, & une affiche, c'est pas fait pour être encadrée, voilà. Une affiche, on badigeonne de la colle, on colle sur le mur. Seulement, nous, ce sont des éléments de collection, donc on ne peut pas les coller sur les murs comme elles devraient l'être. On est obligé aussi de les protéger du public qui serait tenté d'appuyer sa main dessus, voire plus parfois. Donc, on est quelque part obligé de les encadrer, mais du coup, elle perd son esthétique d'affiche. Et ça effectivement, ça fait partie des questions qu'on se pose pour chaque exposition, qu'on essaie de résoudre en ne mettant jamais des affiches dans des cadres bois avec marie-louise, mais en mettant soit une baguette métallique très très fine avec un plexi., soit cette année c'était un petit peu différent, c'est mis entre deux plexi. avec une bande de plomb pour éviter effectivement l'effet cadre aussi. Il y a eu une année, ça a posé d'énormes problèmes de conservation & ça tenait très peu, c'était de coincer les affiches entre une cimaise & un plexi., mais comme ça ne tenait pas on a été obligé quand même de mettre des coins, de doubler l'affiche avec un carton, enfin, ça a été un vrai cauchemar à mettre en place & heureusement que l'expo n'a duré que trois mois parce qu'on voyait que les affiches commençaient à fléchir, en terme de conservation, c'était vraiment pas idéal. Donc, on se pose quand même des questions esthétiques dans le sens où on aimerait montrer le document effectivement tel qu'il est censé être montré dans la vraie vie, dans sa vie de document, donc une affiche placardée au mur, voilà. On a essayé de montrer la presse russe, par exemple, dans une espèce de kiosque à journaux, mais qui a été très stylisé au final pour des raisons de conservation, de protection. En ce sens-là, on aurait peut-être quelques exigences esthétiques mais pour lesquelles on n'a pas encore trouvé de solutions qui seraient finalement d'avoir l'esthétique la plus sobre possible & qui permette de montrer le document au plus proche dont il est montré quand il n'est pas justement un document de musée mais un élément dans la vie courante à l'époque où il circulait.

24. VL La question des cadres revient souvent. Ça montre aussi la dichotomie entre œuvre & document.

24. CF C'est une question embêtante pour les conservateurs de musée. En plus, ici vous l'avez peut-être remarqué, j'emploie assez souvent œuvre & document indifféremment sachant que pour nous ici tout est document. Le tableau de Maurice DENIS qu'on va voir en sortant, c'est un document <sup>560</sup>. Après, c'est vrai que tout document n'est pas une œuvre dans un certain sens, en tout cas n'est pas classiquement classé comme une œuvre, même si on va ici traiter avec la même attention une lettre écrite par un individu & le tableau de Maurice DENIS on va y faire également attention <sup>561</sup>. Après, en terme de conditions de prêt, de conditions d'assurance, c'est pas du tout la même chose. Mais, c'est vrai que c'est une approche un peu particulière. Et du coup, même pour les tableaux qu'on a ici, on va essayer de les présenter tels qu'ils étaient à l'origine, & en n'essayant pas de surajouter, quand on peut garder le cadre d'origine même s'il est pas très beau, on va essayer de garder le cadre d'origine, & on ne mettra pas un cadre plus beau parce qu'on va considérer que l'œuvre est arrivée comme ça dans le musée, que c'est le peintre qui l'a présentée comme ça donc on le garde comme ça. Mais, en même temps, oui, ne pas encadrer le document, il est forcément... Les personnes qui ont fait ces distinctions, comment elles présentaient leurs documents, parce que si elles ne l'encadrent pas elle est en vitrine, elle est... Parce qu'il faut le protéger d'une manière ou d'une autre.

24. VL Ça peut être plusieurs éléments derrière une vitre. Et le cadre comme objet mettant en valeur...

24. CF C'est-à-dire pas en cadre individuel. Nous, c'est vrai que le cadre, on ne le considère pas forcément comme un élément de mise en valeur, mais plutôt comme quelque chose qui doit s'effacer le plus possible & qui est juste là parce qu'on ne peut pas faire autrement, & qu'il faut protéger les œuvres. Mais c'est parfois esthétique.

24. VL Oui, ça peut être pour indiquer au public : ceci est une œuvre qui parle de, il faut la prendre comme une œuvre & non comme un document d'histoire sur...

24. CF Alors, ça paraissait un petit peu... Je ne sais pas si vous avez vu l'exposition 1917 <sup>562</sup> du Centre POMPIDOU-Metz, donc, on a prêté énormément de documents & d'œuvres. On en a prêté presque trois cents. C'était une exposition énorme. Donc, effectivement, nos tableaux étaient présentés au mur comme le sont les tableaux habituellement. Par contre la photographie, la presse, les affiches, mais ça m'avait frappé plutôt pour les photographies... il y avait effectivement les photographies qui venaient de notre institution qui étaient dans des grandes vitrines ou elles étaient juxtaposées avec des objets de la presse & toute sorte de choses & c'était la vitrine qui protégeait. À l'intérieur de la vitrine, elles étaient juste fixées je pense par des coins collés à un support fixé lui-même au mur. Et par contre, des photos par exemple de KERTÉSZ étaient encadrées & présentées comme des œuvres, là à côté des tableaux. Les photos que nous avons prêtées nous, qui étaient pour l'essentiel anonymes, ou pour d'autres prises par des opérateurs missionnés par l'armée, étaient dans des vitrines dites documentaires, oui, c'est vrai. C'était donc pas la nature de l'œuvre donc peinture, dessin, photographie, affiche qui avait déterminé la manière de présenter, mais plutôt le statut de l'auteur. Est-ce un artiste reconnu ou est-ce quelqu'un qui est resté anonyme dans les deux sens du terme, c'est-à-dire réellement anonyme ou peu connu ? Même si d'un point de vue esthétique, certaines des images qu'on présentait nous avait une grande valeur. Oui, c'était de très belles images, mais elles n'étaient pas signées KERTÉSZ.

24. VL La légitimité avait fait la différence.

24. CF Tout à fait. Après, il y avait peut-être des exigences du prêteur aussi, parce qu'il y a aussi ça qui peut entrer en compte. Là aussi les valeurs d'assurance ne sont pas les mêmes, donc peut-être que le prêteur n'aurait pas accepté que le tirage, extrêmement précieux qui vaut plusieurs dizaines de milliers d'euros, voire plus, soit juste posé dans une vitrine à côté d'autres documents... Il va falloir qu'on arrête parce que j'ai repoussé ce que

---

<sup>560</sup>DENIS, *Soirée calme en première ligne à Barisis*, op. cit.

<sup>561</sup>Ibid.

<sup>562</sup>Mai 2012, Metz : centre Pompidou-Metz. 1917. Claire GARNIER et Laurent LE BON, eds.

j'avais à faire mais il va quand même falloir que je le fasse, ce que je vous propose c'est que peut-être en sortant on fasse quand même un petit tour rapide de l'exposition. Malheureusement ça ferme à 17 h, donc je n'ai pas l'heure mais... oui, elle est en train de fermer, donc je vais descendre avec vous comme ça on pourra rester un petit peu plus longtemps. Juste pour vous montrer un ou deux cas concrets de ce dont on parlait si ça vous va.

24. VL Bien sûr.

24. CF C'est ouvert jusqu'au 24 février. Vous vous intéressez uniquement aux musées français ou vous avez des exemples étrangers aussi ? La reconstitution est poussée vraiment à l'extrême à l'*Imperial War Museum* à Londres. Voilà le Maurice DENIS dont on parlait tout à l'heure qui a un caractère documentaire & qui est en même temps une très belle œuvre<sup>563</sup>. Non, l'*Imperial War Museum*, c'est vraiment l'ambiance reconstitution avec les murs qui tremblent, reconstitutions son & lumière jusqu'au bout.

24. VL Au musée de la ville de Londres aussi, à échelle moindre, on voit des reconstitutions avec des scènes d'époque en hologrammes jouées par des comédiens.

24. CF Laurent GERVEREAU avait participé à un répertoire de musées d'histoire. Je n'ai aucune idée du nombre de musées d'histoire, parce que je pense qu'il y en a de tailles totalement différentes entre des tas de petits musées locaux, en particulier il y a des musées de la résistance absolument partout dans certaines régions. Le musée de la Résistance à Lyon vient d'être rénové, n'est-ce pas ?

24. VL Je l'avais visité dans son ancienne mouture. J'y vais la semaine prochaine.

24. CF Du coup vous pourrez comparer les deux versions. Voilà. On construit ce type de cimaise à chaque exposition parce que c'est provisoire. Donc, c'est un couloir, les deux murs sont parallèles & donc cette année le scénographe avait choisi de mettre cette espèce d'avancée pour permettre l'exposition d'un buste qui nous est prêté. Et donc, la chronologie est indiquée par des titres, mais moi je ne les trouve pas toujours très lisibles. La vous avez l'introduction, un premier document, je dirais comme document phare, avec la manière d'exposer les affiches dont je vous parlais qui n'est pas toujours très réussie parce que là, c'est une affiche qui est contre-collée sur un papier. Du coup, on aurait du couper là & là, mais c'était pas possible, donc ça donne ça. À chaque entrée, vous avez un texte explicatif de la partie. Une chose qui n'est pas facile à comprendre, c'est qu'il faut diviser l'espace d'un mur à l'autre, pour suivre la chronologie. On aurait tendance à suivre un mur & à revenir... Là on a 1789, là on a 1830, & après, là on passe à la Commune, mais on a 1848 là. Bon, c'est lié à des contraintes d'espace mais effectivement il n'y a aucun repère visuel. Par exemple, on aurait pu mettre 1830, 1848 là. Là, ce sont les dépêches télégraphiques dont je vous parlais tout à l'heure, ce qui permet de voir comment l'information circulait & était présentée sur les murs, & là on a un élément de contexte avec cette estampe qui montre effectivement comment les nouvelles circulent, voilà, les gens qui les lisent, certains qui lisent pour d'autres.

24. VL C'est quand même une exposition sans beaucoup d'images.

24. CF Oui, mais c'est exceptionnel, nos collections d'habitude, on a une majorité d'images. D'habitude, c'est de l'ordre de 70 % d'images, 30 % de textes. On présente quand même très souvent des documents d'archives, & là c'est 80 %, voire 90 % texte & 10-20 % d'images, ce qui est compliqué vis-à-vis des visiteurs étrangers qui ne savent pas trop quoi voir.

24. VL Votre public ici...

<sup>563</sup>DENIS, *Soirée calme en première ligne à Barisis*, op. cit.



24. CF Il y a à la fois du public qui vient pour le site & qui ne vient pas pour nous, qui vient pour le tombeau de NAPOLEON & accessoirement pour le musée de l'Armée, & qui, une fois qu'ils sont sur le site, en profitent pour voir un petit peu ce qui s'y trouve & visitent aussi dans nos expositions. Ils ne restent pas longtemps, un petit quart d'heure. On a un public vraiment de fans qui ne manquent aucune exposition qu'on fait depuis 20, 30 ans, 40 ans, qui amènent leur famille, c'est quand même pas grand monde, mais il y a ce public-là, qui commente beaucoup, qui critique mais de manière toujours très intéressante. Et puis après, selon les thèmes, on a par exemple pas mal d'étudiants en graphisme, c'est intéressant ici pour eux, là d'un point de vue typographique, c'est très enrichissant. On a un public scolaire un peu contraint par les professeurs de visiter cette exposition. L'an dernier, c'était beaucoup de public des lycées & d'historiens avec le thème de l'exposition. Ça permettait aux professeurs de les faire travailler ensuite sur des sujets... L'analyse d'images, de photographies, de dessins de presse... Sinon on a depuis l'an dernier, parce que c'est lié : on a enfin une bonne couverture dans la presse quotidienne & la presse magazine, on a les gens qui lisent *Télérama*<sup>564</sup>, *Le Monde*<sup>565</sup>, & qui font en gros des expos parisiennes. Donc, on commence à toucher ce public-là depuis deux ans, là ça fait deux ans qu'on a de bonnes critiques dans *Télérama*<sup>566</sup> & dans *Libération*<sup>567</sup> – *Libération*<sup>568</sup> je crois qu'on ne l'a pas encore eu cette année – en tout cas *Le Monde*<sup>569</sup> & *Télérama*<sup>570</sup>, & ça a fait une grosse différence. Le démarrage de cette expo était très bien contrairement à l'an dernier, & dès que l'article est paru dans *Le Monde*<sup>571</sup>, la fréquentation a doublé. C'était spectaculaire. Donc, oui, c'est ce qu'on appelle le grand public cultivé ! Donc là, c'est un exemple de mise en contexte, là, à travers des textes & des cartels, on voit comment étaient représentées des affiches, ils sont tout petits donc on ne voit pas très très bien, là c'est sur les palissades, & on voit qu'assez vite la publicité va remplacer les affiches politiques. C'est à ça dont je faisais allusion tout à l'heure, la manière dont se construit l'affiche, ça permet de montrer qu'il ne suffisait pas que quelqu'un écrive un texte, il y a tout un circuit & on a de l'autre côté l'arrivée du texte rédigé, & après les consignes de mise en forme, ce qu'il fallait mettre pour permettre de comprendre, comment l'affiche est fabriquée avec le cube, comment elle est exposée sur le mur avec les photos, & puis les débats qu'elle suscite avec les extraits de presse & des caricatures. En multipliant les types de documents, on arrive à dire des choses différentes sur des questions d'affichage. Là, sur ce mur-là, on traite d'une nouvelle profession qui est celle des affichistes, donc à la fois à travers des décisions qui les concernent, des estampes, & puis des petites notes qui sont intéressantes & qui disent que certains afficheurs, certains colleurs d'affiches se sont fait lyncher & que du coup, ils ne peuvent plus aller afficher tel type d'affiche dans tel quartier parce que c'est trop dangereux. Ça c'est pendant la Commune, effectivement, les affrontements étaient quand même très violents. On traite de différentes manières la fabrication & la diffusion des affiches donc jusqu'au colleur d'affiche. La manière dont il peut travailler ou pas, selon les événements de la journée, les quartiers. Là, il n'y a pas de transition, parce que là on passe à autre chose, il n'y a pas de salle entre guillemets technique sur la Commune, & là brutalement, on passe à la deuxième guerre mondiale, avec cet élément-là. Le public déduit assez vite en voyant les cartels que ça c'est la deuxième guerre mondiale. C'est vrai que c'est pas extrêmement évident en terme de compréhension, de parcours, moi-même je m'y perds parce qu'il y a un petit bout de XIX<sup>e</sup> siècle ici, avec des affiches électorales... Je n'ai pas encore fait de visite guidée pour cette expo donc je mets toujours un temps avant d'aller aux bons endroits... Là, on a des exemples d'affiches & la manière, comment c'était présenté... Là, vous avez le petit papillon dont je vous parlais tout à l'heure avec la note liée à une enquête qui permet de comprendre la surveillance de l'État avec ce type de diffusion, avec ce type de mot d'ordre, la manière dont les tracts circulaient aussi. Parfois on explique par le cartel : « récupéré par les responsables locaux de la SNCF<sup>572</sup>, ce tract faisait l'objet de rapport mensuel transmis au service central du personnel... », le tract & puis la petite fiche sur laquelle elle était collée qui était la petite fiche qui servait de rapport pour indiquer à quel endroit elle a été trouvée & à quelle date. Là, il y a un film qui montre les discussions

<sup>564</sup> *Télérama Weekly* (1944).

<sup>565</sup> *Le Monde Daily* (1944).

<sup>566</sup> *Télérama*, op. cit.

<sup>567</sup> *Libération* (1973).

<sup>568</sup> Ibid.

<sup>569</sup> *Le Monde*, op. cit.

<sup>570</sup> *Télérama*, op. cit.

<sup>571</sup> *Le Monde*, op. cit.

<sup>572</sup> Société nationale des chemins de fer.

en 68 au sein de l'atelier des beaux-arts sur qu'est-ce qu'on affiche, comment on fait une affiche, qu'est-ce qu'on dit sur l'affiche... Et là, des exemples des affiches produites par cet atelier & des photos qui montrent l'atelier à l'époque, là où les affiches étaient fabriquées, & donc l'affiche qui est sur la photo présentée aussi ici. Donc, là, pareil, rien n'est affiché pour dire que c'est 68. Honnêtement, je crois que c'est la première expo qu'on fait avec aussi peu de textes de cartels.

24. VL C'est vrai que ça se comprend.

24. CF Oui, on a peut-être une hésitation quand on regarde les deux premiers documents & puis après, par déduction. Mais je pense que ça se comprend pour un public français qui a déjà quelques notions d'histoire. Mais bon... Donc, là pareil, on a un petit film où on montre une des actions faite devant le Centre POMPIDOU pour la fabrication d'affiches. Et là, il a de nouveau un décrochage chronologique parce qu'on se retrouve avec des affiches très très récentes de deux affichistes... Voici l'exemple des deux plaques de plexi., l'exemple le plus léger de ce qu'on a pu faire.

24. VL Certains font des fac-similés & les placardent carrément.

24. CF Oui, c'est vrai. Ça, c'est un pan dont on n'a pas du tout parlé, nous nous sommes plutôt contre le fac-similé. L'une des spécificités de la BDIC, c'est vraiment de montrer au public que des originaux. On s'interdit presque totalement le fac-similé, même si pour des raisons de conservation dans les expositions permanentes, il y en aura forcément. Certains documents ne supportent pas d'être exposés plus de trois-quatre mois & on ne pourra pas systématiquement trouver un équivalent pour faire des rotations & les remplacer, donc, pour des documents fragiles, on sera obligé de faire des fac-similés. Mais c'est vrai que c'est une entorse à nos principes, alors qu'effectivement dans les musées d'histoire, on a peut-être parfois moins de scrupule à mettre des fac-similés que dans les musées d'art où là c'est l'original qui a une valeur. Je vois beaucoup pour les photos – alors, moi j'y suis particulièrement sensible parce que c'est la photo sur laquelle je travaille – on aura plus de difficultés à faire un fac-similé d'affiche qu'un fac-similé de photo parce qu'effectivement, il y a très peu de différences visuelles pour quelqu'un qui ne connaît pas particulièrement la photo entre un tirage récent & un tirage ancien, sauf à remonter à tirages vraiment très anciens. Et du coup, parfois ce sont des reproductions qui sont présentées, & dans les musées, dans les expositions d'art, c'est vraiment précisé : tirage récent de telle date. Ils montrent bien que c'est pas un tirage original, tandis que dans les expositions d'histoire c'est jamais précisé, alors que ça se voit, c'est pas un tirage original, c'est un tirage récent, mais le cartel ne l'indique pas. Quelque part, c'est un faux, si on n'indique pas, on trompe. Bien évidemment, comme les photos ne sont pas modifiées, en terme de contenu documentaire, ça ne change rien, mais je trouve ça quand même... Après, on peut très bien comprendre que pour des raisons de conservation ou de coût, de transport, etc. Parce que là, les photos qu'on expose & qui ne nous appartiennent pas, il y a coût d'assurance élevé, un coût de transport, voilà... Ça aurait été bien plus simple de mettre des repris, ça aurait été beaucoup moins cher, mais on considère que c'est pas la même chose. Enfin, c'était les points que je voulais vous montrer plus particulièrement. Si vous aviez des questions, n'hésitez pas, plus par mail que par téléphone parce que je suis assez peu dans mon bureau, quand j'y suis c'est parce que je suis en réunion ou en entretien comme avec vous. C'est pas toujours très précis parce qu'on n'a pas une doctrine très arrêtée encore, & comme le projet du nouveau musée n'est pas très avancé encore. Bon travail.

24. VL Je vous tiendrai au courant. Merci de m'avoir reçu. À bientôt.

24. CF Je vous en prie. Au revoir.

## A.25. Entretien avec Christophe BEYELER

Fontainebleau, musée NAPOLÉON I<sup>er</sup>, le jeudi 17 janvier 2013.

25. VL Bonjour.

25. CB Bonjour. Vous, vous avez une formation d'historien ? Dites-moi, vous travaillez sous la direction de qui ?

25. VL Paul RASSE. J'ai la double formation d'histoire & de sciences de la communication.

25. CB Vous êtes allé dans quels musées ? Le Musée lorrain est très intéressant. Qui avez vous rencontré ? Avez-vous vu au musée Carnavalet monsieur SARMANT ? monsieur LÉRI ? monsieur Jean-Marie BRUSON ?

25. VL Oui.

25. CB Vous aurez intérêt aussi à rencontrer Thierry SARMANT qui était en fait la cheville intellectuelle du projet de la maison d'Histoire de France, c'est un garçon tout à fait charmant, c'est un puits de science.

25. VL D'accord. Ça fait longtemps que vous êtes ici ?

25. CB Oui. Vous avez de quoi noter ? Quelle idée de venir ici ?

25. VL J'étais déjà venu avec un ami qui voulait impérativement voir la tombe du théosophe GURDJIEFF qui est à Avon, nous avons profité de l'occasion pour aller au château & visiter la forêt. Du coup, ça me semblait incontournable comme lieu d'exposition de l'histoire. Concernant mes activités dernièrement, je suis allé hier au musée de l'Armée.

25. CB Rencontrer Émilie ROBBE ?

25. VL Non, David GUILLET.

25. CB Vous êtes allé au musée du Vieux Lille ?

25. VL Non. Je suis allé aussi à Compiègne où j'ai rencontré notamment Laure CHABANNE...

25. CB Excellente Laure CHABANNE, donc les problématiques du Second Empire, vous les avez vues avec elle ?

25. VL Oui.

25. CB C'est amusant d'avoir fait le tour des musées comme ça. Vous obtenez des uns & des autres des informations qu'eux-mêmes n'iraient pas dire à leurs confrères d'à côté, c'est ça ?

25. VL Oh, c'est assez rare finalement qu'on s'étende sur d'autres institutions...

25. CB Oui, en dehors de ça, dans la manière dont eux-mêmes présentent leur institution, par exemple avec Laure CHABANNE, on va parler de points précis à chaque fois, on n'a jamais fait un exposé sur comment on pourrait redéployer les collections des musées... Vous avez une position amusante.

25. VL J'ai deux axes de travail, le premier c'est la communication de l'histoire, le second concerne plus l'esthétique de la présentation de l'histoire, de peinture de l'histoire.

25. CB C'est un point que vous ne verrez pas ici parce qu'ici, on n'a pas de gisement de peinture, on a des portraits de la famille impériale qui sont arrivés soit par dation, soit par achats successifs, mais on n'a pas de vrai gisement de peinture d'histoire. Le vrai gisement est bien sûr la galerie historique de Versailles.

25. VL Je vais voir Frédéric LACAILLE lundi.

25. CB C'est la bonne entrée. C'est extraordinaire le gisement de Versailles, ça peut occuper plusieurs vies.

25. VL Vous, vous êtes particulièrement inscrit dans le réseau napoléonien ?

25. CB On est obligé, il y a plusieurs raisons. À la fois en terme d'image, Fontainebleau était quelque chose de connu de nos grands-parents, de nos parents. C'est-à-dire que... vous êtes allé à Malmaison ou pas ?



25. VL Non. L'un des deux musées est fermé, n'est-ce pas ?

25. CB Vous devriez. Bois-Préau est fermé, Malmaison est ouvert. C'est une maison privée qui se trouve être dans les parcelles de l'État, mais c'était la maison propre de BONAPARTE, puis de JOSÉPHINE. Vous n'avez plus tellement le temps d'aller prospecter, c'est ça ? Je suis navré que vous veniez à la fin... ✨ interruption ✨ Quand l'Empire s'effondre, l'affaire paraît pliée, on en parle plus. Il y a cette partie qui est rejouée en 1815, NAPOLÉON se donne des airs de jacobin, résultat des courses, il y a des alliances contre nature sous la Restauration qui s'établissent entre les libéraux, authentiquement libéraux style Benjamin CONSTANT, les orléanistes, souvent les mêmes qui ont des connivences, les républicains héritiers des terroristes, & les bonapartistes qu'on n'appelle pas royalistes. Et ils font front commun contre la Restauration. Ils renversent la Restauration en 1830, & là triomphe évidemment le fils de PHILIPPE ÉGALITÉ. Et ce qu'il essaie de faire lui, c'est de capter lui-même la caste napoléonienne au profit de sa dynastie. D'où en 1840 le retour de SOULT & autour de lui, énormément de militaires de l'Empire recyclés, que ce soit des figures historiques comme SOULT qui est président du Conseil, on l'oublie trop souvent, de 1840 à 47, c'est pas GUIZOT – c'est GUIZOT l'homme fort – mais le président du Conseil, c'est le maréchal SOULT, peu connu, ou alors des gens qui ont fait leurs premiers pas sous l'Empire, comme PASQUIER qui était auditeur du Conseil d'État, préfet de police de 1810 à 14 & au-delà, & qui est chancelier sous LOUIS-PHILIPPE. SOULT, c'est un guerrier, PASQUIER c'est une personne d'une très grande qualité, ce sont des hommes d'une ampleur de vue, d'une intelligence étonnante. Et, il se trouve que ces gens, on ne s'en doute pas, ont laissé des mémoires, certains écrits par eux-mêmes, ce qui est d'autant plus intéressant. <sup>a</sup> Le régime de LOUIS-PHILIPPE s'effondre & il y a à ce moment... personne n'aurait parié un kopeck sur la chance des BONAPARTE. Il se trouve que le neveu de l'homme qui est mort dans l'Atlantique sud, le neveu est un tenace, maladroit en 1836, maladroit en 1840, emprisonné six ans au fort de Ham d'où il s'échappe sous les oripeaux d'un certain BADINGUET, surnom qui va lui coller à la peau. Et bien, ce gars-là en 48, l'affaire est pliée, il est déconsidéré. Mais, il y a une permanence du nom de son oncle qui fait que quand la monarchie censitaire s'effondre & que très brutalement est proclamé le suffrage universel, les masses pérennisées contre le parti de l'Ordre vont croire... un type comme THIERS par exemple qui était en terme de manœuvre parlementaire extraordinaire. Un type comme THIERS croit qu'il va manœuvrer ce niais de Louis-Napoléon BONAPARTE. Il en est persuadé. C'est quand même un niais qui a foiré deux coups d'État. Mais, il aurait pu se douter que le gars, c'était pas pour faire de la figuration. Très étonnant. Donc, Louis-Napoléon BONAPARTE est élu, très bien. Trois ans après, c'est le coup d'État sanglant qui réussit le 2 décembre 1851, parce qu'il prend. Laure CHABANNE vous en a parlé sans doute. Il trempe le président de la République, le ministre de la Guerre, le ministre de l'Intérieur & le préfet de police. Pour louper la chose, il fallait quand même être très bon. Ça se fait, & c'est un coup d'État qui est dirigé contre le parti de l'Ordre. C'est pareil, ce sont des choses qu'on ne dit jamais, c'est un coup d'État qui est dirigé contre la droite, par des opportunistes autour de BONAPARTE <sup>573</sup>. **||** Et, ce qui se passe, c'est que le parti de l'Ordre, ce sont des notables assez peu courageux, ce sont des hommes de

Mus.25.1  
Badinguet

<sup>573</sup> NAPOLÉON III.

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 896.

conviction mais pas d'action, & ma foi, ils se laissent emballer dans le truc & ceux qui se lèvent, c'est la gauche, les démocrates-socialistes de 49, qui prennent les armes & qui se font réprimer extrêmement violemment dans les rues de Paris où le sang coule à flots. Et ça VICTOR HUGO l'a très bien écrit dans « La nuit du 4 <sup>574</sup> ». Ainsi qu'en province où, il ne faut pas l'oublier, il y a un tiers des départements français où on proclame l'état de siège. L'état de siège, c'est-à-dire que si vous êtes pris avec des armes à la main, vous êtes fusillé. C'est assez furieux. Et du coup, il y a cette espèce d'imposture que ce coup d'État dirigé par...  *interruption*  L'état des lieux, c'est que ce coup d'État dirigé contre la droite se colore d'une défense sociale contre la gauche, ça c'est une ambiguïté, & puis peu à peu, le régime qui depuis huit ans s'appuie sur le parti de l'Ordre, c'est-à-dire les notables & les catholiques pour faire très vite, va se lancer dans ces sottises aventures extérieures, qui sont des sortes de jeu en Europe, & à partir de la campagne d'Italie, il va s'aliéner les élites. Ça va être *crescendo*\*, au point que le régime est très très menacé, il remporte ce plébiscite en 70, & il s'effondre lamentablement à Sedan. Et à ce moment-là, il y a une contre assimilation de NAPOLÉON le Petit qui a campé évidemment dans les plis bonapartistes, & NAPOLÉON dit le Grand, il y a une détestation, & chez les républicains, par haine du césarisme, on évacue les deux. La meilleure illustration en est donnée par Pierre LAROUSSE qui dans son *Dictionnaire universel* <sup>575</sup> résume ainsi la carrière de BONAPARTE : « Général républicain né à Ajaccio le 15 août 1769, mort à Saint-Cloud le 19 brumaire an VIII », d'une limpidité extraordinaire. Donc, on pourrait croire le Premier Empire évacué en même temps que le Second. Or, la défaite de 70 va avoir cet effet qu'on va avoir besoin de se réfugier dans une époque glorieuse, ça c'est le propos du musée de l'Armée tel qu'il ouvre en 1905, & donc, quand est-ce qu'on a vaincu des Allemands ? Sous LOUIS XIV, certes, mais c'était pas si net que ça, & surtout sous NAPOLÉON où on a tapé en Autriche, etc. Le résultat de tout ça, c'est qu'il y a un mouvement qui aboutit à la création du musée de l'Armée en 1905, mais qui font deux choses, ça David GUILLET vous l'a dit je crois, ils font à la fois la collection d'armes qui était restée continûment au musée de l'Artillerie à l'église Saint-Thomas-d'Aquin <sup>576</sup> & une collection d'uniformes plus dans une logique de panache & d'épopées. Au même moment que le musée de l'Armée ouvre sous ces couleurs-là, il y a la donation par un gars très original, dont j'aurais un peu de peine à vous parler parce que je ne l'ai jamais regardé de près, qui s'appelle OSIRIS <sup>577</sup>, un bon petit Séfarade originaire de Bordeaux, qui a visiblement, ça c'est jamais dit, mais qui avait vraisemblablement des indécidables à se faire pardonner, d'ordre financier, & qui se rachète une conduite, peut-être pas seulement, en achetant la Malmaison <sup>578</sup> qui était à l'époque une ruine, & qui donne de l'argent pour la restaurer. Ça, c'est le legs d'OSIRIS en 1910. Si bien que la Malmaison ouvre dans ces années-là, elle est confiée à un type brillant qui est une espèce d'animateur si vous voulez, qui je crois la protégeait de CLEMENCEAU, qui s'appelait BOURGUIGNON, Jean BOURGUIGNON. Ce gars-là amène à la Malmaison tout un tas d'objets qui proviennent du Mobilier national qui restaient dans l'escarcelle de l'État ou venaient donc de familles bonapartistes ou de gens intéressés par l'histoire plus largement. Dans un premier temps venaient quand même pas mal de familles bonapartistes qui trouvent là un terrain d'atterrissage pour des pièces qui leur sont chères. Elles avaient le musée de l'Armée d'une certaine façon, elles ont aussi Malmaison. Et ça, c'est de 1906 à 1986, parce qu'à ce moment-là, il y a un événement important, c'est que dans l'escarcelle de la famille impériale sont restés un certain nombre d'objets d'orfèvrerie, de peintures que le prince NAPOLÉON cherche à négocier à la fois à un bon prix, & de manière mémorielle, il y a les deux dimensions. Et en 1975, le seul qui peut acheter en masse à un bon prix les napoléonneries, c'est l'État français. Il refuse que ça soit présenté à Malmaison parce que Malmaison avait des projets d'extension qui auraient été adossés à l'orangerie de Bois-Préau ou un monument moderne, ou je ne sais quoi... chose qui n'était pas avec une épaisseur historique, & ça, il a eu l'intuition que ce n'était pas la chose à faire. Et à ce moment-là, il y a eu une conjonction de facteurs favorable, à savoir que le président de la République est Valéry GISCARD D'ESTAING, qui a plaisir à dire qu'il descend de LOUIS XV par Adélaïde, qui a plaisir à appeler le prince NAPOLÉON mon cousin. Il y a le directeur des musées qui est important, monsieur DE MARGERIE, qui a la surface de son père <sup>579</sup>, qui sera remplacé par un chartiste, monsieur LANDAIS.

<sup>574</sup>VICTOR HUGO. *Châtiments*. Genève (Suisse), New York (New York) : Jeffs, 1853.

<sup>575</sup>Pierre LAROUSSE. *Grand dictionnaire universel du dix-neuvième siècle*. Sous la dir. de Pierre LAROUSSE. T. 1-17. Paris : Administration du grand dictionnaire universel, 1877.

<sup>576</sup>Pierre BULLET. *église Saint-Thomas-d'Aquin*. Paris, 1682.

<sup>577</sup>Daniel IFFLA.

<sup>578</sup>Pierre-Léonard FONTAINE et Charles PERCIER. *château de Malmaison*. Reuil-Malmaison, 1610.

<sup>579</sup>Pierre DE MARGERIE.

Et puis, à la tête de Fontainebleau, vous avez un chartiste qui s'appelle SAMOYAULT. <sup>b</sup> Et la volonté du prince NAPOLEON est que ça aille dans un lieu avec un fort ancrage, si bien qu'ouvre en 1986 à Fontainebleau un musée napoléonien qui récupère les pièces Empire qui sont à Malmaison, Malmaison se recentrant sur le Consulat 1799-1804, la figure de JOSÉPHINE, & les enfants BEAUHARNAIS pour lesquels il n'a pas grand-chose, puis l'exil à Sainte-Hélène, & la mémoire, la légende. Ça c'est présenté, ça devrait être présenté à Bois-Préau, c'est un bâtiment qui n'est pas en très bon état, qui a été victime d'une tempête en 97, & qui est fermé depuis lors. Au milieu de ça s'intercale Fontainebleau, Fontainebleau, résidence impériale, qui traite aussi, ou qui envisage de traiter plus tard, les BONAPARTE de la première génération, c'est-à-dire ceux qui meurent dans les années vingt & trente, le roi JOSEPH par exemple, le roi JOSEPH d'Espagne qui est le prétendant après la mort du duc de REICHSTADT, il meurt en 44. Il y en a un qui fait le lien entre les deux empires, c'est Jérôme NAPOLEON, le benjamin. Ce Jérôme NAPOLEON va être utilisé comme une caution vivante du Premier Empire par son neveu. La famille impériale est très prolifique, & c'est là où Fontainebleau, pour faire le lien avec Compiègne, a intérêt à mettre un musée NAPOLEON I<sup>er</sup>. Moi, ce que je souhaite, c'est qu'on fasse le lien avec Compiègne & puis que Compiègne s'occupe d'évoquer la figure du prince président, fauteur du coup d'État, après, c'est leur affaire. Par contre, la deuxième génération... <sup>c</sup> Mais, chez nous, il y a vraiment l'idée de donner un panorama complet réparti entre trois sites napoléoniens que sont Malmaison pour le Consulat, Fontainebleau pour le Premier Empire & Compiègne pour le Second. Ça c'est le contexte général. <sup>1</sup>

*Mus.25.2*  
*La collection du*  
*prince Napoléon*  
*dans un lieu fort*

*Mus.25.3*  
*Trois sites*  
*napoléoniens*

25. VL Pour ça, vous êtes en relation constante ?

25. CB On n'est pas en relation constante, on est en rivalité constante parce que quand on veut acheter des pièces, les crédits sont communs. Donc de fait, ce que personnellement je ne souhaite pas. Maintenant, comment on commence à articuler une rénovation, une extension ? On le verra sur place, ce sera mieux.

25. VL Il en est question ?

25. CB Oui, c'est inscrit dans le projet scientifique & culturel du château de Fontainebleau, ça tenait en 30 pages & 120 consignes, ça a été repris sous forme de déclaration d'intentions de trois pages. La version détaillée existe, modifiée à la main au fur & à mesure où on achète telle pièce, qu'on repère telle autre & qu'on peut susciter le dépôt. C'est un document qui vaut pour ses grandes lignes & pour sa logique de collation...

25. VL Le musée tel qu'il est aujourd'hui date de...

25. CB Bonne question. Quand il ouvre en 86, il est sur deux étages, deux niveaux, au rez-de-chaussée & au premier étage. Il y a en 96, le vol traumatisant qui fait qu'il y a d'abord le départ de Jean-Pierre SAMOYAULT & ensuite ce vol traumatisant. Le musée se rétracte sur un étage, & la conséquence, c'est que maintenant il faut se déployer non pas au rez-de-chaussée & au premier étage, le rez-de-chaussée a été dévolu aux espaces d'accueil, mais sur le premier étage & le deuxième étage avec de nettes inflexions par rapport à ce qui existait au début. Vous, ailleurs, vous êtes rentré dans le détail du programme muséographique ou pas ?

25. VL Ce qui m'intéresse plus, à vrai dire, c'est la vue des personnes que je rencontre sur leur programme.

25. CB J'ai lu votre questionnaire, je ne l'ai pas sous la main, il est assez décalé par rapport à mes préoccupations comme vous le devinez. Tout ce qui a trait à l'ethnologie & autre, il y avait des questions sur l'ethnologie ou des choses de ce goût-là qui étaient assez différentes de mes approches. Ça, c'est la même chose que ce que j'ai reçu ? Oui, certainement. C'est peut-être « archéologie » qui m'avait frappé. Il y avait peut-être ethnologie également. Enfin, intrinsèquement, il y avait de l'histoire, ce qui n'empêche pas de présenter les choses de manière très liée.

<sup>b</sup>Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 897.

<sup>c</sup>Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 901.

25. VL Le musée d'histoire vous le définiriez comment ?

*His.25.4* ☞ 25. CB <sup>d</sup> Je ne définis pas les choses. En tout cas, je ne définis pas sur un plan théorique. Vous, vous êtes théoricien ? <sup>e</sup> *Je ne définis pas*

25. VL Je ne sais pas si on peut le dire, mais c'est vrai que j'essaie de réfléchir sur des théories. Elles n'ont de sens que dans la respiration avec la pratique.

*Com.25.5* ☞ 25. CB <sup>e</sup> Vous, votre démarche consiste en une succession d'expériences individuelles dont on essaye ensuite très faussement de tirer une vision synthétique. <sup>f</sup> *Vision synthétique*

25. VL On essaie tout du moins de faire ressortir des idées & des pistes...

*Mus.25.6* ☞ 25. CB Il y a une personne que vous devriez voir, c'est le responsable du musée de la Grande Guerre à Meaux. Michel ROUGER, il est intelligent. Vous avez vu concrètement ce qu'il a fait ? <sup>g</sup> *Musée d'Eu* <sup>h</sup> Il y a peut-être une chose qui peut vous intéresser, c'est le musée LOUIS-PHILIPPE à Eu. Et pour la II<sup>e</sup> République, est-ce que vous avez repéré des lieux qui... il y a une salle à Carnavalet qui est intéressante, une petite salle. Bizarrement, personne ne joue vraiment la carte de la II<sup>e</sup> République. <sup>i</sup>

25. VL Laure CHABANNE me contait encore la semaine dernière le fait que NAPOLÉON III soit mal aimé.

*His.25.7* ☞ 25. CB <sup>j</sup> Est-ce qu'on pourrait imaginer un conseiller général, peut-être du midi, avec l'accent rocailleux, soucieux de mettre en avant l'illusion lyrique, la République généreuse, le peuple, le suffrage universel ? On pourrait imaginer ça. Non ? Trop azimuté ? <sup>k</sup> Vous êtes allé à Montpellier voir le nouveau projet de musée d'histoire de la France en Algérie ? Ça doit être en travaux, je ne crois pas que ça ait ouvert encore. C'est amusant. La fille s'appelle Florence HUDOWICZ. Je ne sais pas comment s'écrit son nom. <sup>l</sup> *Un musée méridional*

25. VL Je note.

25. CB Et vous connaissez le musée MASSÉNA ?

25. VL J'y ai été médiateur. <sup>m</sup> *interruption* <sup>n</sup> Que pensez-vous du numérique au musée ?

*Com.25.8* ☞ 25. CB <sup>o</sup> Je vais vous dire, pour moi, l'intérêt d'être décalé, c'est que plutôt que de courir après une mode passagère, vous restez vous-même, vous vous enrichissez & vous vous structurez d'après vos propres axes, & quand vous êtes confrontés à des nuls qui passent, & bien vous êtes terriblement plus fort. Je m'en suis rendu compte hier pour une question d'appel d'offre horrible pour un... je ne saurais même pas vous dire le nom que ça porte, ce sont peut-être des tablettes. Vous tapez dessus, vous l'effleurez & il y a une chose qui apparaît, généralement c'est pauvre... des smartphones ? Ça existe ça ? Des smartphones, & puis il y avait le mot tablette. Alors on m'avait envoyé pour nous représenter dans ce genre de réunion. Je suis tombé au milieu de ringards faussement branchés archi-nuls réfugiés dans la technique & absolument pas dans le fond. Et dans ce cahier des charges, il y avait un point parmi ceux qu'il fallait remarquer qui disait que le prestataire ne s'interdira pas de faire des propositions scénographiques. Donc, il n'y avait aucun contenu. C'était laissé à la discrétion du... on ne s'interdira pas, je tourne ça en français. Ce qui est extraordinaire, c'est que parmi les quatre qui ont répondu, il y en a deux qui n'ont même pas tenu compte de ça. C'est-à-dire qu'il n'y avait rien. C'était une débauche de technique probablement déjà <sup>p</sup>

<sup>d</sup>Extrait ventilé sous « Bonne question », SECTION B.1.87 Qu'est-ce qu'un musée d'histoire ?, page 895.

<sup>e</sup>Extrait ventilé sous « Questionnaire », SECTION B.3.6 Méthode, page 905.

<sup>f</sup>Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 899.

<sup>g</sup>Extrait ventilé sous « Musées de province », SECTION B.1.34 Histoire des musées, page 892.

<sup>h</sup>Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 914.



dépassée. || Et les deux qui ont répondu, il y avait une romancière, ils allaient faire venir comme scénographe une romancière, envoyez la romancière, on sent que ça pouvait partir dans n'importe quoi, & il y en avait un autre qui se piquait d'avoir travaillé pour le château de Nantes, dont je ne suis pas sûr que ça soit une réussite d'ailleurs, & qui du coup disait : « Fidèle à la devise d'Anne de BRETAGNE, *non mudera*<sup>580</sup>, que j'ai fait notre, ou que nous avons fait mienne », enfin un truc avec une faute d'accord. J'ai lu ça, paf, ça m'a sauté aux yeux. Comme il fallait regarder sur Internet des réponses ou je ne sais pas quoi, moi je n'avais pas de version papier, j'ai pris connaissance du truc. J'ai complètement coulé ce truc en disant, écoutez, que penser d'un gars qui invente des devises d'Anne de BRETAGNE, c'est une devise qui n'existe dans aucune langue, ni en français qui je le rappelle était la langue officielle de la cours ducale, ce que les bretonnants oublient quelque peu, ni en latin, ça doit prétendre l'être, mais *non mudera* n'est pas du latin. Alors, c'est peut-être du bas-breton, mais ça ne sonne pas breton. On dirait plutôt du brésilien, mais enfin, Anne de BRETAGNE avait beau être l'épouse de LOUIS XII, lorsque le Brésil a été découvert par les Portugais... Enfin, ça n'est d'aucune langue, donc des gens qui adoptent pour devise des choses qui n'ont jamais existé dans aucune langue... Mais, nul, c'était nul complet. Et puis, ils avaient essayé de raccrocher deux-trois dates historiques... enfin, ce truc va être horrible. ||<sup>i</sup> L'audioguide sera bien, parce qu'on a la confirmation qu'il y aura d'abord le contenu. Ce que ça deviendra, je n'en sais rien. || *interruption* ||<sup>j</sup> Vous connaissez Bernard DELOCHE ? C'est un muséologue qui raconte des choses intéressantes. Je ne l'ai jamais lu, mais le type est sympathique. Il m'a offert un de ses livres, « à Christophe BEYELER, en sachant pertinemment qu'il ne le lira jamais ». Un type bien parce qu'au moins les choses sont claires. Et on a continué à boire & à s'amuser en très bon terme. Ça s'appelle, *Pourquoi (ne pas) aller au musée*<sup>580</sup>. Il est un peu... il est capable de phraséologie un peu compliquée, mais c'est un charmant garçon. || Il y a un Belge aussi qui s'appelle François MAIRESSE, ça doit être moins amusant, intuitivement. ||<sup>k</sup> Bon, est-ce qu'on doit se tenir à votre cadre de question ?

Com. 25.9  
D'abord le contenu  
Mus. 25.10  
Pourquoi (ne pas)  
aller au musée ?

25. VL † Ne vous inquiétez pas de ça, c'est surtout pour donner une ligne.

Com. 25.11.a  
Une espèce d'appât,  
§ A

25. CB † C'est une espèce d'appât formulé en langue de bois, qui produit son effet sur les niais, met en défiance les autres, la preuve c'est que le directeur des collections, mon supérieur, a dit : « On ne va pas s'embêter avec ce garçon ». || Ici, il y a quatre cours, il y a un domaine qui, au total, fait 7 hectares, ce qui n'est pas négligeable avec les jardins. Les bois & tout, ça fait 20 hectares. Les bois, c'est encore autre chose, c'est géré par l'Office national des forêts. Il y a une espèce de dimension lourde qui est héritée du passé & puis il y a, alors je ne vais pas vous faire des trucs administratifs parce que ça n'a aucun intérêt, mais la structure de l'établissement, c'est un établissement public, avec un président, donc un énarque très habile dans sa propre carrière. Le vice-scientifique, pour employer la langue de bois, c'est le directeur du patrimoine & des collections, qui a un vrai bagage, qui s'appelle Xavier SALMON, qui est très fin. On est cinq conservateurs, on se répartit les choses comme on veut. Moi, je m'occupe des petits appartements de l'empereur, & du musée NAPOLÉON I<sup>er</sup>, & théoriquement du cabinet des arts graphiques que j'essaie d'enrichir, & des bibliothèques palatiales dont je n'ai pas le temps de m'occuper. Le fer à battre, c'est le fer napoléonien. Les bibliothèques palatiales, qui sont là depuis NAPOLÉON III qui est un fonds figé. Juridiquement, c'est une curiosité, considérée comme un dépôt de la Bibliothèque nationale ici, donc c'est eux qui en ont la responsabilité théorique, & c'est eux qui sont censés venir la récoler mais enfin, pour venir récoler 30 000 bouquins, ils ne sont pas très pressés, donc personne ne lève le couvercle. On s'occupe de choses plus urgentes. *interruption* ||<sup>l</sup> Le musée NAPOLÉON s'étendait sur le premier étage, on descendait un escalier & on prenait cette enfilade de pièces où il y avait les frères & sœurs qui étaient montrés, qui est en partie factice, mais c'était un séquençement qui avait le mérite d'exister. Puis, il y a eu ce vol, des pièces très importantes qui ont été volées, partiellement retrouvées, dont les deux glaives de Westphalie<sup>581</sup> que je vous montrerai & donc à ce

Com. 25.11.b  
Une espèce d'appât,  
§ B

Com. 25.11.c  
Une espèce d'appât,  
§ C

Mus. 25.12  
Il y a eu ce vol

<sup>580</sup> DELOCHE et MAIRESSE, *Pourquoi (ne pas) aller au musée*, op. cit.

<sup>581</sup> BIENNAIS, *Glaive royal de Westphalie*, op. cit. ; idem, *Glaive royal de cérémonie*, op. cit.

<sup>i</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 906.

<sup>j</sup> Extrait ventilé sous « Sens du musée », SECTION B.2.40 Dispositif, page 901.



<sup>k</sup> Extrait ventilé sous « Questionnaire », SECTION B.3.6 Méthode, page 905.

<sup>l</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 897.



moment-là, il y a eu un coup d'arrêt en 96. Alors, il n'y avait ni le dynamisme scientifique de SAMOYAULT, ni sa pugnacité, ni la volonté... un musée qui s'est rétracté ! Et donc, moi, je suis arrivé là, & il faut remonter. ||

25. VL Vous êtes là depuis quand ?

25. CB Depuis 2004.  *interruption*  Le visiteur arrive ici, & il a le choix successivement de d'abord aller voir le musée NAPOLÉON & ensuite s'enquiller dans le parcours palatial qui est fort long, vous vous en rendez compte, si bien qu'il commence par là & il voit ce circuit NAPOLÉON qui aujourd'hui se boucle sur lui-même par une galerie de portraits, puis il descendait puis il voyait l'enfilade des frères & sœurs, alors qu'à l'avenir, il montera & il verra l'enfilade des grands dignitaires. La première salle, alors tout d'abord on est accueilli par ceci, on est accueilli & en même temps ça conclut le parcours, c'est un portrait extrêmement important qui a été préempté – bon, préempté, vous savez ce que c'est – qui a été préempté en 2005, qui est attribué aux ateliers de GIRODET qui a été payé par le grand juge, parce que c'est une commande pour les cours impériales, le nom qu'on donnait alors aux cours d'appel, les 36 cours d'appel du Grand Empire, des 130 départements, & qui, quoiqu'ayant été payé pour moitié, n'a jamais été mis en place pour une raison toute simple, c'est que l'Empire s'est effondré en 1814. Paradoxe, payé mais jamais mis en place, & il n'y en avait aucun dans les collections de l'État, aucun. Ce qui fait qu'on a préempté celui-ci, parce qu'en fait les généraux russes, anglais, autrichiens & prussiens, chacun est parti avec un portrait de NAPO comme trophée sous le bras. Au dos, sur le châssis, il y a marqué MAUZAISSE I. Or MAUZAISSE, c'était le premier pinceau de l'atelier du GIRODET. Donc, on peut supposer que c'est la première réplique d'un exemplaire *princeps*\* non localisé, peut-être disparu. C'est une œuvre extrêmement importante pour tout ce qu'elle signifie. C'est un portrait monumental d'apparat de l'empereur en souverain législateur, une allusion explicite au *Code NAPOLÉON*<sup>582</sup>, à l'orbe dominant sur le monde, mais aussi à la main de justice saillante, avec le sceptre par ailleurs, une composition qui tient plus de la statuaire d'ailleurs, une espèce d'immobilité d'un être qui a presque un teint de marbre, c'est l'équivalent de la statue CARTELLIER pour le palais du corps législatif, cette fois-ci, non pas pour les représentants de la nation supposés voter les lois, mais pour les justiciables qui auraient dû avoir cela sous les yeux dans ces cours d'appel. C'est une œuvre extrêmement importante qu'on a préempté 157 000 euros, donc, vous voyez les prix que ça fait en millions de francs. Mais comme ouverture du musée, comme scansion très forte, très lourde, c'est extrêmement important pour nous. Cette première salle est appelée salle du sacre. Dans cette salle, comme ça, vous voyez très bien ce qui s'est passé, l'origine des collections est la suivante. Il y a plusieurs sources, il y a, un, les pièces qui sont restées dans les mains des héritiers de la famille impériale, donc la dation décidée en 75, orchestrée, réglée juridiquement en 79, qui porte ici un numéro N<sup>583</sup>, c'est un fonds clos, on le reconnaît à ça : N. Il y a les pièces qui étaient de Fontainebleau<sup>584</sup>, qui ont été puisées dans le mobilier palatial de Fontainebleau<sup>585</sup>, qui portent le numéro F<sup>586</sup>. Il y a les pièces qui sont des dépôts de Malmaison & qui portent un numéro MM<sup>587</sup>. Il y a les pièces qui sont des dépôts du Louvre, car au Louvre, il y avait sous le Second Empire, un musée des Souverains voulu par NAPOLÉON III, qui s'est effondré, fermé en 70, qui était un peu dispersé & qui porte un numéro MS<sup>588</sup>, musée des Souverains, & théoriquement, c'est l'organisme on va dire référent pour la gestion, c'est le département des objets d'art. Et puis, il y a des dépôts du Mobilier national qui portent généralement un numéro GML<sup>589</sup>, Garde-meuble de la couronne, ou GMLC<sup>590</sup>, qui ont été soit dans l'escarcelle du Garde-meuble, soit avaient déjà été déposés à Malmaison en 1906 & en 1986, pour l'ouverture de ce musée d'histoire qui est récent, ont été transférés ici quand il y a eu cette répartition des tâches.

<sup>582</sup> Félix Julien Jean BIGOT DE PRÉAMENEU, Jacques de MALVILLE, François Denis TRONCHET et Jean-Étienne-Marie PORTALIS. « Code civil ». In : (1804).

<sup>583</sup> NAPOLÉON.

<sup>584</sup> Sebastiano SERLIO, Gilles JAMIN, Gracieux JAMIN, François JAMIN, Jean BULLANT et Baptiste ANDROUET DU CERCEAU. *château de Fontainebleau*. Fontainebleau, 1853.

<sup>585</sup> Ibid.






<sup>586</sup> Fontainebleau.


<sup>587</sup> Malmaison.


<sup>588</sup> Musée des Souverains.

<sup>589</sup> Garde-meuble.

<sup>590</sup> Garde-meuble de la couronne.

Alors, ça c'est un point qu'il faut que vous repiquiez, qui est important pour vous. Or, là vous avez une pièce de Malmaison, du musée des Souverains, des acquisitions de monsieur SAMOYVAULT, du Garde-meuble, des acquisitions... Alors, monsieur s'intéresse aux musées d'histoire & s'appêtant à rendre son devoir s'aperçoit qu'il avait oublié Fontainebleau, demain n'est-ce pas ?  interruption  Là, vous avez par exemple, ça c'est puisé dans le fonds du château, c'est une pendule qui était dans un appartement princier, qui porte un numéro F. Ça, ce sont des numéros N de cette dation fondatrice en 79. Ici, c'est puisé dans le fond d'estampes encadrées, dans le fond palatial F. Ça c'est un dépôt relativement récent, 2007, du musée du Louvre, alors lui il porte un numéro MR<sup>591</sup>, musée Royal. Donc, ont convergé ici des choses très très diverses, avec ce cas particulier de l'enrichissement à partir de la décision de créer le musée qui ouvre en 1986, il y a des acquisitions qui sont menées, là c'est 1982 par exemple, des pièces qui sont achetées. Le front des enrichissements actuels, c'est bien sûr les acquisitions.  On évoque l'Empire à l'aune du pays & même pour être pompeux, à l'aune des siècles, sinon des millénaires, la famille impériale a fait une affaire extraordinaire, parce que du coup elle se retrouve avec trois musées qui traitent des BONAPARTE en deux séquences, alors que les CAPÉTIENS devenus ORLÉANS, leur mémoire est évoquée à la fois partout & nulle part. C'est invraisemblable, il n'y a pas de musée consacrée à la Restauration, il y a un musée qui est consacré à LOUIS-PHILIPPE qui est un musée municipal à Eu, avec toute la modestie des moyens que ça suppose, la II<sup>e</sup> République, on a vu que : une oubliée. Et la III<sup>e</sup> République, c'est Orsay tout en étant un peu diffus.   <sup>n</sup> Donc, le comte de PARIS<sup>592</sup>, le vieux singe qui est mort en 1999, au lieu de tout brader & de vivre au crochet des collections qu'il avait héritées, s'il avait été assez malin, il se serait entendu avec l'État & il y aurait aujourd'hui au moins le côté ORLÉANS qui serait évoqué. Parce qu'on pourrait très bien imaginer que Saint-Cloud soit dévolue à la Restauration & qu'à Eu, il y aurait une aide de l'État pour évoquer LOUIS-PHILIPPE ou un autre lieu, parce que dans l'escarcelle des monuments qui appartenaient à l'État, certains sont aujourd'hui gérés par le Centre des monuments nationaux, l'ancienne Caisse des monuments historiques, il y a une distorsion absolument étonnante entre ce qu'a fait le prince NAPOLÉON & ce qu'a fait Henri d'ORLÉANS, c'est abyssale. Que ce type-là n'ait même pas... ne se soit même pas rendu compte, c'était en 79, donc, c'était 20 ans avant qu'il passe l'arme à gauche, c'était 20 ans avant qu'il achève de tout brader, c'est invraisemblable qu'il n'ait pas eu... Il ne s'entendait pas avec ses enfants, justement, s'il voulait gruger ses enfants, il pouvait donner à l'État ! Il a bradé ça comme un ignare.  Alors, ici on évoque le sacre, d'une manière générale les cérémonies impériales que furent le sacre & le mariage. Il y a trois grandes cérémonies. Il y a décembre 1804, avril 1810 & puis la mise en scène en mars 1811 de la naissance du roi de ROME, c'est capital. À la première cérémonie sont associés NAPO & JOSÉPHINE, à la deuxième NAPO & MARIE-LOUISE, & à la troisième, NAPO, MARIE-LOUISE & le roi de ROME, titré à dessin roi de ROME. La deuxième salle dont vous voyez qu'elle regorge d'œuvres. Ici, c'est la salle de la table impériale qui est richement garnie comme vous le voyez, avec la présentation du *Grand Vermeil*<sup>593</sup>, le service d'apparat qui est offert par la ville de Paris à l'empereur en décembre 1804. Là, vous avez ce qui subsiste des pièces de ce service ou autre en argenterie, orfèvrerie, & les bribes du service dit de Fontainebleau à fond nankin & des Tuileries à fond écaillé, & ça, quand des pièces passent, on essaie de les acquérir. Ici, vous avez le service des quartiers généraux qui est venu en chantier en 1807 & qu'on reconnaît au marli de glaives entremêlés de feuilles de lauriers. Alors, ça on préempte systématiquement quand il en passe. Ici, vous avez le service des vues diverses qui est commandé sous NAPOLÉON & livré sous la Restauration, qui est un fonds clos, qui est un dépôt du Mobilier national. Là, vous avez le seul legs d'importance qu'on ait jamais eu à titre purement généreux de Mrs. Audrey B. LOVE<sup>594</sup> qui était une Française qui avait épousé un vieil Américain qu'elle a épuisé, c'est le service BORGHÈSE. C'est le service de Madame Mère avec un fond de platerie essentiellement & de très rares pièces de forme. Ce qui est pièce de forme, évidemment a une valeur énorme, a été très tôt dispersé. Donc, là, s'il passe des pièces de forme, on essaie de... mais elles passent à Zurich, ça fait des prix... Donc, ça c'est un front d'acquisition tenace, & puis il y a aussi le dernier service livré à Fontainebleau en 1809, le service dit à marli rouge & fleurs & papillons, dont on a acheté deux exemplaires

 Mus.25.13  
Trois musées  
Bonaparte

 Mus.25.14  
Il pouvait donner à  
l'État

<sup>591</sup> Musée Royal.

<sup>592</sup> Henri d'ORLÉANS.

<sup>593</sup> Henry AUGUSTE. *Nef de l'empereur. Grand vermeil*. Fontainebleau, 1804.

<sup>594</sup> Audrey Barbara JOSEPHTAHL.

<sup>m</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 901.

<sup>n</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 897.

à Londres en décembre dernier. Donc, voilà, là, & en orfèvrerie des frères & sœurs, on a acheté quatre couverts aux armes de JÉRÔME de Westphalie. C'est vraiment pour nous des pièces extrêmement importantes. Là, c'est appelé la salle des cadeaux diplomatiques. Les cadeaux sont tout ceci, c'est-à-dire ces éléments d'un surtout du roi CHARLES IV d'Espagne qui est convoqué, il n'y a pas d'autre terme, par NAPOLÉON à Bayonne en 1808. Il vient présenter ses plaintes avec son fils FERDINAND VII. Que croyez-vous qui arriva ? Ce fut JOSEPH qui fut roi. Et les voilà supplantés. Les Français ont trouvé ça, ma foi, assez médiocre, ça a été remisé dans un coin, certains beaux éléments ont été remontés en pendule, qui se trouvent aujourd'hui dans les petits appartements de l'empereur, & on prépare pour l'automne prochain une exposition qui s'appelle *Le surtout offert à NAPOLÉON, devenir & avatar d'un service*<sup>595</sup>. Là, c'est une table de Venise, elle est offerte par un maître verrier de Murano, un Vénitien, & il insiste sur la double titulature de l'empereur à la fois empereur des Français & roi d'Italie, couronne de fer. Là, c'est une table échiquier qui est dessinée par PERCIER ou peut-être FONTAINE, peut-être FONTAINE & PERCIER, on ne saura jamais trop, & qui est exécutée d'après des plans, livrés par des Français à Florence, à l'*Opificio delle pietre dure*, donc on voit la conception française & l'exécution italienne. Or, la Toscane est divisée en départements rattachés au Grand Empire. Et là, c'est avec ce travail des coraux qui est propre à Naples, un meuble qui appartenait probablement à MURAT & qui a été saisi par NAPOLÉON chez les MURAT & qui se trouve ici. Donc on a en fait, en coupe, on a la domination française en Italie, avec le royaume d'Italie qui est un État distinct dont NAPOLÉON est souverain, la Toscane & les États romains qui sont divisés en départements français, & puis un royaume vassal confié au beau-frère MURAT. On a vraiment une espèce de résumé par le mobilier de la carte de l'Italie, morcelée, divisée, pas par NAPOLÉON en particulier, mais c'est quelque chose qu'il continue, qu'il ne fait pas cesser. En regard, ce sont des ordres qui datent soit du Premier Empire, comme par exemple cette extraordinaire grand-croix de l'Ordre de la couronne de fer, soit des réfections. Là, par exemple, on ne sait pas trop : ça c'est une réfection pour la Westphalie, ça c'en est une pour le royaume de Hollande, donc des choses qui ont été faites soit sous le Second Empire, soit même pendant la III<sup>e</sup> République par les BONAPARTE. C'est intéressant comme cas de figure. Ici, il n'y a pas de pièce qu'on ait acheté... Ici, c'est l'empereur en campagne évoqué sous sa tente avec un mobilier de campagne pliant, c'est un dépôt du Mobilier national, la silhouette surmontée de son chapeau légendaire. Il joue de cette simplicité par contraste avec les chambres chamarrées de son entourage. Et parmi les pièces qu'on a acquises récemment, il y a ce chaudron en cuivre des équipages de campagne que nous avons préempté en 2006, la préemption étant la seule arme dont dispose l'État face à des prix... Ici, c'est une pièce qui est une espèce d'entre-deux en ce sens que, à terme, ça évoquera le cabinet de l'empereur qui est étendu de vert, & qu'en l'état, c'est plutôt une salle des arts & du pouvoir avec une pièce insigne qui a fait l'objet d'une dation, une acquisition, une dation en 96. C'est le sabre dit *des empereurs*<sup>596</sup>, pièce essentielle. Cette lame reprend la liste des empereurs romains de Jules CÉSAR jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, continué jusqu'à LÉOPOLD & le fourreau en cristal de roche, pourquoi ? Pour qu'on puisse lire le nom de ces empereurs, il est exécuté probablement à la demande du Directoire pour l'offrir au général Napoléon BONAPARTE, donc on a encore le B<sup>597</sup>, c'est pas encore le N... Et puis l'autre objet, c'est l'encrier de NAPOLÉON aux Tuileries qui porte les armes de France restituées par LOUIS XVIII & qui montrent cette substitution. Là, on est en amont avec le Consulat, & ici on est dans la pirouette finale. ||<sup>o</sup> Parmi les pièces importantes qu'on a acheté récemment, il y a... parmi les pièces qui avaient été volées avec l'effet traumatique que je vous ai dit en 96, il y a ces deux glaives dont celui-ci qui est le glaive royal de Westphalie<sup>598</sup>, rien moins. Donc ça, c'est bienvenu de retour ici. || La cuirasse du roi JÉRÔME qui n'a pas été volée mais qui montre bien la double facette du personnage, à la fois grand cordon de la Légion d'honneur, & puis créateur d'un Ordre royal de la couronne de Westphalie dans la main de son frère & puis roitelet soit-disant autonome. Parmi les pièces achetées récemment, il y a celle-ci, ce médaillon de JÉRÔME à l'antique, de profil, imitant... très proche des traits de son frère, donc, il y a une imitation délibérée du personnage. Ici, c'est un portrait qu'on a acheté il y a quelques années qui représente BERTHIER, grand veneur. Donc ce sera un des axes de réadaptement

<sup>595</sup> Oct. 2013, Fontainebleau : musée Napoléon du château de Fontainebleau. *De bronze & de pierre dure. Un cadeau espagnol à Napoléon.* Isabelle TAMISIER-VÉTOIS et Christophe BEYELER, eds.

<sup>596</sup> Martin-Guillaume BIENNAIS. *Sabre des empereurs*. Fontainebleau, 1798.

<sup>597</sup> BONAPARTE.

<sup>598</sup> BIENNAIS, *Glaive royal de cérémonie*, op. cit.

<sup>o</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 898.

du musée, parmi les grandes dignités, le grand veneur. Et on présentera les armes de chasse qui pour l'instant sont ici, qui sont assez rares, ces armes de chasse. Là, c'est une salle consacrée à MARIE-LOUISE, dont on a un exemplaire issu de l'atelier de GÉRARD, des travaux féminins par ce métier à broder, un buste & puis cette chose stupéfiante, un très bel ensemble du *Déjeuner des peines & plaisirs de l'amour*<sup>599</sup> qui fut offert à MARIE-LOUISE devenue impératrice des Français. Ici une salle roi de ROME, alors, voilà un berceau d'apparat qui se trouvait être à Fontainebleau<sup>600</sup>, les autres sont des dépôts. Ça, ça provient du Sénat. Ça, ça provient de Versailles, mais ça a transité par Meudon, Meudon<sup>601</sup> était le Palais des enfants de la maison de FRANCE, reprenant d'ailleurs une tradition de l'Ancien Régime. Bien évidemment, les pièces sont concentrées ici autour de cette figure, du buste du roi de ROME<sup>602</sup>, du ciseau de RUXTHIEL & c'est une commande de madame de MONTESQUIOU<sup>603</sup>, la gouvernante des enfants de famille de FRANCE. Ça, c'est aussi une pièce très importante achetée en 2007. Il y a le grand portrait d'apparat<sup>604</sup>, le buste du roi de ROME<sup>605</sup>. Ici, il y a la suite de la figure du roi de ROME. Ce portrait qui a été acheté par monsieur SAMOYVAULT, cette berceuse & puis ces jouets qui nous viennent soit de la famille, soit du Garde-meuble, là, on a vraiment une évocation de cet enfant, & ça c'est une pièce qui a toujours beaucoup de succès parce qu'elle parle. Et enfin, par anticipation de ce qu'on verra plus tard, auparavant c'était de la layette qui est restée une vingtaine d'années, donc là très fragile, & là on a une exposition sur le roi de ROME, on a changé notre fusil d'épaule. On a présenté le roi de ROME ailleurs dans l'exposition temporaire, & comme écho, on a évoqué la figure du duc de REICHSTADT qu'il devient en exil après 1814 à Vienne, titré en 1818 par son grand-père maternel de ce titre qui reprend une ville de Bohême. Et, on pourrait effectivement penser que les choses s'arrêtent là avec la mort en 1838, & on a son masque mortuaire, une chose très rare & cette espèce d'effigie-costume qui a été exécutée en 1835 par la Manufacture impériale de Sèvres & offerte par l'empereur d'Autriche<sup>606</sup> à LOUIS-PHILIPPE qui l'envoie à la Manufacture de Sèvres & les choses en sont restées là. C'est très clair. Donc, là vous, avec une anticipation du redéploiement des collections, cette salle ira à l'étage. Ici, on a cette galerie qui est absolument unique au monde. Quand on voit ça, on se dit ça va de soi, mais rien ne va de soi. Ce sont des combats qui ont été menés pour acquérir une à une... alors, il y a un fonds acheté directement à la famille, mais dans des cas, c'est très compliqué. Là, vous avez un aperçu du fonds palatial avec ces extraordinaires vases produits par la Manufacture de Sarreguemines, imitant le porphyre, dans des dimensions colossales. C'est vraiment des objets d'apparat. Ici, un très très beau dépôt de Versailles qui est... parce qu'est-ce qu'il s'est passé aussi sous le Second Empire, si on connaît, s'il y a des éléments tangibles de la mémoire du Premier Empire c'est entre autre aussi grâce au Second, parce qu'à ce moment-là, NAPOLÉON III va donner un certain nombre de choses aux galeries historiques de Versailles, c'est le nom qu'elles portaient alors, & il a acheté de sa cousine, la comtesse CAMERATA, des pièces liées à ÉLISA. ÉLISA, & puis sa fille Napoléone ÉLISA. Et ça, c'est un groupe monumental sur le dessin de BENVENUTI<sup>607</sup> & exécuté par le ciseau de BARTOLINI<sup>608</sup>, rien de moins, grand maître du néo-classicisme toscan. On voit cette référence au fondateur de la dynastie qui figure tel un empereur romain & qui est montré en modèle à la petite fille. Cette galerie a été réaménagée en 2010 à l'occasion d'une exposition *Noces impériales*<sup>609</sup>. À ce moment-là, je dirais que cette espèce de parenthèse de traumatisme de 1996 a commencé à être refermée. Et, il y a eu la volonté de monsieur HÉBERT, président de l'établissement public, d'ouvrir au public de manière continue ces espaces moyennant l'appel à une société de sécurité, qui coûte très cher bien évidemment, mais c'est un des atouts qu'on essaye de mettre en avant à Fontainebleau, ce qui devrait aller de soi, mais qui n'a pas toujours été perçu comme tel. Ici, vous avez des portraits, des scènes de tableaux d'histoire fort intéressants, mais là on ne le voit pas, mais c'est un tableau inachevé, & cet inachèvement même montre cette aventure interrompue qu'est l'Empire. Et en

<sup>599</sup> MANUFACTURE DE SÈVRES. *Déjeuner des peines & plaisirs de l'amour*. Fontainebleau, 1813.

<sup>600</sup> SERLIO, JAMIN, JAMIN, JAMIN, BULLANT et ANDROUET DU CERCEAU, *château de Fontainebleau*, op. cit.

<sup>601</sup> Louis LE VAU et Jules HARDOUIN-MANSART. *château de Meudon*. Meudon, 1656.

<sup>602</sup> Henri-Joseph RUXTHIEL et Jean-Jacques OGER. *Buste du roi de Rome*. Fontainebleau, 1811.

<sup>603</sup> Louise-Charlotte LE TELLIER DE COURTANVAUX.

<sup>604</sup> François Pascal Simon GÉRARD. *Portrait du roi de Rome*. Fontainebleau, 1811.

<sup>605</sup> RUXTHIEL et OGER, *Buste du roi de Rome*, op. cit.

<sup>606</sup> FRANÇOIS I<sup>er</sup>.

<sup>607</sup> Pietro BENVENUTI. *Élisa Bonaparte entourée d'artistes à Florence*. Versailles, 1813.

<sup>608</sup> Lorenzo BARTOLINI. *Buste d'Élisa Bonaparte, princesse Baciocchi, duchesse de Toscane*. Fontainebleau.

<sup>609</sup> Avr. 2010, Fontainebleau : musée Napoléon du château de Fontainebleau. *Noces impériales. Paris, 1810*. Christophe BEYELER, éd.

regard, vous avez ces velours peints qui étaient au salon du roi de ROME au Sénat, & qui représentent des vues de la ville antique & moderne, la titulature roi de ROME étant évidemment dans l'esprit de NAPOLÉON une façon de ressusciter l'Antiquité. Ce sont des pièces extrêmement importantes qui sont des dépôts du Sénat mais qui seraient présentées nulle part ailleurs si ce n'est pas ici. Pour cette galerie des portraits, ce que j'ai essayé de faire en 2010, c'est de les appareiller de façon à ce qu'ils se répondent, d'abord de trouver une séquence logique, & ensuite de façon à ce qu'ils se répondent. Donc, là, ce qu'on trouve comme statuaire, qui est isolé, qui est unique, il est comme une clef, c'est en référence au fondateur. Ici, le fameux NAPOLÉON, exemplaire édité par Carrare d'après CHAUDET, qui est le NAPOLÉON préfecture<sup>610</sup>. Ici, c'est Lucien, le frère rebelle, qui assez tôt a vécu en exil à Rome en regard ou presque du cardinal FESCH<sup>611</sup> avec qui il avait d'excellents liens. Lui, c'est le plus ancien, c'est l'oncle par alliance. C'est une sorte de beau-frère de Maria-Letizia qui est la fondatrice, avec le buste de son fils qui s'est emparé du pouvoir, & qui est elle-même campée en impératrice, en Madame Mère<sup>612</sup>. Puis vient le premier frère<sup>613</sup> qui est roi de Naples de 1806 à 1808, puis roi d'Espagne de 1808 à 13 & qui ici est campé en souverain modernisateur, protecteur des arts<sup>614</sup>. Les palais que vous voyez à l'arrière-plan, c'est le palais *dei Studi*<sup>615</sup> à Naples, & vous voyez ces génies protégeant les trois arts, au dessous les armes du royaume des Deux-Siciles, cette fois on est dans l'affichage politique : très beau tableau par WICAR<sup>616</sup>. Et en regard, on a un buste de l'ainé<sup>617</sup>. Et maintenant, on va essayer de suivre les rangs. Là, il est en colonel des grenadiers de la garde<sup>618</sup>. Ici, son épouse, & c'est MARIE-JULIE, la belle-sœur de BERNADOTTE<sup>619</sup>, & comme on n'a pas de buste de MARIE-JULIE, on a un buste de PAULINE en regard<sup>620</sup>. Ici, c'est LOUIS<sup>621</sup>, en regard un buste de LOUIS<sup>622</sup>, & ça c'est un tableau très important, & en fait il y a un cas très particulier, c'est que la famille impériale dans ce qu'elle a cédé à l'État en 1979 a gardé par devers elle un certain nombre d'œuvres sous réserve d'usufruit, & ça c'est une de ces œuvres. Il se trouve que comme on en a eu besoin pour une exposition liée à LOUIS de Hollande, ça a été restauré aux frais des Hollandais, la princesse NAPOLÉON a accepté d'anticiper cette renonciation à l'usufruit, & c'est une pièce majeure parce que c'est LOUIS, d'une très grande qualité évidemment, par GÉRARD, & c'est LOUIS en prince français & connétable de l'Empire. Là, vous avez en singe du frère si vous voulez, vous avez l'image dupliquée du frère, ici vous avez un grand dignitaire. En regard, évidemment son buste<sup>623</sup>. À côté, son épouse HORTENSE, & celui qui est l'héritier<sup>624</sup>, voyez BARTOLINI qui présente ÉLISA & sa petite fille<sup>625</sup>, & bien là c'est l'enfant, le premier enfant du couple<sup>626</sup>, celui que vous voyez sur le tableau de DAVID, *Le Sacre*<sup>627</sup>, HORTENSE tenant... c'est lui<sup>628</sup>, il meurt l'année suivante, très beau portrait par GÉRARD acquis en 97 & de la même qualité que celui-ci. Ça, ça fait partie des pièces majeures. Ensuite, CAROLINE qui est reine de Naples & dont le mari est ce pugnace MURAT, campé en maréchal avec la fougue du personnage<sup>629</sup>. En regard, on n'a pas de portrait de MURAT, mais c'est Félix, l'époux d'ÉLISA. Félix, vous voyez, c'est un portrait à l'Antique<sup>630</sup>. CAROLINE, ses quatre enfants, au pied

<sup>610</sup> Antoine-Denis CHAUDET. *Buste de Napoléon I<sup>er</sup> lauré, en Hermès*. Reuil-Malmaison, 1810.

<sup>611</sup> *Le cardinal Fesch*. Fontainebleau.

<sup>612</sup> François Pascal Simon GÉRARD. *Portrait en pied de Marie-Letitia Ramolino, madame Bonaparte, Madame Mère*. Fontainebleau, jan. 1804.

<sup>613</sup> JOSEPH.

<sup>614</sup> Jean-Baptiste WICAR. *Joseph Bonaparte, roi de Naples*. Fontainebleau, 1808.

<sup>615</sup> Giulio Cesare FONTANA. *palazzo dei Studi*. Naples (Italie), 1612.

<sup>616</sup> WICAR, *Joseph Bonaparte, roi de Naples*, op. cit.

<sup>617</sup> François-Joseph BOSIO. *Buste en Hermès de Jérôme Bonaparte*. Fontainebleau, 1810.

<sup>618</sup> WICAR, *Joseph Bonaparte, roi de Naples*, op. cit.

<sup>619</sup> CHARLES IV JEAN.

<sup>620</sup> Antonio CANOVA. *Buste de Pauline, princesse Borghèse*. Fontainebleau, 1807.

<sup>621</sup> Charles Howard HODGES. *Portrait de Louis Bonaparte, roi de Hollande*. Fontainebleau, 1809.

<sup>622</sup> Pierre CARTELLIER. *Buste de Louis Bonaparte, roi de Hollande*. Fontainebleau, 1808.

<sup>623</sup> Ibid.

<sup>624</sup> François Pascal Simon GÉRARD. *Portrait d'Hortense, reine de Hollande avec le Prince royal de Hollande*. Fontainebleau, 1807.

<sup>625</sup> Pietro BENVENUTI. *Élisa Bonaparte, grande-duchesse de Toscane et sa fille Napoléone-Élisa*. Fontainebleau, 1809.

<sup>626</sup> GÉRARD, *Portrait d'Hortense, reine de Hollande avec le Prince royal de Hollande*, op. cit.

<sup>627</sup> Jacques-Louis DAVID. *Le Sacre de Napoléon*. Paris, 1805.

<sup>628</sup> Napoléon-Charles BONAPARTE.

<sup>629</sup> François Pascal Simon GÉRARD. *Caroline Murat & ses enfants*. Fontainebleau, 1810.

<sup>630</sup> BENVENUTI, *Élisa Bonaparte, grande-duchesse de Toscane et sa fille Napoléone-Élisa*, op. cit.



du tumultueux Vésuve en arrière-plan<sup>631</sup>. JÉRÔME, qui est le roi de Westphalie, assez folâtrant dans une scène de jardin<sup>632</sup>. Son épouse CATHERINE en regard<sup>633</sup>. Comme astuce muséographique, je sais que l'exposition<sup>634</sup> qui a été organisée par le musée de Cassel qui était la capitale de cet éphémère royaume de Westphalie de 1807 à 13, avait eu cette astuce de repérer en divers lieux, dans des bibliothèques & dans des musées, dans des combles, les bustes de JÉRÔME de Westphalie qui avaient été envoyés & donc la carte donnait les contours du royaume de Westphalie essaimé par la figure du souverain. CATHERINE<sup>635</sup>. ÉLISA, alors là, c'est la même logique que le portrait qu'on a vu là-bas, c'est pour le salon de famille à Saint-Cloud, NAPOLÉON a demandé des portraits de ses sœurs, celui-ci avec la référence encore au fondateur. C'est exactement, là c'est en deux dimensions<sup>636</sup>, le message qui est véhiculé en trois par le ciseau de BARTOLINI<sup>637</sup>. Cette idée de fonder une dynastie, chacun venant à fonder sa propre branche, se greffant sur le tronc fondateur. ÉLISA, voyez, c'est un dépôt de Malmaison, donc il y a vraiment... là c'est un dépôt de Versailles, là, il y a la dation prince NAPOLÉON, là il y a une acquisition, ici un dépôt de Versailles, là c'est une acquisition où il y a eu une sous-dation de prince NAPOLÉON en 88 qui a permis de faire rentrer les bustes, ici c'est une acquisition des 1930 quand on s'est soucié de mettre avant les appartements de l'empereur, on n'a très judicieusement acheté celui-là<sup>638</sup>, & vous voyez l'intérêt qu'on peut en tirer, on arrive au terme du parcours, c'est le moment où elle exerce la régence, & NAPOLÉON lui confie la régence, il y a un projet de vase qui le montrait, & elle est campée en nouvelle MINERVE<sup>639</sup>. Et on termine sur NAPOLÉON en législateur à l'apogée de son pouvoir en 1812<sup>640</sup>. ¶ Donc, ça, pour peu qu'on ait l'armature historique en tête, ou un audioguide bien fait, ou une visite conférence, tout se fait écho dans ce musée, parce que c'est un laps de temps qui couvre une décennie : 1804-1814. ¶ Et que ce soit les protagonistes figurés ou commanditaires des objets, ce sont des liens entre eux étroitement intriqués, ce sont les mêmes artistes, des artistes qui se connaissent, amis ou rivaux. On peut vraiment... c'est comme un polyèdre, on peut le faire retomber de plusieurs façons. C'est quelque chose de resserré. Le rassemblement de tout ça, qui semble aller de soi comme ça, et bien, il y a derrière la ténacité de monsieur SAMOYAU, la ténacité de monsieur LEFÉBURE & je pense notamment à la dation du *Sabre des empereurs*<sup>641</sup> ou à l'extraordinaire portrait d'HORTENSE<sup>642</sup>. Et il y a plus modestement moi, avec moins de moyens & un grade bien plus modeste, j'essaie de faire... Ah, il y a une chose que je ne peux pas vous montrer parce que je n'ai pas les clefs... Non, je n'ai pas les clefs. Là-haut, c'est un champ de ruines. Le deuxième étage, c'est vraiment un champ de ruines. L'idée ce serait vraiment, dans ce champs de ruines, de le structurer ainsi : on aurait un premier passage où c'est la BONAPARTE possessionnée en France sous l'Empire, passage étroit. NAPOLÉON, épicerie de son système, avec la cour, le système étatique de cour & le ressort militaire qui est l'origine de son pouvoir. Puis, on aurait l'Italie sous la domination napoléonienne, avec les trois distinctions dont je vous parlais, & on densifierait le côté MURAT & ÉLISA. Puis, il y aurait, parce que c'est NAPOLÉON, empereur des Français & roi d'Italie... Ensuite il y aurait par contraste avec l'Italie qui est une réalité qui préexiste morcelée, cet éphémère royaume de Westphalie confié à JÉRÔME. Puis dans l'ordre, le grand aumônier de l'Empire qui est le cardinal FESCH, le grand veneur pour un château de chasse qui est BERTHIER dont vous avez vu le portrait<sup>643</sup>, & le grand maréchal du palais, on ne peut pas dire qu'il soit maréchal de l'Empire, maréchal du palais, DUROC, & là ça serait l'occasion d'évoquer le fonds du château, si j'ose dire, de Fontainebleau, & on sortirait un certain nombre de

Com. 25.16  
L'armature  
historique

<sup>631</sup> Carloline Muratandse : 1810tx.

<sup>632</sup> François-Joseph KINSON. *Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie, représenté en uniforme, assis dans le parc du château de Wilhelmshöhe à Cassel*. Fontainebleau, jan. 1810.

<sup>633</sup> François-Joseph BOSIO. *Buste de Catherine de Wurtemberg*. Fontainebleau, 1810.

<sup>634</sup> 2012, Cassel : Museumslandschaft Hessen Kassel. *König Lustig !?* Michael EISSENHAUER, Thorsten SMIDT et Arnulf SIEBENEICKER, éd.

<sup>635</sup> BOSIO, *Buste de Catherine de Wurtemberg*, op. cit.

<sup>636</sup> BENVENUTI, *Élisa Bonaparte, grande-duchesse de Toscane et sa fille Napoléone-Élisa*, op. cit.

<sup>637</sup> Lorenzo BARTOLINI. *Portrait d'Elisa Baciocchi et sa fille*. Fontainebleau, 1813.

<sup>638</sup> François Pascal Simon GÉRARD. *L'impératrice Marie-Louise en grand costume*. Fontainebleau, 1812.

<sup>639</sup> MARIE-LOUISE.

<sup>640</sup> Anne-Louis GIRODET et Jean-Baptiste MAUZAISE. *Portrait de Napoléon en souverain législateur*. Fontainebleau, 1812.

<sup>641</sup> BIENNAIS, *Sabre des empereurs*, op. cit.

<sup>642</sup> GÉRARD, *Portrait d'Hortense, reine de Hollande avec le Prince royal de Hollande*, op. cit.

<sup>643</sup> Andrea APPIANI. *Portrait de Berthier*. Fontainebleau, jan. 1808.

<sup>P</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 906.

porcelaines d'usage qui ont été envoyées ici, très luxueuses, mais d'usage, qui ont été envoyées ici pour satisfaire tous ces gens de la cour, un certain nombre de mobilier... ce serait un artifice pour présenter le fonds palatial, ce qui est en réserve au magasin en temps ordinaire. Puis il y aurait cette année charnière, pour nous c'est très important, 1814-15 avec notamment la figure de LOUIS XVIII pour bien montrer que c'est NAPOLÉON I<sup>er</sup>, LOUIS XVIII, NAPOLÉON I<sup>er</sup>, LOUIS XVIII. Je veux insister à la fois sur les adieux du 20 avril 1814 & sur ce à quoi il se substitue & ce qu'il avait en tête tout le temps. Parce que la présence de ce prétendant BOURBON à qui il a essayé de racheter les droits, il lui a dit : « on va vous trouver une somme, on va vous trouver un grand établissement en Europe, si vous renoncez aux droits à la couronne ». Et LOUIS XVIII, enfin à l'époque le comte de PROVENCE en exil, prétendant sous le nom de LOUIS XVIII, a eu la présence d'esprit de refuser, & bien lui en a pris parce qu'en 1814... Et ça, ça suppose les Cent-Jours, ensuite les BONAPARTE en exil, le duc de REICHSTADT bien sûr, & les autres dispersés... Ça, c'est des choses qu'on ne voit pas actuellement dans le musée, mais qu'on essaye d'acquérir : une aquarelle représentant MARIE-JULIE en exil à Florence, un livret de Charlotte... C'est des choses qui sont modestes, parce qu'ils ne sont pas au fait du pouvoir, des choses modestes, des choses que parfois on voit passer, qu'on essaye, quand on voit un sens d'acheter. Et puis en sortant du musée, & bien, à la fin d'un couloir qui serait au dessus, on aurait à la fois un buste en plâtre de Louis-Napoléon BONAPARTE, président de la République, tel que trois exemplaires sont envoyés ici en 1851, avant le coup d'État, & à main gauche, un buste par TENERANI qui représente le duc de REICHSTADT d'après les traits, mais qui à dessein est ainsi titré roi de ROME, qui était commandé à Florence en 1852 au moment de la marche à l'Empire. Donc, ça c'est une espèce de rapprochement qui nous fait un lien naturel avec Compiègne. Voilà, histoire de dresser un panorama, de même lorsque le Louvre & Orsay, enfin... quand Orsay qui est une partie, en fait, quand il a ouvert était une partie, un démembrement, une segmentation chronologique des collections du Louvre, & bien ils ont essayé de trouver des échos par des sculptures communes, voilà, c'est ce qu'on veut exprimer aussi. Alors, c'est perçu par peu de personnes, mais je pense que c'est important de montrer ce réseau de musées-châteaux, ces séquences chronologiques que nous devons assumer. Parmi les pièces importantes, avant que j'oublie, c'est le buste de l'archichancelier CAMBACÉRÈS qu'on a préempté en début d'année précédente qui est une terre cuite signée CHINARD, 1805, d'une beauté superbe & c'est la clef de voûte du système<sup>644</sup>. C'est l'archichancelier de l'Empire. Il y a eu un certain nombre d'almanachs aux armes des grands dignitaires qui ont été achetés, aux armes peintes ou dorées. J'ai pu susciter la donation par un descendant du duc de MASSA, c'est-à-dire celui qui a commandé ce portrait de deux volumes : un de petit format, un autre plus grand, l'un aux chiffres de RÉGNIER, c'est son nom de famille, avant l'institution de la noblesse, & l'autre aux armes sous le nom de duc de MASSA<sup>645</sup>. Donc, à soi seul, on a une espèce de concentré là encore & qui sera montré dans cette salle NAPOLÉON, épice de système, l'armature de l'État, la cour, le cercle militaire. Donc, chaque fois ces choses : on acquiert ici une pièce quand on peut l'interroger sous plusieurs angles, & qu'elle nous donne chaque fois une réponse cristalline. Qui est le commanditaire ? qui est l'artiste ? quel rôle avait-il ? où est-ce que ça a figuré ? quel aspect ça évoque qui n'était pas traité encore ? Et, ces almanachs aux armes, qui sont des pièces qui valent quelques milliers d'euros, pas plus, sont extrêmement importants parce qu'on ne va pas, ne nous leurrons pas, on ne va pas constituer une galerie de portraits de l'armature de l'État, on n'y arrivera pas. Là, c'est un biais qui permet de concentrer dans une même pièce pas mal d'aspects. Là, on envisage d'acheter un portrait militaire justement pour évoquer la maison de l'empereur. Je ne vous en dis pas plus pour des raisons que vous comprenez, mais... Donc, dans ce musée, il y a une part essentielle qui est la recherche du sens, & c'est cette recherche du sens qui doit être comme l'aiguille aimantée de la boussole pour le redéploiement du musée. Notamment là, il y a un gros travail scientifique. Mais, c'est exactement la même chose avec le musée du Second Empire avec Laure CHABANNE. Évidemment ! Et l'ampleur des musées, l'épaisseur du musée du Second Empire tel qu'il a le bonheur d'exister à Compiègne, ça il ne faut pas le clamer partout, je pense que pour moi ici, c'est un modèle. C'est-à-dire qu'ils ont réussi, au lieu d'avoir juste la ligne de crête de la famille impériale, qui certes est intéressante & qui avait son sens, mais au début, quand les princes BONAPARTE étaient de ce monde, quand effectivement un certain nombre de pièces rentrées par eux tiraient vers cela, c'était pas sot du tout comme idée. Je pense que maintenant, trois décennies ont passé, les pièces ont atteint un cours tel que de toute façon on ne

<sup>644</sup> Philippe Laurent ROLAND. *Jean-Jacques Régis de Cambacérès, duc de Parme, archichancelier de l'Empire*. Fontainebleau, 1805.

<sup>645</sup> Christophe BEYELER. « Regnier, duc de Massa, Grand Juge au service de l'empereur. La simarre à l'ombre de la pourpre ». In : *La revue Napoléon* 4 (2012), p. 74-83.

pourra pas acheter comme ça s'est fait par le passé. Combien de pièces majeures ont quitté le territoire national depuis des années ? J'en dresse la liste *in memoriam*\*. Nous, déjà, si on arrivait à donner cette embrasse du système napoléonien, alors on garde la famille impériale bien évidemment, c'est essentiellement le couple & l'héritier au niveau, & on déploie dans une logique de système & dans ce système sont présentés les frères & sœurs enrôlés comme au service de leur frère, mais au même titre que les grands dignitaires, parce que, en poids, quelqu'un comme CAMBACÉRÈS, dans le Premier Empire, est bien plus important que la princesse PAULINE, & épouse du prince Camille BORGHÈSE. Quelqu'un comme BERTHIER ou DUROC qui sont des proches, des intimes de l'empereur, ont une influence bien plus importante que la follasse, l'insipide CATHERINE de Westphalie. C'est pas un musée dynastique. Ça n'est pas comme je l'ai parfois entendu à tort, mais parce que c'était une référence anoblissante & flatteuse, & donc elle était revendiquée inconsciemment comme telle, ça n'est pas la répétition du musée des Souverains tel qu'il a existé entre 1852 & 1870, présenté au Louvre. Ça n'est pas ça ! Certains objets étaient au musée des Souverains & sont ici aujourd'hui. Mais le propos du musée des Souverains était différent. Donc, vraiment, c'est un musée d'histoire avec des œuvres d'art de très grande qualité, mais il s'agit d'évoquer ce qui est une période d'apogée de l'histoire française, soyons très clairs. Une domination française, telle qu'il n'y en a pas eue, même sous LOUIS XIV.

25. VL Le choix de garder une vision de l'intérieur, c'est-à-dire de garder des objets qui ne sont pas des représentations de cette époque vues de l'extérieur ou de l'ennemi, elle est du fait de la collection ? Ce sont la plupart du temps des commandes de dignitaires, des membres de la famille, ou de l'État...

25. CB Disons que, c'est le regard autre, je ne vois pas ce que vous voulez dire, ou c'est la manière dont vous le formulez qui ne me parle pas. Mais en revanche, le fait qu'il y ait en contrepoint le regard de l'adversaire qui est l'Angleterre est extrêmement important. Donc, une des salles sera consacrée à « Forme & langage au service de l'empereur », & parmi ces langages, il y a l'utilisation de l'allégorie au service du pouvoir, ça n'est pas nouveau, mais ça a une emphase particulière. À ce titre-là on a acheté un vitrail, grand vitrail, plus exactement une peinture sur verre qui représente le mariage de NAPOLÉON & MARIE-LOUISE sous le regard de l'Europe, figurée assise sur un cheval figurant le continent européen<sup>646</sup>. Et bien cette pièce, elle va être présentée dans quelques semaines, pour l'instant dans la salle 6, la salle MARIE-LOUISE, parce qu'elle est en écho à son mariage, mais à terme, elle ira... à terme, x années que j'ignore, que tout le monde ignore, peut-être 6, 8, 10 ans, elle sera présentée dans la future salle 20, dans cette salle qui s'appelle « Forme & langage au service de l'empereur ». C'est une pièce exceptionnelle, c'est-à-dire que c'est le début de la renaissance de l'art du vitrail qui n'est pas, ce ne sont pas les pigments dans la masse de verre, c'est peint en surface & cuit. Mais, c'est, c'est... elle est une pièce, quand je l'ai vue sur le catalogue, je me suis demandé si c'était un faux, parce que c'est une pièce dont on ne peut pas présupposer qu'elle existe, or, sa seule présence nous dit bien qu'elle existe & que c'est une pièce étonnante. Et c'est des choses qui sont... C'est l'occasion de faire ressurgir des choses, & on sait par exemple, on sait ou on redécouvre à cette occasion-là, qu'au musée des Monuments français d'Alexandre LENOIR, il y avait un vitrail, peinture sur verre, représentant un NAPOLÉON équestre ! Qui le sait, ça ? Qui le sait ? L'intérêt, c'est quand une pièce, d'abord vaut par elle-même, elle a une qualité esthétique, elle est porteuse d'un message, mais qu'en plus elle a une valeur emblématique qui évoque plus largement, là à elle seule elle résume le propos de la salle « Forme & langage au service de l'empereur », mais d'une manière générale, elle renvoie aussi, indirectement & involontairement, à ce monument disparu que nous regrettons tous, le musée des Monuments français d'Alexandre LENOIR. Donc, vous voyez, quand vous pouvez, quand vous posez, quand une pièce vous donne plusieurs réponses, y compris certaines que vous ne pouvez même pas imaginer avant de regarder de près ce que c'est, on dit : « Voilà, là il faut y aller ! ». C'est pas la complexité administrative de monter des dossiers, surtout que moi je considère que nous n'achetons que des choses importantes & donc il faut les préempter, il ne s'agit pas de faire le jeu des marchands, la prérogative régaliennne de la préemption, il faut en user à la fois pour des raisons de saine économie, mais pour des raisons de principe. Ai-je répondu, non pas à vos questions, mais à vos attentes ?


25. VL Oui.

<sup>646</sup>Pierre-Louis DAGOTY. *Allégorie à l'union de la France et de l'Autriche en présence de l'Europe*. Fontainebleau, 1810.



25. CB Excellent. Ce que je vous suggère, c'est de... vous avez une heure, une heure trois quarts devant vous, maximum, je pense que si vous ouvrez bien l'œil, vous en avez, c'est pas de trop de voir l'épaisseur palatale de Fontainebleau. C'est dense. <sup>9</sup> Vous souhaitez peut-être un audioguide? C'est toujours bien utile. On ne peut pas deviner les choses. L'audioguide, tel un silex, vous frappe les tympans & naissent en vous des étincelles qui réveillent quelque chose, mais ça c'est le cas favorable où il y a un bagage. Autrement, c'est un apport sur une terre vierge plus ou moins malléable, plus ou moins soucieuse de s'enrichir, plus ou moins obtuse, tout dépend des cas. <sup>10</sup> Je vous souhaite bien du courage pour rédiger ce que vous allez faire, c'est vraiment intéressant. S'il y a des bribes d'éléments que je peux vous envoyer, notamment sur les nouvelles acquisitions, ça c'est possible. Je vais vous envoyer des articles qui sont écrits sur des nouvelles acquisitions comme ça vous verrez... Bon courage, vous êtes fort sympathique, & peut-être à une fois prochaine.

25. VL Volontiers. Au revoir

*Com. 25.17*   
*Silex qui frappe les*  
*tympans*

---

<sup>9</sup>Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 907.

## A.26. Entretien avec Christian TILATTI

Le Bourget, musée de l'Air & de l'Espace, le lundi 21 janvier 2013.

26. VL Bonjour. Je n'étais jamais venu au musée de l'Air, bien que mon père soit un assidu des salons du Bourget. Je viens me renseigner sur la manière dont vous présentez l'histoire de l'aéronautique.

26. CT On n'est pas un musée d'histoire, c'est un peu la complexité du message qu'on donne, on est aussi un musée technique, un musée de société, c'est en cela qu'on se différencie plus peut-être du musée de l'Armée qui lui fait vraiment de l'histoire, le musée de la Marine qui fait aussi comme nous en fait, dans leurs orientations. Après concrètement, c'est vrai que c'est différent, alors, ils sont musées d'histoire, mais ils ont aussi la volonté de traiter différentes marines, etc. avec un regard musée de société. Après, comment ça se traduit dans l'exposition, ça c'est... Il peut y avoir des décalages puisqu'entre les projets qui peuvent évoluer au fil du temps & l'évolution des expositions & présentations, tout ne suit pas forcément de manière linéaire parce qu'entre un projet & une exposition, il y a forcément des moyens humains & financiers qui ne sont pas toujours évident à réunir.

26. VL Vous avez quand même une approche historique dans votre musée ?

26. CT Oui. Si vous voulez, le musée s'est construit en 1919 par le ministère de la Guerre à l'époque, juste après 14-18. C'est assez exceptionnel d'ailleurs pour une activité qui est toute récente. L'aviation pratique, elle est née en 1908, on est passé simplement des petits sauts à vraiment des boucles etc. En fait, un peu plus de dix ans après, on a le soucis de créer, de constituer le patrimoine effectivement, ce qui est assez exceptionnel puisqu'il n'y a pas d'autre activité, enfin moi je n'en connais pas d'autre, où sitôt après la naissance on se dit : « Tiens on va conserver les modèles ». Parce que le musée est vraiment construit au départ comme un conservatoire. D'ailleurs ça s'appelait le Conservatoire de la navigation aérienne. Donc, l'idée, c'était un peu, d'ailleurs à l'image du CNAM, des Arts & Métiers ou des grands musées allemands, Deutsches Museum, c'est-à-dire on va conserver pour l'histoire, & puis éventuellement pour les copier, pour les modèles, etc. Alors les modèles de la guerre & puis les modèles juste du début de l'aviation. C'est pour ça d'ailleurs qu'on trouve... c'est un des musées les plus riches d'ailleurs sur cette période puisqu'à la fois il y a beaucoup de choses qui se sont passées en France, parce que l'aviation est quand même en grande partie née en France, même si les WRIGHT<sup>647</sup> ont fait les premiers vols en 1903, ils sont quand même venus en 1908 en France pour diffuser finalement leur machine qu'ils n'arrivaient pas à vendre ni à diffuser aux États-Unis. Et puis, ce fait là, le fait que la naissance soit faite en France, & puis que dès 1919 il y ait une politique de conservation des modèles, y compris au niveau de la conservation du patrimoine, c'est intéressant parce qu'à l'époque le musée s'est adressé aux constructeurs, DEPERDUSSIN<sup>648</sup>, FARMAN<sup>649</sup>, pour leur dire : « Construisez-nous des machines d'avant-guerre qu'on n'a pas en collection ». C'est-à-dire qu'on a trois machines comme ça qui sont en fait des répliques anciennes, des répliques de 1919 des machines des années dix. Donc, c'est au départ un conservatoire, alors, après bien sûr les collections se sont enrichies de collections d'objets d'art, de représentations qui mettaient un peu en perspective ces collections techniques, des collections d'aérostation qui n'étaient pas très importantes au départ, donc qui ont été énormément enrichies par Charles DOLLFUS qui a été conservateur du musée depuis pratiquement l'origine jusque dans les années cinquante, qui a été l'un des artisans de la constitution de cette collection, notamment dans le domaine de l'aérostation. Voilà, à partir des modèles comme ça, il y a eu des collections qui se sont constituées, des collections d'affiches, des collections de gravures, qui permettent finalement de remettre l'objet dans son contexte.

26. VL La période que vous traitez, c'est des origines à aujourd'hui ?

<sup>647</sup> Orville & Wilbur WRIGHT.

<sup>648</sup> Société de production des avions DEPERDUSSIN.

<sup>649</sup> Avions FARMAN des frères Dick, Henri & Maurice FARMAN.

26. CT Oui, on traite des origines à aujourd'hui aussi bien français qu'étranger & en 83 l'espace a été intégré, l'histoire de l'espace a été intégrée en 83 avec des dépôts & des dons à la fois du CNES<sup>650</sup> à l'époque, mais aussi de la NASA<sup>651</sup>, des Américains & des Russes à travers l'Académie des sciences de Russie, la NASA & le *Smithsonian Museum*, l'ASM<sup>652</sup> aux États-Unis. Donc le musée, c'est, finalement en tant que conservatoire, c'était essentiellement un musée technique, donc l'approche historique, on peut dire que l'approche historique a été prise par le prisme des techniques & de l'évolution des modèles. Et on peut dire que quand le musée s'est installé au Bourget à partir de 75, on a créé, on a découpé des périodes. Donc, la première qui a été installée, c'est l'entre-deux-guerres, on n'a pas commencé par le début de l'aviation, ensuite, 39-45, ensuite la période après-guerre, & puis dans les années quatre-vingts, le musée a fini son installation par la grande galerie qui traitait des débuts de l'aviation jusqu'en 1918. Donc, finalement, on peut dire que l'histoire a été utilisée pour définir des grandes périodes & donc à travers ces périodes, il y a eu un discours qui a été développé, plus ou moins historique parce qu'autant pour la période 39-45 tel que ça a été traité à l'époque dans les années soixante-dix, il y avait ce désir de montrer comme ça l'évolution des grandes phases du conflit & de la place de l'aviation dans le conflit, à travers les grandes batailles, la bataille de France. Autant pour l'aviation plus récente, donc après-guerre, il y a eu un hall centré sur les prototypes, avec une approche beaucoup plus technique & puis une muséographie centrée essentiellement sur l'armée de l'air essentiellement pour l'après-guerre. Donc, on ne peut pas dire qu'il y ait eu une vision un peu uniforme de la présentation de l'histoire. Ça s'est fait beaucoup plus, alors moi je n'y étais pas dans les années soixante-dix, en fonction de la vision à un moment donné des responsables & des gens qui ont eu à traiter de la période dans leurs expositions.

26. VL Il n'y a pas eu de grand remaniement depuis. Tout s'est construit successivement, n'est-ce pas ?

26. CT Tous les deux ans, on ouvrait, au moment du salon, parce que le salon c'est quand même un grand événement au Bourget, en fait il y avait l'ouverture d'un nouveau hall, à peu près tous les deux ans depuis 77, ça c'est terminé à la fin des années quatre-vingts, & ensuite, il n'y a pas eu de grand bouleversement dans l'organisation du musée. Il y a eu des rénovations, par exemple l'espace a été complètement revu, la partie 14-18 que vous avez peut-être vu en passant, a été revue. Et ça, par exemple, c'est la dernière exposition qui a été implantée au musée, puisqu'elle date de 2009. Donc, là, le choix était très simple sur la partie 14-18, c'était finalement d'avoir une vision très chronologique, avec des grandes dates, & montrer à travers ces grandes dates les grandes évolutions au niveau technique, au niveau de l'utilisation aussi, parce qu'on passe de l'observation aux bombardements, à la chasse. Les aviateurs apprennent sur le tas comment utiliser l'avion puisqu'en 1914, l'utilisation de l'avion se fait uniquement en référence à ce qui se fait avec l'aérostation, c'est-à-dire que ça sert de plate-forme élevée pour l'observation, pour le réglage des tirs d'artillerie, & finalement c'est en utilisant l'outil que la doctrine d'emploi finit par évoluer & on utilise l'avion pour d'autres usages que simplement l'observation à partir d'une plate-forme élevée.

26. VL Avant qu'il soit au Bourget, le musée était où ?

26. CT À Meudon, à Chalais-Meudon. Il est resté à Chalais-Meudon de 1919... en 37 il a déménagé à Balard, je ne sais pas si vous connaissez là où il y a l'État-major de l'armée de l'air, où il sont en train de construire d'ailleurs ce qu'ils appellent le *Balardgone*\*, une espèce de Pentagone à la française. C'est le site un peu historique de l'État-major de l'armée de l'air. Donc, il y a des bâtiments qui étaient consacrés au musée. Ça a tout de suite été envisagé que c'était trop petit, & avec la guerre, les collections ont été en partie déménagées en province, ensuite elles sont revenues & le musée a été complètement réinstallé après la guerre à Meudon. Le site Balard, ça a été très très transitoire, ça a été quelques années avant-guerre. Donc, à Meudon, sur le site de l'ONERA<sup>653</sup> qui est un centre de recherche en aéronautique.

---

<sup>650</sup> Centre national d'études spatiales.

<sup>651</sup> *National Aeronautics & Space Administration*, Administration nationale de l'aéronautique & de l'espace.

<sup>652</sup> *Smithsonian's National Air & Space Museum*, musée de l'Air & de l'Espace.

<sup>653</sup> Office national d'études & de recherches aérospatiales.

26. VL Et vous êtes venus en 75 au Bourget.

26. CT Oui. Si vous voulez, là, il y a eu un peu un flottement dans les années quatre-vingt-dix, mais c'est vrai que le musée s'est installé ici un peu parce qu'il y avait des espaces libres. Mais c'est vrai que le site n'avait jamais été pris en compte en tant que tel. Donc, là, le nouveau projet qui a été un peu affiné en 2007, qu'on appelle le projet scientifique & culturel du musée, à la fois confirme l'orientation du musée qui... Disons que le passage du conservatoire au musée de synthèse, il avait déjà été plus ou moins acté dans les faits parce que le musée se construit quand même essentiellement à travers les collections, donc à partir du moment où on commence à rentrer dans les collections autre chose que des modèles techniques, mais des affiches, des gravures, c'est vrai qu'effectivement, là on sent bien que le musée évolue y compris dans ses orientations, dans son projet scientifique finalement, scientifique & culturel. Donc, ça, ça a été acté finalement courant 2007 avec un nouveau projet scientifique & culturel qui confirme le musée comme un musée de synthèse qui s'intéresse à l'aviation à la fois dans son histoire, mais aussi à la fois dans son impact dans la société, sur ce qui l'entoure, & aussi un musée technique. Donc ça confirme un musée de l'Air sur ces trois dimensions, mais aussi comme musée de site. L'idée, c'est quand même de se dire, on n'est pas là par hasard, Le Bourget, c'est quand même un des grands lieux en France de développement de l'aviation. Il y avait une implantation en 1913 au Bourget. Les premières implantation aéronautiques sont arrivées en 1913. Donc après, à partir de 21, ça devient réellement ouvert, même à partir de 19. Juste après-guerre, c'est les premières lignes commerciales entre Paris & Londres, Paris-Bruxelles à partir du Bourget, En 1921, la station de la première aéroport un peu moderne, disons avec des bâtiments réellement faits pour abriter les fonctions d'une aéroport, avec en 37 la construction de ce bâtiment & puis évidemment toutes les grandes aventures de défrichage des lignes aériennes, les grands raids de départs de traversée de l'Atlantique, sont arrivés ou sont partis du Bourget. Le défrichage des lignes vers l'est... Voilà, disons que c'est un lieu vraiment emblématique du développement de l'aviation en France, y compris d'un point de vue technique avec toutes les techniques de navigation aérienne, les techniques de radar qui ont été utilisées pour la première fois en France au Bourget, donc voilà. L'idée c'est de se dire : « Il faut aussi assumer le musée comme étant aussi un musée de site », donc cette dimension finalement qui n'était pas du tout présente à l'origine puisque le musée était à Meudon, & qu'il s'était un peu implanté à Meudon parce qu'il y avait des hangars de disponibles, & que c'était aussi un lieu historique de l'aérostation, parce que c'était le centre de recherche de Chalais-Meudon qui date pratiquement de 1870-71, dès la fin de la guerre de 70, on a créé un centre de recherche dans ce domaine. Donc, voilà, c'est un peu cette dimension qui a été rajoutée.

26. VL Les collections sont essentiellement des modèles d'avion & d'aéronautique ?

26. CT Non, pas uniquement, bien au contraire. Évidemment, c'est les collections un peu emblématiques, la collection d'avions, de planeurs, d'hélicoptères ou de modèles spatiaux qui sont la plupart du temps des maquettes d'ailleurs parce qu'on a très peu de modèles originaux. Mais justement, au fil du temps se sont construites des collections importantes en photos, on a une très riche photothèque de plusieurs centaines de milliers de tirages & aussi à peu près 80 000 plaques de verre sur tout le début de l'aviation. On a des collections d'affiches, des collections de gravures, des jouets, des collections de jouets, des collections de maquettes très très importantes, que ce soit des maquette d'exposition ou des maquettes de soufflerie, des maquettes de comptoir pour les plus récentes. Et puis aussi, plus récemment, on a constitué des collections de tenues, que ce soit des tenues militaires ou des tenues civiles, tout ce qui est hôtesse de l'air etc. Le souhait, c'est de réussir à élargir le regard & de ne pas se contenter d'un regard sur l'avion, l'objet avion qui est la collection un peu emblématique, de pouvoir travailler sur toutes les dimensions de l'activité.

26. VL Vous, vous êtes de quelle formation ?

26. CT Je suis conservateur du patrimoine, j'ai fait l'École du patrimoine qui à l'époque n'était pas nationale, mais j'ai travaillé un peu dans l'industrie, donc, j'ai un peu une formation technique, formation de base qui facilite finalement l'appréhension de ce type de domaine, parce que c'est vrai qu'on trouve très peu de conservateurs du patrimoine qui ont... qui s'intéressent à ce domaine technique. Enfin, il y en a quelques-uns quand même, parce

qu'il y a quelques musées techniques, mais c'est vrai qu'en France, on favorise toujours dans le recrutement & dans la formation du conservateur des gens qui viennent d'une formation plutôt sciences humaines, soit histoire, mais histoire de l'art, ou de l'archéologie.

26. VL Ça vous a orienté.

26. CT J'ai été recruté parce que le domaine m'intéressait, bien sûr. Mais je n'ai pas du tout de... je ne pilote pas. Voilà, moi, mon métier, c'est le musée, dans un domaine extraordinaire, fantastique, parce que c'est vrai qu'à travers l'aviation, c'est le domaine du vol, donc un peu du rêve, & tout ce qu'on peut mettre derrière.

26. VL La direction scientifique, comment fonctionne-t-elle ?

26. CT C'est comme dans tous ces musées... alors le musée de l'Armée & de la Marine ont un peu la même histoire, une histoire un peu commune avec nous, mais disons que leurs collections sont un peu différentes, plus classiques je dirais, aussi bien, le musée de la Marine, ils n'ont pas de bateau, le musée de l'Armée ils ont quelques canons à droite à gauche, c'est pas ce qui les intéresse vraiment, c'est pas ça qu'ils vont présenter. Mais effectivement, en tant que militaire, musée dépendant de la Défense, au départ la présence d'anciens militaires ou de militaires en retraite était très très forte, comme au musée de l'Armée & au musée de la Marine, mais ils se sont professionnalisés un peu plus tôt que le musée de l'Air de par cette contrainte technique finalement parce qu'on a, nous aussi, des gens qui sont mécanos, ingénieurs, etc., qui n'ont pas du tout la formation musée mais qui ont la formation technique. De par la spécificité de cette collection, on a gardé une empreinte, disons que la professionnalisation dans le monde des musées s'est faite plus tardivement. Ce qui fait qu'on a ici un mélange dans l'équipe de gens qui viennent, qui ont des formations plutôt d'historien, des formations d'histoire de l'art, mais aussi des gens qui viennent des formations d'histoire technique, ou des militaires. D'ailleurs, c'est ce qui fait l'intérêt & la richesse de ce musée, il y en a peut-être aussi d'autres comme ça dans les musées techniques. Disons que ça permet de faire se croiser des milieux qui ne se croisent pas forcément habituellement. C'est un peu l'intérêt & la particularité de ces musées.

26. VL Vous avez une succession de hangars dans lesquels sont exposés...

26. CT Oui, on a bien sûr... évidemment, on n'a pas la chance d'avoir eu un financement... En terme de collection, je ne sais pas si vous connaissez, si vous êtes allé à Washington. Le musée de Washington, c'est un peu la référence en terme de musée d'aéronautique. En terme de collection, on n'a rien à leur envier. On a des collections y compris dans certains domaines, on est plus riche qu'eux. Ils sont plus riches que nous dans certains domaines récents, mais dans des domaines, on a des collections plus importantes que les leurs, mais en terme de moyens, ça n'a pas de comparaison. C'est-à-dire qu'on reste quand même un musée pauvre par rapport à l'ampleur de nos collections, & jusqu'à maintenant, par rapport à tous les projets qui se sont succédés, on n'a pas... disons qu'il n'y a pas eu un déclic à un très haut niveau pour faire comme pour le musée des Arts premiers en France de dire, là on va faire un grand projet. Donc, on a des subventions d'investissement, mais ça reste très... pas assez finalement pour faire une mise en valeur des collections tel qu'on le souhaiterait. Ce qui fait qu'on est obligé de se contenter dans certains halls, par exemple dans le hall des hélicoptères qu'on a inauguré en 2007, donc qui est assez récent, finalement on a une muséographie relativement pauvre où on se contente de présenter des machines, des hélicoptères, avec bien sûr quelques cartels, quelques vidéos, mais c'est vrai qu'on n'a pas du tout pu développer tout le discours autour, & y compris présenter les collections de tenues, de gravures, qui demandent au niveau de la muséographie un investissement qu'on n'a pas évidemment, des moyens financiers qu'on n'a pas. Donc, c'est vrai que le musée tel qu'il se présente actuellement est malgré tout très hétéroclite dans ses présentations, à la fois en terme de qualité de présentation, mais aussi en terme de points de vue. Donc, là, on a... Pour 2014, on va refaire entièrement le hall 39-45, avec un mécénat d'une fondation américaine, donc là on espère faire un peu mieux dans la présentation, y compris dans le discours historique. Alors, c'est amusant parce que je recevais ce matin un mail d'un monsieur

qui est le fils ou le petit-fils d'un pilote qui a participé à la campagne de France qui pilotait un *AMIOT 143*<sup>654</sup> de la SECM<sup>655</sup> AMIOT, un avion à bombardier qui était complètement obsolète par rapport aux chasseurs allemands qu'il trouvait en face de lui, donc très lourd, & qui s'est fait descendre, & qui regrettait qu'on ne parle pas dans notre présentation de cette période qui a suscité un peu des polémiques sur le nombre d'avions français qui étaient en l'air à cette période, du nombre d'avions allemands abattus. Voilà. Donc, c'est vrai que ça laisse pas mal de frustrations parce qu'on a un peu de mal à développer comme ça un discours un peu cohérent, un peu historique.

26. VL Est-ce que le fait de présenter dans des hangars, ça donne une mise en condition particulière, comme de départ...

26. CT Actuellement non, parce que les hangars ont été plutôt habillés. Ça n'a pas du tout été le soucis des gens de l'équipe quand on s'est installé ici. Le souci ça a été plutôt de cacher le hangar, ce qui a peut-être été une erreur, puisque... Comme on a caché le bâtiment, la boîte aérogare, alors qu'actuellement, on va plutôt s'attacher à montrer l'architecture, donc c'est pour ça que vous avez été... on a des travaux en plein centre de l'aérogare, parce qu'on refait complètement la partie centrale qui d'un point de vue architecturale est plutôt intéressante, qui est assez caractéristique, art déco des années 37, & c'est vrai que c'est une prouesse avec une voûte en palais de verre. Et donc, tout ça, ça a été caché finalement, parce que ce qui était privilégié, c'était justement cette logique de conservatoire en disant : « On va montrer les avions, mais finalement l'architecture... » D'ailleurs, à l'époque, ils auraient pu détruire le bâtiment. Ils l'auraient détruit, ce qui aurait été dommage. Mais c'était les années soixante-dix où on commençait un peu à s'intéresser à l'architecture de cette période. Mais, les années soixante-dix, c'est les années où on a détruit Balard, c'est aussi des bâtiments... On est ici dans des bâtiments qui restent dans une architecture semi-industrielle, puisque la partie centrale qui est un peu classique avec des colonnes, une espèce de symétrie, & puis après, à droite & à gauche, ce sont des modules qui viennent s'ajouter.

26. VL Le souci du bâtiment est né plus tard. Il y a un lien entre le musée & l'aéroport ?

26. CT Oui, on vit ensemble, on est voisin, donc il y a forcément un lien, & puis il y a un lien quand il y a le salon parce que le musée est complètement intégré dans le salon, donc là on est pratiquement associé dans l'événement. Après, on leur loue une partie, c'est des relations au final de gestion de territoire. Il n'y a pas de... En terme de muséographie, on ne travaille pas ensemble spécifiquement. On peut travailler avec d'autres institutions de l'aviation. On travaille par exemple avec la DGAC<sup>656</sup>, avec l'Aviation civile, sur un programme pour présenter la navigation aérienne. On a un projet de musée de la Navigation aérienne & là on travaille étroitement avec le direction de l'Aviation civile. Pour l'espace, on travaille avec le CNES beaucoup, & avec l'ESA<sup>657</sup>, à la fois l'agence française & l'agence européenne. Pour la partie militaire, on travaille beaucoup avec l'armée de l'air, & aussi avec les autres armées, parce qu'il y a des avions aussi dans l'armée de terre & dans la marine, surtout la marine, l'armée de terre, ils n'ont pas grand-chose, mais voilà, on a comme ça une série de partenariats croisés avec différentes institutions en fonction des domaines.

26. VL Pour des recherches & des expositions ?

26. CT Oui, alors pour vous donner un exemple, actuellement on prépare une exposition autour du *Concorde*<sup>658</sup>. On a deux *Concorde*<sup>659</sup>, on a le prototype qui a volé en 69 pour faire des essais entre 69 & 73, & c'est un autre qui est arrivé en 2003, donc un avion qui a fait des transports. Et le prototype a participé en fait... juste à la fin de sa carrière, les essais étaient terminés, & il avait été utilisé par des astronomes pour suivre

<sup>654</sup>SECM AMIOT. *Amiot 143*. 1936.

<sup>655</sup>Société d'emboutissage & de constructions mécaniques.

<sup>656</sup>Direction générale de l'Aviation civile.

<sup>657</sup>*European Space Agency*, Agence spatiale européenne.

<sup>658</sup>Juin 2013, Le Bourget : musée de l'Air & de l'Espace. *Concorde - éclipse 73*. MUSÉE DE L'AIR & DE L'ESPACE, éd.

<sup>659</sup>SUD-AVIATION et BRITISH AIRCRAFT CORPORATION. *Concorde*. 1969.

une éclipse solaire en 73. Alors qu'au sol... l'idée c'était d'étudier la couronne solaire, parce que quand la lune est devant le soleil, ça permet d'étudier sur la couronne plein de choses qu'on ne voit pas dans l'observation comme ça. Quand on est au sol, des équipes au sol d'astronomes, ils peuvent observer pendant 5-6 minutes d'une éclipse la couronne solaire. Là, ça a permis de l'observer pendant 60 minutes puisque finalement l'avion s'est déplacé pratiquement à la vitesse de l'ombre sur la terre, & donc ça a permis de décupler la capacité d'observation. Donc on travaille sur un petit module d'exposition permanente avec les astronomes, les scientifiques qui ont réalisé cette observation. Donc, là on a une approche plus scientifique, même si ça reste, même si effectivement on a un peu le souci de mettre en perspective à la fois l'observation de l'éclipse telle qu'elle peut se faire au sol, telle qu'elle se fait avec les avions & telle qu'elle se fait maintenant avec les satellites. Donc, il y a toujours ce souci de replacer les événements dans leur contexte historique.

26. VL L'intégration de l'aérospatiale dans le musée, ça a changé beaucoup de choses ?

26. CT Non, c'était une suite logique finalement. Il y a une particularité de ce musée, c'est que c'est le seul musée au monde à s'intéresser à la fois aux trois domaines : à la fois à l'aérostation, à l'aviation & à l'espace dans les domaines civils & militaires. Souvent, quand on va à l'étranger, on voit des musées soit militaires, soit civils ou alors des musées qui s'intéressent à l'aviation & à l'espace & qui n'ont pas les collections pour s'intéresser à l'aérostation. On a des objets fantastiques, on a une nacelle qui date de 78... disons les premières tentatives de dirigeabilité, parce qu'avec les ballons, à partir de 1783, on peut s'élever dans le ciel, on peut éventuellement avoir des ballons fixés à des cordages pour faire des observations, mais le ballon va où le vent vous mène. Donc, entre les premiers envols en ballon & les années dix-huit-cent-quatre-vingts, on ne pouvait pas diriger, mais il y a eu toute une série de tentatives avec des rames, avec tout un tas de choses pour diriger un ballon. Et nous, on a dans nos collections des objets qui sont issus de ces recherches, ce qu'on ne trouve pas ailleurs, ce qui est assez extraordinaire. Donc voilà, ça c'est quand même une des particularités du musée d'avoir cette ouverture finalement sur les trois domaines, & qui repose vraiment sur des collections, pas sur un projet ou un discours, c'est réellement une réalité.

26. VL Est-ce que vous suivez un courant particulier dans les types d'exposition ? Ou est-ce que les objets étant monumentaux, vous êtes tenus de les présenter de telle manière ?

26. CT On n'a pas de... je pense, c'est un peu mon avis & ça se ressent un peu, je crois que l'intérêt il est dans la diversité des approches, en fonction du thème. À l'entrée de la grande galerie, on a reconstitué un atelier de 1908, c'est l'atelier VOISIN qui a existé, un des premiers ateliers de construction d'avions qui était établi à Boulogne-Billancourt, c'était l'atelier des frères VOISIN<sup>660</sup> qui – on volait à peine – & ils avaient déjà construit un atelier pour proposer à des gens de construire un avion. Alors, c'était des pièces uniques évidemment, il n'y avait pas de série. Il y avait un modèle de base & ensuite chaque pilote qui voulait être commanditaire disait : « Moi je voudrais qu'il soit comme ça, comme ça... » Et, donc on l'a reconstitué, disons que c'est une muséographie très... on recrée un environnement, on recrée un contexte qui n'est pas du tout un contexte scientifique, c'est une reconstitution un peu, pas artistique, mais c'est une interprétation pour mettre en valeur les collections. C'est une approche, d'ailleurs, où je crois qu'on s'est un peu fait déborder par les scénographes, puisqu'on avait quand même... le propos, l'idée c'était de... C'est une exposition qu'on avait faite à l'occasion de, en 2008, pour célébrer le centenaire 1908 qui est une année charnière pour l'aviation, à mon avis c'est vraiment une grande année, parce qu'on a à la fois le premier vol en circuit fermé, à Issy-les-Moulineaux, sur l'emplacement de l'actuel héliport, avec un avion VOISIN, on a les WRIGHT qui arrivent en France & qui montrent au monde qu'ils font des exploits extraordinaires qui n'étaient pas connus du tout en Europe, on a la mise au point & la présentation du moteur rotatif, le moteur rotatif c'est le moteur qui tourne avec l'hélice, qui vraiment va être le moteur de la guerre 14-18, adopté par tous les constructeurs français & étrangers de 14-18, & on a aussi la première exposition au Grand Palais, alors c'est pas encore le salon de l'aviation & de l'aéronautique, parce que le premier salon vraiment c'est en 1909, mais c'est une section de l'exposition automobile, donc, il y a une section consacrée à l'aviation. Donc, l'idée,

---

<sup>660</sup> Aéroplanes VOISIN de Charles & Gabriel VOISIN

c'était de montrer ça. Et c'est vrai que, disons, on a mal maîtrisé le scénographe qui était... c'est toujours pareil, une exposition c'est un rapport entre le musée, l'équipe scientifique qui a le discours construit non seulement à partir des collections, mais aussi d'une mise en perspective, d'un parti pris par rapport à ces collections & puis le scénographe, qui est plutôt architecte, ce sont des gens qui voient, qui ont une vision globale sur un volume, sur un aspect. L'exposition, c'est toujours la lutte entre, une opposition entre, c'est ça qui fait d'ailleurs avancer les choses, une opposition entre ces deux visions. Mais il ne faut pas qu'il y en ait un qui prenne le pas sur l'autre, & surtout pas le scénographe. Donc, c'est quand même un lieu qui plaît beaucoup, parce que les gens sont dans un environnement, avec des projections, avec... mais c'est un lieu où le discours scientifique a été un peu dilué. Donc, ça, c'est un parti pris, par contre dans la partie 14-18, on voulait quelque chose d'un peu plus structuré au niveau de la chronologie. Donc, c'est une muséographie beaucoup plus classique, même s'il y a à un moment donné quelques petites reconstitutions, quelques remises en contexte, donc c'est quelque chose de beaucoup plus classique, de beaucoup plus linéaire dans le discours. Voilà, donc, c'est un peu le parti pris. Le hall de l'espace, c'est un peu... le musée est fermé, il faudra revenir demain ou après-demain, mais vous allez voir, il y a aussi une remise en ambiance, mais on reste malgré tout sur une structuration autour d'un certain nombre de thèmes qui vont se développer qui là sont du fait de la structuration de l'espace qui est déjà structuré en plate-formes, sont peut-être un peu déroutant pour le visiteur. On n'a pas voulu vraiment faire des flèches en disant : « Vous commencez là & vous allez là », donc, il y a un parcours idéal, mais effectivement, ça peut ne pas forcément être perçu d'une manière très claire par le visiteur, même si malgré tout la structuration en niveau fait que de toute façon, le parcours va malgré tout se faire dans un ordre qui respecte à peu près les thématiques qu'on a voulues développer. C'est-à-dire qu'on est parti sur les pionniers, à la fois en Russie, aux États-Unis, en Amérique & en Europe, sur le spatial en France, avec les premières fusées sondes, ensuite les lanceurs, l'utilisation de l'espace, la conquête de la lune & l'exploration de planètes. Donc, là, il y a quand même dans le parcours vertical une espèce de logique qui fait que de toute façon, le visiteur est plus ou moins amené à suivre.

26. VL Concernant le rapport entre esthétique & histoire, est-ce qu'il y a des choix esthétiques qui sont faits par les historiens, la conservation avec au cœur le discours historique ?

26. CT C'est pas évident. Le choix esthétique... Si vous voulez dans la grande galerie on a décidé de mettre cette grande fresque finalement, je ne sais pas si vous l'avez vu, qui au départ était animée, mais comme ça ne marche pas, il y avait des petits anneaux qui passaient... sur l'espace, vous allez voir, il y a une esthétique assez sombre, enfin, il y a la volonté de faire rentrer les gens dans une ambiance, qui les plonge dans une ambiance de ce que les gens imaginent être l'espace, qui d'ailleurs n'est pas du tout noir, mais là, c'est vrai que c'est un peu l'idée peut-être que se font les gens de l'espace. Donc, il y a eu cette volonté de faire cette espèce de boîte noire qui fait que les gens effectivement entrent dans un univers. Donc, il y a toujours finalement cette volonté d'avoir une adéquation entre le discours, ou ce qu'on souhaite, ou les collections qu'on présente. Ce qui n'est pas toujours facile dans un monument historique parce qu'on a des contraintes du monument qui font qu'on est obligé de respecter ces contraintes. C'est beaucoup plus facile quand on crée un musée. La réflexion... on a fait une étude récente qui a été financée par des industriels sur ce que pourrait être le musée idéal si on arrive à le développer & à créer un nouveau bâtiment pour présenter l'intégralité des collections, & l'idée c'était plutôt d'avoir un parcours général qui nous amène dans une espèce de grand parcours chronologique & à un moment donné créer des boîtes justement où les gens rentrent dans un domaine pour découvrir soit une thématique particulière, soit une personnalité, soit... Donc, jouer sur cette espèce de grande promenade, & puis à un moment donné, créer des petits mondes qui vont être propres à pouvoir mettre le visiteur dans l'ambiance & à pouvoir l'amener à découvrir soit un thème, soit un type d'objet, soit des collections particulières, parce qu'on a des collections spécifiques sur tel thème, ça peut être des dessins, ça peut être des gravures, ça peut être des insignes, & qui vont demander... qui ne peuvent pas se satisfaire d'un environnement trop vaste, nécessité par les avions. Il est vrai que c'est très difficile de présenter une forteresse volante & à côté présenter une médaille ou quelques petites reliques, il y a toujours cette opposition qui fait que le visiteur peut être un peu dérouté & passer à côté d'un certain nombre de choses. Et ça on le rencontre dans pas mal – si vous allez voir d'autres musées d'aviation – on rencontre toujours cette difficulté entre le grand & le petit finalement, qui ne sont pas toujours faciles à présenter. Les difficultés de la muséographie,



c'est qu'on a toujours, là où on voudrait dire des choses, on n'a pas forcément les collections : il y a les collections rêvées & les collections réelles & le musée se construit à partir des collections réelles. Alors, on tend, on essaye en enrichissant de tendre vers la collection rêvée, mais ça, c'est pas la réalité. Donc, tout le travail du scénographe, du conservateur & du scénographe justement, c'est d'arriver à atténuer cette disproportion, parce qu'il y a parfois des choses importantes dont on veut parler. Bon, là j'ai un petit objet insignifiant ! Comment donner à ce petit objet insignifiant suffisamment d'importance à travers un dispositif scénographique, à travers une présentation, à travers des photos, etc., des choses qu'on va pouvoir greffer autour ? Comment on va ouvrir donner de l'importance, & puis on va pouvoir donner à côté des choses moins importantes qui occupent beaucoup de place ? Comment finalement atténuer cette différence, ce contraste finalement ? Et ça, c'est ça l'intérêt de la scénographie, l'objet de la scénographie. Enfin, c'est l'un des objets, il y en a d'autres, mais l'un des objets c'est de faire avec la collection réelle mais d'arriver à maintenir ce discours, le discours qu'on souhaite.

26. VL Les gens qui viennent ici, il y a les passionnés &...

26. CT Heureusement qu'on n'a pas que les passionnés, sinon on n'aurait pas suffisamment de visiteurs. On a un public jeune, scolaire, assez important, 40 à 50 %, on a un public de passionnés mais qui vont représenter peut-être 5 % & puis on a un public familial notamment pendant les vacances & pendant le week-end, & puis des groupes aussi, pas que des troisième âge, mais aussi pas mal de troisième âge. Donc, on a un public relativement... alors les touristes : on a beaucoup de mal à amener des étrangers ici, donc on espère que dans 20 ans on aura une ligne de métro, enfin, peut-être pas dans 20 ans, peut-être dans 10 ans. C'est le métro express qui va aller à Roissy, donc, c'est acté, maintenant c'est les échéances, ça devrait être sur 2015 à peu près. Donc, on a beaucoup de mal à amener des touristes, les gens quand ils viennent à Paris, ils vont à la *tour Eiffel*<sup>661</sup>, enfin, ils vont éventuellement au musée de l'Armée, parce qu'il y a le tombeau de NAPOLÉON, ils vont peu au musée de la Marine finalement parce que le musée de la Marine, on a plus de visiteurs qu'eux, alors qu'ils sont quand même très très bien situés. Donc, on a du mal à attirer ce public. Par contre on a un public local qui est francilien qui est assez important, & familial.

26. VL Ceux qui viennent de l'étranger, ce sont ceux qui viennent exprès...

26. CT Oui, là, c'est plutôt les passionnés, qui sont sensibilisés déjà, qui ont déjà un intérêt. Sans ça, le touriste moyen, il ne vient pas au Bourget, il va à Versailles éventuellement quand il sort de Paris, ou à Disneyland, mais il ne va pas au Bourget.

26. VL Et au moment du salon, là vous avez une grande affluence ?

26. CT Oui, enfin, les gens viennent au salon, ils ne viennent pas au musée. Alors on arrive à capter une partie du public du salon, mais ils ne viennent pas pour le musée, ils viennent pour le salon. Nous on en profite, on en profite pour détourner une partie du public & si on en détourne 10 % on est content, ça fait quand même 3000-4000 visiteurs sur les 30 000-40 000 visiteurs qui viennent au salon.

26. VL Vous avez un centre de documentation ?

26. CT On a un centre de documentation qui est assez riche, avec de très belles collections, à peu près 40 000 ouvrages, avec beaucoup d'ouvrages... une collection très très riche, surtout les ouvrages anciens, enfin, anciens sur l'aéronautique, enfin, sur l'aérostation, donc des ouvrages du XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle, & donc très très complète. C'est-à-dire que quand on voit les ventes, il n'y a pas beaucoup d'ouvrages qu'on a pas qui sortent en vente publique. On a une photothèque très importante & puis on a aussi des dossiers documentaires « Personnages & constructions ».

---

<sup>661</sup> EIFFEL et SAUVESTRE, *tour Eiffel*, op. cit.

26. VL Vous avez des chercheurs sur place ou qui viennent ?

26. CT On a des étudiants, quelques étudiants. On a un peu de tout, des amateurs, des passionnés, des maquetistes, des étudiants, des chercheurs... On essaie, on a un peu de mal à développer des relations avec l'université. On a quelques étudiants de Paris I qui viennent, on a quelques thèses qui sont faites notamment sur l'aérostation. Bon, c'est pas une activité débordante. Disons que la richesse du fonds, on a du mal à trouver des étudiants qui s'intéressent à l'histoire de l'aéronautique alors que finalement c'est pas un domaine très valorisé.

26. VL Finalement, les relations que vous avez avec la recherche, c'est plutôt avec les centres actuels dont vous avez parlé tout à l'heure.

26. CT On a les deux, mais finalement l'histoire de l'aéronautique est quand même présente. On a plus de relation avec des recherches scientifiques actuelles qu'avec des gens qui font des... On a actuellement un étudiant en histoire de Paris I qui fait un travail sur la guerre de 39-45. J'en ai un autre qui a fait un travail plutôt en histoire des techniques, on a aussi des étudiants qui font des choses sur l'histoire des techniques, qui viennent de Paris I souvent. Puis on a quelques stagiaires mais qui sont plus des stagiaires en muséologie, qui font des formations, qui ont fait l'histoire de l'art, souvent l'École du Louvre, & qui viennent faire des formations style master 2, mais qui sont plutôt des masters professionnalisant soit des métiers des musées, soit des métiers du patrimoine & qui font là plus des travaux d'assistants pour des expositions, soit de récolement, des métiers typiquement musée. On a peu d'étudiants... si on a eu une étudiante en ethnologie qui a fait un travail en ethnologie sur nos ateliers, puisqu'on a des ateliers en phase de... qui était elle de Paris V, qui avait fait un travail de master 2, une étude ethnologique du fonctionnement des ateliers, puisqu'on a à la fois des compagnons, des restaurateurs, tout ça fonctionne. Alors, on a un conseil scientifique qui se réunit à peu près trois fois par an, où l'idée justement, c'est un peu à la suite de 2007, l'idée c'était un peu d'intégrer à la fois des gens, des historiens, mais aussi, un historien, un sociologue, un spécialiste d'histoire de l'art... L'idée, c'est de composer un conseil scientifique qui reflète un peu le souhait du musée de s'ouvrir à différentes approches. On a François PERNOT qui est historien, qui est au Collège de France, on a un astrophysicien, on a une sociologue qui a travaillé beaucoup sur la formation des pilotes de chasse, etc. des gens comme ça qui ont des regards très très différents, ce qui donne d'ailleurs des choses assez intéressantes. Et puis on a aussi des gens du domaine, un pilote de ligne, qui... voilà. Et donc, c'est à travers le conseil scientifique qu'on essaye de développer des rapports avec l'université, c'est justement à travers ça. Soit à travers les expositions, soit à travers les thématiques qu'on peut développer au conseil scientifique.

26. VL La contextualisation des objets & du message à transmettre, comment ça se matérialise ?

26. CT Je vais vous donner un exemple. On travaille actuellement sur la prochaine exposition permanente, on refait l'exposition permanente sur l'aviation militaire française, mais toute récente, l'idée c'est de parler de l'armée de l'air avec des matériels plus récents. Donc, on va parler des missions, des missions & du métier, d'un point de vue contemporain. Mais l'idée, justement, c'était de donner, à chaque fois, sur chaque thématique, sur chaque mission, montrer comment tout ça historiquement, comment ça s'est créé, comment ça s'est développé. Et le souhait, c'est d'avoir une séquence introductive où on montre un peu l'histoire de l'armée de l'air. Donc, on va avoir une série de séquences où on va avoir une série de mannequins en tenue, la tenue de l'aérostier en 1794-95, l'aérostier de la République. Et donc on va avoir comme ça une dizaine de mannequins, & on associe ces mannequins à chaque fois avec un ou deux objets qui sont associés aux techniques de navigation, ou aux techniques... pour un peu donner du corps à cette prestation de mannequins, & la tenue en relation avec un objet particulier qui témoigne... carnet de navigation, un objet un peu particulier qui témoigne de la façon dont à l'époque, cette technique pouvait être mise en œuvre. C'est un peu le choix qu'on a fait de faire finalement cette espèce de séquence historique qui va... Alors, là on demande au scénographe, on attend. Quand on fait comme ça, on fait un programme, alors évidemment une exposition c'est quoi ? Avant tout la mise en ordre, l'idée d'un discours, d'un projet, & puis une collection. Après, il y a des allers & retours entre la collection & le discours. Et tout ça, ça doit se concrétiser finalement dans des séquences. Parce qu'une exposition, c'est un lieu où les gens vont circuler, il faut leur donner

des repères à un moment donné, que ça soit une exposition de peinture ou d'art ou d'archéologie, à un moment donné, on aborde soit des thèmes, soit des périodes historiques, soit des personnages. Mais il faut que les gens puissent circuler un peu & puis en sortant avoir retenu un certain nombre de choses. Donc, le programme, c'est un peu la mise en ordre de ces collections, un synopsis, avec des séquences, avec à chaque fois un point de vue, & associer des collections. Donc, on demande à cinq équipes de scénographes de nous faire des propositions. Et sur ces cinq, on va choisir une esquisse, un projet. Et c'est à ce moment-là qu'on voit comment le scénographe a abordé son programme, si on lui a donné suffisamment d'éléments pour qu'il aille bien dans le sens où nous on a souhaité qu'il aille, & comment, lui, apporte son savoir-faire pour donner corps à un discours qu'on va avoir.

26. VL Ce que vous allez proposer, c'est un historique introductif?

26. CT Voilà, c'est ça, une espèce de séquence, mais qui ne soit pas simplement une frise banale au mur. J'ai vu récemment au musée de l'Armée, ils ont une exposition sur les mouchoirs, qui est très belle, & ils ont fait cette espèce de séquence d'introduction où il y a une espèce de frise, mais qui est assez imbuvable. Vous l'avez vu la frise historique? Ils ont fait une frise sur toute la période concernée, des premiers objets mouchoirs & foulards qu'ils présentent jusqu'aux derniers, & puis ils ont comme ça quelques images, ils ont fait ressortir quelques événements saillants qui peuvent donner aux gens des repères. J'aimerais bien savoir s'ils ont fait une étude d'impact sur combien de gens s'arrêtent sur cette frise & vont effectivement faire des allers-retours entre les séquences de l'exposition pour voir à quel moment, à quelle période ça correspond. Nous, c'est plus pour dire, l'armée de l'air, elle n'est pas née comme ça. Elle a une histoire, elle a commencé parce qu'il y a des gens qui ont commencé à se mettre dans des nacelles de ballon & qui ont essayé de s'élever, donc on restitue finalement une évocation. On ne souhaite pas... on ne va pas mettre de date précise, enfin on va mettre des dates forcément, mais c'est plus que quand les gens, une fois qu'ils seront sortis de ce sas historique finalement se trouve dans un environnement plus contemporain, & se sentent assimilés au milieu de tout ça. C'est né d'une évolution, d'une histoire. C'est pas révolutionnaire, de toute façon, je pense que la muséographie, c'est pas une science pointue. Il suffit de se promener un peu, de voir ce qui se fait à droite à gauche, finalement on crée des ensembles ou des séries, & puis on essaye d'ordonner ça en fonction d'un discours. Après, c'est la façon dont on aborde ces séries qui vont donner le point de vue, le parti pris. Vous avez été à Péronne? Là, il y a un parti pris de comparer, l'histoire comparatiste, ils comparent d'une manière très très systématique ce qui se passe dans différents pays. C'est très systématique, peut-être un peu trop. Mais c'est le point de vue. Après, le scénographe qui s'est adapté à ce point de vue, il a créé ces séries de vitrines à différents niveaux. C'est ça, hein? Pour moi, j'aime bien Péronne, mais c'est presque un peu trop systématique. C'est-à-dire que, bon, c'est un peu trop livresque. Une exposition doit apporter autre chose que la lecture d'un livre. L'objet ne doit pas être... Ça vient d'ailleurs du fait que Péronne, c'est un historien, ils n'ont pas commencé avec une collection, ils ont commencé avec un discours, & puis ils ont été pêcher les objets qui les intéressaient. Pour illustrer ça, il nous faudrait... Voilà, après, ils se sont adaptés à ce qu'ils trouvaient, mais disons que la démarche... La démarche d'un musée, c'est un peu l'inverse. Ça part d'une collection, & puis on développe des discours. Alors, après, il y a une interaction, une relation entre la collection & le discours. C'est-à-dire qu'on veut dire des choses alors qu'on a rien. Qu'est-ce qu'on va pouvoir trouver dans la collection qui va illustrer cet aspect du discours. Qu'est-ce qu'on va aller chercher éventuellement ailleurs, pour... Mais la collection fait naître aussi des, a une forte influence. Voilà, par exemple, là sur cette exposition sur l'armée de l'air, on n'avait pas prévu de séquence sur tout ce qui est recrutement, etc. Et puis on s'est aperçu qu'on avait toute une collection d'affiches de recrutement de l'armée de l'air. Donc, on n'allait pas passer à côté de cette collection qui est très intéressante. Enfin, c'est amusant de voir comment, à chaque étape, à chaque période, le discours du recrutement. Et donc finalement, on a intégré dans le synopsis cet aspect qu'on n'avait pas du tout imaginé au départ. Et en fait qui s'avère très très intéressant, & peut-être plus riche finalement que d'autres aspects auxquels on avait pensé mais qui finalement... Voilà, le poids de la collection sur le discours qui est important parce que le musée c'est quand même le rapport d'un public à une collection. Donc l'idée c'est quand même de mettre le public face à cette collection. C'est ce qui fait la force du musée, c'est pas ailleurs.

26. VL Oui, ça m'intéresse beaucoup de comparer comment on écrit l'histoire & comment on la met en scène. Quels rapprochements ? Quelles divergences ?

26. CT À Péronne, ce sont avant tout des historiens qui ont construit le programme & qui après ont été effectivement cherché des documents, des objets qui illustraient un peu ce discours. C'est leur parti pris, qui est passionnant, qui est très intéressant.

26. VL Un si fort parti pris ici, c'est impossible ?

26. CT Non, on ne peut pas. C'est évident, on ne peut pas, même si on peut se dire, on n'a pas tel objet, donc on va mettre une œuvre, un film, à un moment donné non, on a des obstacles physiques & puis, l'intérêt dans un musée comme ici, c'est la diversité des approches. C'est pour ça que muséographiquement, peut-être qu'on arrivera un jour à trouver quelque chose d'unifié, au moins uniformisateur. Le musée se construit finalement quand on a terminé un hall, on s'aperçoit qu'il faut qu'on refasse celui d'à côté. Mais, c'est un peu comme ça que fonctionne l'ASM, c'est intéressant parce que, celui de Washington, parce qu'ils ont une extension à Dallas qui est à mon avis moins intéressante. Ils ont une espèce de grand hall central où ils ont ce qu'on appelle la galerie des chefs-d'œuvre, donc, ils ont une *capsule Apollo*<sup>662</sup>, ils ont le *Spirit of Saint Louis*<sup>663</sup>, ils ont les grands. Et puis après, ils ont une série de cellules sur deux niveaux qui traitent à chaque fois d'un thème différent, une qui traite d'aviation, à côté on peut trouver l'espace par exemple. Et il y a une espèce de renouvellement tous les 5-10 ans, ils renouvellent une séquence. Ils n'ont jamais... effectivement, ils n'ont pas cherché à faire un musée complet dès le départ avec une cohérence globale avec ce type de collection. Donc, on est face à ces défis, à ces problèmes. On aurait des timbres-poste, ça serait peut-être plus facile. Les approches sont différentes. Prochainement on va faire une exposition sur TINTIN & l'aviation, & puis on fait une exposition scientifique sur l'éclipse, & puis 14-18<sup>664</sup>. Vous voyez, on a vraiment une série d'approches différentes, ce qui rend la cohérence ou le domaine. On a trois domaines je dirais, voilà c'est ça la cohérence. Après, on a des approches différentes en fonction des collections disponibles, en fonction des disponibilités, en fonction des centres d'intérêt... C'est pour ça que l'historien peut-être un peu dérouté. Alors qu'à Péronne, il est pas dérouté du tout, parce qu'il se retrouve dans un truc, il connaît bien. Évidemment, là, ça se rapproche à telle école, à tel machin, à tel... Aux Invalides, je ne sais pas, qu'est-ce que vous avez pensé de l'exposition ? On a un parcours chronologique, n'est-ce pas ? Même si les collections, au départ, ne sont quand même pas faites pour ça. Au départ, c'est l'amalgame de collections des armées, etc. Il n'y a pas... la fausse bonne idée, c'est un peu cette maison d'Histoire de France, où il y avait ce projet de faire ce grand musée. Alors, c'est marrant, j'ai été à Bucarest, je suis allé au Musée militaire de Bucarest. Si vous avez l'occasion d'y aller, peut-être qu'il a changé, j'y suis allé en 95. Alors, c'est très marrant parce qu'en fait, c'est un musée où on commence à la Préhistoire & puis on finit, alors c'était en 95, donc c'était juste après la Révolution roumaine, enfin les événements. On finissait à la période moderne. Mais en fait tout le discours, alors, c'est très amusant, avec la Préhistoire, le Moyen Âge, divisé comme ça en grandes périodes, vraiment le musée historique parfait, & à chaque période, il y avait une grande carte. Alors, c'est amusant, parce qu'on avait fait la visite avec un conservateur, & puis au départ, à l'archéologie, on regardait beaucoup les objets, voilà, les pierres, l'Antiquité aussi, & puis finalement, plus on avançait dans le parcours, en fait, on finissait à ne plus s'intéresser qu'aux cartes, parce que c'était ça le projet du musée : c'était montrer comment la Roumanie actuelle s'était historiquement fondée sur toute l'histoire. C'était légitimer en fait la Grande Roumanie comme étant, trouvant ses racines dans la Préhistoire. Comment la construction de la Grande Roumanie, telle qu'elle était actuellement, avec la Moldavie, la partie proche de la Hongrie, etc. On a vraiment un discours historique qui légitimait le discours idéologique & c'était pas étonnant qu'on ne s'intéresse plus qu'aux cartes, parce que finalement les objets ils n'étaient là que pour illustrer, mais ce qui était important, c'était de montrer que voilà... C'est très marrant comme approche. Alors, voilà, le problème, c'est qu'on est arrivé en 95, donc il y avait toute la partie communiste, & ils avaient viré tout ce qui était communiste,

<sup>662</sup> Camille JUTANT, Aude GUYOT et Annie GENTÈS. « Visiteur ou joueur ? Les multiples facettes de la technologie RFID ». French. In : *La Lettre de l'OCIM* 125 (sept. 2009), p. 12-20.

<sup>663</sup> Donald HALL. *Spirit of St. Louis*. Washington (district de Columbia), 1927.

<sup>664</sup> MUSÉE DE L'AIR & DE L'ESPACE, *Concorde - éclipse* 73, op. cit.

parce qu'il fallait plus que ça apparaisse évidemment, l'idéologie avait changé de camps, & puis ils avaient fait une exposition temporaire avec sur les événements des vêtements de manifestants blessés, tâches de sang, enfin, c'était assez... & ça aussi, c'est marrant, parce qu'à un moment donné, quand il y a une partie qui ne nous intéresse plus, on le vire, & puis bon, on essaye de lui mettre des choses. Donc, il restait cohérent, même si idéologiquement, c'était plus la même chose, malgré tout la logique du musée restait presque totalement bonne. Il suffit de changer quelques objets & puis on s'arrange avec l'histoire.

26. VL Ici, l'idéologie en tant que telle, elle ne peut pas influencer ? On pourrait se dire que c'est quand même un musée avec une tutelle militaire...

26. CT Non, très peu. L'armée de l'air nous demande de parler d'eux, mais pas... Non. Il y a eu un moment délicat quand on a présenté les missiles. Il y a une fosse où on présente des missiles, les SSBS<sup>665</sup>, MSBS<sup>666</sup>. C'est vrai que c'est un domaine sensible, c'est nucléaire, ça a une force de frappe, etc. Donc, voilà, on c'est entouré d'un comité scientifique avec le professeur VAÏSSE, je ne sais pas si vous connaissez, qui était le directeur du Centre d'études d'histoire de la Défense, qui c'est beaucoup intéressé à la dissuasion. Il y avait un historien, il y avait un représentant général de l'armée de l'air, à la retraite mais qui travaillais chez Safran, quelqu'un du SHD<sup>667</sup>, service historique de la Défense, & quelqu'un qui présentait le patron général des armées. Bon, & puis finalement, l'idée, c'était de dire, on ne peut pas parler de ces beaux missiles en disant aux gens : « Venez voir comme ils sont beaux nos missiles ». À un moment donné, il faut bien qu'on montre à quoi ça sert, même si la dissuasion c'est fait pour ne pas qu'on s'en serve. Donc, il fallait quand même montrer l'histoire du bombardement stratégique, à travers notamment l'audiovisuel, & puis les phases ultimes avec Hiroshima, Nagasaki, enfin, la phase ultime du pouvoir stratégique, c'est le bombardement nucléaire. Il n'y a pas eu de réticences, alors qu'on aurait pu dire : « Non, on montre nos beaux missiles, notre technologie, ce qu'on a été capable de faire sans forcément que les gens en sortent... » Non, on n'a pas de... On est sollicité plutôt en terme de commémoration. Là, sur 14, il va falloir qu'on fasse quelque chose, on n'y coupe pas. Mais pas tellement dans le discours. Il n'y a pas tellement d'intrusion. Après, c'est peut-être parce qu'on est restés très sages.

26. VL Merci de vos réponses.

26. CT Vous avez été voir à Meaux ? Oui. Alors, écoutez. Bon courage.

26. VL Merci, je vous tiens au courant. Au revoir.

---

<sup>665</sup> Missile sol-sol balistique stratégique.

<sup>666</sup> Missile mer-sol balistique stratégique.

<sup>667</sup> Service historique de la Défense.

## A.27. Entretien avec Frédéric LACAILLE

Versailles, musée de l'Histoire de France du château de Versailles, le lundi 21 janvier 2013.

27. FLA Vous êtes monsieur LAMBERT ? Venez, on va se mettre dans mon bureau. Vous revenez du musée de l'Air ? Quel courage par ce froid ! Nous déménageons, nous quittons les lieux dans trois semaines. C'est un déménagement historique pour le château, ce qui fait qu'on est dans les cartons. On change de bâtiment, c'est-à-dire qu'on quitte les locaux du château pour aller dans l'ancien grand commun qui est derrière. C'est un bâtiment que l'établissement public a investi il y a quelques années, c'était militaire pendant très très longtemps, mais il a été réhabilité pour abriter les bureaux du château. Tout le monde déménage, ce qui permettra de faire des travaux ici pour améliorer l'accueil du public & surtout supprimer le pavillon provisoire que vous avez vu à l'extérieur. Toutes les installations vont rentrer dans le bâtiment en fait, donc il faut que tout le monde s'en aille. Il faut que je prenne votre questionnaire que vous m'avez envoyé. Je me demandais en quoi il était adapté à Versailles, parce que nous ne sommes pas vraiment un musée historique. Nous héritons d'un musée historique qui existe depuis très longtemps, mais qui n'est pas... qu'on a essayé de réouvrir à plusieurs reprises un peu en vain. Donc voilà.

27. VL Bien sûr, & c'est vrai que vous aviez publié un ouvrage il y a quelques années sur les musées d'histoire. Donc, je me suis dit qu'il fallait impérativement que je vienne discuter avec vous de tout ça.

27. FLA Oui, histoire, quelque chose comme ça, autour des années deux-mille. Vous avez bien fait de venir parce que c'est l'un des premiers musées historiques de France, c'est peut-être même l'un des premiers qui est encore à bien des égards dans son état de LOUIS-PHILIPPE. C'est-à-dire qu'il y a encore des espaces qui n'ont pas bougé, qu'on a conservé en état comme ça, plutôt qu'une partie du musée qui a été démontée copieusement, assez tôt parce que c'était avant la guerre de 14 qu'on a commencé à démonter tout ça. Et donc, on hérite de ça aujourd'hui, donc c'est un peu embarrassant parce qu'on a à la fois des salles LOUIS-PHILIPPE complètement dans leur jus, & de l'autre côté une énorme collection de tableaux, surtout tableaux mais aussi un peu sculptures, qui a été toujours présentée dans le château, mais en réalité pas vraiment accessible au public parce que à la fois c'est pas ce que le public vient chercher ici, c'est dans des espaces qui ne sont pas tellement... dont l'ouverture au public est un peu compliquée pour des raisons aujourd'hui tout simplement de normes de sécurité, vous savez d'accès, de sortie de secours, de normes de sécurité. Tout ce qui n'existait pas sous LOUIS-PHILIPPE. Comme c'est une réglementation qui évolue un peu tous les jours on va dire, du coup, c'est beaucoup d'espace... il y a beaucoup d'espaces où il y a des œuvres dans le château mais en fait que personne ne peut voir, sauf à être avec un conférencier, il y a des visites conférences de temps en temps avec des conférenciers, mais ce qu'on vend ici c'est des visites sur le siècle de LOUIS XIV ou disons jusqu'à la Révolution parce que c'est ce qui intéresse nos visiteurs par ailleurs. Mais on ne vend pas vraiment la partie musée historique complète depuis CLOVIS jusqu'à la monarchie de Juillet & après, parce que nos collections s'enrichissent. Ça, c'est un peu passé à la trappe.

27. VL Le musée d'histoire qui est ici, quel est son projet ?

27. FLA Si vous voulez, à toutes les époques, quand on a commencé à démonter le musée de LOUIS-PHILIPPE, on a à l'époque fait la part des choses entre les œuvres qui étaient vraiment d'époque commandées par les souverains les uns derrière les autres, & puis les œuvres commandées par LOUIS-PHILIPPE pour compléter cette histoire dans laquelle finalement il y avait beaucoup de trous, donc, il fallait des jalons manquants. Donc LOUIS-PHILIPPE a commandé énormément d'œuvres, ou acheté des œuvres, pour essayer d'avoir une histoire de France complète & linéaire uniquement sur les bons aspects de l'histoire de France, pour éviter un peu les sujets qui fâchent. C'était son principe, & il s'était affirmé dès la création du musée. Alors par la suite, on a ré-accroché une partie...

27. VL Avec une vision orléaniste ?

27. FLA Assez orléaniste, oui, parce que finalement, c'était quand même un musée qui était fait pour réconcilier les Français entre eux, d'où le musée dédié « À toutes les gloires de la France » qu'on voit encore sur le fronton, c'est d'ailleurs intéressant parce que c'est tout ce qui reste du musée de LOUIS-PHILIPPE à l'ambon du château. Parce qu'autrefois quand on arrivait, il y avait la *Statue de LOUIS XIV*<sup>668</sup> qui était là, en bas, là où on a construit la nouvelle grille, qui était là au centre, & il y avait un espèce d'arc de cercle qui s'étendait là autour jusqu'aux deux extrémités de la cour avec des grandes statues de grands hommes de l'histoire de France, grands militaires, grands ministres, grands juristes, etc. une espèce de sélection un peu curieuse de personnages. On avait parfois de grandes statues dont le modèle ne convenait pas, alors on les avait un peu transformées en disant : « Finalement ce n'est pas untel, c'est untel ». D'ailleurs, c'était une espèce d'escroquerie, ces statues ont été déposées dans les années, je crois que c'était 1921 que tout ça a été enlevé. La *Statue de LOUIS XIV* est partie récemment, au moment où on a reconstitué la grille, & du coup on a plus finalement ici que les inscriptions sur les frontons, ces deux dédicaces à toutes les gloires de la France qui témoignent du musée de LOUIS-PHILIPPE<sup>669</sup>. Je m'accroche à ces choses-là en disant... parce que moi, je suis responsable plutôt de ces choses-là à Versailles, & le jour où l'architecte en chef veut supprimer ça, là je fais un tollé parce qu'il faut garder. C'est un peu la tendance à Versailles, il y a des *versailloïlâtres*\* qui voudraient reconstituer un Versailles monarchique & un peu rêvé d'ailleurs, parce que c'est une utopie. Et d'ailleurs, l'état actuel des restaurations est un état... il y a toujours un espèce de compromis parce qu'il y a des choses qui sont effectivement, qui correspondent à ce qui avait été fait à l'époque, puis il y a des choses qui ont été reconstituées. La grille en est le meilleur exemple, parce que cette grille, elle est là reconstituée dans un état de LOUIS XIV qui aurait dû disparaître à partir du moment où GABRIEL aurait dû reconstituer les façades comme on le voit en face. Elle aurait dû être plus grande, de plus grandes proportions etc. Ce qui est amusant, c'est que l'architecte l'a reconstituée dans l'état d'avant comme s'il voulait finalement dé-restaurer l'aile de GABRIEL pour la remettre dans un état LOUIS XIV. C'est peut-être son idée, je ne sais pas, ça viendra peut-être. Mais c'est un peu le paradoxe de Versailles, beaucoup de gens n'arrivent pas à accepter le passage du temps ici. Et le fait que chaque époque a apporté sa pierre & aussi a transformé le château, ça c'est difficile à accepter.

27. VL Et pour le musée c'est la même chose.

27. FLA Pour le musée c'est la même chose. C'est pour ça aussi que le musée, on ne le voit pas, parce qu'en fait, c'est la chose surtout qu'on cache, c'est l'héritage. Le tabou, c'est quelque chose qu'on ne veut pas montrer surtout. C'est une situation un peu compliquée. Mais c'est un musée qui n'est pas... enfin j'allais dire, toutes les collections sont là en tout cas, pratiquement. Il y a eu quelques prélèvements qui ont été faits à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier par le Louvre qui voulait récupérer quelques tableaux importants. Ensuite, le château a déposé un certain nombre de tableaux dans des musées historiques plus spécialisés qui se sont créés depuis, mais en gros la collection est là en totalité. Donc, le musée de LOUIS-PHILIPPE en est encore là potentiellement. Mais c'est vrai que quand il a été démonté, avant la guerre de 14, il l'a été avec l'idée de reconstituer, dans des endroits où il a été démonté, les appartements historiques. On a recréé des appartements. Mais, là aussi on a reconstitué parce qu'on est allé rechercher des boiseries, on a refait des boiseries. C'est vraiment de la reconstitution. Alors que les espaces LOUIS-PHILIPPE qui sont encore présents dans le musée, comme les salles des croisades ou la galerie des batailles par exemple, ce sont des espaces qui sont restés exactement comme LOUIS-PHILIPPE les a laissés. Tout a fait inchangé depuis 1837. C'est pas mal, & c'est d'autant plus intéressant qu'avec le temps ça a pris un aspect un peu vieillot mais sympathique qui reste intéressant.

27. VL Alors, le reste du musée ?

27. FLA Alors le reste des collections : on a fait le partage à l'époque entre les œuvres d'époque & les copies. Les copies ont été mises en totalité en réserve, & les œuvres d'époque en fait, on les a à l'époque fait... On a démonté, quand je dis qu'on a démonté, en fait, c'est vraiment ça, parce que LOUIS-PHILIPPE avait pour principe... C'est-à-dire qu'il montait tout son musée dans un décor couvrant, c'est-à-dire qu'on avait des boiseries dans lesquelles

<sup>668</sup> Pierre CARTELLIER et Louis PETITOT. *Statue équestre de Louis XIV*. Versailles, 1938.

<sup>669</sup> Ibid.

les tableaux étaient enchâssés, donc on a démonté ces salles-là, & tous les tableaux anciens ont été ré-encadrés soigneusement & présentés à ce moment-là dans des pièces qu'on a reconstituées avec des boiseries. Petit à petit, on a reconstitué les appartements historiques, mais on a toujours gardé des salles de peintures, enfin, il y en a depuis le XIX<sup>e</sup> & depuis ses transformations, qui sont encore installées. Alors, la grande époque, il y a eu une grande époque dans les 1930 avec Gaston BRIÈRE qui était le conservateur du château, qui a fait pas mal de travaux, & ensuite, après la seconde guerre mondiale, c'est surtout du temps de Gérard VAN DER KEMP dont le règne à Versailles correspond aux Trente Glorieuses, qui a redéployé les collections, qui a voulu les re-présenter, les représenter d'une façon plus luxueuse que ses prédécesseurs, parce qu'il voulait remettre en valeur Versailles, palais royal, etc. Donc il a fait venir beaucoup de mécènes, vous savez qu'il a épousé une Américaine qui avait tout un réseau etc. On a pu avoir des mécénats importants, du coup, on a ré-accroché les tableaux de Versailles dans un espace plus luxueux, qui ont vieilli maintenant, énormément, tout cela est un peu fatigué, un peu désuet. On a envie de balayer tout ça, mais il y a des choses qui ne sont pas inintéressantes, il faut faire attention à ce qu'on fait. Et l'idée aujourd'hui, c'est d'essayer de redéployer une partie de cette collection, non plus dans les espaces où elle est, c'est-à-dire au deuxième étage, dans une espèce de deuxième étage du château, dans des espaces qui ne sont pas forcément accessibles au public pour des raisons que je vous ai données tout à l'heure, des raisons de sécurité, surtout d'accès, de les redéployer notamment dans les espaces de l'aile du midi que le château a récupéré sur les assemblées, sur l'Assemblée nationale en particulier qui avait beaucoup de locaux là autour de la salle du congrès, qui ont été rétrocédés à l'établissement public de Versailles il y a 4-5 ans, quelque chose comme ça. Donc, on voudrait redéployer en déplaçant dans des espaces plus accessibles au public, c'est-à-dire plutôt rez-de-chaussée, premier étage qu'aller toujours dans du deuxième étage. Enfin, est-ce qu'on pourra le faire ? Est-ce qu'il y aura un public pour ça ? Aujourd'hui la grande question, c'est comment on redéploie ? comment redéployer ? du nord au sud, de la cave au grenier ? Je ne suis pas sûr, parce que ça, à mon avis, on aura jamais les moyens de le faire convenablement. Est-ce qu'il faut faire des choix dans les collections ? dans les périodes qu'on voudrait évoquer ? Et surtout comment on redéploie ? Parce qu'aujourd'hui, ces salles anciennes où l'on a des enfilades de tableaux comme ça, c'est pas possible quoi. Si vous n'êtes pas passionné par le sujet ou si vous ne connaissez pas parfaitement la période, c'est impossible à visiter. C'est-à-dire qu'au bout de trente tableaux, vous n'en pouvez plus, vous cherchez la sortie ! « De l'air ! de l'air ! » Donc c'est une situation un peu compliquée, c'est qu'on a toujours voulu redéployer ces collections en les présentant d'une manière très passive en fait : un accrochage, des cartels. Il n'y avait même pas de panneau de salle expliquant où on était. Donc, aujourd'hui, ça peut se visiter avec un conférencier, mais on ne peut pas laisser le public tout seul là-dedans, parce qu'il ne peut rien comprendre, enfin c'est complètement invraisemblable. Donc, si on redéploie, comment on fait pour rendre ça un peu vivant. Et en même temps, cette collection est un trésor extraordinaire, parce que je crois que nous sommes le seul pays au monde qui a tous les tableaux de son histoire, enfin de son histoire moderne, depuis LOUIS XIV, rassemblés dans un même endroit. Enfin, disons, de LOUIS XIV jusqu'à la fin du Second Empire. On a là toute cette tranche d'histoire, pratiquement tout est ici.

27. VL Ça correspond à de la peinture historique ?

27. FLA C'est à la fois, le fonds, le vrai fonds du musée, c'est vraiment la peinture historique, c'est ce qu'a voulu raconter LOUIS-PHILIPPE, c'est vraiment cette histoire où chaque événement de l'histoire devait être mis en peinture etc. Alors, il a rassemblé... on ne sait pas trop comment il a travaillé en fait parce qu'on n'a pas vraiment de source pour ça. Lui-même n'a rien écrit là-dessus, & les gens qui étaient autour de lui ne se sont pas vraiment prononcés sur la manière dont le musée a été fait. Simplement, on sait ce qu'il était au moment où il a été ouvert, donc on comprend pas mal de choses à partir des espaces, même ceux qui sont encore en place, on comprend un peu comment il a fonctionné. En tout cas, on connaît cette histoire, & c'était l'histoire de la monarchie, & l'histoire de la monarchie chrétienne. Donc, il a commencé vraiment avec CLOVIS. Bon, c'est vrai qu'à son époque, on ne savait pas trop ce qu'étaient les Gaulois, on n'avait pas une vision très claire de ça, mais il a volontairement commencé avec CLOVIS, avec le baptême de CLOVIS, & il est allé jusqu'à son propre avènement. C'est ça qui est extraordinaire, c'est qu'officiellement, c'est un musée qui réconcilie les Français entre eux, mais en fait, officieusement, on voit bien qu'il y avait une volonté de légitimité. Il a toujours été à la poursuite de cette légitimité qu'il



n'arrivait pas à avoir, & tout son musée convergeait vers lui. C'est assez amusant de voir qu'il avait bâti tout ça de telle manière qu'on puisse se dire à la sortie : « Il n'y a qu'une évidence, ça devait être LOUIS-PHILIPPE, enfin, ça devait être lui qui devait être sur le trône, il n'y a pas l'ombre d'un doute », c'est une question à se poser là-dessus. Tout le musée montre très très bien ça. Mais du coup, c'est un musée qui a été très difficile pour les périodes suivantes, parce qu'effectivement, chacun a essayé de se l'approprier, le Second Empire... La République a un peu boudé le musée je pense, parce que justement, il avait un côté trop monarchique justement, trop pouvoir central. Donc elle l'a un peu boudé, & puis au moment où la III<sup>e</sup> République a été mise en place, le château était plein comme un œuf, donc tous les tableaux que l'État a acheté, a commandé au Salon etc. on ne pouvait pas trouver de place là, donc c'est vrai que la République, elle a une politique de dépôt, au contraire, elle a envoyé des tableaux dans les quatre coins de France & de Navarre & de l'Empire même j'allais dire, pour faire connaître justement la République, le bon fondement de la République. Mais du coup le musée de Versailles s'est trouvé très vite délaissé. Le Second Empire ne semble pas y avoir accordé beaucoup d'importance parce que NAPOLÉON III apparemment a eu d'autres projets à un moment donné, dont un projet au Louvre, & puis pour des raisons diverses, en fait, ça ne s'est pas fait, donc les tableaux, les tableaux du Second Empire, ont quand même été installés ici à Versailles, mais disons que ce qui marque un peu la fin des collections, c'est la chute de NAPOLÉON III, effectivement, la fin de l'Empire, à un moment où le musée est plein, donc il n'y a plus grand-chose à faire. Puis c'est vrai qu'après, la situation historique a fait que les choses ont peu évolué, ou ont évolué peu favorablement pour le musée. Et depuis finalement le début de la III<sup>e</sup> République, le musée historique de Versailles cherche un peu sa place. Donc, il ne l'a pas vraiment trouvée à la fin du XIX<sup>e</sup>, & dans les années 1890, on a eu d'ailleurs un directeur qui est arrivé ici comme directeur du château, Pierre de NOLHAC, qui a commencé à regarder tout ça, & qui finalement a été séduit par le Versailles royal & qui a voulu ressusciter ce Versailles, ce palais royal, au détriment du musée historique. C'est lui qui a commencé les démontages du musée de LOUIS-PHILIPPE. Donc, le musée, la première phase du musée a été inaugurée en 1837 par LOUIS-PHILIPPE, & dès les années autour de années mille-neuf-cents, Pierre de NOLHAC commence à démonter ce musée & le processus s'accélère dans les années qui suivent, & en 1906-1907, pratiquement tout est démonté à part les espaces du château sur lesquels on ne pouvait pas revenir en arrière, c'est-à-dire des espaces qui avaient été tellement transformés par l'architecte de LOUIS-PHILIPPE à la place d'appartement de cour que bon, il n'était pas question de reconstituer des appartements de courtisans. Ces espaces-là, NOLHAC les a sauvés, les a conservés. C'est la galerie des batailles par exemple où il y avait deux étages d'appartements incroyables. L'architecte à l'époque, l'architecte de LOUIS-PHILIPPE a voulu sauver l'espace, & puis LOUIS-PHILIPPE a dit : « Non, non. Je veux un grand espace, construisez-moi une galerie ». On a beaucoup reproché à l'architecte, Frédéric NEPVEU, d'avoir torpillé Versailles<sup>670</sup>, mais ce n'est pas lui. C'est vraiment LOUIS-PHILIPPE qui a voulu ça. C'était une volonté personnelle, & on le voit très bien dans les... on a la chance d'avoir conservé les comptes-rendus de toutes les visites que le roi a fait sur le chantier, pendant 15 ans, c'est-à-dire de 1837, 1833 même, jusqu'à sa chute en début 48, il vient sur le chantier en moyenne tous les 15 jours. Et en fait NEPVEU tient un compte-rendu pour justifier les travaux qu'a demandé le roi & l'argent qu'il va demander à l'intendant de la liste civile qui tenait les choses. Et on voit très bien à travers ce qu'écrit NEPVEU... c'est très... c'est fait de façon assez neutre, un compte-rendu très administratif, on lit beaucoup de choses entre les lignes. On comprend, on voit la part très importante prise par le roi lui-même, c'est vraiment son projet, c'est son grand projet culturel. Alors, c'est marrant parce qu'aujourd'hui, on parle beaucoup des grands projets culturels de présidents de la République, LOUIS-PHILIPPE avait un grand projet culturel, c'était Versailles, & l'intendant de la liste civile, qui a été le plus souvent l'intendant MONTALIVET<sup>671</sup>, après la chute de LOUIS-PHILIPPE, a essayé de justifier justement LOUIS-PHILIPPE, & il dit au fond : « Les seuls loisirs que LOUIS-PHILIPPE avait, il les consacrait à Versailles », pour son projet de Versailles. Il venait là, il visitait le chantier, il venait seul, où il venait avec des visiteurs, auquel cas les visites prenaient une tournure un peu plus mondaine. Mais en tout cas, on a tous les comptes-rendus, on a près de 400 comptes-rendus, c'est tout à fait passionnant, semaine après semaine, & on voit très bien comment ça se passe. Donc, vous voyez, par rapport à votre questionnaire, c'est très bien, mais j'allais dire, ici vous avez pratiquement le premier musée d'histoire français. Il est ici. Et en fait, on a hérité de ce musée & depuis un siècle, on essaie d'en faire quelque chose mais avec pas mal de difficultés.

<sup>670</sup> LE VAU, HARDOUIN-MANSART, DE COTTE, GABRIEL et GABRIEL, *château de Versailles*, op. cit.

<sup>671</sup> Camille BACHASSON.

27. VL La question des temporalités doit être un imbroglio insolvable.

27. FLA Oui, c'est très difficile parce que... Jean-Jacques AILLAGON, quand il était notre président pendant quatre ans, lorsqu'il est arrivé en 2007 a voulu réactiver ce musée d'histoire, donc il avait monté un conseil scientifique qui était composé de plusieurs historiens, on avait commencé à discuter de tout ça, & finalement on s'est heurté au problème habituel, c'est-à-dire que tous ces historiens, quels qu'ils soient, nous on dit : « Votre musée, il ne manque pas de charme, parce qu'on y trouve là tous les tableaux qu'on a toujours connu dans les livres d'histoire, dans les encyclopédies, etc. » Mais, c'est un musée du pouvoir central, en fait, & un musée très orienté, & puis c'est une histoire, une suite d'événements, & puis une suite de grands personnages pour revenir à la question que vous posiez tout à l'heure. Parce qu'au départ, ce sont des scènes historiques, & puis c'est vrai qu'ensuite LOUIS-PHILIPPE à l'idée de rattacher à tout ça les portraits de tous ces gens qui ont fait l'histoire. Alors, AILLAGON, quand il est arrivé, il disait : « Versailles, c'est la *National Portrait Gallery* à la française », alors moi je disais non, parce que quand même l'épine dorsale, c'était quand même les scènes historiques pour LOUIS-PHILIPPE, plus que les portraits des individus. Et donc, la collection de portraits, c'était un peu réducteur de vouloir en faire la *National Portrait Gallery*. Il avait imaginé aussi de compléter cette galerie en la complétant en faisant des commandes à des artistes, mais c'était un peu compliqué, parce qu'il y a un hiatus énorme entre la fin des nos collections & puis aujourd'hui. Là, il y a toute une période où il n'y a rien, il n'y a pas de commande, on est passé de la peinture à la photo. Alors, il voulait presque qu'on recherche dans les réserves des collections nationales des portraits des présidents de la République, des portraits qui avaient pu être faits, on en a quelques uns ici d'ailleurs, mais on avait trop de lacunes en fait. Et puis quand certaines personnalités sont décédées, il voulait mettre des *drop*\* sur la façade du château. Je me souviens quand Germaine TILLION est morte, il y a eu un *drop* à son effigie quand il y avait eu cet écrivain antillais qui est mort il y a quelques années...

27. VL Aimé CÉSAIRE ?

27. FLA Oui. C'est pareil, on avait mis un *drop* pour valoriser... c'était « À toutes les gloires de la France » encore. Mais bon, c'était pas très réaliste dans le temps. Et puis surtout, il aurait fallu imaginer le redéploiement de ces collections aussi, les bâtiments ne sont pas extensibles non plus. Avoir une énorme *National Portrait Gallery* ici, ça ne marcherait pas. Et je pense qu'une des choses qui a aussi torpillé le musée de Versailles, en dehors de la question politique, c'est le fait qu'il soit à Versailles & pas à Paris. Il est évident qu'une collection comme ça à Paris aurait toujours vécu, elle aurait été continuellement enrichie, comme l'ont été les collections à Londres de la *National Portrait Gallery* qui est en plein Londres contre la *National Gallery*, mais ici on est à Versailles, donc c'est déjà un autre monde, & ça a quand même fait beaucoup de torts à ce musée.

27. VL Comment est-ce que vous allez vous en sortir ?

27. FLA Je ne sais pas. On en est au stade des réflexions en se disant : « Qu'est-ce qu'on fait ? » On avait imaginé au temps de Jean-Jacques AILLAGON, on avait imaginé un redéploiement de toutes les collections dans toutes les salles du château. Je pense que c'est très très irréaliste, qu'on arrivera jamais à faire ça. Moi, j'avais proposé la solution qui consisterait à travailler par période, & essayer de travailler sur une période & puis faire une présentation pendant trois ans, & puis au bout de trois ans, on démonte & on fait une autre présentation sur une autre période, toujours sur des collections pour essayer de renouveler, & de renouveler l'intérêt, & puis peut-être en fonction de sujets qui seraient plus d'actualité. Et ça, ça n'a pas été... on n'a pas retenu une solution unique, on s'est dit : « On ne sait pas ce qu'on veut faire »... & Jean-Jacques AILLAGON a essayé de capter à Versailles le projet présidentiel de monsieur SARKOZY de la fameuse maison de l'histoire. Comme monsieur SARKOZY venait beaucoup à la Lanterne dans le parc au début de son septennat, enfin de son quinquennat, & beaucoup après aussi, du coup il venait en visite privée en week-end, donc AILLAGON le recevait, & essayait de l'attirer. Du coup, le courant n'est pas vraiment passé entre les deux, & puis finalement, tous les historiens ont dit : « Oui, Versailles, c'est très bien mais... » ils se voyaient plutôt piochant dans les collections de Versailles pour alimenter un musée historique très différent que réopérant les galeries historiques de Versailles, il ne faut pas rêver. Donc, cette maison c'est créé.

Je connaissais, il se trouve que je connaissais parce que j'avait travaillé avant au ministère de la Défense, enfin au musée de l'Armée aux Invalides, & en fait les gens qui ont été à l'origine de ce projet ont été des gens qui venaient de la Défense, c'est pourquoi je les connaissais assez bien. Donc, moi je suivais ce qui se passait à la maison de l'Histoire, on était en relation, j'assistais à des réunions, etc. jusqu'au moment où j'ai appris aux dernières élections qu'elle était torpillée. La ministre a annoncé assez vite que ça serait fini, & tout a été bouclé au 31 décembre, on a dit : « Ça y est, c'est plié ».

27. VL Il n'en est plus question...

27. FLA Je trouvais que ça aurait pu être intéressant, en tout cas on aurait pu participer. C'était intéressant comme une tête de réseau pour tous ces musées historiques qui sont partout, musées historiques de tout genre, c'était des choses très très différentes entre des maisons, des personnages, des vrais musées d'histoire, tout ce qui est aussi des vrais musées sur le xx<sup>e</sup> siècle, et puis on aurait forcément participé par beaucoup de prêts, des dépôts aussi à la maison d'Histoire à Paris, pour des expositions. Comme on le fait déjà, on a beaucoup de dépôts, beaucoup de prêts, mais ça aurait pu s'intensifier d'avantage. Mais bon, c'est plié, nous on a toujours notre musée historique un peu vieillot, donc maintenant la question c'est de savoir ce qu'on en fait, & surtout comment on fait pour faire ressortir cette collection. Et en même temps, je vous dis qu'il y a une évidence, c'est que toute cette collection, c'est un trésor, c'est une collection qu'on devrait voir, enfin, dans n'importe quel pays, elle serait montrée, ces grands tableaux napoléoniens, ces grands tableaux louis-quatorziens, ces grands tableaux de n'importe quel régime, seraient montrés quelque part, & nous on ne les montre pas ou on les montre à un très petit nombre de gens, donc ça c'est une situation totalement anormale, je reste convaincu de ça. Et pour en plus avoir été conservateur ailleurs avant & pour n'avoir pas eu vraiment la possibilité d'accéder à cette collection, j'étais toujours en frustration & je me disais : « Enfin, c'est pas normal qu'une chose pareille ne soit pas accessible ». Donc, il faut qu'on trouve une solution, donc on est toujours dans des réflexions là-dessus. Simplement, notre partie musée historique est un peu éloignée dans notre programme sur le château, on a un schéma directeur sur différentes phases, & la phase musée d'histoire va être repoussée à 2020, quelque chose comme ça. On a un peu le temps d'y penser, mais en tout cas, il faut trouver la formule pour présenter cette collection d'une manière différente, d'une manière plus thématique, je ne sais pas... Avec force multimédia, enfin j'en sais rien. Parce que jusqu'à présent, si vous voulez, les générations précédentes avaient toujours procédé de la même manière, c'est-à-dire qu'ils ont hérité de cette collection, ils ont éventuellement changé telle période historique d'espace, on refaisait un espace un peu différent, mais on raccrochait de manière très très plan-plan. Et on ré-accrochait en faisant un parcours bêtement chronologique en faisant des portraits, on mettait éventuellement, pour garnir, des meubles, parce qu'à Versailles, on a toujours un trop-plein de meubles : une console, une paire de fauteuils, un canapé sous un tableau, des piédestaux avec deux vases de Sèvres, deux candélabres, enfin voilà. C'était comme ça que c'était présenté jusque-là. Et chacune des générations qui a fait ça, l'a fait jusqu'à ces toutes dernières années. Maintenant, on se dit : « Bon, manifestement, cette formule-là, elle ne marche pas ». Elle ne marche pas parce qu'elle n'est pas... elle est assommante pour le public quoi, donc il faut trouver un moyen de faire autrement. Alors, je m'étais dit, soit on fait ça, soit on considère effectivement à l'extrême, qu'on a une espèce de grand stock, on a toutes nos choses qui sont en stock, & on essaie de les montrer au maximum, de les faire sortir d'avantage ou de les prêter encore plus, ce qui n'est pas facile pour de grandes choses. Dès que vous avez des grands tableaux, c'est tout de suite compliqué à transporter, à déplacer, à restaurer, etc. Mais de fait, on procède déjà un peu comme ça, parce qu'actuellement on a une bonne partie d'œuvres en réserve qu'on prête un peu partout en France, en Navarre & dans le monde.

27. VL Le message du musée resterait... ?

27. FLA Aujourd'hui, c'est difficile, parce que c'est un musée où l'on ne peut pas évoquer l'histoire économique, on ne peut pas évoquer l'histoire sociale, on ne peut pas évoquer même si on voulait évoquer l'histoire de la France des populations françaises avec toutes les questions d'immigration, on ne peut pas parce qu'en fait les collections s'arrêtent avant la création de l'empire colonial. On a juste la conquête de l'Algérie, c'est un peu difficile de ne pas parler... Et ça, on n'a jamais voulu ouvrir les salles franchement parce que c'est pas politiquement correct.

Parce qu'on a deux choses : on a des salles d'Afrique dans lesquelles il n'y a pas que des tableaux sur la conquête de l'Algérie mais une majorité quand même. Ça, ce sont des salles faites sous LOUIS-PHILIPPE, que lui même a commandé sur les haut-faits de ses fils qu'il a envoyés là-bas faire la guerre. Alors, on a en-dessous les salles de croisades, alors ça, par les temps qui courent, comme on commence du côté islamiste à reparler de croisade, on se dit... on fait profil bas, on ne les montre pas trop. On a des salles de croisades qui sont étonnantes aussi, mais là c'est plus le côté décoratif, c'est plutôt le décor d'ensemble qui a du charme que le message historique qui est quand même très à côté de la plaque. Et puis c'est un regard sur l'histoire qui est un regard très XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est un regard... c'est l'histoire bataille, c'est de l'événementiel, & pour le reste de la collection c'est essentiellement une histoire de pouvoir central vu par un souverain qui avait beau dire qu'il était plus ouvert que les autres, mais c'était quand même un BOURBON, & qu'il a été renversé comme les autres finalement.

27. VL Et un musée de la monarchie ?

27. FLA Ça serait difficile, & puis c'est pas seulement monarchie, parce qu'il y a aussi les deux empires, il y a aussi un peu la Révolution. Sur la Révolution, c'est marrant les collections sont arrivées plutôt après LOUIS-PHILIPPE. LOUIS-PHILIPPE avait surtout montré des tableaux de batailles pour montrer la défense, enfin vraiment la nation en armes, qui se lève en armes pour défendre le territoire, ce qui ne prêtait en gros pas à débat. Par contre, tous les côtés noirs de la Révolution, ça, il ne les a pas évoqués. Puis on n'a pas énormément de choses sur la Révolution, on a des œuvres importantes qui sont arrivées après, mais on en a très peu, donc, c'est un peu difficile de faire un vrai circuit sur la Révolution ; de même que sur la II<sup>e</sup> République, on n'a pas énormément de choses. On a des petites choses, mais on n'a pas énormément de choses. Donc, scènes historiques jusqu'à la fin du Second Empire, & on a une énorme collection de portraits quand même. Et ça, les portraits, c'est une chose qui a continué à arriver bien au-delà de la chute du Second Empire, parce qu'en fait, il y avait une espèce de tradition en France qui faisait que quand on avait eu une illustration dans la famille, on donnait le portrait au musée de Versailles. On a une quantité de portraits de gens qui sont soit passés à la trappe de l'histoire, dont on ne sait absolument plus qui ils sont, que de personnages très très connus qui sont restés de grandes figures. C'est des portraits de tout, il y a des écrivains, il y a des artistes, il y a des médecins, il y a des ingénieurs, tous les gens qui ont pu avoir une idée, faire un petit quelque chose, ils sont là. Donc, on a une collection de portraits énorme & elle a continué à s'enrichir jusqu'à la guerre de 14, jusqu'un petit peu après. Enfin après, c'est arrivé de façon très sporadique. On a beaucoup de portraits, parce qu'effectivement à l'époque on donnait toujours le portrait du grand-père, du grand-oncle, du frère, du neveu, du... donc il y a eu beaucoup de dons de choses.

27. VL C'est vrai que vous avez l'air drôlement coincés.

27. FLA <sup>a</sup> C'est une situation qui est difficile, parce que je me suis dit qu'à Versailles, quelle carte on peut jouer ? Et il est évident qu'on joue la carte résidence royale, parce que c'est pour ça que les gens viennent à Versailles, ils viennent chercher LOUIS XIV & MARIE-ANTOINETTE. Ils ne viennent pas chercher NAPOLÉON, qu'ils trouvent. Il se trouve qu'ils le trouvent soit au Grand Trianon <sup>672</sup> qu'il a aménagé, soit un peu dans les collections historiques si tant est que les salles soient ouvertes. Mais voilà, on se dit qu'on ne peut pas avoir à Versailles deux choses très fortes pour appeler le public. Ça restera... la résidence royale a repris le dessus, il est évident qu'elle gardera cette première place, comme c'est pour ça que les gens viennent, on va continuer effectivement à exploiter cette veine-là. Donc, la vraie question c'est vraiment de savoir ce que devient ce musée historique. || Alors, est-ce qu'il faut... moi j'en étais à me dire à un moment : « Est-ce qu'il faut garder simplement les espaces où les tableaux sont encastrés ? on les garde comme témoignage. Et peut-être recaser tout le reste de la collection ». C'est-à-dire tout le reste de la collection, on le remet dans un pot commun à un niveau national, & on voit ce qu'on peut en faire. Ou alors on décide vraiment de faire quelque chose, mais c'est quand même une collection qui est aussi... autre défaut & très franco-français quand même, de montrer l'histoire de façon très nationaliste avant la lettre.

*Mus.27.1*  
*La résidence royale*  
*a pris le dessus*

<sup>672</sup> HARDOUIN-MANSART, PERCIER et FONTAINE, *Grand Trianon*, op. cit.

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 898.

Elle est... voilà, & il n'y a jamais autre chose en face. Et il n'est pas imaginable d'essayer de trouver... je veux dire que quand c'est la guerre du côté français, on n'imagine pas d'acheter sur le marché de l'art international des tableaux de la guerre du côté allemand. Parce que ça ce sont des choses, comme ici, qui sont déjà dans des musées, qui sont déjà dans des institutions, il y a trois fois rien sur le marché dans ce domaine-là. Donc, c'est un peu compliqué. Alors, est-ce qu'on refait ce musée d'histoire pour un public principalement français, & peut-être le public des deux France qui est le plus à même de venir voir ça... c'est pas évident. Et, quel public viendra, est-ce qu'on se retrouvera pas à nouveau avec un musée sans personne ? Probablement. Donc, comme l'histoire est passée un peu dans les programmes scolaires... je ne sais pas, il y a même un système d'options, enfin j'ai l'impression qu'on n'étudie même plus l'ensemble de l'histoire, ce que je trouve quand même incroyable parce que c'est quand même pas mal d'avoir un peu des jalons sur un peu tout, mais j'ai vu que maintenant, on pouvait choisir. Je ne sais pas, il y a une option... j'ai vu qu'au lycée il y a une réforme de prévue, je ne sais pas si elle est passée, qui proposait que ce soit les élèves qui choisissent : on leur propose un certain nombre de périodes & les élèves choisissent la période historique qui les intéressait. Alors, c'est vrai aussi qu'on a beaucoup mis l'accent tout au long du siècle... on l'a beaucoup vu aussi cette évolution sur l'histoire du <sup>xx</sup> siècle, on n'aura pas beaucoup d'histoire plus ancienne, parce que traumatisme, parce que problèmes à régler, parce qu'effectivement, problèmes à régler... on a pas mal de casseroles. Et ça, du coup, on n'a pas du tout de ça à Versailles, donc là, on est hors-jeu, complètement hors-jeu pour le <sup>xx</sup> siècle, ça complètement, à part quelques portraits. Donc, c'est un peu compliqué. <sup>b</sup> Et c'est vrai qu'il y a des musées thématiques qui se sont ouverts dans différents endroits, & je pense justement au cas de la Révolution, il y a un musée de la Révolution française qui a été créé au moment du bicentenaire en 1989 au *château de Vizille*<sup>673</sup> qui est près de Grenoble. C'est un musée qui est bien, qui a une exposition très intéressante, etc. mais enfin il n'y a pas un chat. Il est à côté de Grenoble, enfin bon. Je trouvais ça très intéressant parce que c'est révélateur du rapport de la France avec sa Révolution, encore tellement compliqué où on se dit, c'est une époque formidable, mais enfin il y a tellement d'horreurs qu'on ne sait plus ce qu'on doit choisir. Et avoir mis ce musée comme ça un peu loin, on se dit, c'est vraiment... Alors qu'il y a une collection extraordinaire au musée Carnavalet à Paris & là aussi où il n'y a personne. J'y suis retourné il n'y a pas longtemps, je n'avais pas réalisé à quel point la collection était énorme, parce que je pense que je ne l'avais pas revue complètement... je ne devais pas avoir vu toutes les salles ouvertes la dernière fois où j'y étais allé, & il y a une collection effectivement incroyable, il y a tout tout tout sur la Révolution, c'est incroyable. Alors, mise en valeur à l'ancienne, d'accord ! C'est présenté, dire que c'est mis en valeur, c'est peut-être beaucoup. Mais enfin, les choses sont là en tout cas. <sup>c</sup> Et non, on a vraiment cette difficulté. Alors, effectivement, est-ce que c'est l'histoire monarchique. Moi, je m'étais dit à un moment, peut-être qu'il faut qu'on fasse l'impasse. C'est-à-dire qu'on parlerait de la période en fait versaillaise, c'est-à-dire qu'on partirait de LOUIS XIII, LOUIS XIV, jusqu'éventuellement à la chute du Second Empire. Il faut voir, peut-être, peut-être pas, mais faire l'impasse sur toute la partie plus ancienne, parce que là on n'a que des tableaux rétrospectifs, commandés par LOUIS-PHILIPPE ou un peu par la Restauration aussi, que LOUIS-PHILIPPE avait récupérés, & puis on a une collection de portraits du <sup>xvi</sup> siècle qu'on pouvait mettre je ne sais pas trop, au musée de la Renaissance à Écouen ou un endroit comme ça. Et puis se dire tout ce qui est après le Second Empire, il y a des portraits, c'est pas grand-chose, l'idée c'est de redistribuer peut-être, proposer des dépôts, mettre des œuvres en dépôt dans des musées dont ça serait plus... soit que le personnage vienne de telle région, de tel endroit, on met telle chose à tel endroit plutôt qu'ils soient dans les réserves de Versailles à attendre des jours meilleurs. <sup>d</sup> Ce qui me navre aujourd'hui, c'est que je suis arrivé à Versailles presque pile à la date du centenaire du démontage du musée, c'est-à-dire que Pierre de NOLHAC a démonté en 1906-1907, moi je me suis dit en arrivant : « Voilà, tout ça, ça a été démonté il y a cent ans. Depuis cent ans, c'est en réserve. Bon, maintenant qu'est-ce qu'on fait, on ne va pas le laisser en réserve comme ça éternellement ». Il faut faire quelque chose, il faut qu'on en sorte, il faut qu'on redistribue, il faut qu'on trie les choses. Donc, ce qui est en réserve n'est pas forcément ce qui est le plus intéressant, mais il y a des choses intéressantes quand même, mais c'est une période charnière... ça demande quand même réflexion. Mais là on n'est pas encore complètement mûrs sur le sujet. On est encore en phase de

Mus.27.2

Il n'y a pas un chat

Mus.27.3

L'histoire monarchique

<sup>673</sup> CUISSE et LE MOYNE, *château de Vizille*, op. cit.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 897.

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 898.

réflexion là-dessus. Je comptais d'ailleurs sur les réflexions de la maison d'Histoire pour voir comment eux abordait la chose, pour essayer de voir ce qu'on pouvait nous proposer en corrélation avec eux finalement. Mais bon, la maison d'Histoire étant torpillée, là, je me sens un peu seul, avec toute la neige qui tombe. C'est un musée dont l'avenir est toujours en point d'interrogation. Ce qui est assez marrant, c'est qu'on l'a réouvert de temps en temps. Alors, si vous allez sur le site... allez sur le site de l'INA<sup>674</sup>, vous tapez château de Versailles ou Versailles etc. Et on voit régulièrement des réouvertures, c'est-à-dire que tous les dix ou quinze ans il y a une réouverture annoncée. Alors, ce qui est marrant, c'est qu'on voit le même journaliste qui change de coiffure ou alors on voit les pattes d'éph qui s'allongent, telle pelle à tarte qui s'allonge ou qui remonte, enfin bon, & à chaque fois, les mêmes journalistes qui ont connu des époques de télévision très longues qui annoncent la réouverture. Et alors, on voit mon prédécesseur, Claire CONSTANS, qui était le conservateur chargé des peintures à l'époque, qui alors là ne change pas, il se passe trente ans, elle ne change pas, toujours la même tête, toujours habillée de la même manière, c'est incroyable, & qui dit : « Ben oui, on ouvre le musée historique de Versailles ». Je veux dire, on fait un effort, on rouvre les galeries comme ça, & après on referme, parce que le public vient pas, on n'a pas assez d'agents de surveillance, c'est tout bête mais on en est réduit à des problèmes techniques de ce genre-là, depuis qu'on a mis des portiques aux entrées depuis le plan *Vigipirate*\*, ça mobilise des agents, & le nombre des agents va en diminuant avec la réforme du personnel de l'État. On se dit que de ce côté-là, c'est pas une amélioration. On pourra peut-être sous-traiter une partie du personnel de surveillance, ce qui ne se fait pas encore ici, mais voilà. Alors, c'est amusant de voir qu'il y a eu ces espèces de réouvertures, cette espèce de serpent de mer qui ressort comme ça régulièrement, mais sans doute parce que vraiment, dans sa présentation, ce musée n'avait pas changé, c'est-à-dire qu'on reprenait les sols, on faisait un coup de ménage & on rouvrait en disant : « On rouvre ». Oui, mais enfin bon, il n'y avait pas plus. Alors, c'est bien gentil de rouvrir des salles qui sont fermées depuis dix ans ou quinze ans ou trente ans, mais ça ne suffit pas, c'est pas ça qui les rend plus sympathiques.

27. VL Et alors quand vous dites que vous êtes la cinquième roue du carrosse à Versailles...

27. FLA Non, je ne suis pas la cinquième roue du carrosse, enfin je ne le prends pas comme ça, parce que je trouve que la collection historique a beaucoup d'intérêt, mais effectivement, c'est évidemment la résidence royale qui l'emporte. Mais ça c'est normal, il faut être très... enfin là-dessus je suis complètement réaliste parce que moi aussi j'adore le côté palais royal.

27. VL Au musée de l'Armée...

27. FLA Au musée de l'Armée c'était un peu la même chose, enfin c'était un peu différent, là c'était un autre problème. C'est un musée très militaire, enfin qui avait cette image, c'est-à-dire que les gens avaient du mal à venir parce que tout ce qui est militaire, c'est plus tellement à la mode, très clairement, & les gens venaient, alors très clairement, ils venaient aux Invalides pour voir le tombeau de NAPOLÉON, parce qu'en fait c'est le même ensemble. Alors le tombeau de NAPOLÉON permet d'amortir le musée. Les gens prennent un billet pour le tombeau de NAPOLÉON & puis s'ils ont un peu de temps, ils vont se promener au musée de l'Armée. Le musée de l'Armée a été rénové, donc effectivement, ça c'était bien, & il se veut aujourd'hui beaucoup plus pédagogique dans ses présentations etc. Tandis qu'autrefois, il était vraiment fait par des militaires qui pensaient public militaire. On arrivait là, on était censé savoir ce que c'était que l'armée, comment ça marchait, comment on en était venu là, etc. Aujourd'hui c'est plus du tout évident pour tout un chacun. Mais, il a beaucoup souffert aussi de ça. Mais, il a la chance d'avoir, comme ici à Versailles, il a le tombeau de NAPOLÉON comme on a ici les grands appartements qui peut permettre peut-être de vendre le musée historique. Il faut voir comment le musée historique peut se développer, mais il sera forcément en deuxième plan derrière les appartements historiques, ça c'est logique. Et on se dit, pour quelqu'un qui aurait du temps, pourquoi pas l'emmener dans le musée d'histoire. Mais c'est pas facile de lui montrer une résidence royale qu'on essaie de remeubler, qu'on essaie de comprendre comment ça fonctionnait, comment ça vivait, & ensuite de le mettre devant une galerie de tableaux sur une histoire qui ne


<sup>674</sup> Ina. 2006. URL : <http://www.institut-national-audiovisuel.fr>.

le concerne pas forcément, parce qu'aujourd'hui notre fréquentation elle est faite de... enfin, on a quand même une majorité assez forte d'étrangers, de gens qui viennent de partout & qui en plus viennent de pays, j'allais dire qu'on ne soupçonnait pas, en tout cas qu'on ne voyait jamais à Versailles autrefois, donc ça diversifie encore le public, & alors, bon des tableaux sur l'histoire de LOUIS XIV, ça pourrait parler parce que ça a rapport avec le château, NAPOLÉON, même s'il y a beaucoup de gens que NAPOLÉON intéresse quand même, c'est plus difficile. En tout cas c'est pas à Versailles qu'on vient chercher NAPOLÉON, c'est à Malmaison, j'allais dire à Fontainebleau, & encore, à Fontainebleau ça ne marche pas tant que ça. Donc voilà, il faut vendre ça. Donc, voilà, on en est... on est dans toute sorte de réflexions, je vous livre ça un peu comme ça, parce qu'on évolue un peu dans notre façon de voir les choses. Disons qu'officiellement, on a pour le moment, on est encore à l'idée d'un redéploiement d'une collection de peintures, que moi, très sincèrement, je ne crois pas réaliste. Mais voilà. Puis on va voir comme évoluent notre fréquentation, nos ouvertures, est-ce qu'on arrivera à un moment à limiter notre fréquentation parce que c'est un problème qu'on a un peu ici, comme dans beaucoup d'endroits très fréquentés, c'est-à-dire qu'il faudrait presque contingerter les gens, fixer des créneaux de réservations horaires au lieu de recevoir tout le public qui arrive & de faire comme on peut, ce qui fait qu'en haute saison, & la haute saison, c'est long ici, les gens sont comme des sardines en boîtes dans les grands appartements. On aimerait bien que la visite se fasse dans des conditions plus favorables. Mais comme on est établissement public & qu'on doit gagner notre croûte par nous-même, c'est douloureux. L'idée de mettre des réservations horaires c'est très bien, mais on sait que forcément notre fréquentation fléchira un peu. Ou alors, il faudrait élargir nos horaires d'ouverture, mais après il faut trouver les gens pour surveiller.

27. VL Quand vous parlez au pluriel pour le musée, comment est-il régi ?

27. FLA Il est régi... tout dépend, le musée il est... Vous voulez dire le musée historique ? Oui ? En fait le musée historique fait partie à part entière du château, heureusement. Mais disons quand je dis on, c'est la présidence, la direction & la conservation. Et à la conservation c'est surtout moi qui suis en charge de ça puisque mes autres camarades sont en charge plutôt... Enfin, on est plusieurs conservateurs peinture, donc on est plusieurs concernés, mais c'est vrai que la peinture XVIII<sup>e</sup> par exemple est présentée dans les appartements XVIII<sup>e</sup>, donc c'est une situation un peu différente, & là on n'a pas tellement pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est pas tellement une collection historique, c'est plutôt une collection de portraits, on n'a pas tellement finalement de... on n'a pas en tout cas une histoire de France continue comme LOUIS-PHILIPPE l'avait faite. Et puis pour le XVII<sup>e</sup>, on est beaucoup axés sur LOUIS XIV. Donc, LOUIS XIV, c'est lié à la maison, donc le problème se pose de façon un peu différente. Parce qu'on peut évoquer le siècle de LOUIS XIV sans forcément raconter toute cette histoire de France, ça, ça ne gênerait pas le public de Versailles. On peut aussi bien lui présenter des salles où on lui montre des grands hommes du temps de LOUIS XIV, c'est ce que je vous disais tout à l'heure, ça marche pour des conférenciers. Là, on a tous les portraits des tous les grands hommes de lettre, tous les artistes. Comme c'est lié au personnage de LOUIS XIV qui est le personnage central, effectivement, c'est un peu différent, c'est un cas un peu différent du cas des collections historiques.

27. VL Les salles comme la galerie des batailles...

*Mus.27.4*  *Raccourci historique saisissant*

27. FLA <sup>d</sup> La galerie des batailles, aujourd'hui si vous voulez, ce sont des espaces qui sont ouverts, c'est-à-dire qu'ils sont situés au même étage que les grands appartements & dans leur prolongement. Donc traditionnellement à Versailles, quand les gens ont terminé la visite des grands appartements qui termine par les appartements de la reine, ils passent une porte & brutalement ils se retrouvent dans le musée de LOUIS-PHILIPPE. C'est bizarre, on passe de la salle des gardes de la reine avec son décor LOUIS XIV à la salle du sacre : on trouve brutalement NAPOLÉON. Alors, Jean-Jacques AILLAGON disait toujours quand il était ici : « C'est formidable, nos visiteurs font la visite, ils voient d'abord LOUIS XIV, ensuite ils trouvent MARIE-ANTOINETTE, donc ils ont l'impression que LOUIS XIV & MARIE-ANTOINETTE sont finalement mari & femme », parce que l'appartement

<sup>d</sup>Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 900.



de la reine est vraiment placé sous la bénédiction de MARIE-ANTOINETTE & pas du tout de MARIE LESZCZYŃSKA & encore moins cette pauvre MARIE-THÉRÈSE dont personne ne parle ici, « & finalement ils tombent sur NAPOLÉON, donc ils ont eu un fils, NAPOLÉON ». C'est une espèce de raccourci historique saisissant. Et de la salle du sacre, ils peuvent éventuellement accéder à la galerie des batailles si on a assez d'agents pour ouvrir ce jour-là. Parce que là aussi, il y a un calcul très subtil, on est à deux trois agents de surveillance près chaque jours. En fait le public voit cette partie mais on a beau lui dire... alors on a un peu des cartels, enfin, il y a des choses sur les audioguides qui en parlent, je crois que c'est pas très commode pour le public de comprendre qu'il y a une résidence royale qui a servi jusqu'à la Révolution, qui a connu un peu un vide à un moment donné & que LOUIS-PHILIPPE a fait un musée historique. Enfin, c'est une histoire un peu curieuse. || Donc je ne sais pas ce qui serait intéressant, ça serait de prendre un micro, c'est ce que je voulais faire, on pourrait faire une enquête avec la communication pour aller voir dans la salle du sacre puis dans la galerie des batailles comment le public réagit, c'est-à-dire ce qu'il comprend de ça. C'est-à-dire, est-ce qu'il voit où il est ? est-ce qu'il comprend que la galerie des batailles ne date pas de l'époque de LOUIS XIV puisqu'on y voit quand même NAPOLÉON ? est-ce qu'il comprend bien ce que c'est que ce musée historique ? Alors, là, il y a un cheminement assez logique, parce que la salle du sacre, il y a une salle 1792, la galerie des batailles, la salle de 1830... là il y a un enchaînement, il est dans une même salle, dans un même style décoratif aussi, donc il peut comprendre qu'il y a quelque chose. Mais c'est un peu drôle à la fin des grands appartements de lui montrer ça, parce que c'est pas tellement comme ça qu'il est venu. Mais subitement, c'est une espèce de *bug*\* dans le circuit, enfin, on ne comprend pas très bien du côté résidence royale ce qui se passe. Alors, Jean-Jacques AILLAGON au début, pendant un moment, avait envisagé... Il avait fait fermer en fait la porte qu'il y a entre la fin de l'appartement de la reine & ces salles historiques. Et il proposait un autre circuit avec un autre accès pour les salles historiques, moyennant quoi il n'y avait pas un chat. Parce qu'en plus, c'était par un petit escalier qui n'était pas très beau, qu'il avait ouvert là qui fait très escalier de service un peu *molding*\*, & on envoyait les gens là & au-dessus brutalement ils passaient une petite porte dans la boiserie & ils se retrouvaient dans ces salles. Ceux qui faisaient la démarche étaient contents sans doute, parce que c'était surprenant & puis ils voyaient NAPOLÉON etc. et puis ceux qui ne le faisaient pas passaient à côté, c'était pas très grave, au fond, voilà parce que ça n'était pas ce qu'ils étaient venus chercher.

27. VL La peinture historique en elle-même, est-ce qu'aujourd'hui elle peut encore parler ?

27. FLA Oui, parce que c'est quand même une peinture qui est quand même très descriptive. Elle raconte des événements. On peut la faire parler je pense vraiment. Et à mon avis elle est beaucoup plus accessible – pour peu qu'on donne des éléments aux gens pour la comprendre – qu'une peinture allégorique. Je ne sais pas, mais quand on se balade dans les salles du Louvre, il y a des quantités de tableaux qui pour le profane, à mon avis, sont totalement abscons, les allégories, même les tableaux religieux pour les gens dont ça n'est pas la religion ou des gens plus jeunes qui n'ont pas du tout d'éducation religieuse, & bien, c'est un problème. Moi je me suis retrouvé comme ça avec des amis, l'année dernière, à Venise, en voyage. Alors, je faisais visiter, j'étais au musée de l'Académie, & alors subitement, je réalise avec horreur, que les gens, il y avait des jeunes qui étaient là qui avaient quoi, 25 ans, ils étaient quatre, ils n'avaient aucune éducation religieuse. Et en fait ils ne savaient pas ce que signifiaient les scènes religieuses qu'on montrait, scènes de la vie du CHRIST qui pour moi... je ne sais pas, à moi & à nos générations sont totalement évidentes, & on ne se pose pas des questions parce dans notre éducation, on sait de quoi il s'agit. Et là, je me suis dit : « Qu'est-ce qu'est que je fais ? » & alors je les ai emmenés dans des églises & je voyais bien qu'ils étaient réticents. Je leur ai dit : « Non, mais attendez... », j'ai compris là aussi, & j'ai dit : « C'est pas parce que vous n'avez pas d'éducation religieuse... On va dans une église parce que ce qui est formidable à Venise, c'est de voir TITIEN<sup>675</sup>, VÉRONÈSE<sup>676</sup>, tout ça dans les églises, sur le lieu pour lequel ils ont été peints ». Et après il faut leur expliquer le pourquoi du comment etc. Là, je me suis retrouvé... enfin, mince ! J'avais pas du tout imaginé ça. En même temps, j'ai trouvé ça vraiment intéressant parce que je me suis dit que ça m'obligeait vraiment à me remettre en question. Mais cette peinture d'histoire qui finalement représente des événements, des batailles, des rencontres diplomatiques, représente je ne sais pas quoi... ça peut toujours se raconter. Mais il faut quelqu'un pour le raconter.

<sup>675</sup>Tiziano VECCELLIO.

<sup>676</sup>Paolo CALIARI.



On peut ouvrir ces salles-là à des gens qui savent, ou effectivement à un conférencier, un audioguide probablement bien fait, mais je pense qu'aujourd'hui il faut quelque chose de multimédia, quelque chose qui bouge, qui capte un peu l'attention. Mais ce qui risque de se passer à ce moment-là, c'est que le multimédia risque de prendre le pas sur les œuvres elles-mêmes. Ça c'est toujours pareil, quand on a un tableau qui ne bouge pas & qu'on a en face quelque chose qui bouge, y a pas photo, le choix est vite fait, malheureusement, parce qu'en même temps ces tableaux sont quelque chose de formidable quand même. Enfin, moi la peinture d'histoire me passionne. Je me rends compte que malheureusement, c'est pas le cas de tout le monde. Mais je me dis au moins, elle est finalement simplement descriptive, au fond, donc ça à partir de ça, on peut dire beaucoup de choses. Mais il faut faire passer cette histoire, il faut que les gens aient la connaissance historique, ou au moins en tout cas l'intérêt historique. Ce qui est plus inquiétant, c'est toutes les jeunes générations qui n'ont pas forcément une connaissance de l'histoire générale. Là je le vois, de temps en temps je fais des visites à Versailles pour des abonnés, parce qu'on a mis en place des systèmes d'abonnements, donc évidemment ce sont des visites en semaine, mais en semaine, c'est quoi, ce sont des retraités. Et ce sont des retraités qui ont une bonne culture générale de base, donc quand je leur parle de LOUIS-PHILIPPE, de LOUIS XVIII, de CHARLES X, ils savent à qui ils ont affaire. Donc, là c'est bien parce qu'il y a un vrai échange, & puis au moins je me dis au moins, là... Mais si je fais ça avec des gens de 25 ans ou de 20 ans, bien souvent ils n'ont aucune idée de qui ils sont, de ce qui s'est passé. Souvent c'est un vrai problème. C'est-à-dire que l'abandon de l'enseignement de l'histoire pour les périodes anciennes fait qu'effectivement cette collection est condamnée. Peut-être qu'elle doit mourir de sa belle mort, tomber en poussière, comme une espèce de vieille chose, comme un vieux trophée, je ne sais pas. C'est peut-être ça, il y a peut-être quelque chose qui m'a échappé de ce côté-là. Mais c'est dommage. Non, mais je pense qu'aujourd'hui on est très attaché, enfin moi je trouve, je le ressens vraiment à l'histoire du xx<sup>e</sup> siècle, parce que c'est là où vraiment tout se jouait, par rapport à notre monde d'aujourd'hui, c'est évident. Disons qu'on insiste là-dessus, on insiste là-dessus, on insiste là-dessus, alors à un moment je trouvais qu'il n'y en avait que pour la seconde guerre, maintenant, c'est bien on commence à parler de la première. Alors, je me dis qu'on va peut-être remonter le temps.

27. VL C'est le centenaire.

27. FLA Et tant mieux, parce que cette première guerre mondiale qu'on a oublié avec tous ces monuments aux morts dans les villages, cette effroyable hécatombe nationale. Enfin on se dit qu'il faut quand même dire ce que c'est, expliquer pourquoi, etc. Quand même. Évidemment, quand je parle de NAPOLÉON III, même de la défaite de Sedan dont, je pense, on ne s'est jamais remis en France, & puis des conquêtes napoléoniennes. Alors NAPOLÉON, c'est un peu différent, il y a le côté un peu héros, il y a quand même un destin qui quand même fascine un certain nombre de gens, mais pas forcément la majorité de la population, mais j'ai beaucoup regretté, mais en même temps j'ai trouvé ça significatif que dans le cadre du bicentenaire de NAPOLÉON, finalement la France n'ait rien fait d'important. C'est très curieux de voir que tous les pays auxquels la France était confrontée à ce moment-là d'un côté ou de l'autre, on fait des événements, des expositions énormes, des publications, des colloques, des choses absolument incroyables, que ce soit en Europe, aux États-Unis, même dans des pays improbables en Europe ou même plus loin, & en France on n'a pas été fichus de faire quoi que ce soit. Et l'année du bicentenaire en 2004, il y a quand même eu trois fois rien. Alors, les grands établissements y sont allés de leur expo, ici on a eu une toute petite exposition dossier sur *NAPOLÉON & Versailles*<sup>677</sup>, au Louvre il y a eu quelque chose sur *Le Sacre de NAPOLÉON*<sup>678</sup> sur le tableau simplement, très très simple. Il n'y a pas eu d'événement, alors qu'il y a dans les collections nationales des tas de choses, & ça aurait peut-être été intéressant de faire un gros événement & de faire une mise au point aussi, de façon très objective. Et on avait de quoi faire un... & je suis sûr, malgré tout, malgré ce qu'on a pu dire à l'époque, je suis sûr qu'une grande exposition NAPOLÉON au Grand Palais, c'est un truc qui marcherait formidablement comme ça avait marché dans un bicentenaire fort lointain dont je me souviens quand j'étais enfant au Grand Palais sur 69, le bicentenaire de la naissance de *NAPOLÉON*<sup>679</sup>. Il y avait eu des

<sup>677</sup> Jan. 2004, Versailles : château de Versailles & de Trianon. *Napoléon & Versailles*. CHÂTEAU DE VERSAILLES, MUSÉE MUNICIPAL DE KOBÉ et MUSÉE EDO DE TOKYO, eds.

<sup>678</sup> DAVID, *Le Sacre de Napoléon*, op. cit.

<sup>679</sup> 1969, Paris : galeries nationales du Grand Palais. *Napoléon*. RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX, éd.

événements partout, les journaux étaient pleins de trucs sur NAPOLÉON, & ça m'a intéressé de que tout ça, en moins de 40 ans, tout ça est tombé complètement, tout est passé à la trappe quand même. Donc, il y a quand même des personnages historiques, LOUIS XIV, NAPOLÉON, MARIE-ANTOINETTE ! Moi, j'aurais jamais pensé que finalement le film de Sofia COPPOLA a lancé une espèce de nouvelle mode sur MARIE-ANTOINETTE<sup>680</sup> & on a fait cette expo au Grand Palais qui a apparemment très bien marché<sup>681</sup>, mais j'en revenais pas, alors que bon, le personnage de MARIE-ANTOINETTE je veux bien, mais c'est pas passionnant quoi. Il y a le côté frivole, & après il y a le côté tragique, mais enfin c'est quand même pas le personnage historique majeur. Ça me navrait un peu de me dire, on fait une grande expo sur MARIE-ANTOINETTE, & on n'a pas été fichu de faire une grande expo sur NAPOLÉON, enfin je crois qu'il y a autre chose à dire, quoi. Quand même. Et bien, c'est quand même des choses étonnantes, & par contre il y a tout un tas de gens dont personne ne s'occupe, & finalement je me rends compte que la période sur laquelle je travaille beaucoup depuis que je suis ici, c'est la période Restauration, monarchie de Juillet, alors là, tout le monde s'en fout. Et carrément, les gens ne savent même pas ce que c'est. Alors je voulais essayer de vendre à Stéphane BERN pour *Secrets d'histoire*<sup>682</sup> pour LOUIS-PHILIPPE. Alors on m'a dit : « Oh, vous savez, LOUIS-PHILIPPE... » Alors, ils ont tourné autour du pot, ils ont fait un truc sur le duc d'AUMALE<sup>683</sup>, il y a pas longtemps ils ont fait un truc sur LA FAYETTE<sup>684</sup>. Alors, je leur ai dit : « La prochaine étape, c'est LOUIS-PHILIPPE, il faut parler de LOUIS-PHILIPPE ! » On a une image de souverain pas positive, alors qu'en fait on a quand même des choses intéressantes qui se sont passées à ce moment-là, ce serait intéressant de le sortir. En tout cas, nous à Versailles, il est tellement important, malgré ce que nous dirons beaucoup de gens ici, parce qu'il a quand même assuré la pérennité de Versailles en lui trouvant une fonction pérenne. Bon, il a fait beaucoup de travaux, il y a eu des transformations quand même, mais le château lui doit beaucoup en travaux, & il l'a finalement bien entretenu & je ne dirais pas que ça l'a sauvé totalement, mais en tout cas, ça a été une bonne chose pour Versailles<sup>685</sup>.

27. VL C'est drôle, à Compiègne, ils ont exactement le même discours avec NAPOLÉON III.

27. FLA Oui aussi, mais NAPOLÉON III, je crois que c'est vraiment Sedan, parce que je pense que ça a été une espèce de... je n'avais pas mesuré ça, mais je pense que ça a été un traumatisme national, quelque chose de très profond, mais je pense qui dure encore d'une certaine manière parce que ça a été cet échec contre l'Allemagne & tout ça. Je pense que c'est vraiment là qu'il y a eu cette espèce de tournant ; après la France est allée de Charybde en Scylla, on a eu des... 14-18 c'était terrible, 39-45 c'était terrible aussi, & puis il y a eu cette perte de la primauté en Europe, enfin, il y a tout un mouvement, un tas de trucs qui se sont rassemblés pour nous faire un peu tomber & bon, je pense qu'on ne s'est jamais remis de ça, malheureusement. NAPOLÉON III, on a beaucoup de choses. Nous, on a ici surtout des très grands tableaux, les grands formats, tous les tableaux de la guerre de Crimée<sup>686</sup>, la campagne d'Italie<sup>687</sup>, le Mexique<sup>688</sup>, les très grands formats sont ici. Et ça nous pose même un problème pour les sortir parce que nos prédécesseurs en avaient faits restaurer certains, mais ce sont des tableaux énormes, gigantesques. Ils sont grands comme *Le Sacre de NAPOLÉON*<sup>689</sup>, donc c'est des choses qu'on ne peut pas mettre n'importe où. On en avait faits restaurer certains mais pas tous malheureusement à cause des formats, & ils sont normalement... On voulait les présenter dans les salles d'Afrique là dans l'aile du nord, & qui sont des salles qu'on utilise aujourd'hui pour nos expositions temporaires, donc je ne pense pas qu'on les ressorte avant longtemps.

<sup>680</sup> Sofia COPPOLA. *Marie-Antoinette*. Anglais. 2006.

<sup>681</sup> Mar. 2008, Paris : galeries nationales du Grand Palais. *Marie-Antoinette*. Pierre ARIZZOLI-CLÉMENTEL et Xavier SALMON, eds.

<sup>682</sup> Stéphane BERN. *Secrets d'histoire*. France Télévisions. Paris, 2007.

<sup>683</sup> Henri d'ORLÉANS.

<sup>684</sup> Gilbert du MORTIER.

<sup>685</sup> LE VAU, HARDOUIN-MANSART, DE COTTE, GABRIEL et GABRIEL, *château de Versailles*, op. cit.

<sup>686</sup> Adolphe YVON. *Épisode du siège de Sébastopol pendant la guerre de Crimée en 1855 - Combat dans la gorge de Malakoff; charge des voltigeurs et des zouaves conduit par le colonel Douay sous le commandement du général Vinoy, le 8 septembre 1855*. Versailles, 1856.

<sup>687</sup> Adolphe YVON. *Bataille de Solférino, 24 juin 1859*. Versailles, 1860.

<sup>688</sup> Jean-Adolphe BAUCÉ. *Le général Bazaine attaque le fort San-Xavier lors du siège de Puebla le 29 mars 1863*. Versailles, 1867.

<sup>689</sup> DAVID, *Le Sacre de Napoléon*, op. cit.

27. VL Et vos politiques d'expositions temporaires elles sont tournées vers...

27. FLA Elles sont tournées essentiellement autour du château. Alors, j'ai une de mes collègues qui a fait, qui n'est pas responsable officiellement des peintures XIX<sup>e</sup>, mais dont c'est la spécialité, qui avait fait une exposition sur un peintre du Premier Empire l'année dernière qui s'appelait le baron LEJEUNE qui est à la fois militaire & peintre, & en fait c'était une grosse exposition dossier sur un peintre qu'on connaît peu<sup>690</sup>. C'est vrai qu'il faudrait faire aujourd'hui des expositions sur GROS, sur des gens comme ça, il y aurait de quoi faire. Mais la partie historique, on a... Jean-Jacques AILLAGON voulait faire ça, & puis il a senti une réticence générale, enfin sauf de mon côté, mais de mes camarades. Il avait voulu faire une exposition sur LOUIS XIV, mais il imaginait plutôt le siècle de LOUIS XIV, & puis finalement, mes camarades ont fait une exposition sur LOUIS XIV, collectionneur<sup>691</sup>. Donc, il leur a permis de parler de LOUIS XIV, alors ils ont fait venir des objets de partout. Mais c'était pas le LOUIS XIV politique qu'aurait voulu Jean-Jacques AILLAGON. Les choses évoluent, mais c'est vrai aussi qu'on essaie d'avoir des expositions qu'on puisse vendre facilement, & c'est pas évident avec les sujets qu'on a. Même *Versailles & l'Antique* qu'on a en ce moment, en plus c'est la basse saison, ça fait pas venir des foules alors que c'est un sujet passionnant en soi, mais c'est un peu pointu<sup>692</sup>. ¶<sup>e</sup> Et à Versailles, finalement, si on voulait vraiment faire venir les gens, il faudrait faire des événements incroyables, c'est-à-dire soit des grandes expos d'art contemporain qu'a fait AILLAGON pour choquer un peu le bourgeois, pour épater un peu la galerie, mais encore le public parisien ne vient pas. Le problème de Versailles, c'est qu'on a une telle fréquentation touristique, de grands touristes, qu'en fait tous les gens qui voudraient venir tranquillement à Versailles ne viennent pas en disant : « Il faut faire la queue avec tout le monde », & ce qui est vrai d'ailleurs. Moi, j'ai plein d'amis à Paris qui ne viennent jamais à Versailles. Et ils ne viennent que quand je leur organise une visite spéciale le lundi ou un jour où vraiment je les prends en main. Je les force, sinon ils ne viennent pas. ¶ Donc, on a joué la carte exposition, mais c'est pas évident parce que le grand public ne vient pas pour ça, pour lui, ça ne change rien, & finalement un public plus spécialisé viendrait peut-être, hésite à venir d'abord parce que c'est à Versailles, depuis Paris, on voit bien que les Parisiens ne passent pas le périph., sauf pour aller très loin. Mais ils ne vont pas visiter leur pays. Et pas pour des expositions. Ils vont se bousculer effectivement au Grand Palais, mais ils ne vont pas forcément venir à Versailles. Mais pour le musée d'histoire, c'est vraiment le gros problème. Je pense qu'un musée sur l'histoire de France marcherait, je crois que les gens l'avaient bien compris en essayant de s'implanter aux Archives nationales, pour ne surtout pas se retrouver je ne sais pas où, où ils étaient sûrs que ça ne marcherait pas, ou en tout cas persuadés que ça ne marcherait pas. Peut-être qu'il y a d'autres régions où on aurait pu l'imaginer, mais ils étaient bien contents d'empoisonner les Archives qui doivent être bien ravis maintenant de pouvoir reprendre les lieux en totalité. Vous avez eu l'occasion de voir les gens de la maison de l'Histoire ?

Est.27.5  
Le public parisien  
ne vient pas

27. VL J'avais suivi un colloque organisé à l'INP. Sinon je suivais l'affaire.

27. FLA Moi, je suivais dans la presse, puis par le biais de quelques réunions, mais effectivement, ils n'étaient pas sortis de l'auberge parce que c'était quand même un drôle de truc. C'était compliqué. Je connaissais bien Jean-Pierre RIOUX parce qu'il avait fait partie d'un conseil scientifique quand j'étais aux Invalides, & en fait il faisait partie de notre conseil scientifique ici monté par AILLAGON, donc avant la maison d'Histoire. Finalement, une partie de ces historiens sont partis sur le projet présidentiel après.

27. VL Sinon, j'ai rencontré Laurent GERVEREAU avec qui on a bien parlé de ça.

<sup>690</sup>Fév. 2012, Versailles : château de Versailles & de Trianon. *Les Guerres de Napoléon. Louis-François Lejeune, général et peintre*. Valérie BAJOU, éd.

<sup>691</sup>Nov. 2009, Versailles : château de Versailles & de Trianon. *Louis XIV, l'homme & le roi*. Nicolas MILOVANOVIC et Alexandre MARAL, éd.

<sup>692</sup>Nov. 2012, Versailles : château de Versailles & de Trianon. *Versailles & l'Antique*. Alexandre MARAL, Nicolas MILOVANOVIC, Geneviève BRESCH-BAUTIER et Jean-Luc MARTINEZ, éd.

<sup>e</sup>Extrait ventilé sous « Distance », SECTION B.4.64 Temporalités, page 929.

27. FLA Oui, je le connais très bien parce qu'on était aux Invalides ensemble. Il préside toujours l'Association des musées d'histoire ? Parce qu'il avait monté une association qu'il avait baptisé un peu pompeusement Association internationale des musées d'histoire, inutile de vous dire que je suis allé à quelques réunions quand j'étais aux Invalides & qu'il y était encore & qu'il présidait cette association, & que c'était des gens très franco-français en fait, parce qu'il n'y avait que des Français, mais c'était amusant parce qu'il y avait des types de musées très très différents. Mais c'était beaucoup de blabla, donc au bout d'un moment j'avais arrêté ça, parce que j'avais l'impression de perdre mon temps : des journées entières de débats qui ne semblaient pas déboucher sur grand-chose. Non, la maison d'Histoire aurait pu avoir des aspects intéressants, ce qu'il y a c'est qu'elle a été tout de suite taxée d'être très sarkozienne dans son propos alors qu'en fait les historiens qui étaient là n'étaient pas dans cette idée-là, & il y avait des idées intéressantes qui sortaient quand même. Je pense que ça aurait pu être intéressant. Et puis aussi pour aborder, avoir un organisme qui aborde des sujets d'actualité qu'on a du mal à traiter par ailleurs, que certains établissements ne veulent pas traiter pour différentes raisons, parce qu'il y a toujours tout un tas de sujets qui sortent comme ça, on ne sait pas pourquoi, régulièrement. Donc, il n'aurait pas été mal pour ce genre de choses. Ils avaient l'air d'avoir beaucoup de difficulté en revanche avec leur galerie du temps, leur présentation chronologique... ça n'avait pas l'air d'être du gâteau pour définir les limites ne seraient-ce que chronologiques de la chose. Donc, moi j'avais dit que j'étais tout à fait partant pour ça, & aussi partant pour déposer des œuvres en disant : « Plutôt qu'elles soient en réserve là à attendre je ne sais pas quoi, j'aime mieux qu'elles soient vues par du public, & encore mieux à Paris, en plein centre de Paris, si c'était possible ». Mais de ce point de vue-là, je regrette un petit peu qu'on n'ait pas pu la faire.

27. VL C'est vrai que l'idée de réseau n'est pas encore très développée & étendue...

27. FLA Oui, parce qu'il y a une foultitude de gens, avec beaucoup de choses qui sont en fait redondantes, il y a déjà beaucoup de gens qui travaillent entre eux, des musées militaires qui travaillent entre eux, des musées d'histoire beaucoup sur l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle aussi. Il y a probablement un peu trop de choses, comme toujours pour les musées. Il y a aujourd'hui beaucoup de musées & souvent des musées qui redondent dans plusieurs régions, il y a souvent des établissements qu'on aurait pu fédérer, rassembler, ne serait-ce que pour qu'ils aient les moyens de fonctionner parce qu'une multitude de petits établissements comme ça, c'est pas très très bien. Donc voilà, nous on verra bien. Pour le moment, la tendance n'est pas très au musée d'histoire, parce qu'on a en plus une direction, une directrice Béatrix SAULE, qui est très louis-quatorzienne, est très résidence royale. Donc, le jour où elle partira à la retraite en 2015, peut-être que la donne changera un peu car tout dépend comment elle sera remplacée, & si on trouve à ce moment-là quelqu'un qui a un vrai intérêt pour l'histoire, on arrivera peut-être à faire quelque chose de différent pour le musée historique. Pour le moment on est vraiment au stade de réflexion, qui n'est pas simple. Je regarde ce qui se fait aussi dans les musées étrangers, voir comment les gens abordent les choses, mais en fait, il n'y a pas, il y a nulle part une collection qui soit l'équivalent de la notre, parce qu'il n'y a pas de musée qui ait vraiment une collection historique au point de vue histoire. Il y a donc des *National Portrait Gallery*, il y en a une à Londres, il y en a une à Washington<sup>693</sup>, il y en a probablement dans d'autres endroits, il y a des musées historiques sur des sujets ou des périodes historiques très limitées, mais il n'y a pas un musée qui couvre une histoire aussi large que celle qu'aurait voulue LOUIS-PHILIPPE. Donc, l'idée de LOUIS-PHILIPPE est intéressante de ce point de vue-là de couvrir toute l'histoire connue de la France. Après, l'orientation qu'il lui a donné était un peu particulière, mais c'est vrai aussi que le musée a été *désorléanisé\**, si on peut dire, un peu, par le Second Empire. Un peu par la II<sup>e</sup> République qui a un peu modifié l'accrochage des œuvres, qui a un peu mis du LOUIS-PHILIPPE en réserve, & le Second Empire aussi qui a apporté sa touche, & qui du coup à un peu *napoléoniser\** le musée. Après la République est passée par là. Puis il y a eu la période un peu sombre des dix premières années de la III<sup>e</sup> République, époque où les assemblées étaient installées ici à Versailles, au château, qui était vraiment la période la plus noire de ce musée où il a été semble-t-il... c'est pas très clair dans les témoignages de l'époque, on n'arrive pas très bien à comprendre s'il était ouvert encore, en partie ? Je n'arrive pas totalement à comprendre... Je pense qu'il a été totalement fermé par moment, mais c'est pas une chose qui est parfaitement claire. Je ne sais pas si vous aviez d'autres questions ?

<sup>693</sup> *National Portrait Gallery*

27. VL Sur la question de rendre l'histoire autrement que par le livre... La peinture d'histoire est un sujet important.

27. FLA Oui, c'est pas facile... Mais la peinture d'histoire, ça s'arrête entre la guerre de 70 & la guerre de 14, c'est-à-dire que le cubisme tue déjà un peu la peinture figurative & puis elle s'arrête à la guerre de 14. Moi, j'avais regardé ça un peu quand j'étais aux Invalides parce que j'ai travaillé un peu sur la guerre de 14. En fait, on voit qu'il y a encore des représentations historiques, mais tout le monde se rend compte que, voilà... Mais il y a encore des peintres qui continuent, & j'ai vu que même à la veille de la seconde guerre mondiale, il y avait encore des gens qui exposaient des sujets comme ça. Ça, ça m'a totalement abasourdi, je ne pouvais pas croire ça. Parce qu'il y a un moment où la peinture d'histoire est en phase avec son époque, & puis il y a un moment où elle continue à... Tout au long de la III<sup>e</sup> République, on est de plus en plus dans le culte des héros, des grands hommes, & alors là elle est complètement déconnectée de ce qui se passe véritablement en fait, donc ça c'est une drôle de chose. Et puis la photo & le cinéma prennent le relais pendant la Grande Guerre. Complètement, on voit à ce moment-là que... La guerre change tellement de forme que, déjà un peu pendant la guerre de 70, mais surtout pendant la guerre de 14, la forme change & donc les armes ne sont plus la même chose. Donc c'est vraiment la photo & le cinéma qui essaient de raconter l'histoire. Mais en même temps, la guerre de 14, on voit que c'est une guerre qui est tellement éclatée, on est toujours sur ce front énorme, & puis il y a des escarmouches en quantité, on ne peut absolument pas donner une vision complète de la guerre, là on sent que les moyens de représentation ne permettent plus de représenter la guerre. Et puis moi, je me suis beaucoup finalement posé la question de me dire, est-ce que l'idée, est-ce que le concept de musée d'histoire n'est pas une utopie au fond. Je ne suis pas sûr que l'histoire peut être montrée par un musée au fond, parce que dans un musée on va montrer des témoignages matériels, on va montrer des images. aujourd'hui on est habitué au musée, on est habitué aux expositions, & on voit bien que tout le monde, chaque fois que quelqu'un à un sujet en tête à l'extérieur, nous on est confronté à ça tout le temps, les gens n'ont qu'une idée : « À tiens ! Si on faisait une exposition ! » Je leur dis, « — L'exposition n'est pas forcément le bon vecteur pour tout. » C'est pas parce que les expositions marchent parce qu'on fait venir du monde que forcément c'est la bonne idée. Je ne crois pas en tout cas. Mais bon, c'est dans l'air du temps, donc on fait ça. Et les musées d'histoire, finalement quand on voit tous ces historiens qui racontent des choses, c'est pas... je ne sais pas si c'est le bon moyen de raconter l'histoire, je ne suis pas sûr de ça. Ce qui m'avait intéressé, c'était la visite de l'Historial de Péronne qui a été ouvert dans les quatre-vingts, & qui s'est appelé historial parce qu'à l'époque justement il était monté par des historiens & surtout ils ne voulaient pas parler du mot de musée, parce que ça, c'était le mot maudit. Et puis finalement, leur truc aujourd'hui, enfin je l'ai vu aujourd'hui, vu avec le recul, il y a, quoi, quelques années, quand j'étais au musée de l'Armée. Disons, vingt ans après, c'était complètement un musée à l'ancienne. Je n'ai pas trouvé ce qu'il pouvait y avoir de nouveau à part peut-être le mode de présentation de certains objets. Je me suis dit : « C'est fou, c'est encore plus musée que nos vieux musées, & on nous a dit qu'on va révolutionner le concept... Ben, non ! Ça n'a pas marché. » Je ne sais pas, c'était une réflexion qui m'était venue en voyant un peu les discussions dans le groupe de Laurent GERVEREAU justement, de savoir si finalement la notion de musée d'histoire n'était pas à côté de la plaque, l'histoire à mon avis ne peut pas forcément se raconter dans un musée. Mais alors, comment faire. Aujourd'hui on a tellement d'autres moyens de raconter l'histoire. Un bon film finalement n'est pas mal aussi. Alors, si c'est pour mettre des films, si c'est pour faire une boîte dans laquelle on projette des films, je trouve ça un peu... Non, mais c'est souvent ça le musée d'histoire. Alors, ils mettent comme alibi, on met des trucs sur la Grande Guerre, la seconde guerre, on va mettre un char, des uniformes, on va mettre des trucs, le problème, c'est pas ça qui raconte l'histoire. Enfin je ne sais pas, il y a un moment où ça paraît complètement déconnecté de ce qu'on veut faire passer. Alors, évidemment il y a des témoignages matériels auxquels on s'accroche, mais, je ne suis pas sûr de ça. Par contre pour l'histoire ancienne, comme est notre cas, je ne sais pas. Alors certains historiens de notre groupe de travail avaient dit : « Mais au fond pour Versailles, le musée est tellement en décalage avec tout ce qu'on peut imaginer aujourd'hui, que peut-être que le meilleurs moyen de le rendre accessible, c'est un peu de le laisser comme il est, c'est-à-dire de vraiment le modifier le moins possible. » Mais autant, les salles restées LOUIS-PHILIPPE ont un charme parce qu'il y a tout un décors, il y a un ensemble, ça a un côté... enfin, je veux dire, on est au-delà du vintage, c'est parce que le lieu lui-même parle avec une ambiance, autant dans les salles ou les tableaux... enfin on a des tableaux qui ont été autrefois démontés, ré-encadrés, etc. là

ça ne passe pas du tout. Rien que ça, ça n'a pas de charme, il n'y a rien. Puis je vous dis, c'est des enfilades de salles, des enfilades de salles comme ça, avec des tableaux, des tableaux, des tableaux. Et moi, plusieurs fois, j'ai été... on m'a demandé, des associations qui m'ont dit : « Ah ! on voudrait faire une visite sur l'Empire, etc. », mais, il n'y a rien de plus rasoir, c'est effrayant de défiler comme ça devant des tableaux. En plus, c'est des tableaux commandés par NAPOLEON, donc il y a toujours NAPOLEON sur chaque tableau qui est au centre... & au bout d'un moment, cette image est obsédante, on le voit en grand, en petit, enfin dans tous les formats, toujours au milieu du tableau, enfin, il y a un côté... Là, on pourrait vraiment parler de propagande, même si j'aime pas le mot pour la peinture d'histoire. C'est absolument effrayant. Et je pense que les contemporains n'ont jamais en plus vu tous ces tableaux ensemble. Ils ne les ont jamais vus tous groupés comme ça parce qu'ils étaient accrochés... enfin ils tournaient dans les résidences impériales, on changeait l'accrochage régulièrement. Ils n'ont même pas eu la perception de cette image. Alors peut-être qu'on voyait ça au Salon quand même, peut-être que c'était présenté au Salon, il devait y avoir quand même beaucoup de tableaux avec NAPOLEON au milieu. Mais, nous, c'est effrayant, parce qu'il n'y a pas un tableau où il n'est pas au milieu comme ça, c'est terrible. Et puis il y a des choses, là aussi, il y a des choses très médiocres, il y a des choses très belles, on se dit : « Vraiment les peintres ont été inspirés ou alors ils avaient vraiment un bon coup de pinceau », & puis il y avait des trucs qui sont très croûteux, & on se dit : « Comment se fait-il que ce soit très croûteux alors que c'est quand même commandé par l'empereur ! On devrait quand même soigner ça. Qu'est-ce que devait être le reste ? » Mais probablement, il y a le côté des commandes pour bouffer, & finalement les gens ne soignaient pas très bien ! Probablement aussi.

27. VL L'esprit des lieux aident à...

27. FLA L'esprit des lieux, pas beaucoup. Moi j'avoue que la présentation... Ici, quand les salles ont été rénovées à l'époque de Gérard VAN DER KEMP qui a été le grand directeur après la guerre, pendant les Trente Glorieuses, il avait tout de suite affiché la couleur en disant : « Versailles est un château, donc il faut qu'on ait l'ambiance château, donc pas question d'accrocher des tableaux sur des murs blancs. » Ça, il y a eu une espèce de syndrome à Versailles, on ne voulait pas entendre parler du mur blanc. Puis, c'était l'époque des grands musées d'art moderne avec les murs tout blancs, etc. Le côté clinique à Versailles, ça jamais à Versailles, nous sommes au-dessus de ça. Donc, surtout pas de blanc. Et alors, ce qui est fou, c'est qu'on a créé une ambiance château. Alors, il y a des endroits où on est dans des pièces comme ici, mais on a un lambris bas, bon... Mais on a créé des tentures spécialement. On a demandé à la maison de tissu de faire des tissus qui reproduisent des tissus d'ameublement des périodes concernées, & là-dessus on accrochait l'Empire, etc. Et puis, Gérard VAN DER KEMP avait fait ré-accrocher la collection puisque les tableaux sortaient d'une présentation en boiserie, il n'avait pas de cadre ancien, donc il avait fait faire des cadres empire très riches & qui sont encore avec une dorure flash, très très... qui est encore très dorée. Alors, c'est marrant parce que maintenant quand on rentre dans ces salles, certains de mes collègues disent : « Ah oui, mais c'est très charmant, ça a un côté très vieillot, mais ça a beaucoup de charme ! » Moi je trouve ça très fatigué & un peu ringard aujourd'hui comme mode de présentation, mais c'est intéressant parce qu'on voit le décor, ensuite on voit les cadres, & ensuite on voit le tableau qui est dans le cadre. Alors, moi ce que je dis, c'est que j'aimerais juste inversé la proposition : qu'on voit d'abord le tableau, que les cadres s'effacent un petit peu, c'est-à-dire qu'ils soient un peu patinés, & puis que le décor, on n'y pense pas trop, qu'on voit les œuvres, que ce soient les œuvres qui parlent ! Mais là, on avait choisi vraiment la formule inverse à Versailles. Puis avec le temps, bon, ce sont des salles où on avait mis de beaux rideaux avec des drapés aux fenêtres, puis tout ça. Puis tout ça était déposé, parce qu'à un moment donné, les rideaux étaient cuits, les trucs étaient déchirés par les ouvertures de fenêtres, les volets etc. Donc, aujourd'hui il n'y a plus que les tentures comme ça. Et puis on mettait pour faire château, pour donner une ambiance château, on mettait des meubles, des bustes, des trucs comme ça. Mais c'est un peu bizarre parce que c'est une ambiance qui est très factice, ça ne rime à rien. Les tissus sont très présents, il y a des motifs très présents, parfois on ne voit que ça, vous avez les tableaux puis vous avez l'œil qui est attiré par le tissu, vous dites : « C'est pas possible, comment on a pu faire des choses pareilles ? » On aurait eu simplement parfois des tissus unis ou une rayure assez simple, on se dit, encore on verrait les choses. Mais là, c'est vraiment terrible, mais c'était un peu le chic de l'époque. Mais c'est amusant, parce que ce sont des salles qui ont été décorées un peu comme à l'époque dans les appartements bourgeois, il y avait toujours le bureau de monsieur

qui était toujours décoré dans un style empire, empire ou faux empire, mais en tout cas le style empire, etc. Enfin, c'était fait un peu dans le même esprit. Et ça, ça ne passe plus du tout. Ça ne passe plus le fait de mettre des choses en potiche comme ça, c'est... En plus, ces œuvres n'ont pas été faites pour être encadrées comme ça sur le mur, elles avaient tout un décor autour. Parce que beaucoup de ces tableaux, je pense surtout aux tableaux napoléoniens, sont des tableaux commandés par NAPOLÉON pour être installés dans des boiseries aux Tuileries, à Trianon, dont la présentation s'est renouvelée aussi au cours de l'Empire. Et là, elle est présentée encadrée froidement comme ça, à la queue leu leu. Ils ont presque tous le même format. Au bout d'un moment, c'est plus possible quoi. Donc, il faut vraiment qu'on les sorte de là qu'on en fasse quelque chose ! Alors, c'est bien parce que quand on les prête pour une exposition, à ce moment là on les voit dans un contexte différent & à ce moment-là on les redécouvre, c'est ça qui est assez fascinant. Je me dis qu'il faudrait qu'on puisse ici les redécouvrir, trouver un mode de présentation différent & puis voir de quelle manière on peut les confronter à du multimédia, parce que je crois que la médiation fixe avec juste des panneaux, des choses comme ça, c'est pareil, je pense que ce sera pas plus évident. On aura des textes à lire, au lieu de se contenter des tableaux, mais je ne suis pas sûr que ce soit beaucoup plus amusant ! Une carte ! Je ne sais, tout ça me paraît très assommant ! Je me dis qu'il faut vraiment imaginer vraiment autre chose. Et pour le moment j'ai pas vu dans des musées historiques un peu partout, j'ai pas vu de chose qui m'ait vraiment convaincu dans le rapport entre des œuvres d'une belle collection & puis une partie multimédia. Je n'ai pas eu l'occasion de voir une chose vraiment intéressante. Je cherche toujours. Vous avez vu des musées d'histoire sur toutes les périodes ?

27. VL Oui. Les musées archéologiques sont parfois en avance sur la médiation.

27. FLA Ils sont peut-être obligés aussi parce qu'ils ont un domaine qui est sacrément ingrat aussi, donc... C'est peut-être de ce côté-là aussi qu'il faudrait regarder ce qui existe. Vous avez visité le musée à Compiègne aussi ? C'est quelque chose ! Enfin, ils ont un projet pour le changer.


27. VL Ça reste très à l'ancienne ! Comme à Carnavalet.

27. FLA C'est assommant ! Finalement, ce que je trouve, c'est qu'ils sont comme chez nous, c'est-à-dire qu'ils ont des appartements historiques où ils se disent finalement : « On va mettre des meubles, on va mettre des tableaux, & ça fera son effet », mais en fait non, ça ne marche pas parce que ce sont des choses qui ne sont pas nées pour être ensemble, & à la limite, moi je dis qu'il vaut mieux une présentation très contemporaine où chaque chose est un peu plus isolée, plutôt que d'essayer de composer des ensembles avec des objets qui ne sont pas faits pour fonctionner ensemble. Chez nous, ça ne marche pas du tout, c'est pas...

27. VL J'étais à Fontainebleau jeudi...

27. FLA Oui, alors vous avez vu les salles napoléoniennes ? Alors, ça c'est encore pire que ça. Là, c'était... Mais en même temps je connais bien les deux conservateurs qui ont fait ça à l'époque dans les années quatre-vingts, SAMOYAULT &... Là, ils ont joué la carte Grand Palais, appartements, encore plus, avec les vitrines, tout ça c'est : « Waw ! » Quand je traverse ça quand je suis à Fontainebleau, je me dis, c'est pas possible ! Non, parce qu'il y a des objets magnifiques, il y a des choses passionnantes, mais finalement, ça ne met rien en valeur, je trouve que rien ne ressort de ça ! Il faut avouer qu'il y a quand même un petit problème. En plus, ils ont torpillé toute la partie du bas, parce qu'avant, c'était sur deux niveaux. Le rez-de-chaussée a été démonté pour installer les espaces d'accueil. Ça, c'est surtout ce qu'il ne faut pas faire. Qui avez-vous vu ? Christophe BEYELER ?

27. VL Oui, il m'expliquait qu'ils avaient eu un cambriolage & que pendant longtemps ils n'osaient plus rien mettre au rez-de-chaussée.

Mus.27.6  27. FLA <sup>f</sup> Oui, ils étaient complètement traumatisés, à la suite de ça effectivement. Il y a eu la même chose à  
Ils étaient  
traumatisés

<sup>f</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 897.



Compiègne, enfin il y a eu plusieurs châteaux qui ont été touchés par ça. Versailles n'a pas été touché, heureusement ! ||<sup>g</sup> Oui, mais la conception de ce musée était déjà... Parce qu'en fait, ils avaient déjà ces appartements dont ils ne savaient que faire, & ils se sont dit : « On va faire ça un peu comme si on remeublait l'appartement de suite », mais ça ne marche pas, parce que là aussi, il y a des choses qui sont très disparates. Pourtant ils ont fait ça à grands frais parce qu'ils ont fait refaire à Lyon des soieries chez les grands soyeux, on a retissé des modèles anciens, avec les passementeries. Ça a été fait luxueusement, relativement luxueusement quand même. Moi, je trouve que ça ne passe pas du tout. Je crois que finalement ces châteaux ne sont pas faits pour abriter des musées, il me semble. Quand je vois tous ces espaces, en soit... ||<sup>h</sup> Je ne sais pas si vous avez vu Malmaison aussi ! Malmaison, c'est pareil, il y a des parties d'appartement très reconstituées. Le rez-de-chaussée est pas mal, mais le premier étage, il y a des appartements qui ont été faits dans les années soixante, donc pour essayer d'évoquer l'appartement de NAPOLÉON, au moment du bicentenaire en plus, & de JOSÉPHINE, & c'est pareil, ça a été fait un peu rapidement avec une connaissance un peu limitée, maintenant on ferait peut-être quelque chose de plus pointu. Il y avait deux appartements un peu tristounets séparés par des salles avec des vitrines, des assiettes, des tableaux sur les murs... c'est pas tellement amusant. Ça ne fait plus château du tout, ça fait musée moche. ||<sup>i</sup> Non, mais c'est une conception qui ne fonctionne pas. Je me dis, il faut peut-être carrément se dire : « On fait un musée ultramoderne, on présente ces choses... » mais je pense que c'est Versailles qui a commencé, puis Malmaison s'y est mis, puis Fontainebleau. Fontainebleau c'est plus récent puisque ça date des années quatre-vingts. Compiègne aussi. || Il y a deux parties à Compiègne, il y a la partie sur cour, & puis je ne sais pas si vous avez vu, il y a une partie où il y a des tas de souvenirs, des tas de vêtements. Ça, ça a une espèce de charme un peu... Mais enfin bon, c'est *immontrable*\* parce qu'on ne peut pas faire venir du grand public dans ces petits espaces comme ça.

*Mus.27.7*  
Châteaux pas fait pour abriter des musées

*Mus.27.8*  
Malmaison tristounet

*Mus.27.9*  
Versailles à commencé

27. VL Ça fait encore un peu pèlerinage...

27. FLA Oui, avec des reliques, puis les sagaies, la tunique ensanglantée ! Oh, là là ! Ça c'est terrible. Moi, je cherche toujours des idées pour voir où on pourrait trouver quelque chose. Peut-être que je devrais aller voir à l'étranger d'avantage de musées historiques quand même, pour voir un peu ce qui se fait. J'ai vu pas mal de choses qui ne m'ont pas vraiment branché. Je n'ai pas vu le musée de Berlin à Berlin, le *Deutsches Historisches Museum*.

27. VL Il est immense & très intéressant. Il retrace toute l'histoire de l'Allemagne.

27. FLA C'est ça qui est intéressant, parce que la maison de l'Histoire comme tous les projets de ce genre allait chercher midi à quatorze heures, & j'avais assisté à un colloque de préfiguration où justement monsieur OTTOMEYER qui avait monté ce musée à Berlin disait : « Finalement, vous êtes là à vous compliquer, mais vous faites une histoire chronologique, vous ne cherchez pas plus loin, & déjà ça ça donnera déjà une bonne base. » Et apparemment, c'est beaucoup bâti comme ça.

27. VL C'est-à-dire qu'ils avaient une problématique de fond avec la réunification en tête, c'était l'occasion d'asseoir cette idée-là.

27. FLA Il y a des espaces très thématiques, mais ça a l'air bien fait. J'ai le guide, un petit CD<sup>694</sup> qu'on m'avait donné. Enfin, j'en ai beaucoup entendu parler.

27. VL Qu'en est-il des rapports entre historiens & muséographes, conservateurs, etc. qui semblent difficiles ?

<sup>694</sup> *Compact Disc*, disque compact.

<sup>g</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 896.

<sup>h</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 899.

<sup>i</sup> Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.7 Collections, page 901.



27. FLA Oui, ne serait-ce qu'un problème de fond que j'ai trouvé à chaque fois, c'est qu'il y a l'historien qui est dans son discours historique & qui a tendance à considérer l'objet comme l'illustration de son discours, & pas considérer en tant que tel, ou même si c'est une œuvre très importante, ne pas aller au-delà de ce qui est l'illustration historique. Ça, à chaque fois, sur tous les projets, les choses auxquelles j'ai participé, c'est vraiment une incompréhension fondamentale entre deux corps de métiers qui ont des façons de voir les choses un peu différentes. ❀ *interruption* ❀ Notre ancien président Jean-Jacques AILLAGON organise une exposition sur *Palmiers, palmes & palmettes*<sup>695</sup> & nous demande un tableau dont l'état n'est pas génial. On voudrait pouvoir ne pas le prêter, mais je crois qu'on soit obligé de le prêter parce que évidemment quand c'est monsieur AILLAGON... Ça arrive de plus en plus, & en plus pour une exposition dont le propos est un peu léger. Donc, on se dit... voilà ! Quand l'exposition a vraiment un propos très scientifique & que l'objet paraît très étroitement lié, on se dit c'est très bien, quand c'est juste illustratif, on se dit, c'est dommage. ❀ *interruption* ❀

27. VL L'histoire est présentée aussi de manière assez intéressante à Lewarde. J'ai appris que vous étiez en partenariat avec le musée des beaux-arts d'Arras.

27. FLA Ça, ça a été demandé par la région & effectivement initié par AILLAGON quand il était ministre de la Culture, l'affaire du Louvre-Lens. Et quand il est arrivé ici, effectivement, il a initié cette affaire de partenariat avec Arras aussi. Donc, notre partenariat avec Arras bien sûr est beaucoup plus modeste que le Louvre-Lens. Oui, mais bien entendu, moi je suis sur la prochaine exposition, c'est-à-dire que là, il y a *Roulez carrosses!*<sup>696</sup> en ce moment, donc moi je m'occupe de celle qui suivra en 2014, je suis en rapport avec la collègue d'Arras qui est arrivée au moment où les carrosses étaient en train de se monter, elle a pris son poste à ce moment-là. Elle m'a dit qu'effectivement, même dans le milieu des conservateurs de la région, les gens sont un peu... Et je partage leur point de vue, parce que je connais un peu la région où j'étais stagiaire quand j'étais à l'école du patrimoine, & je trouve que... je suis étonné qu'on ait fait le choix de cette région-là qui est déjà très riche sur le plan patrimonial des musées. Il y a beaucoup de musées, de musées de beaux-arts, une problématique proche de celle du Louvre, & j'ai été très surpris, bon ! C'est la région qui a répondu, très bien, etc. mais effectivement, je trouve que c'est un peu curieux, & c'est pas très élégant, c'est un peu curieux de voir... on a l'impression que c'est les Parisiens qui débarquent en disant : « On va vous montrer ce que c'est que les musées », j'ai même un collègue dans le Pas-de-Calais, je comprends leur questionnement. Non, il aurait fallu faire ça au fin fond de la Creuse, dans le Limousin, dans un endroit où il y a le moins de musée. Mais bon, là, c'est la région de France où il y a le plus de musées, très proches les uns des autres, donc on se dit, vraiment, c'est curieux. Effectivement, le Louvre-Lens va devoir faire avec ça, ne pas jouer toujours les grands chefs, & le Louvre a quand même cette tendance, cette tendance générale que nous, nous ressentons beaucoup. Dans les musées nationaux, le Louvre est le n° 1, & il fait bien comprendre à tout le monde qu'il est celui qui décide. Et nous, si on a le malheur, par exemple, lorsque le Louvre nous demande quelque chose, si on a le malheur de lui dire non, par exemple pour des prêts aux expositions, le Louvre ne comprend pas qu'on puisse lui dire non, & parfois on lui dit non parce qu'on a un tableau qui est engagé pour d'autres projets, etc. & ils font un *forcing\** mais incroyable. Moi, j'aime bien le Louvre, parce que j'ai été stagiaire au Louvre à une époque aussi, mais, c'est quand même incroyable de voir cette... N° 1, & en plus, on a ce problème qu'ils ont été le musée central au moment de la Révolution, donc, ils ont en fait recueilli tout le patrimoine finalement de la France d'avant, & ils considèrent encore que tout leur appartient, que les choses ne sont qu'en prêt chez vous, chez les uns, chez les autres. Enfin, c'est très très agaçant. On dit, bien sûr, le Louvre, c'est le musée central, mais à l'époque il n'y avait que ce musée, donc le problème ne se posait pas. Aujourd'hui, les musée nationaux, c'est plus large, & même ici quand... même si les œuvres ne sont pas considérées administrativement comme des dépôts du Louvre, le Louvre considère quand même que c'est plus ou moins un dépôt de chez lui. Même si les œuvres ont figuré à Versailles avant la Révolution. Donc, ça on ne se pose jamais la question, la Révolution étant le moment où les compteurs ont été remis à zéro. Très agaçant, mais on y est confronté tout le temps. Et à Lewarde, pardon, je vous ai coupé...

<sup>695</sup> Juin 2013, Nice : musée Masséna. *Palmiers, palmes & palmettes*. Jean-Jacques AILLAGON, éd.

<sup>696</sup> Mar. 2012, Arras : château de Versailles & de Trianon. *Roulez carrosses!* Béatrix SAULE, éd.

27. VL Non, j'en parlais concernant l'équilibre entre histoire & muséo., ils m'ont présenté leur organisation comme un exemple de fonctionnement...

27. FLA Ça peut-être parce que c'est un écomusée, c'est peut-être un peu différent. Mais, on voit des choses en sous-sol à Lewarde ou pas ? Parce que moi, j'en ai des souvenirs. Au début, moi quand j'y suis allé dans les années quatre-vingts, on circulait... enfin, ils avaient reconstitué des galeries de mines mais au niveau du sol. Maintenant on descend vraiment ?

27. VL Il y a un semblant de descente.

27. FLA Ah, c'est un semblant de descente. J'ai vu en Lorraine, j'étais en Lorraine cet été, je n'ai pas pris le temps d'aller voir ça parce que c'est des visites assez longues, mais des écomusées dans lesquels on descend dans des galeries de mine. Ce qui est quand même significatif, c'est là où je vous dis qu'il n'y a quand même pas de mystère, c'est que le musée n'ayant pas trouvé son chemin depuis qu'il a été démonté, il y a peut-être un raison. Il n'y a peut-être pas de solution en réalité, parce que je pense que nos prédécesseurs ont essayé beaucoup de choses, & puis finalement ils se sont arrêtés sur une formule très classique, ils ont repris à chaque fois la même formule. Simplement en repeignant les salles, en changeant d'encadrements, etc.

27. VL Concernant le multimédia, il y a des méthodes de mise en situation comme en Angleterre...

27. FLA Ça les Anglais aiment bien, la mise en situation, tout ça... Ils adorent ça. Mais c'est vrai. Je ne sais pas si vous avez vu les musées militaires aussi, l'*Imperial War Museum*, il y a le *Blitz\* experience\**, alors vous entrez dans une pièce & ça secoue comme s'il y avait effectivement un bombardement au-dessus de vous, & puis après, il y a la *Trench\* experience*, vous avez la tranchée pour la partie 14-18, on circule dans une fausse tranchée reconstituée. Enfin, il y a quoi ? C'est un espace qui est grand comme ici ! Une tranchée ! Les Anglais adorent ce genre de choses, ils ont toujours aimé ça, la mise en situation. Enfin, ça marche relativement, pour en tout cas approcher certaines pièces, c'est pas mal. Mais enfin c'est un peu... Ça fait anglo-saxon. Ici, non ! Déjà qu'on nous reproche d'être Disneyland, avec les dorures & tout ça. Il y a toujours tout un groupe de journalistes qui nous surveillent. C'est marrant, parce que c'est un endroit qui cristallise cette espèce de passion, Versailles. Moi, je n'avais pas réalisé ça avant d'y être. Dès que vous faites un truc, tout de suite, ils réagissent au quart de tour, c'est vraiment incroyable, & on n'imagine pas ça. Et on nous reproche ça, effectivement. Mais il y a aussi toute la vieille société versaillaise qui voit le château se transformer, c'est plus le château de son enfance, donc on a un peu de mal avec ça. En même temps, bon, c'était un Versailles très fin de siècle qui avait besoin d'être rénové. Enfin, il y a le pour & le contre, parce qu'il y a quand même des travaux importants, & il y a des choses plus contestables comme la restitution de cette grille par exemple. On m'a toujours demandé ce que j'en pensais. Quand je suis arrivé au château, elle était en construction. Donc, au début ça allait... qu'est-ce que j'en pense, je ne sais pas. De toute façon, il n'y a pas de différence, ce que j'en pense... Voilà, elle est là, on vit avec, elle va se patiner, bientôt on aura l'impression, on a déjà l'impression qu'elle a toujours été là, le visiteur qui vient pour la première fois ne se rend pas compte qu'elle n'a pas toujours été là... & pourquoi pas. Enfin bon.

27. VL Donc, le multimédia, je ne sais pas si c'est la clef...

27. FLA Non, mais trouver un moyen d'animer, de faire vivre ces œuvres. Parce que je pense qu'on pourrait vraiment, à partir de tableaux comme ça, on peut dire beaucoup de choses. Les tableaux napoléoniens, en particulier, sont particulièrement descriptifs & bon, ils racontent vraiment une histoire, même si NAPOLÉON est mis, on va dire, toujours en avant, mais c'est toujours une histoire intéressante. Mais je ne sais pas comment on peut faire ça, si c'est pas par de l'écrit, est-ce que c'est par des écrans.

27. VL Le réseau, c'est-à-dire, que les uns puissent renvoyer aux autres, est-ce que ça pourrait être une solution ?

27. FLA Oui, tout à fait, mais comment chez nous, on présente les choses aux gens. Et cette collection ne peut pas rester encore indéfiniment, j'allais dire en réserve, mais c'est pas en réserve, encore que certaines de nos salles... il y a des salles ici où il y a tellement peu de monde qui passe que je dis aujourd'hui qu'on peut les considérer juste comme des réserves visitables, c'est tout simplement ça. Elles ne sont pas plus que ça parce qu'on a un groupe qui s'aventure de temps en temps, mais très rarement en fait. On essaie de convaincre les conférenciers d'élargir un peu leur focale, de s'intéresser à d'autres périodes de l'histoire, mais finalement c'est tout ce qui vient après la Révolution, comme c'est déconnecté de l'histoire du château d'une certaine façon, ils ne trouvent pas assez de quoi le rapprocher de l'histoire du château, du coup, ils ne sont pas partants. Et du coup, on fait complètement l'impasse. Parce qu'on a quand même beaucoup de salles sur le XIX<sup>e</sup>, dans les espaces qui sont... Et là, le public ne voit que la galerie des batailles en fait. Il y a un peu de tout, mais autrement, on a des salles empire sous la galerie des batailles, on a des salles empire au-dessus & dans le corps central du château, on a des salles en gros 1814-1914 dans l'aile du nord, enfin quand même tout ça, c'est des centaines & des centaines de tableaux, c'est quand même beaucoup de choses. Et c'est vrai que l'essentiel de la collection de ce point de vue là est présenté, est accroché. Est-ce qu'on peut dire que c'est présenté? Je ne sais pas. Présenté à qui? Personne, puisqu'il y a personne pour les voir. Donc, c'est... Moi, je ne crois pas du tout en fait en... on est parti sur le redéploiement général des collections dans le château, comme pour occuper tous les espaces, ça je n'y crois pas du tout, ça c'est pas ce qu'il faut faire. Donc, je cherche la formule autre pour occuper moins d'espace, parce que c'est trop grand, il ne faut pas une visite qui n'en finisse plus. Et puis c'est des espaces qu'on ne pourra pas surveiller, & puis quel public viendrait?

27. VL En terme d'espaces modulables, on voit des choses qui se mettent en place ici & là.

27. FLA Où est-ce que j'ai vu ça? J'ai vu ça en Irlande, à la *National Gallery* à Dublin, où ils font des expositions, je crois que c'est trois ans de durée, & j'étais allé une année, c'était une exposition sur le Moyen Âge en fait, & quelques années après, c'était sur l'époque classique, quelque chose comme ça. Et là, c'était... évidemment, c'est une présentation historique & ils travaillent sur une période différente, & c'est un musée où ils ont des choses à travers toutes les époques. Ils ont beaucoup de choses différentes, ils ont aussi bien des éléments d'architecture que des peintures que des objets de la vie quotidienne, que des armes, que des tableaux, que des sculptures. Donc, à partir de cette richesse, ils font de vraies expositions thématiques de plusieurs années sur un thème, je pense qu'ils font venir les scolaires & tout ça. C'est pas mal! C'est une formule pas mal. Et pendant ce temps j'imagine qu'ils préparent la formule d'après. Il y a un peu de multimédia mais pas trop, c'est très pédagogique, comme toujours dans le monde anglo-saxon. Mais je ne suis pas sûr qu'on puisse faire ça bien avec une collection juste de scènes historiques & de portraits. Bon, je ne sais pas, je suis pas sûr.

27. VL Ici, vous n'avez pas de documents, ni d'archives?

27. FLA Non, pas du tout. On n'a vraiment rien que des tableaux, des statues & des bustes. Surtout des portraits qui sont des statues & des bustes. On n'a pas beaucoup de scènes historiques en sculpture, forcément, puisque c'est peu fréquent. Essentiellement on a des statues & des bustes, mais là aussi de quantité de gens, aussi bien des grands hommes que des figures, des illustrations d'un moment. On a essentiellement ça.

27. VL Nous regardions à Fontainebleau les bustes de toute la famille impériale.

27. FLA Le trombinoscope de toute la famille avec le souverain & à chaque fois on a le mari & femme, enfin les conjoints. Mais nous on a un peu ça, parce qu'on a tous les portraits des... toute une série de portraits des frères & sœurs de NAPOLÉON, les conjoints... On pourrait faire la même chose, il y a une salle comme ça ici de la famille impériale avec tous les portraits alternant avec des bustes, & là tous les portraits officiels en grand costume! Enfin, c'est un peu... Et on a cette présentation qui effectivement est toujours rigoureusement chronologique. Pour l'Empire, c'est rangé par campagne, alors il y a la première campagne d'Italie, la deuxième campagne d'Italie, la campagne d'Égypte, & puis toutes les campagnes tout au long de l'Empire, chaque année, chaque campagne donne lieu à une salle dans laquelle il y a effectivement tous les tableaux historiques plus les portraits de quelques

maréchaux qui se sont particulièrement illustrés dans une campagne plutôt que dans une autre, parce que là on avait l'embarras du choix sur les... Mais c'est un peu la même chose sur les autres périodes, parce que pour la Restauration, la monarchie de Juillet, le Second Empire. Le Second Empire ne présente pas grand-chose, parce qu'on a surtout les très grands tableaux, donc comme on est au deuxième étage dans l'aile du nord, on a quelques grands portraits, finalement pas grand-chose. Et puis ce sont des... là il y a beaucoup de choses à Compiègne. Il y a des collections qui sont plus dispersées sur le territoire national. Celui sur lequel on est le plus riche, finalement, c'est LOUIS-PHILIPPE, qu'aussi bien personne ne connaît, sans doute encore moins que LOUIS XVIII & CHARLES X, j'imagine. Je ne sais pas, peut-être que je me fais des idées.

27. VL CHARLES X n'est pas très bien connu non plus. Qui se souvient de son visage ?

27. FLA Oui, puis tous ces souverains renversés ne laissent jamais un bon souvenir, on n'en parle pas trop quoi. LOUIS XVIII, il s'en est bien tiré. Puis c'était quand même, je pense, une tête politique incroyable.

27. VL À part LOUIS XIV, LOUIS XVI parce qu'on sait que sa tête a roulé, & NAPOLÉON, les autres souverains ne sont pas si connus.

27. FLA Oui, je me dis là, le visiteur étranger qui vient dans les grands appartements, qui voit LOUIS XV & MARIE LESZCZYŃSKA, je me dis, il ne doit pas...

27. VL LOUIS XV est méconnu bien qu'il fût apprécié & qu'il eût régné plus de 50 ans.

27. FLA Mais il n'y a pas assez de gloire en fait, la guerre de Sept Ans, tout ça, ça n'a pas laissé de bons souvenirs. Non, & puis on le présente toujours comme le souverain... c'est ce qui m'avait étonné, il y a une série de films historiques auxquels on a participé parce qu'en fait on a donné des espaces pour ça, il y avait un LOUIS XIV<sup>697</sup>, un LOUIS XV<sup>698</sup>, un LOUIS XVI<sup>699</sup>. La vision de LOUIS XIV, LOUIS XV, LOUIS XVI là-dedans est consternante ! Finalement LOUIS XIV & LOUIS XV ne pensent qu'à s'envoyer en l'air & dépenser l'argent public, enfin, en gros, ça se résume à ça. Par moment c'est affreux. Il n'y a pas autre chose à dire, non ? de plus intéressant ? Alors on me dira que c'est ce qui intéresse le public peut-être mais je suis quand même un peu surpris. Et en même temps j'étais un peu gêné que Versailles participe tellement à ces choses-là en accueillant les équipes de tournage etc.

27. VL Ça fait tourner la machine, mais la mission de Versailles...

27. FLA Puis en même temps on se dit, bon ! Le grand public attend quelque chose, mais en même temps on est aussi institutionnel, donc on doit avoir un peu de recul sur tout ça & être capable... enfin, il faut qu'on soit capable de vendre autre chose aussi, des choses un peu plus sérieuses que juste des histoires de fesses. Je trouve ça un peu consternant.

27. VL On parlait aussi du projet de rénovation du musée des Archives...

27. FLA Dont on avait pris le nom d'ailleurs, parce qu'on parlait du musée de l'Histoire de France de Versailles, mais on ne peut pas... Moi, j'avais proposé les galeries historiques de Versailles, parce que c'était le terme historique, ça donnait l'impression... Parce que le côté musée historique donnait l'impression presque que c'était un musée déconnecté du château, ça me gênait qu'on pouvait penser qu'il y avait des endroits différents alors que tout ça est très très étroitement lié. Je trouvais que les galeries historiques correspondaient mieux, en plus ça faisait penser aux galeries de batailles, etc. c'était ce qui fonctionnait. Pour le moment on est revenus un peu à ce

<sup>697</sup> Vinciane MILLEREAU, Samuel THEIS et Jérôme POULY. *Louis XIV, Versailles le rêve d'un roi*. 2008.

<sup>698</sup> Stanley WEBER. *Louis XV, le Soleil noir*. 2009.

<sup>699</sup> Gabriel DUFAY et Raphaëlle AGOGUÉ. *Louis XVI, l'homme qui ne voulait pas être roi*. 2011.

nom-là en attendant mieux. C'était quoi ? C'était une préfiguration qui était faite aux Archives pour la maison de l'Histoire ?

27. VL Le musée des Archives avait l'intention de se refondre &...

27. FLA En liaison avec la maison de l'Histoire justement ?



27. VL Non, avant, dans les années deux-mille, avec toute une série d'idées sur la participation du public à la découverte de l'écriture de l'histoire.

27. FLA C'était présenté à l'hôtel de SOUBISE<sup>700</sup> ou de l'autre côté à l'hôtel de ROHAN<sup>701</sup> ? Non, parce qu'ils ont fait régulièrement des expositions, on leur prêtait des choses.

27. VL C'est resté sur le papier...

27. FLA Parce que là aussi, leur musée de vieux papiers, c'est invraisemblable. Non, puis alors ce qui était choquant, simplement du point de vue de la conservation, c'était de se dire qu'on faisait cuire les documents les plus insignes de l'histoire de France dans des vitrines depuis des lustres, enfin, les plus belles chartes, les documents les plus fondateurs de l'État, de l'histoire de la France ! Ça je me disais, ça c'est incroyable. Je me disais, ils ne peuvent pas continuer à présenter ça, quoi. C'est pas imaginable ! Mais sinon, c'est une idée comme ça qu'il faudrait trouver en fait.

27. VL Dans ce projet, il y avait un pont entre histoire & musée très intéressant.

27. FLA Ah oui, mais le bouquin, je l'ai eu, il est quelque part par-là. À vrai dire, je ne l'ai pas ouvert.  *in-  
terruption*  Je ne sais pas ce qui se passe, il y a des problèmes électriques. On déménage & on se dit que tout fout le camp, on commence déjà à ne plus avoir d'électricité mais enfin on est encore à trois semaines, ça serait bien que ça reste un peu, surtout des jours comme aujourd'hui. Ah, ça y est, la neige s'arrêterait-elle ? Oui, alors l'ouvrage en question que j'ai vu<sup>702</sup>, qui est un collectif sous la direction de Ariane JAMES-SARAZIN, peut-être, qui était conservateur aux Archives nationales, qui est partie maintenant. Ils avaient fait... Oui, je vais regarder ça. C'est vrai qu'il faut trouver l'idée qui permette de rendre cette collection. Alors, c'est peut-être pas sur l'ensemble de la collection, c'est peut-être pas pour toute la présentation, pour la présentation permanente & éternelle, mais trouver en tout cas des idées pour arriver effectivement à présenter ça.

27. VL Et j'espère que ma thèse pourra apporter des idées là-dessus.

27. FLA Alors, en parlant de Laurent GERVEREAU, je me méfie un peu de lui, parce qu'il a un côté sympathique, mais je crois qu'il agace beaucoup le monde des historiens parce que c'est une espèce de touche-à-tout qui a fait un tas de choses, & moi quand j'étais aux Invalides, tout le monde me disait : « Ah, il nous casse les pieds, il enfonce des portes ouvertes, etc. » & en fait il a travaillé un peu ici, parce que Béatrix SAULE l'avait fait venir, puisqu'elle le connaissait, pour les réflexions sur les musées d'histoire, & il avait participé avec Claire CONSTANS à un ouvrage qui s'appelle *Le Musée révélé*<sup>703</sup>, vous avez dû voir dans la bibliographie sur Versailles, il a essayé de remettre en scène... une des tentatives de plus pour essayer de faire revivre le musée historique. Alors, ils avaient sorti un ouvrage là-dessus avec pas mal de tableaux des collections. Mais le bouquin est... enfin, je ne sais pas, moi je l'ai lu quand je suis arrivé à Versailles, c'est ni fait ni à faire, je n'ai pas bien compris quel était le sens & l'idée dans la publication de ce bouquin, mais je l'ai tout de suite acheté quand je suis arrivé ici & je l'ai potassé

---

<sup>700</sup> Francesco PRIMATICCIO et Pierre-Alexis DELAMAIR. *hôtel de Soubise*. Paris, 1371.

<sup>701</sup> Pierre-Alexis DELAMAIR. *hôtel de Rohan*. Paris, 1705.

<sup>702</sup> JAMES-SARAZIN, BABELON, BACKOUCHE et DUCLERT, *Quel musée d'histoire pour la France ?*, op. cit.

<sup>703</sup> GERVEREAU et CONSTANS, *Le musée révélé l'histoire de France au château de Versailles*, op. cit.

pour voir ce qui se disait, prendre des idées & voir où ils en étaient, parce que c'était pas évident. Donc Laurent GERVEREAU connaît bien Versailles pour ça. Il avait proposé des choses aussi sur le circuit historique en proposant d'avoir effectivement une grande chronologie & puis de temps en temps des espaces thématiques sur : pourquoi la représentation du héros ? la représentation du pouvoir ? Un espace sur la Révolution où on dirait d'autres choses. Disons des représentations de peintures & puis de temps en temps un espace vraiment plus multimédia & qui mette de façon plus dynamique en rapport les uns avec les autres des œuvres & d'autres supports aussi. Mais bon, on en était aux toutes premières réflexions & notre groupe de travail s'est terminé à un moment donné.

27. VL C'est une idée à la mode, & Meaux par exemple avec leur grande galerie...

27. FLA Alors, ça je ne l'ai pas vu. J'ai été invité à l'inauguration, j'ai découvert par hasard au moment de l'inauguration que je faisais partie du conseil scientifique de cette chose-là. J'avais oublié qu'étant au musée de l'Armée, pourtant je connais très bien Jean-Pierre VERNEY, dont la collection a servi de passe pour ce musée, qui essayait de caser sa collection depuis très très longtemps auprès de l'État, il a fait des tentatives multiples. Et finalement, bon, les choses se sont faites & alors j'ai appelé, il y avait une sorte d'inauguration un peu privée avec le président de la République & tout, & puis j'avais un gros engagement à ce moment-là qui m'avait empêché d'y aller, & j'ai appelé le secrétariat pour dire que je ne pourrais pas venir, etc. « Mais comment se fait-il que j'ai reçu cette invitation ? » & la dame m'a dit, « — Mais, vous faites partie du conseil scientifique. » Mais comme je n'avais pas du tout été sollicité pour participer à des réunions, en fait je crois que Jean-Pierre VERNEY m'avait mis dans son conseil scientifique simplement quand j'étais au musée de l'Armée pour être sûr que je lui dépose des tableaux du musée de l'Armée, etc. Et du coup, je n'ai pas vu le musée. Je voulais y passer cet été, & puis je suis passé à Meaux un jour de fermeture... Mais j'irai voir ça aussi. Jean-Pierre VERNEY, ce type-là, c'est un furieux. Il est extrêmement sympathique mais c'est un passionné, il a rassemblé une collection absolument énorme, qui a acheté ça, échangé, fait du troc, c'est absolument incroyable. Et il est très lié à la bibliothèque du musée de l'Armée dont je m'occupais notamment quand j'étais au musée de l'Armée, donc je l'ai beaucoup vu, donc je le connais bien, c'est une espèce de passionné fou. Et j'aimerais bien voir l'aboutissement, enfin, c'est l'œuvre de sa vie puisqu'en fait, toute sa vie il a cherché à caser cette collection, il a été exploité par la Défense. Vraiment, il y a eu un secrétariat d'État qui l'a beaucoup exploité... & je trouve bien qu'il ait réussi à faire quelque chose de... & surtout sur le sol français, parce qu'il avait des soucis... au départ il avait des propositions à l'étranger pour récupérer ses collections, mais il tenait, il voulait qu'il y ait quelque chose qui se passe en France. Finalement, c'est bien que ces choses-là soient faites, & c'est bien que ce soit sur le lieux de la bataille de la Marne, donc il faut que j'aille voir. Un musée de plus. En même temps, j'ai visité quelque chose d'improbable que j'ai visité il y a quelques années quand j'étais au musée de l'Armée, à la fin, un truc qui se trouve dans les Ardennes... Non, dans le Porcien, un musée à Novion-Porcien, au dessus de Reims, vraiment à un endroit, mais au milieu de nulle part. Là aussi, il y avait une collection dans une grange, enfin, un gars qui avait collectionné des véhicules sur la guerre, enfin des uniformes, etc. & qui a réussi à faire un musée départemental, un truc incroyable & un musée genre, la guerre, la résistance, la déportation, enfin je ne sais pas, Novion-Porcien<sup>704</sup>. Mais c'est perdu au milieu de nulle part pour y aller on est parti du musée de l'Armée, comme on faisait toujours dans des véhicules militaires pour se perdre dans des campagnes impossibles. Et c'est un truc tout neuf qui vient de naître, qui a ouvert, il y a moins de dix ans, c'est incroyable. Des trucs improbables au milieu des champs & à la limite d'un... parce que Novion-Porcien, c'est un bled, c'est un bourg, c'est un village, tout simplement parce qu'il y avait un passionné là. Je crois pas qu'il y ait eu de combat tellement à cet endroit-là. C'est fou ! Il y a trop de musées, il y a trop de musées. Il vaudrait mieux qu'il y en ait moins. Moi je dis, vraiment, regrouper des collections, mais bon chaque collectivité, chacun veut avoir son musée. Bon peut-être moins maintenant, mais il y a une époque, c'était vraiment plus à la mode, enfin, ceux qui n'avaient pas de musée, c'était vraiment les moins que rien. Donc on voyait que la moindre collectivité voulait avoir un petit truc, même une grange avec trois outils pour faire un musée de l'outil. Quant aux expositions parisiennes, c'est le phénomène inverse, c'est vraiment un phénomène qui est vraiment parisien. Oui, moi je suis étonné de voir que je n'arrive plus maintenant, j'ai des cartes d'accès coupe-file & tout ça, mais il y a toujours tellement de monde, c'est bien

<sup>704</sup>musée Guerre & Paix en Ardennes.

mais une fois que je suis dans l'exposition je me retrouve dans une foule compacte, j'ai même plus de plaisir à aller voir certaines choses, je me dis qu'il faut que je m'entende avec les collègues. Alors, de temps en temps j'arrive à aller voir des expositions le jour de fermeture, ça c'est le luxe, mais j'ose pas demander à des camarades à chaque fois de me faire un accès. Mais, c'est vrai que c'est incroyable.

27. VL C'est vrai qu'en province, il y a moins ce phénomène.

27. FLA Moins. Oui, parce que je voyais dans un canard récemment le bilan des expositions 2012, justement, & ils disaient qu'en province, l'exposition qui a bien marché, c'est l'exposition de cet été à Montpellier & Toulouse<sup>705</sup> sur le CARAVAGE<sup>706</sup>. Ils disaient qu'elle avait eu je ne sais plus combien, je crois que c'était 300 000 dans l'un des deux lieux, & 350 000 dans un autre lieu, alors c'est des chiffres qui ne me paraissent pas grand-chose, mais ils disaient que c'était quand même des chiffres records pour des expositions en province compte tenu du fait qu'effectivement, d'habitude, c'est plutôt des événements parisiens. Non, mais à Paris, je trouve que c'est de la folie furieuse, & je trouve des fois même que dans des petits endroits, vous arrivez, il y a effectivement plein de monde. C'est-à-dire qu'il y a tout ce qui est retraités qui n'ont que ça à faire. Alors autrefois, on voyait plutôt des femmes, & maintenant, il y a même les maris, alors moi ça me surprend. C'est incroyable ça. Moi j'ai des parents qui jamais n'allaient dans une exposition autrefois, jamais, jamais, jamais. Ils n'avaient jamais le temps... Maintenant qu'ils sont à la retraite, c'est terrible, pas tellement mon père parce que mon père n'aime pas trop les objets. Il s'intéresse à l'histoire mais les objets, lui, pour le coup, il n'est pas du tout conservateur. Il est très historien... Mais ma mère passe son temps dans les expositions alors que jamais je n'aurais pu imaginer qu'elle aurait pu s'intéresser à ça. Et elle n'en rate pas une, elle voit beaucoup plus de choses que moi. C'est fou. Après, il y a tout ces musées qui font énormément de flan comme JACQUEMART-ANDRÉ ou la pinacothèque de Paris, le musée MAILLOL, enfin tous ces machins-là. Ils font des trucs, des trucs à fric, c'est fou. Mais, c'est un peu un problème pour nous aussi parce que les exposition ont tellement de succès aujourd'hui qu'on est énormément sollicités & souvent aussi pour des projets qui n'ont pas énormément d'intérêt, quoi ; où un tableau va être là simplement pour faire un coup de pub. Et ça c'est agaçant, & là, le meilleur cas, c'est AILLAGON avec son exposition. Il est pilote d'une série de manifestations à Nice l'été prochain pour les cinquante ans de l'ouverture du musée MATISSE. Tous les musées de Nice y vont de leur expo & AILLAGON est le commissaire. Au musée MASSÉNA qui est un musée plutôt arts décoratifs, il fait une exposition dont il annonce le... l'autre jour il avait envoyé un mail comme ça à Béatrix qui me dit : « Venez voir dans mon bureau » & l'exposition est intitulée *Palmiers, palmes & palmettes*<sup>707</sup>. Vous avouerez que... Non ! Il y avait déjà des listes d'œuvres & tout, là, il y a un tableau qu'il demande qui est vraiment fragile. Je lui avais déjà dit à AILLAGON que... Alors Béatrix SAULE avait déjà pris son téléphone : « Alors Jean-Jacques... », alors j'ai dit à Béatrix, « — Non, non, attendez qu'on sache parce que là, je ne sais pas si les œuvres sont en état d'être prêtées, je vérifie juste & je vous en parle. Ça ne prendra pas longtemps mais, il faut quand même que je regarde. » Et bien, non, il fallait quand même donner une réponse là, par téléphone. Là, c'était ça. Là, j'ai une collègue qui vient d'aller voir ce matin, donc les dernières nouvelles du front, c'était pour savoir si on dit oui ou si on dit non. On n'était pas censés dire non à AILLAGON, mais enfin, il faut peut-être savoir aussi dire non à notre ancien président quand il demande des choses qui ne sont pas raisonnables. Les gens ne se rendent pas compte que les tableaux ce ne sont pas juste des images avec un cadre autour, il y a une matérialité de la peinture qui fait que ça peut être fragile. Ça, les gens l'ignore totalement, alors, dès que c'est des gens un peu politique, alors, ça ils en ont, mais, rien à faire : « Oui, mais ça se restaure ! », ou alors, « un tableau est restauré alors on peut le prêter ». Et bien non, c'est justement, pas forcément, c'est pas si simple.

27. VL Vous connaissez Louis MÉZIN ?

<sup>705</sup> Juin 2012, Montpellier : musée Fabre de Montpellier ; musée des Augustins de Toulouse. *Corps & ombres : Caravage & le caravagisme européen*. Michel HILAIRE et Olivier ZEDER, eds.

<sup>706</sup> MERISI

<sup>707</sup> AILLAGON, *Palmiers, palmes & palmettes*, op. cit.

27. FLA Je ne le connais pas de vue, mais j'ai très souvent correspondu avec lui pour des demandes de prêts, toutes sortes de choses. J'ai entendu dire à la direction des musées de France que le maire utilisait le musée MASSÉNA pour ses réceptions. On disait : « Ah ! Enfin, la mairie a cessé de l'utiliser pour ses réceptions, on va pouvoir faire des expositions ! » J'ai dit, « — Ça, c'est pas sûr, au moins le rez-de-chaussée. » Le premier étage est très musée, donc ça... Mais c'est pas mal la série des salons, c'est très bien. J'ai vu ça avec grand plaisir, parce qu'il y a très longtemps que je voulais voir ça. Mais la mairie n'est pas dans un bâtiment, elle n'a pas de lieu de réception, entre guillemets. Alors là, j'étais content parce que quand j'y suis allé, on avait trois tableaux en dépôt, ils étaient présentés à l'étage. Donc, j'ai pu rendre compte qu'ils étaient bien présentés. Oui, il y a un grand portrait de la reine VICTORIA en particulier<sup>708</sup>. Puis, il y a un portrait de MASSÉNA ou autre<sup>709</sup>. Mais, non, c'est compliqué. Et là, c'est plutôt histoire locale, le musée MASSÉNA. Je ne sais pas, je n'ai pas une vision claire du musée MATISSE. C'est bien à Nice qu'il y a le musée du message biblique Marc CHAGALL ? Oui, c'est ça. On en a parlé longtemps à la direction des musées de France parce qu'il y avait cette histoire de prêt dans le cadre de ces commémorations & puis il y a une expo CHAGALL qui tourne dans vingt-cinq pays, on a rencontré monsieur FRÉCHURET ?

27. VL Il s'occupe des trois musées nationaux des Alpes-Maritimes.

27. FLA Et l'autre, c'est quoi ?

27. VL Fernand LÉGER & aussi PICASSO à Vallauris.

27. FLA Vous avez quoi d'autres ?

27. VL Le musée des beaux-arts Jules CHÉRET...

27. FLA Je l'ai vu il y a des années pour une exposition sur les VAN LOO, l'exposition occupait les locaux & n'était ouverte que cette partie-là<sup>710</sup>. Donc je n'ai pas vu le reste des collections. C'est un musée un peu vieillot quand même. Je trouvais qu'il avait besoin d'une rénovation. C'était il y a une dizaine d'années. Enfin, vous avez beaucoup de musées quand même.

27. VL On a douze-treize musées.

27. FLA Ça fait quand même beaucoup pour Nice. Après, il faut les faire tourner, c'est ça ! Vous avez circulé en France pour voir d'autres musées alors ! Donc, là vous poursuivez votre enquête, vous redescendez à Nice ?

27. VL J'ai l'intention de passer à Lyon, notamment pour aller voir le projet du musée des Confluences.

27. FLA J'ai pas compris ce que c'était que ce musée des Confluences. Parce que des gens m'ont dit : « Oui, ils ont un projet de musée, ça va être un très beau bâtiment mais ils n'ont rien à mettre dedans ». D'autres m'ont dit : « Si, ils ont des collections » mais je n'ai pas compris d'où elles venaient. Ça reste une chose très mystérieuse. Est-ce que c'est des collections lyonnaises qui n'étaient pas montrées, est-ce que c'est des choses de GADAGNE, est-ce que c'est des choses qui étaient au palais Saint-Pierre<sup>711</sup>, est-ce que... je n'ai pas réussi à comprendre. Est-ce qu'il y a une partie GUIMET ? En tout cas, c'est bien d'avoir fait comme ça une tournée avec des choses très diverses ce qui vous donne une vision.

27. VL Puis à Marseille avec le musée d'histoire de la ville & le MUCEM.

<sup>708</sup> Heinrich von ANGELI. *Victoria, reine de Grande-Bretagne*. Nice, 1885.

<sup>709</sup> Ferdinand WACHSMUTH. *André Masséna, duc d'Essling, prince de Rivoli*. Nice, 1834.

<sup>710</sup> 2000, Nice : musée des beaux-arts Jules Chéret. *Les Van Loo, fils d'Abraham*. MUSÉE DES BEAUX-ARTS JULES CHÉRET, éd.

<sup>711</sup> François de ROYERS DE LA VALFENIÈRE. *abbaye de Saint-Pierre-les-Nonnains*. 1687.



27. FLA Ça, c'est un musée qui traîne depuis des décennies, c'est bien qu'il ouvre enfin, on leur prête des œuvres pour l'exposition là. Enfin, ça entraîne la fermeture du musée des ATP. J'ai toujours trouvé ça incroyable qu'on ait pu ouvrir un musée des Arts & Traditions populaires au bois de Boulogne, à Neuilly! C'est une chose qui m'a toujours paru complètement incongrue. Enfin, quelle idée! Quelle idée! Et le bâtiment était moche. C'était... je l'ai visité déjà un peu démonté. Moi, j'ai un problème avec les musées d'ethno, j'ai vraiment du mal avec ça. En même temps, c'est toujours intéressant de voir ça, mais...

27. VL Parfois, l'accès est un vrai handicap pour certains musées. Il faut vouloir y aller.

27. FLA Ce qui est terrible, c'est le musée de la Renaissance à Écouen, j'y suis allé une fois & je n'y suis pas retourné depuis des années, je reçois leurs cartons d'invitation, mais c'est impossible d'y aller! J'ai le souvenir quand j'étais étudiant, c'était un jour de neige comme ça, j'avais raté... je ne sais plus, on allait à la porte de Saint-Denis, & là, il y avait un bus qui vous emmenait. J'avais raté le bus qui allait au pied du château & je me suis trouvé avec un bus qui s'arrêtait 3 km avant, j'étais avec des copains, on avait fait ça à pied dans la neige, on était arrivés là, mais c'était la terre promise, on n'y croyait plus. J'en ai un souvenir. Qu'est-ce que c'est que cet endroit. Non, & puis ils ont mis toute la Renaissance là, alors il y a des choses très importantes, mais comment faire! Mais je pense que c'est un problème général de musée en région parisienne, qui, quand ils ne sont pas à Paris ou pas très facilement accessible, ne marchent pas. Nous on a de la chance d'avoir trois gares à Versailles, dont la gare qui marche le mieux, c'est Rive-Gauche par laquelle je pense vous êtes arrivé. Heureusement qu'on a ça, mais les Parisiens ne viennent pas. Traîner un Parisien à Versailles, & moi-même quand j'ai été nommé à Versailles, je me suis dit, le premier jour, les deux premières semaines : « Ouh là là! Qu'est-ce que c'est que ça! », je prenais mon RER tous les matins en me disant : « Combien de temps je vais tenir le coup? », maintenant ça va, j'ai pris l'habitude mais... & je viens plutôt plus souvent en voiture, mais, c'est vrai que c'est pas... alors que c'est pas loin en fait. On a l'impression d'aller loin. L'idée d'AILLAGON était de communiquer là-dessus, d'avoir toujours quelque chose de nouveau à proposer, justement pour que Versailles sorte de cette image de lieu à touristes. Je pense que communiquer en quatre ans comme on a fait à fond, au point que nous-même, moi-même j'en étais écœuré, à chaque fois que j'ouvrais un truc, je voyais Versailles : « Mais, c'est pas possible, quand est-ce qu'on va arrêter de parler de nous », on avait toujours des journalistes qui arrivaient, qui débarquaient, je disais aux attachés de presse : « Mais moi cette semaine je n'ai rien à vendre, la semaine prochaine peut-être, mais pas cette semaine ». Alors, c'était fou parce qu'on cherchait toujours à parler de quelque chose, & alors les journalistes étaient là : « Alors qu'est-ce que vous avez d'inédit, de pas connu? » En fait à Versailles, il n'y a pas, parce que Versailles<sup>712</sup> est un château qui a été tellement transformé sous LOUIS-PHILIPPE, justement, qu'il n'y a pas d'appartement, il n'y a pas de chose secrète, pas connue. À Compiègne & à Fontainebleau qui sont des châteaux beaucoup plus dans leur jus, il y a des choses beaucoup plus intéressantes à ce point de vue là. Versailles, il n'y a rien qui ne puisse être visité avec un conférencier à un moment dans l'année, tous les appartements : les appartements intérieurs roi, reine, les appartements DU BARRY<sup>713</sup>, les appartements de la POMPADOUR<sup>714</sup> sont des choses qu'on voit. Donc quand les gens nous demandent : « Qu'est-ce que vous pouvez nous montrer de nouveau? », en fait on est embarrassé, & il n'y a pas grand-chose qu'on puisse leur montrer. Alors, on leur montre un truc, ils ont l'impression de visiter le truc du tonnerre, mais ils ne voient pas qu'il y a des groupes qui défilent là-dedans toute l'année. C'est terrible, c'est une drôle de chose, mais effectivement on a du mal à sortir de cette image-là, parce qu'on a vraiment beaucoup de monde. Là, on ne s'en rend pas compte aujourd'hui & parce que c'est la basse saison, mais c'est terrible.

27. VL J'ai trouvé que pour un lundi fermé & sous la neige, il y avait quand même pas mal de touristes qui cherchaient...

---

<sup>712</sup>LE VAU, HARDOUIN-MANSART, DE COTTE, GABRIEL et GABRIEL, *château de Versailles*, op. cit.

<sup>713</sup>Jeanne BECU DE CANTIGNY.

<sup>714</sup>POISSON.

27. FLA Comment les gens se renseignent ? Parce que c'est dommage de faire la démarche de venir jusqu'à Versailles & de se retrouver devant la porte close. À chaque fois que je vois des gens comme ça le lundi, je me dis : « Aujourd'hui on peut se renseigner. » Nous on a beaucoup de monde souvent les mardis, parce qu'on récupère souvent les gens qui trouvent les musées nationaux fermés à Paris, donc les tour-opérateurs arrivent, ça déferle. Le mardi, c'est un jour d'horreur, pas en ce moment, mais il y a des périodes où c'est absolument dantesque. Et on se dit c'est bête d'avoir cette réserve & de ne pas pouvoir le montrer, mais ce public-là ne cherche absolument pas ce truc-là.

27. VL Mais, c'est vrai que s'ils avaient ça au milieu de leur parcours, ils le visiteraient...

27. FLA Oui, l'idée c'est ça, ce serait de dire, justement pour éviter d'engranger les grands appartements, ça serait d'avoir : « Bon, on peut voir les grands appartements, mais on ne peut pas le voir tout de suite, alors en attendant allez voir, je ne sais pas quoi, les appartements du Dauphin, le musée historique ». On a fait le test à l'époque d'AILLAGON, ça n'a pas bien marché, mais il faut dire que l'accès au musée historique était pas flatteur, donc ça, ça ne marchait pas, mais je pense que, comme on doit avoir des travaux ici, on devrait avoir un escalier très très convenable, peut-être qu'à ce moment on pourra imaginer de pouvoir montrer au moins les espaces *sacre, galerie des batailles* qui sont des espaces qu'on a envie de voir, au moins ça je pense qu'on pourrait les montrer dans un circuit spécial musée historique, j'espère. Voilà ce que je peux vous dire. N'hésitez pas si vous avez des questions à m'interroger par mail. Point de vue bibliographie, sur Versailles, vous avez trouvé des choses. Le bouquin de référence sur le musée de LOUIS-PHILIPPE, c'est le bouquin de Thomas GAEHTGENS, *Versailles de la résidence royale au musée*<sup>715</sup>, qui est un classique, un grand bouquin ou est détaillé tout ce qui est... Autrement, il y a *Le Musée révélé*<sup>716</sup> de Claire CONSTANS & Laurent GERVEREAU, il n'y a pas grand-chose. Et puis sinon, il y a des livres anciens, des petits guides de visite qui ont été faits dans les années soixante-soixante-dix, par des gens à l'époque. Enfin, il n'y a pas vraiment d'ouvrage en dehors de ça, d'ouvrage de synthèse sur le musée de LOUIS-PHILIPPE. <sup>j</sup> Il y a toujours le projet ici de faire un gros ouvrage sur le Versailles de LOUIS-PHILIPPE pour le réhabiliter, d'autant plus qu'on a numérisé tout le fonds de l'archive, il y a beaucoup d'archives au château là-dessus, donc on aurait. <sup>k</sup> On est quelques-uns à avoir cette idée, il faut qu'on arrive à se mettre d'accord pour faire ça, mais enfin, c'est pas immédiat. Voilà, sinon, il y a un catalogue des peintures, un catalogue des sculptures qui existent. <sup>k</sup> Il y a beaucoup de choses en ligne sur les collections, il y a tout ce qui est... Le plus facile, c'est soit la base *Joconde*<sup>717</sup>, mais bon, elle n'est pas toujours très à jour, soit la base photo de la Réunion des musées nationaux<sup>718</sup> où vous avez toutes les œuvres photographiées de Versailles puisque ce sont les œuvres des musées nationaux. Donc, nous on est toujours liés à la RMN, donc la base RMN, elle est utilisable pour avoir toutes les photos des œuvres du musée, aussi des photos des salles, des espaces & tout ça. <sup>l</sup>

Com. 27.10  
Archives  
numérisées

Com. 27.11  
Photos d'œuvres de  
la RMN

27. VL Il y a cette galerie sur le site du musée.

27. FLA <sup>l</sup> Oui, qu'on a fait avec un mécénat il y a quelques années. Mais entre temps, on a décidé de mettre en ligne les collections, alors j'ai attiré l'attention de la communication en disant : « Non, mais rappelez-vous qu'il y a un site sur les collections historiques, donc, pour toute une partie de la mise en ligne, il faut renvoyer sur ça, pour comprendre qu'il y a la partie musée historique & la partie plus résidence royale à côté. » C'est vraiment les deux entités qu'on a toujours. Donc, voilà. <sup>l</sup> Non, en bibliographie, il n'y a pas tellement de choses. Il y a eu des choses, si l'époque LOUIS-PHILIPPE vous intéresse, il y a eu des ouvrages qui ont été publiés à son époque. Il y a surtout

Com. 27.12  
Galerie de l'histoire  
de France

<sup>715</sup> GAEHTGENS, *Versailles de la résidence royale au musée historique la galerie des batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*, op. cit.

<sup>716</sup> GERVEREAU et CONSTANS, *Le musée révélé l'histoire de France au château de Versailles*, op. cit.

<sup>717</sup> *Joconde*, op. cit.

<sup>718</sup> *L'Agence Photo RMN Grand Palais*, op. cit.


<sup>j</sup> Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 910.

<sup>k</sup> Extrait ventilé sous « Dispositif de récolement », SECTION B.3.46 Numérique, page 909.

<sup>l</sup> Extrait ventilé sous « Portail », SECTION B.3.46 Numérique, page 920.

deux ouvrages VATOUT, qui a écrit un ouvrage sur Versailles <sup>719</sup> & puis LABORDE avec son *Versailles, ancien & moderne* <sup>720</sup> qui raconte, c'est intéressant, parce qu'il était assez proche du roi, donc on voit comment LOUIS-PHILIPPE a imaginé son musée, ce qu'il a voulu dire & les aspects qu'il a voulu dissimuler dans son discours. Et puis ce sont vraiment des sources d'époque, donc c'est intéressant à regarder. Sous le Second Empire, il n'y a pas grand-chose. Il y a un guide par SOULIÉ qui a sorti un catalogue du château <sup>721</sup>. Alors, c'est marrant parce que c'est un catalogue topographique, il numérote tous les tableaux & à chaque fois il y a une petite notice historique sous les tableaux. C'est un travail qui avait été fait comme ça sous LOUIS-PHILIPPE par GAVARD qui est un éditeur parisien, mais ça a été... ça n'a pas été vraiment terminé, ça a été fait... en plus la façon dont il a conçu son bouquin en livraison, qui ont été reliés de manières différentes selon la façon dont ça a été diffusé, n'est pas toujours très simple à utiliser. Mais le SOULIÉ <sup>722</sup> est pas mal parce qu'en fait, on voit vraiment une histoire continue qui a été racontée, & c'est-à-dire qu'on voit vraiment une histoire continue qui est racontée. On passe pratiquement d'un commentaire d'un tableau à l'autre, c'est presque un discours continu avec des images qui illustrent comme ça. Et le SOULIÉ <sup>723</sup> était en trois étages, en trois volumes, un volume par niveau, & on pouvait se balader avec son SOULIÉ <sup>724</sup>, comme ça on avait tout le récit. Ce qu'on n'a plus depuis cette époque-là parce que le SOULIÉ <sup>725</sup> qui a été édité sous le Second Empire, réédité au début de la III<sup>e</sup> République après a cessé d'être édité. On n'a plus du tout l'équivalent de ça. Du temps de Gérald VAN DER KEMP, il y avait des petits guides par secteur aussi.

27. VL C'est l'ancêtre de l'audioguide.

Com. 27.13   
Guide descriptif

27. FLA <sup>m</sup> Oui, presque ! En même temps, ce que raconte ce SOULIÉ <sup>726</sup>, c'est exactement ce qu'on voit sur les tableaux. Donc en fait, c'est une vision très descriptive, & effectivement, si on voulait faire un audioguide, on pourrait presque partir des textes de SOULIÉ <sup>727</sup>. <sup>||</sup> Après, il faut revisiter les appartements historiques en disant : « Mais c'est pas tout à fait comme ça que ça s'est passé, on sait aujourd'hui que ci, que ça... », mais alors là, on n'en sort plus. Dès qu'on commence à réinterpréter ça devient plus compliqué. Mais le SOULIÉ <sup>728</sup>, son truc n'était pas mal conçu.

27. VL Ou alors avec des haut-parleurs orientés qui commencent quand vous êtes devant le tableau.

27. FLA Oui, vous entendez le tableau qui parle. Vous faites parler NAPOLÉON sur son tableau. Non mais on voit des choses comme ça... c'est vrai qu'au point de vue gestion des sons, maintenant on fait des choses qui sont très performantes, donc on pourrait arriver à faire des choses intéressantes, mais il faut en même temps raconter une histoire. Il faut presque qu'on écrive des textes & qu'il y ait quelqu'un qui les réécrit sur un mode un peu plus grand public. Parce que c'est quand même... comme c'est une histoire, petit à petit, c'est pas compliqué à faire, mais il faut savoir si c'est suffisant.

27. VL Vous voulez dire qu'on pourrait suivre le discours de LOUIS-PHILIPPE sur tout le musée ?

<sup>719</sup>VATOUT, *Souvenirs historiques des résidences royales de France. Palais de Versailles*, op. cit.

<sup>720</sup>LABORDE, *Versailles, ancien et moderne*, op. cit.

<sup>721</sup>SOULIÉ, *Notice du Musée impérial de Versailles*, op. cit.

<sup>722</sup>Ibid.

<sup>723</sup>Ibid.

<sup>724</sup>Ibid.

<sup>725</sup>Ibid.

<sup>726</sup>Ibid.

<sup>727</sup>Ibid.

<sup>728</sup>Ibid.

<sup>m</sup>Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 906.

27. FLA On pourrait, quand même, parce que finalement ce qu'on voit même dans le *SOULIÉ*<sup>729</sup>, c'est ce qu'aurait pu dire LOUIS-PHILIPPE, c'est un peu ça. Donc, il faut voir de quelle manière aborder ça pour aussi donner la distance. Le problème c'est la distance, c'est donner au public la possibilité d'avoir cette distance critique par rapport à ces œuvres. Mais ce qui est déjà bien, c'est que ces œuvres, il les a déjà dans la tête, parce qu'on les connaît tous. Tous les tableaux de Versailles, on les voit sans le savoir depuis très longtemps. Ce sont des images qui sont connues, dès qu'on a besoin d'un tableau historique, c'est très souvent des tableaux de Versailles qu'ils reproduisent, donc je me dis que ça c'est déjà bien, on a ça dans un bagage collectif, on a déjà ça. Après, il ne faut peut-être pas grand-chose pour aller plus loin. Ça c'est le côté très positif peut-être de la chose, c'est de se dire que ces œuvres on les connaît sans les connaître. Et je pense que ce que découvrent les visiteurs quand ils sont dans la salle du sacre & dans la galerie des batailles, c'est ça, ils doivent avoir l'impression d'avoir vu, notamment les tableaux napoléoniens, bon les trois tableaux napoléoniens connus, bon quatre avec l'*Austerlitz*<sup>730</sup>, ils l'ont tellement vu reproduit, que forcément ce sont des images qui leur parlent. Donc, déjà on a une bonne entrée en matière. Effectivement après il faut aller au-delà. Alors autrefois, on avait ce qu'on mettait sous les tableaux, ce qu'on appelait à l'époque des fac-similés, le petit cartouche avec les personnages détournés & leur numéro & puis tel ou tel personnage. Bon, on ne racontait pas leur histoire mais au moins on donnait des infos. Ça passionne. <sup>n</sup> Je tombe toujours sur des passionnés, c'est vrai, qui sont toujours là : « Alors, là derrière, c'est... ? » Parce que c'est choses-là, ces croquis, on ne les a pas toujours dans les dossiers d'œuvres, on n'a pas toujours gardé la trace de ça. Et là, l'autre jour, j'ai vu qu'on en a sortis en réserve, il y en a plein, donc ils sont en train de les numériser, donc on pourra enfin les utiliser. Vraiment, savoir exactement qui sont tous les bonshommes qui sont là, & puis après on pourra raconter l'histoire. C'est déjà pas mal, c'est sympathique. Parce qu'il y a toujours des gens ici qui cherchent le portrait de leur ancêtre, des gens qui... Il y a aussi beaucoup de vieilles familles qui cherchent le blason de la famille dans les salles des croisades. Je ne pensais pas que c'était imaginable. Oui, parce que dans les salles des croisades, vous avez toutes les croisades racontées par l'image, & vous avez en fait tout un armorial que LOUIS-PHILIPPE a fait rechercher & a fait un peu lister toutes les familles qui avaient participé aux croisades, & à ce moment-là a demandé à des experts d'héraldique de retrouver des blasons pour les faire peindre dans les salles des croisades, donc il y a plein de blasons. Et en plus, la chose, c'est qu'à l'époque, il y a plein de familles qui se sont manifestées auprès du roi. Alors, c'est marrant parce qu'il y a plein de vieilles familles légitimistes qui devaient pas être très monarchie de Juillet, mais qui, quand même, ne voulaient pas être oubliées, & c'est marrant parce que c'est presque par région. Il y a la salle des Bretons, il y a la salle des Normands, on voit les vieilles régions catholiques aussi, monarchistes & catholiques, alors, c'est très intéressant. Alors, là où le roi avait pensé mettre 300 blasons au départ, il y en a 600 aujourd'hui. Et alors ce qui est amusant, c'est qu'il y a des familles aujourd'hui, vieilles familles aristocratiques ou apparentées, qui font des recherches généalogiques parce que ça c'est dans l'air du temps depuis pas mal de temps, ils trouvent toujours un aïeul qui a fait les croisades ou qui aurait pu faire les croisades. Et alors à ce moment-là, ils écrivent, ils téléphonent, ils veulent voir la salle des croisades. Alors, moi, je ne me suis pas méfié la première fois : « Mais oui, pourquoi pas ! » Je les emmène, & en fait, ils venaient pour demander tout simplement si on ne pouvait pas mettre le blason de la famille dans les salles des croisades.

Com. 27.14  
Numériser pour  
renseigner

27. VL Le mettre ?!

27. FLA Oui, ça paraît incroyable. Alors, moi j'ai trouvé ça très intéressant de voir cette appropriation d'un espace dans le Versailles historique<sup>731</sup>. Alors, je leur ai dit : « Non, c'est dans l'état historique, on n'y touche plus... » sans avoir su, parce que je n'avais pas re-vérifié mon affaire, je n'avais pas révisé, qu'en fait, on avait modifié jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup>, Pierre de NOLHAC vers 1900 faisait encore ça, ou rajoutait des blasons. Et alors moi, je ne savais pas ça. Je pensais que les blasons s'étaient arrêtés à LOUIS-PHILIPPE. Et alors, là on visite les salles, & là : « Vous voyez, là il y a un blason, même là, on ne pourrait pas l'effacer pour mettre le blason de la famille ? — Non,

<sup>729</sup> Ibid.

<sup>730</sup> François Pascal Simon GÉRARD, *Bataille d'Austerlitz*. Versailles, 1810.

<sup>731</sup> LE VAU, HARDOUIN-MANSART, DE COTTE, GABRIEL et GABRIEL, *château de Versailles*, op. cit.

<sup>n</sup> Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 911.

non, c'est pas possible ! », & encore j'ai trouvé ça assez étonnant, parce que je ne m'attendais pas du tout à ça. Et j'ai régulièrement des gens qui me demandent d'aller voir le blason de la famille dans les salles des croisades. Là, c'est... comme c'est vraiment la salle pour les vieilles familles légitimistes, les familles de noblesse immémoriales, donc ça on est sûr que si on a son blason là, on a presque l'impression que c'est une garantie. C'est formidable, c'est absolument incroyable. C'est étonnant de voir qu'ils font encore cette démarche, encore aujourd'hui. Alors, c'est à la fois intéressant, & un peu terrifiant à la fois, mais voilà, c'est... De voir la suite, c'est-à-dire qu'il y a encore des gens pour lesquels je me dis que le musée de Versailles, c'est encore ce musée « À toutes les gloires de la France », c'est encore ce grand musée historique où il faut être, en fait. C'est curieux. Alors, je me dis que c'est terrible parce que c'est effroyablement passéiste, c'est d'un autre monde, mais c'est touchant en même temps. Je suis partagé entre les deux sentiments. Mais nous ne changeons pas de blason ! C'est des vieilles familles très anciennes, ou qui ont une prétention à l'ancienneté incontestable. C'est marrant, c'est curieux. Oui, il y a aussi des gens qui veulent voir le portrait du grand-père dans les réserves. Oui, ça c'est assez fréquent aussi. Alors, c'est terrible parce que parfois c'est un portrait qui a été donné par la famille, il y a très longtemps par les grands-parents ou les arrière-grands-parents, c'est vrai qu'il est en réserve, & qu'il l'a toujours été probablement, & j'aimerais pouvoir leur dire, on va vous le rendre, mais bon, comme les collections de l'État sont inaliénables, c'est pas possible. On se dit qu'à la limite, on aurait pu imaginer de remettre dans le circuit des œuvres, ou rendre aux familles... Pour les familles qui auraient donné, on aurait pu imaginer de rendre aux descendants le portrait de famille qui n'est plus présenté, qui ne le sera plus jamais, etc. Mais ça, c'est le principe d'inaliénabilité des collections, & ça, ça ne changera pas. Mais effectivement, j'ai eu la même question au musée de l'Armée aussi, des familles de militaires avaient cette idée de... jamais on aurait vendu un portrait de famille, c'est vraiment donné, & je me disais il y en a plein dans les réserves, & je me disais qu'effectivement, on pourrait imaginer souhaiter que ces œuvres reviennent dans le circuit, donc soient rendues à des descendants très... J'ai eu aussi des descendants qui demandent à faire une copie du portrait du grand-père donné par l'aïeul. Alors, c'est terrible, parce qu'on se dit : « Ils font faire une copie alors que l'original est là & ne nous sert pas... », j'avoue que tous les cas de figure sont présents. C'est une drôle de chose. C'est bloqué pour le moment, ça peut changer. Qui sait ? Enfin, je ne pense pas parce que l'inaliénabilité, c'était une question qui a été soulevée au moment de la nouvelle *Loi musée*<sup>732</sup>, & c'était plutôt les musées d'art contemporain qui étaient intéressés par l'aliénabilité possible, mais pour les musées anciens, on disait : « Non, non ! Ça c'est un principe de fond qu'il faut conserver. » Si on veut continuer à recevoir des choses, si tant est qu'on en reçoive, parce qu'aujourd'hui on achète, & on ne donne plus, forcément les temps ont changé, il ne faut pas décourager, il ne faut pas que les gens aient l'impression qu'ils peuvent retrouver ça sur le marché quelques années après. Ça a été conservé comme un principe de fond auquel on ne touchera pas.

27. VL Certains musées assurent que les dons soient exposés assez rapidement après le don.

27. FLA Oui, alors, exposé, je ne sais pas. Oui, enfin ça, peut-être qu'ils ont besoin de présenter des objets. Il y a quand même beaucoup de musée où on ne peut absolument pas garantir la présentation. Mais il faut avoir l'honnêteté de le dire au moment du don. C'est-à-dire que quand les gens vous donnent, aujourd'hui c'est le principe, autrefois aussi, ceci dit, ça l'était, mais on sait bien qu'il y a énormément de choses qui ont été données & qui n'ont jamais été présentées. Mais il faut aussi autant que possible... C'est ce qu'attendent les gens bien entendu. Ça c'est...

27. VL Il y avait à l'époque des questions fiscales qui poussaient à...

27. FLA Oui. Enfin, aujourd'hui, c'est surtout la vente publique, en fait. Peut-être quand même que dans des établissements comme la Cité de l'immigration c'est possible encore. Il y a des établissements où on donne encore, parce que les choses n'ont pas encore de valeur marchande. Moi, j'ai vu ça beaucoup au musée de l'Armée, vraiment, c'est dans l'esprit militaire, on ne vend pas, on donne. Il y a une espèce de parti, comme on se donne pour la nation, donner sa vie pour l'État, effectivement, j'ai vu beaucoup de gens qui disaient : « Jamais, je ne vendrais pas, je le

<sup>732</sup>GOUVERNEMENT FRANÇAIS, « loi relative aux musées de France », op. cit.

donne. » Ils ne voulaient surtout pas entendre parler de commerce & de choses comme ça. Parce que c'est lié au sacrifice, à toutes sortes de choses, par contre dans le domaine de l'œuvre d'art, là, on est dans un autre registre.

27. VL Marie-Pascale PRÉVOST-BAULT me disait qu'elle croulait sous les dons.

27. FLA Oui bien sûr. Vous avez rencontré aussi Marie-Pascale, décidément, vous rencontrez que des gens que je connais. Les musées de la Grande Guerre, je pense que c'est le problème. C'est comme ça d'ailleurs que Jean-Pierre VERNEY a réussi à cumuler une énorme collection, parce qu'il a récupéré des tas de trucs, des tas de choses dont les gens étaient persuadés que ça ne valait absolument rien, alors qu'aujourd'hui, il disait qu'il a des uniformes qui sont rarissimes, qui ne se trouvent plus parce qu'on a tellement jeté qu'à un moment, si quelqu'un n'a pas eu la bonne idée de collectionner, & bien effectivement, le truc a disparu. Et puis lui, c'était vraiment tout azimut. C'est fou cette espèce de boulimie incroyable. Alors moi, je n'ai jamais vu sa collection chez lui, mais on disait que c'était une accumulation, la femme, les enfants, tout le monde était... c'était un bric-à-brac absolument invraisemblable. Alors, du coup, il a monté pendant des années des expositions sur la Grande Guerre. Alors, c'était marrant, moi je voyais au musée de l'Armée, tous les ans, ça revenait, parce qu'il y a toujours : c'était les 80 ans, après les 90 ans, maintenant le centenaire, & puis comme il y a quatre-cinq années, du coup ça revenait très très souvent. Tous les quatre-cinq ans, il pouvait repartir sur des nouvelles expositions commémoratives. C'est ce qu'il a fait pendant des années au ministère des Anciens Combattants. Ça tournait comme ça, sans fin. En même temps, ça lui a permis de se faire connaître & puis de faire connaître sa collection. Parce qu'il est connu comme le loup blanc de tous les gens qui s'intéressent à 14-18. Vous ne l'avez pas rencontré lui ? Il est très sympa Jean-Pierre, c'est vraiment quelqu'un de marrant. Très très sympa. C'est vraiment quelqu'un de bien en plus, sympathique. Voilà.

27. VL Je vais vous laisser...

27. FLA Ben oui, la nuit est tombée.

27. VL Je vais vous laisser à vos occupations.

27. FLA C'est surtout mes cartons, l'électricité étant revenue, je ne sais pas si j'en ai... En effet, il n'y a que nous qui sommes éclairés.

27. VL Je feuilletais le programme du château, ça j'imagine que ça fonctionne bien les spectacles ?

27. FLA Enfin, il y a surtout une très belle programmation, un peu... assez audacieuse, & bon, ce qui est assez embêtant, c'est qu'elle ne s'articule pas bien avec les proportions des autres espaces de la région, voire plus large, la Normandie peut-être, alors, simplement AILLAGON avait imaginé qu'on ferait beaucoup venir le public parisien, mais le Parisien, il ne va pas passer le périph. le soir pour aller voir un spectacle. En fait, finalement, on s'est recentré sur le public local, & ça marche très bien. Il y a beaucoup de spectacles, il y a l'Opéra, la chapelle, les jardins à la belle saison, les grandes eaux...

27. VL J'ai un ami, Vincent TAVERNIER, qui est parfois programmé ici pour du théâtre, de l'opéra & de la danse baroque...

27. FLA À un moment le château fonctionnait beaucoup avec la musique baroque de Versailles, & puis il y a cette filiale de l'établissement public qui a été créée je ne sais pas quand, qui s'appelle château de Versailles spectacles, CVS<sup>733</sup>, qui organise, qui a un peu mis un pavé dans la mare en organisant tout ça. En attendant, il y a eu des spectacles formidables, des mises en scène incroyables, des choses... En plus on marche beaucoup sur nos propres crédits, on a une espèce de marge financière qui nous permet de faire des choses... je n'avais pas

<sup>733</sup>Château de Versailles spectacles.

compris, je pensais que, parce que c'est une partie qui est très à part dans la maison, & en fait, manifestement, on dégage des bénéfices qui permettent de faire venir des très grandes voix, des grands ensembles. Alors, il y a des spectacles qui sont les mêmes qu'à Paris, qui viennent ici pour... non, c'est très très bien. Bon, je vais vous raccompagner parce que ça doit être difficile...



27. VL Dans le noir.

27. FLA Merci à vous d'être venu jusque-là, d'avoir bravé les éléments pour arriver jusqu'à Versailles. N'hésitez pas si vous avez besoin de quelque chose à me contacter par mail. Et puis bon retour à Nice quand ce sera le moment. Bon courage pour vos travaux d'écriture. Ça va être intéressant. Laissez décanter tout ça.

27. VL Je vous tiendrai au courant. Bonne soirée. Au revoir.

## A.28. Entretien avec Alain MERCIER

Paris, musée des Arts & Métiers, le mardi 22 janvier 2013.



28. AM  *interruption*  Et je vous enverrais vers le musée Carnavalet.

28. VL Cette exposition sur les robots<sup>734</sup>, c'est très intéressant, parce que ça montre une grande différence entre l'Extrême-Orient & l'Occident sur la question de la modernité.

28. AM Comme dans tant d'autres domaines. Je vous conseille le deuxième fauteuil : celui-là est plus sûr que l'autre. Je vais peut-être quand même ouvrir la fenêtre. Mettez-vous à l'aise...

28. VL Je ne sais pas si vous savez de quoi nous allons parler.

28. AM En fait, je ne sais à peu près rien, sinon que vous faites un travail pour votre thèse. C'est ça ?

28. VL  *interruption*  J'étais ce matin à l'exposition *L'Art en guerre*<sup>735</sup>. Alors, on m'a conseillé de venir vous voir aussi.

28. AM Oui, parce qu'on est un peu un musée d'histoire, si vous voulez, d'une certaine façon. Qu'est-ce que l'histoire ? Donc on est un musée vraiment au carrefour de tous les domaines dans la mesure où ce sont des items historiques, techniques aussi évidemment, mais qui prennent leur sens par l'histoire. Qui prennent leur sens par la substance qu'on met autour, les œuvres qu'on met autour. L'histoire humaine, l'histoire sociale, & toutes ces choses-là, etc. Même si ce n'est pas toujours forcément parfaitement bien incarné, c'est le cas de le dire, dans les collections, ce sont quand même des collections qui prennent sens à partir de l'histoire & de l'histoire des mentalités qui ne doit jamais en être dissociée, quoi qu'il en soit, même dans les musées d'art. Je parle pour moi, je parle comme je pense les choses.

28. VL Ici vous êtes... ?

28. AM Je suis chargé de recherches. Si vous voulez, en deux mots, pour que vous compreniez le système. J'ai longtemps été responsable de collections papier, donc à la fois responsable des archives historiques, & du fonds iconographique ancien, qu'on appelle le portefeuille industriel ici. 20 000 dessins anciens, donc que j'ai catalogué, inventorié, etc. Et puis, ma formation étant une formation à l'origine de dix-septième littéraire essentiellement, avec des incursions dans l'histoire, j'aime essentiellement la recherche, & essentiellement ce qui m'intéresse c'est de décrypter comment une institution comme celle-là, tout à fait passionnante, au moment de la Révolution, avec ses ramifications idéologiques, épistémologiques : comment on arrive à cette idée extraordinaire de musée, qui n'est pas un musée à l'origine. C'est ce que je dis toujours notamment à nos nouveaux cnamiens quand ils arrivent chaque année, je suis chargé de raconter un petit peu l'histoire du lieu. Ce n'est pas à l'origine, au moment de sa création, un musée au sens où on l'entendrait aujourd'hui, c'est-à-dire un lieu où l'on conserve un patrimoine à vocation presque archivistique – même si les musées ont plein d'autres vocations maintenant, ça dépend des musées – mais en tout cas là, à l'origine, il ne s'agit pas de ça. Vous m'arrêtez, parce que je ne sais pas si c'est ça que vous souhaitez. C'est vraiment rassembler un ensemble, toute une collection d'objets qui étaient des objets de l'époque, de façon à ce que ces objets servent de modèle, puis puissent être dépassés au niveau de l'émulation technique. D'ailleurs, ça s'appelle conservatoire. D'ailleurs, c'est ce que je pense, on n'en a pas la preuve, mais dans mon idée, par rapport non pas au conservatoire de musique qui n'existait pas encore sous ce nom-là à l'époque, en 1794, mais par rapport au concept de conservatoire italien de musique, parce que le mot à plusieurs sens à l'époque, c'est-à-dire, c'est vraiment un ferment d'idées nouvelles, de talents. De cette idée-là, moi, j'ai beaucoup travaillé sur

<sup>734</sup> 2012, Paris : musée des Arts & Métiers. *Et l'homme... créa le robot*. Girolamo RAMUNNI, éd.

<sup>735</sup> BERTRAND-LORLÉAC et MUNK, *L'art en guerre, France 1938-1947. De Picasso à Dubuffet*, op. cit.



l'histoire de ces collections, l'histoire du Conservatoire, l'histoire du musée, j'ai fait plusieurs expositions, dont *Les trois révolutions du livre*<sup>736</sup>, qui était importante en propos. Et donc actuellement, je prépare le deuxième tome, puisque le premier vient de sortir, de l'histoire du lieu, du pré-CNAM, c'est-à-dire, parce que c'était un prieuré ici, de Saint-Martin-des-champs<sup>737</sup>, donc, ça c'est sorti<sup>738</sup>. Et maintenant, il reste deux autres volumes, alors vraiment je rentre dans l'histoire du Conservatoire, pas seulement du musée, mais le Conservatoire, dont le musée actuellement constitue un service, administrativement, si vous voulez. En tant qu'entité administrative, même si c'est un énorme service, mais c'est un service. Alors, maintenant, je vous laisse me dire ce que je peux vous apporter.

28. VL Je me suis souvent posé beaucoup de questions sur l'histoire & la manière dont elle était transmise. Écrire, montrer l'histoire avec le musée. J'essaie de voir, les ponts, les passerelles qui font se rejoindre histoire & esthétique. J'essaie de pouvoir comprendre les différentes situations des lieux où je vais. Ici, le musée en tant que tel, il existe depuis moins longtemps que le Conservatoire ?

28. AM Non, il existe depuis le Conservatoire. Simplement, la notion de musée a beaucoup évolué, puisque comme je vous le disais au départ, il s'agit d'un ensemble d'objets, alors, d'instruments, de machines, d'outils, & de livres, puisque la bibliothèque centrale était un autre service du Conservatoire, <sup>a</sup> tout ça est un ensemble cohérent à l'origine, voulu par l'abbé GRÉGOIRE. Nos textes datent de 1794. L'implantation ici dans l'ex-prieuré de Saint-Martin-des-champs c'est dès 1798 pour les prémices, parce qu'en fait, c'est dès 1799-1800 à peu près. Et tout de suite, on installe les objets de manière à ce que... dans ce quartier qui n'est pas anodin, parce que c'est un quartier industriel, vivant, avec, on suppose qu'il y a tout autour des énergies créatrices, au niveau de l'artisanat, au niveau des ingénieurs, mais surtout au niveau des artisans, pour montrer ces objets, les expliquer grâce à des démonstrateurs, à l'origine d'ailleurs, les trois directeurs – c'est un triumvirat qui ensuite va passer à un directeur – sont nommés démonstrateurs, puisque leur mission est d'expliquer comment fonctionnent les machines, notamment avec des dessins qui décomposent les machines sans qu'on ait besoin de la démonter, pour que ça donne des idées aux gens. On est à l'époque où on commence à publier les brevets – pas complètement au début, mais les premiers vont être publiés aux alentours de 1805 je crois, le tout premier brevet – donc, il y a tout un tas de notions qui viennent là coexister : la notion de créativité, d'émulation technique, de compétition, de compétitivité déjà par rapport à l'étranger, notamment par rapport à l'Angleterre, puisqu'il y avait littéralement une lutte effrénée entre la France & l'Angleterre, voire de l'espionnage industriel sous le Premier Empire, déjà, de manière très abondante, avec l'Allemagne évidemment, avec les autres pays moins..., mais avec ces deux pays frontaliers, oui, très important. <sup>b</sup> Et à partir de là, dans un premier temps, on a ces machines, ces outils instruments, on les montre, on les décrit, on essaye de les dépasser. Et puis ça devient très vite obsolète, donc c'est là que germe l'idée encore très tenue d'un musée, parce qu'on ne peut pas jeter tous ces objets, qui sont anciens d'ailleurs, ça a toujours été hors de question. Simplement au début, on sort de l'urgence révolutionnaire, on est juste au moment de l'accalmie, on est à la frontière de la Convention thermidorienne, donc on est dans cette période-là où il faut tout refaire, il faut tout recréer. Alors l'idée, c'est cette urgence de refaire les choses. Et puis c'est vrai que sous l'Empire, même déjà un petit peu avant, sous le Directoire, bon ben voilà, on a un peu plus de... on souffle un petit peu plus, on pense aux plaisirs, au luxe & à toutes ces choses, & donc là, ces objets qui commencent à vieillir, ou dont on ne voit plus l'utilité didactique, au fond, ils sont là, ils sont beaux, ils ne sont peut-être pas beaux, mais ils sont curieux, certains ! Bon ben, voilà, ça fait déjà les débuts d'un musée. Et puis au fur & à mesure, c'est une politique, je ne dis pas muséale parce que c'est prétentieux & c'est décalé, anachronique, mais une politique qui va être très dépendante, je dirais tributaire, des régimes politiques & des directeurs. C'est-à-dire que sous la Restauration par exemple, bon, le deuxième directeur qui s'appelait CHRISTIAN – il arrive en 1818, le premier étant

<sup>736</sup>Oct. 2002, Paris : musée des Arts & Métiers. *Les trois révolutions du livre*. Alain MERCIER, éd. ; idem, *Les trois révolutions du livre*, op. cit.

<sup>737</sup>ORDRE DE CLUNY, *prieuré de Saint-Martin-des-champs*, op. cit.

<sup>738</sup>Alain MERCIER. *La deuxième fille de Cluny. Grandeurs et misères de Saint-Martin-des-Champs*. Grenoble, Paris : Glénat, le CNAM, 2012.

<sup>a</sup>Extrait ventilé sous « Révolution », SECTION B.2.34 Histoire des musées, page 893.

Claude-Pierre BONNARD, le plus important – n'est pas très intéressé par toutes ces questions de ces objets qui ont un peu vieilli, & qu'on va mettre où ? ça ne l'intéresse pas beaucoup. Les objets qu'on acquiert à cette époque-là, où on devrait s'intéresser, si vous voulez avoir une politique d'enrichissement régulier pour que tout ça prenne de l'ampleur & de l'actualité, ça ne l'intéresse pas beaucoup. Par contre, on achète – c'est l'époque où se créent les premières chaires d'enseignement, qui est la deuxième pièce importante CNAM finalement, c'est les objets, le musée, puis après l'enseignement, puis après va venir la recherche – donc la création de la première chaire en 1919, & là ce que l'on acquiert, au niveau des collections, ce sont des objets qu'on va utiliser dans les expériences, dans les démonstrations. Donc après, si ce sont des gros tubes qui se cassent puisqu'ils sont en verre & que ça a pété pendant une expérience, ce n'est pas un problème, on barre sur le registre d'inventaire. Vous voyez, c'est pas exactement la logique, alors que après, par exemple, sous le Second Empire, là on est dans une toute autre logique. D'abord, on a maintenant un patrimoine considérable d'objets qui certains deviennent presque des antiquités, & puis on a vraiment une politique d'acquisition dans l'idée d'un musée, au sens moderne du terme, c'est-à-dire enrichir un patrimoine artistique, technique, puisque tout cela est indissociable. Donc par exemple, au moment de l'exposition universelle de 51, & *a fortiori* celle de 55, mais celle de 51 est très bien pour ça, le directeur de l'époque décide d'acheter en grande quantité au Crystal Palace<sup>739</sup> – ou de faire venir, ou de contacter parce que je ne sais pas comment ça s'est passé, mais c'était à ce moment-là – des collections de céramique, ou de verrerie, qui sont proches des beaux-arts finalement, parce que c'est de la technique finalement, dans la mesure où c'est des matériaux, & puis vous avez cet aspect important qui est avant tout la subjectivité malgré tout humaine : une personnalité va insuffler un esprit particulier dans la collection à un moment donné, & puis voilà. Il est évident que si un jour j'étais, je ne serais jamais quoi que ce soit, directeur des collections du Conservatoire on va dire, c'est sûr que probablement j'irais plus – ça c'est juste un aparté à nous pour rire, hein ! – vers des aspects humains, qui sont ceux qui m'intéressent, vers l'histoire des mentalités, qui est la chose qui m'intéresse, vers des aspects plus artistiques, parce que tout simplement, j'ai travaillé pendant 25 ans sur beaucoup & essentiellement, sur les croisements entre technique & art, parce que je pense que c'est la chose la plus importante, d'abord pour faire venir les gens ici, pour ne pas leur faire peur avec de la technique, & puis tout simplement, c'était aussi dans le cœur de ma formation. Je trouve que c'est très important de lier tout ça. On parle du design maintenant, mais le design existe depuis des siècles. Et c'est très amusant. Par exemple, vous avez sous la Restauration, on fait des soutes – ça m'avait beaucoup amusé, j'étais allé trouver ça dans le portefeuille industriel, dans la collection de dessins – des soutes de bateaux à vapeur, à la cathédrale néogothique en quelque sorte ! C'est amusant, ce sont des machines que personne ne voit dans le fond, mais c'est une espèce d'imaginaire qui vient se calquer, parce que la mode du temps, quoi qu'il en soit même sur des choses comme ça, elle va jouer. Et ça c'est quelque chose d'important qui va se situer sur un objet. L'objet technique... tout ce que l'on a, on peut dire que ce sont des objets techniques, disons ça comme ça ; le dire comme ça est extraordinairement réducteur. C'est comme si on disait qu'un tableau est une œuvre d'art. C'est extrêmement réducteur ! C'est ça & mille autres choses. Ça dépend comment on le regarde. Je ne crois pas que l'on puisse approcher un tableau, de quelque époque qu'il soit, en disant je vais faire une étude d'histoire de l'art ! On va comprendre des choses, on va le décrypter partiellement, mais on va passer à côté d'énormément de choses. Bon, pour un objet technique, si on se contente d'avoir une notice technique qui se contente de noter le fonctionnement de l'objet, bon c'est très bien, mais on va passer à côté de mille choses.

28. VL Et alors, comment vous faites pour sortir de là ?

28. AM Ben, c'est-à-dire que vous pouvez, que ce soit dans des articles, que ce soit dans des publications, que ce soit dans des expositions, ou que ce soit dans quelque manifestation que ce soit, des colloques ou autre, vous pouvez très très bien acquérir un objet, ou quoi que ce soit à travers justement l'épistémologie, l'histoire des mentalités, c'est évident que quand vous voyez, quand vous analysez un corpus de microscopes du XVIII<sup>e</sup> par exemple ; on a des objets techniques, certes, mais ce sont des objets d'art aussi, mais ce ne sont ni des objets d'art, ni des objets techniques, ce sont des objets, voilà. Un être humain, qu'est-ce que c'est ? C'est des globules rouges & des globules blancs ? C'est des os ? C'est une mentalité ? C'est mille choses ! Un objet c'est pareil dans le fond. Alors,

<sup>739</sup>Joseph PAXTON. *Crystal palace*. Londres (Angleterre), 1851.

on peut faire comprendre que ce n'est pas anodin, ce n'est pas gratuit si tel microscope, le *microscope du duc de CHAULNES*<sup>740</sup> puisque c'est le plus connu que nous ayons<sup>741</sup>, il intervient au XVIII<sup>e</sup> siècle, à une époque où on aime bien les fioritures, le rococo, etc. & où ça a un sens, parce qu'on n'arrive pas encore à dissocier l'objet d'art de l'objet technique. Si sa technique est performante, il doit être beau, puisque sa beauté, c'est sa beauté performante aussi. Vous voyez, vous avez une confusion des choses. Ça il faut le dire, parce qu'imaginons qu'on se reporte dans les années 1960. Là nous avons un objet qui est extraordinairement laid, au sens où on l'imagine, on n'a pas fait d'effort esthétique – dans certains cas, dans d'autres cas oui, sur une voiture peut-être, mais sur un microscope électronique, non – mais l'objet est extraordinairement performant. On a donc su dissocier ces deux aspects-là & au point que, si on recule encore un petit peu dans le temps, on va, au niveau de la Renaissance par exemple, on va tellement être frustré de ne pas encore maîtriser l'ensemble des sciences & des savoirs qu'on va tâcher de compenser par l'art l'incomplétude de l'objet, je crois. Et au XVIII<sup>e</sup>, vous avez finalement... sur un objet, vous aurez cette persistance. Alors il faut que ce soit ... alors, il n'y a pas que ce phénomène-là, il y en a mille, mais c'est tout une grille de lecture de l'objet, parce que c'est un objet qui est un objet de luxe pour un patricien qui fait collection de ces objets, il faut que ce soit beau en même temps que technique. Mais chaque objet finalement, doit être situé à mon sens dans le cadre historique, dans le cadre – alors c'est ce que moi je fais quand je, bon, je ne fais pas du tout de visite de groupe, mais accidentellement, pour faire plaisir, ou dans le cadre d'une exposition ou autre – j'essaye toujours de situer l'objet par rapport au cadre historique, au cadre esthétique, artistique, au cadre humain aussi évidemment, bon c'était un peu le propos de l'exposition dont je vous parlais tout à l'heure sur *Les trois révolutions du livre*<sup>742</sup>, ça n'a de sens que si on comprend aussi l'histoire sociale qui est derrière. Alors tout ça fait l'histoire, alors vraiment, au sens noble du terme. C'est-à-dire que là, on peut faire vivre complètement l'objet, on peut le faire vivre à travers toutes les conditions de sa réalisation & de sa non-réalisation.

28. VL J'imagine qu'il y a des partis pris dans vos expositions.

28. AM Ça je ne répondrais pas à la place de ma collègue responsable des expositions, parce que c'est vraiment particulier. Moi, si vous voulez, la dernière exposition que j'ai faite était en 2002. Vous voyez, vous êtes en 2013. Donc, voilà, c'est une exposition que j'ai faite absolument comme je souhaitais la faire. Je ne dis pas que maintenant, les expositions ne se font pas de la même manière, elle se font comme les gens souhaitent les faire, mais chacun a sa personnalité pour faire une exposition. C'est vrai que c'est important d'avoir un propos. Il faut savoir d'où l'on part & où l'on veut arriver de manière à avoir un sujet. Alors après, une exposition, elle n'aura pas toujours, & c'est normal en quelque sorte, un synopsis d'une vigueur considérable. C'est-à-dire que ça peut être exposition thématique, donc finalement, les affiches sur, je n'en sais rien moi, les voyages au sports d'hiver, ça fait une très belle exposition à regarder, bon après, dire que ça a un intérêt... oui, enfin, on passe & on regarde, mais c'est autre chose. Donc chaque exposition a effectivement son contenu. C'est plus facile évidemment, aussi parce qu'une exposition c'est une grosse entreprise, c'est plus facile quand vous êtes sur une publication. Bon, moi j'ai choisi ce que j'avais envie de venter ou pas. Récemment, un article sur une série de peintures qu'on a dans les collections, j'ai toujours bien aimé ces peintures qui ont été faites pour la guerre de 14 & qui raconte la fabrication des canons au Creusot. Alors là, pourquoi, une publication comme celle-là, parce que c'était une revue universitaire belge qui m'avait demandé une contribution sur l'art & la technique, mais ces sujets-là, bien qu'ayant fait une revue sur les peintres & la technique, je trouve que c'est un très très beau sujet, comme l'un des contributeurs que j'avais sollicité était au Creusot, était l'ancien conservateur du Creusot, je n'ai pas voulu si vous voulez faire doublon avec son sujet, qui était un tout autre sujet. Donc là, ça a été l'occasion d'exhumer ces tableaux qui sont forts beaux, enfin beaux, ça ne veut rien dire beaux, mais vraiment intéressants sur le plan de l'histoire de l'art, je vais vous montrer à quoi ça ressemble, j'ai un PDF pas définitif, mais à peu près. Parce que maintenant, on a les PDF des articles, c'est très bien ! On les a en même temps que la publication en général. En tout cas voilà les tableaux. Ce sont des tableaux vraiment intéressants, il y a un peu de VAN GOGH, je ne sais pas si je peux faire défiler... Là, vraiment, c'est un sujet qui m'intéresse beaucoup, parce qu'au-delà de l'aspect technique, puisqu'Émile LOUIS les

<sup>740</sup> Michel Ferdinand d'ALBERT D'AILLY.

<sup>741</sup> Michel-Ferdinand d'Albert d'Ailly. *Microscope*. Paris, jan. 1743.

<sup>742</sup> MERCIER, *Les trois révolutions du livre*, op. cit. ; idem, *Les trois révolutions du livre*, op. cit.

donne au musée en tant que documents techniques, bien entendu, c'est complètement pas ça, parce que si c'était des documents techniques, il aurait fait d'abord des photos, à l'époque on peut très bien le faire, où des tableaux très légers qui montrent un mode d'emploi, qui montrent un panneau scolaire, franchement, c'est pas ça ! Donc, pourquoi c'est pas ça ? Pourquoi ça veut être ça mais c'est pas ça ? Qu'est-ce qu'il a voulu faire vraiment ? À quoi ça peut se rattacher parmi les écoles picturales de l'époque ? Dans le fond à pas grand-chose... C'est intéressant non ? C'est vraiment des tableaux...

28. VL Absolument, car en plus j'ai travaillé en 2012 sur esthétique & industrie, dans votre thème. J'essayais de classer les différentes périodes esthétiques liées à l'industrie <sup>743</sup>.

28. AM Vous avez participé à cette revue ? Non ? Oui, mais vous avez bien fait. On ne croise jamais trop ces domaines, parce que d'abord, les gens aiment bien ! Ils se sentent plus à l'aise. Vous voyez, les gens croient toujours que dans un musée d'art il y a toujours une sorte d'immédiateté dans le : « C'est beau, c'est pas beau ! » ça tout le monde peut le dire. C'est pas vrai, pour comprendre un tableau de BRUEGHEL, il faut une culture très très plafonnante, c'est pas si évident. Et même de l'art abstrait, rien n'est immédiat. On a plus le sentiment, alors qu'en général, c'est peut-être ce qui fait qu'un musée comme le notre est beaucoup moins visité, qu'on a moins envie, qu'il fait moins appel à l'imaginaire, c'est-à-dire que les gens, ça les ramène à leur quotidien, donc, c'est moins drôle. Il y a quand même une sacralisation aussi de l'émotion d'art dans la société occidentale. Elle est partout cette sacralisation, mais chez nous elle a des formes particulières qui vont aller vers, en France spécifiquement, les beaux-arts, les arts appliqués c'est déjà plus tiède, & quand on est dans les techniques, c'est vraiment, bon ! Donc, on est dans cet aspect-là. Et je dirais que c'est pas non plus quelque chose de très attrayant, ça c'est ce que je pense, c'est pas très attrayant de dire aux gens, voilà telle machine, voilà à quoi elle servait, & voilà comment elle fonctionne. C'est bien de le dire, c'est le b.a.-ba, mais après, elle commence à devenir intéressante, voilà, c'est toujours pareil, c'est une espèce de pelure d'oignon, c'est-à-dire une machine c'est ça, & après, c'est quand ? Sous le Second Empire. Et ce Second Empire, pourquoi ? & puis ensuite, comment ? etc. Et puis finalement, la machine prend corps au milieu du reste. Et en littérature, comment cette machine vient-elle ? Comment on l'appréhende ? Comme un personnage peut être ? On va aller dans BALZAC, on va aller dans ZOLA, on va aller dans VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, & on va voir que c'est un personnage comme un autre. Et là, ça prend son sens, vous voyez ? Je pense que c'est important parce que sinon, c'est désincarné. C'est tellement vrai que quand on a des techniques où il est plus facile d'incarner la machine, les objets techniques, par exemple les objets de marine, ça intéresse plus, ça fait plus appel à l'éveil de l'imaginaire, parce que malgré tout, quand vous voyez une maquette de navire ou un trois-mâts, on les voit, c'est vivant, ça sent presque la mer. Bon une machine... Alors, il y a une autre manière d'approcher, qui moi ne me satisfait pas, qui est de *vedetariser*\* certaines machines. Alors qu'il est vrai qu'il faut hiérarchiser entre tel objet & tel objet. Bon, la caméra des frères LUMIÈRE <sup>744</sup>, c'est quand même l'objet le plus magique qu'on ait ici <sup>745</sup> ! À mes yeux, c'est le plus magique. C'est un objet merveilleux parce que il fait un pied de nez à toutes les valeurs. C'est tout petit, c'est moche, c'est une boîte, c'est rien. À part que toute notre civilisation presque se tire à travers cette petite boîte-là qui arrive comme ça. Ça c'est un objet ! Bon, voilà, ça c'est des choses comme ça. Sinon, les gens qui vont passer devant, si on ne leur explique pas, si on n'arrive pas à imaginer ça un petit peu par des histoires. Oui, on passe mais. La chose aussi c'est quand vous avez deux musées, un tout petit musée & un grand musée, je parle de taille là & non pas de prestige, au bout d'un moment, les gens se lassent. On ne peut pas tout voir, on ne peut pas s'arrêter devant tout. Ça c'est un comportement de visiteur qui est bien naturel. Alors quand vous êtes dans un musée d'art, ça va être assez facile parce que les gens vont aller vers ce qui leur plaît, tout bonnement. Bon, moi, le premier, quand je vais voir un musée, quoiqu'étant dix-septième, j'ai horreur de la peinture du XVII<sup>e</sup>, ces grandes peintures grandiloquentes, religieuses, je n'aime pas du tout ça, françaises du moins, les écoles flamandes, c'est autre chose. Donc, voilà, c'est pas grave, vous passez les grandes salles, & vous allez vers les petits tableaux flamands. Ici, c'est difficile d'avoir des appuis. Les gens, qu'est-ce qu'ils vont dire. Souvent, les gens sont désespérés, je les entends dire... en fait finalement, les grandes réflexions c'est :

<sup>743</sup> LAMBERT, « Esthétiques post-industrielles & esthétiques de l'histoire. », op. cit.

<sup>744</sup> Auguste & Louis LUMIÈRE

<sup>745</sup> Auguste LUMIÈRE et Louis LUMIÈRE. *Cinématographe*. Paris, 1895.

« Oh ! C'est pas mal ça ! — Oh mais ça c'est quoi ? — Ma grand-mère avait un truc comme ça chez elle ! » Et puis c'est tout ! « — Ça j'aimerais savoir comment ça marche ! Ça marche ? Ça marche pas ? », donc il n'y a pas tellement de repère. Et tout d'un coup, enfin, enfin, enfin, un objet est beau, une belle horloge XVIII<sup>e</sup> : « Oh ! C'est beau ! », parce que ça brille, parce que c'est de l'or. Donc les gens s'accrochent, parce que c'est humain, à ce sur quoi peut s'ancrer leur pathos. C'est humain. Mais c'est pas évidemment sur un musée comme ça. Alors une fois que les gens ont visité le musée, les collections qui sont quand même très pittoresques, très intéressantes, même si on ne regarde pas tout, le lieu qui est totalement magique, qui est un ancien prieuré, encore une fois, un ancien couvent, & puis le point d'orgue qui est une église absolument extraordinaire. Vous connaissez le musée ? Donc vous avez de vagues souvenirs. Le circuit se termine sur une église, vous verrez, on ira faire un saut tout à l'heure, c'est complètement magique parce que c'est une scénographie très BD, finalement, très curieuse, très onirique. Alors ça oui, ils disent en sortant : « Oh, je n'aurais jamais pensé que dans un musée comme ça, qu'ici ! il y avait tout ça. » C'est un comportement... Alors après, il y a des comportements qui sont assez liés à nos cultures, à nos manières d'approcher, GRÉGOIRE luttait contre ça déjà en 1794 & les encyclopédistes avant lui, c'est-à-dire que les beaux-arts & les arts mécaniques, ce distingo comme ça, ce qui sent la poisse & ce qui est joli & ce qui ne salit pas les doigts, voilà, les encyclopédistes disent qu'il n'y a pas de sous-métier en quelque sorte, que les choses sont nobles de part ou d'autre. Mais ça reste en 2013.

28. VL Vous gardez cette fonction de Conservatoire tel qu'il était apposé dès le début ? Est-ce que vous avez cette mission auprès des industries ?

28. AM Alors, il y a une mission de veille technologique qui est très importante. Après, la question est de savoir où est le raisonnable & où est l'utopie. Si on voulait répondre au postulat initial de sa création, c'est-à-dire si on voulait rassembler tous les objets dans le patrimoine de l'humanité, enfin, une espèce d'arche de NOÉ comme ça de la technique, bon, il ne faudrait pas une centaine d'agents, dont une dizaine qui s'occupe des collections, mais il faudrait 300 à 400 personnes qui à longueur de temps, y compris pour le patrimoine papier, puissent faire une veille sur la littérature grise. ❀ *interruption* ❀

28. VL Vous êtes historien de formation ?

28. AM Non, je suis littéraire. Je suis dix-septièmeiste précisément, & même premier dix-septièmeiste si je puis dire, parce que c'est vraiment deux XVII<sup>es</sup> qui n'ont vraiment rien à voir, je serais presque plutôt du côté du XVI<sup>e</sup> siècle. Donc, j'ai fait mes études de lettres, les études étaient un peu panoptiques. On avait aussi des études qui m'ont énormément servi par la suite en paléographie, en histoire de l'art. Ce n'était pas des études généralistes, c'était très pointu, mais il y avait quand même une incursion dans plusieurs domaines. Et puis moi j'aime bien aller dans tous les domaines. Je n'aime pas rester dans une discipline. Je m'ennuie vite. Si vous voulez, je trouve qu'un littéraire qui est seulement littéraire, alors là il perd vraiment énormément vraiment, surtout pour le XIX<sup>e</sup>. Mais le XIX<sup>e</sup> & le XX<sup>e</sup> siècles, évidemment, même le XVIII<sup>e</sup>, si on n'a pas cet éclairage d'histoire des techniques, d'histoire des mentalités, d'histoire de l'art. Tout ça ça vient ensemble, l'histoire religieuse aussi, au 17<sup>ème</sup>, on ne peut pas expliquer un texte, si on n'a pas la mythologie en tête, la *Bible*<sup>746</sup> & l'histoire théologique en plus. Après on n'a pas tout en tête, mais simplement de savoir qu'il faut avoir tous ces éléments, après on les trouve, mais c'est important, vraiment.

28. VL On parlait de la vocation du musée. On disait qu'aujourd'hui, c'est impossible de garder les missions d'origine.

28. AM Il y a quand même des acquisitions qui sont faites, avec quand même la *Loi musée* 2002<sup>747</sup>, donc des commissions d'acquisition sur la pertinence des objets. Après, on reste toujours malgré la grande compétence que peuvent avoir tels ou tels intervenants dans une décision, on reste toujours tributaire de l'histoire, tributaire de

---

<sup>746</sup> Traduction œcuménique de la Bible, op. cit.

<sup>747</sup> GOUVERNEMENT FRANÇAIS, « loi relative aux musées de France », op. cit.

l'histoire du moment, même si on ne veut pas, même si on reste inévitablement, c'est impossible autrement : par exemple aujourd'hui, on ne conçoit pas une exposition, ou très difficilement, ou un événement culturel, sans un lien au contemporain. C'est comme ça, c'est comme si c'était incontournable. Bon ! C'est une idée, mais on peut aussi admettre, qu'une exposition est une exposition du XVIII<sup>e</sup> siècle, & puis il n'y a pas forcément... Bon, voilà, c'est que des manières de voir les choses. Après, tout est défendable.

28. VL Quand a eu lieu la dernière rénovation ici ?

28. AM Entre 1992 & 2000, la réouverture en avril 2000. Là aussi, un travail de musée, c'est un travail qui se fait avec des équipes scientifiques mais aussi des équipes muséographiques. Bon, une muséographie, qu'on le veuille ou non, est une chose qui vieillit très vite. Rien n'est vraiment éternel, heureusement d'ailleurs, mais ça vieillit très vite. Or, la difficulté, par rapport à un grand musée...<sup>b</sup> Quand c'est un petit musée c'est différent, parce que c'est plus convivial, plus facile, en plus, bon je raccroche avec ce que je disais tout à l'heure là-dessus, parce que quand vous avez certains petits musées de province que j'envie, parce que c'est merveilleux, je pense à un musée à Dijon qui s'appelle le musée PERRIN DE PUYCOUSIN, un petit musée d'ethnographie charmant, charmant, charmant, qui m'a complètement fasciné depuis que je l'ai vu parce qu'il se trouve que... vous le connaissez ? C'est un musée, quand on arrive dans ce musée, on a une sorte de petite chambrette de repasseuse, & le fer est laissé à l'extérieur de la reconstitution de la chambrette en question avec une chaîne pour pas qu'il soit piqué évidemment, on sait qu'on peut le toucher, & quand on le touche, on le soulève, & ça seulement est un discours. C'est-à-dire qu'en soulevant le fer, on comprend l'effort de la repasseuse, & il y a tout un monde qui se crée. Alors après, il y a plein de choses. Il y a tout d'abord les strates muséographiques de toutes natures. Mais ce qui est bien, c'est qu'il y a des reconstitutions de la boutique du ceci, du cela : c'est très bien fait parce que souvent c'est très ringard. Donc, c'est presque du RIVIÈRE tout petit. Bien fait, vraiment bien fait. Il y a deux trois reconstitutions qui sont fascinantes. Il y a celle du coiffeur, parce que là, c'est tout en jeux de miroirs, donc on ne voit pas la pièce, c'est extrêmement astucieux. Celle du pâtissier, qui est sublime, parce que là, j'adore l'éphémère, ils ont des collections d'objets qui sont des pâtisseries du XIX<sup>e</sup> siècle, encore dans leur boîte, & tout ça a été mis en scène, ça porte vraiment, qu'on soit un petit gamin ou un vieillard, tout le monde peut rêver là-dessus, qu'on soit très cultivé ou qu'on ne connaisse rien, ça parle à tout le monde. Et puis alors, la boutique du boucher avec, ce qu'on met par terre, la sciure de bois, avec les traces de pas ; alors ça je trouve ça vraiment formidable. || J'ai retrouvé ça dans l'exposition que j'ai adoré qui s'appelle *Bohèmes*<sup>748</sup>, qui n'a peut-être pas eu le succès qu'elle méritait, au Grand Palais. Magnifique exposition, très intelligente, magnifique scénographie. Vous l'avez vu ? Elle y est peut-être encore. Je l'ai visitée un jour de pluie terrible, c'était atroce, c'était le soir, elle avait déjà été vue depuis 4 ou 5 jours. Et puis par terre, une espèce de moquette un petit peu sale, il y avait ces traces de pas un peu partout. Alors comme je suis un misanthrope né, je me suis dit en arrivant : « Oh, les gens salissent tout ! Un scénographe à beau faire des choses ! » Et je n'ai compris qu'au fil de la promenade que c'était évidemment voulu. Mais c'est fin, vous voyez, ce n'est pas gros, les gros pas. C'est fin, c'est comme si ça avait été... & c'est vraiment bien. Donc, il y a cette coexistence, ce travail de collaboration avec des scénographes. Bon, parfois, ça se passe très très bien, parfois, c'est plus difficile. Parfois on a les mêmes goûts, parfois on n'a pas les mêmes idées. On n'a pas non plus les mêmes exigences, parce que nous, nous avons de exigences de conservations, un scénographe ne comprend pas toujours. Certains comprennent d'autres non. Bon, du papier, c'est 50 lx, quoi qu'il en soit. Les visiteurs non plus ne comprennent pas, exemple : « On n'y voit jamais rien dans les expositions. » Voilà, alors tout ça c'est à concilier. C'est vrai que quand on travaille en bonne entente, en bonne fusion avec des scénographes, ce qui a toujours été ma chance, moi, de travailler avec des scénographes très très ouverts, actuellement aussi parce que je travaille sur une exposition au Centre Wallonie, en face de Beaubourg, qui est un homme très charmant. Alors tout ça, ça se passe bien. Mais il faut quand même arriver à être sur la même longueur d'onde, en disant : « Bon, ben ça c'est le coup de poker », on ne sait jamais trop comment ça va se passer. Des fois ça se passe très bien, des fois, c'est plus difficile parce qu'il y a plusieurs choses comme ça qui doivent entrer en jeu.

His.28.2  
musée de la Vie  
bourguignonne

<sup>748</sup> AMIC, *Bohèmes*, op. cit.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Musées de province », SECTION B.1.?? ??, page 891.

28. VL Dans ces conditions, le message qui va être transmis, que vous portez, va être incompris du scénographe, ou détourné ?

28. AM Ah, bien sûr ! Si vous voulez, il faut, c'est toujours le problème. Le scénographe est un créatif. En principe, le commissaire d'exposition est un scientifique. Ça ne l'empêche pas d'être un créatif, il vaut mieux qu'il le soit, c'est souhaitable. Mais, ce tandem qui doit se former & s'élargir à toute l'équipe, tout le monde est important. On vit ensemble, il faut que ça se passe bien, parce que c'est humain. Quand on est bien avec les gens, quand on les respecte, quand il y a une franche sympathie qui s'instaure, tout le monde essaye de faire plaisir aux autres, c'est mieux. Tout le monde a une part extraordinairement importante à jouer & tout le monde doit jouer subtilement psychologiquement pour ne pas heurter les autres, pour ne pas empiéter sur le territoire des autres, & pour ne pas faire en sorte que au bout du compte, le propos final soit de mettre en valeur le synopsis qui a été arrêté pour une exposition, plutôt que de mettre en valeur le commissaire d'exposition ou le scénographe, encore moins. Donc, là où ça ne va plus, c'est quand vous avez un scénographe qui veut complètement tirer à lui une scénographie qui n'a plus rien à voir avec le propos, parce qu'elle se veut trop présente. Elle doit être présente, mais au profit des œuvres que l'on montre. Elle ne doit pas manquer d'originalité, mais au profit des œuvres que l'on montre. C'est là qu'est toute l'astuce. Donc quand vous avez un propos comme ça, bêtement & simplement, une monographie de peintre on va dire. En général, qu'est-ce que ça va être ? Ça va être des toiles aux cimaises, & puis voilà. Et bien, sur une scénographie extrêmement basique finalement, vous allez avoir une expo complètement ratée, ou pas mal, ou superbe. Parce que ça va dépendre de l'orchestration des toiles les unes à côté des autres, par rapport à un propos qui est peut-être un déroulé historique, qui peut être autre chose. Vous allez avoir quelque chose qui est essentiel qui est le choix des couleurs, des murs. Si le scénographe n'a pas précisément exactement, le goût qui va mettre en valeur les toiles, alors l'expo, on va dire... on ne va rien dire, on ne va peut-être même pas le sentir, mais il n'y aura pas ce que ça aurait pu donner vraiment d'une autre manière. Donc, vous allez avoir des expositions comme, je me souviens de VUILLARD, moi par exemple, c'est mon peintre fétiche, j'ai vraiment une passion pour ce peintre, je trouve qu'il est extraordinaire. Je vous donne cet exemple, non pas pour vous ramener à moi, mais parce que je trouve qu'il était très difficile de mettre en scène ses toiles parce que vous en avez certaines qui jouent sur quelque chose d'extrêmement simple : un motif sur un autre motif & ça y est, on a un tableau. Mais vous en avez d'autres qui sont presque du post-pointillisme dégénéré qui donne quelque chose de sublime au bout du compte, des gens en train de manger dans une salle à manger traité en pointillisme avec de mauves, des camaïeux. Oui, c'est tenu, c'est fin, c'est quelque chose qui, c'est pas du SOUTINE, c'est pas du VAN DONGEN, ça ne saute pas aux yeux. Donc, pour le rendre bien, pour lui rendre hommage à ce tableau, il ne faut pas se tromper sur le fond. C'est rien, mais c'est tout. Donc, voilà. Par ailleurs, il y a l'ambiance que ça donne, parce qu'au bout du compte, on doit rester presque – ça c'est mon idée – d'une exposition doit rester quelque chose de presque intimiste, d'intra-utérin en quelque sorte, on doit se sentir bien, on doit rêver. De toutes façons, dans un musée on doit rêver. Ça c'est absolument impératif. On doit rêver, ça doit être un plaisir. D'ailleurs, c'est pareil, un cours, pour un étudiant, pour un élève, ça doit être un plaisir. Sinon, ça le rebute, & il le fait parce qu'il faut le faire. Une lecture doit être un plaisir. C'est pas inconciliable avec le fait d'apprendre des choses, mais ça doit quand même être un plaisir. Donc, & quand on fait une expo, elle doit faire plaisir, impérativement. Donc, il y a des sujets que je trouve parfois, pas des sujets d'exposition, en certains cas, non pas parce qu'ils sont des sujets difficiles, mais parce que peut-être ça ne se prêtait pas forcément à l'exercice de l'exposition. Vous avez aussi un comportement parfois de commissaire qui est excessif qui consiste à mettre un livre au mur. Non, parce que quand même malgré tout, c'est les gens qui viennent visiter, c'est pas : « on fait son exposition, on l'a faite & puis on s'en va. » Non, ce sont des gens qui viennent visiter. Il y a des gens petits, il y a des gens grands, il y a des jeunes & il y a des vieux. Bon, les vieux, si vous les laissez pendant quatre heures, si vraiment ils veulent tout voir... ou on est hypocrites, ou on ne l'est pas. Ou on se dit : « Je montre des choses, j'essaye de les faire passer » ; si j'essaye de la faire passer, faut pas que les gens, s'ils veulent vraiment tout lire, passent quatre heures, c'est pas possible tout le monde s'épuise. Surtout que des fois, vous avez des choses qui sont là-haut, ou là... Il faut aussi peser le pour & le contre parce que l'excès inverse c'est, pas de discours, & pas de propos des fois, c'est encore pire. Rien quoi ! Mais de l'esbroufe, une exposition, avec une com. d'enfer autour, & ça fait une exposition. Non plus, ça ne va pas. Donc, tout est finalement dans la manière de tailler le costume. Et c'est pas un exercice facile.



28. VL Et alors dans la construction du plaisir de cette exposition, qui passe évidemment par ce que vous venez de décrire, est-ce qu'il y a des couleurs qui font comprendre au visiteur les temporalités ?

28. AM Par couleur, vous entendez une métaphore ? Les deux ! Bien. C'est là tout le talent qu'on doit avoir, ça doit être quelque chose de clair. Alors, il est évident que quand vous avez un musée qui est par exemple le musée de l'Histoire du judaïsme. Dans la partie exposition de ce musée qui fait souvent des expositions tout à fait intéressantes, le lieu est très difficile. Carnavalet, c'est des lieux très difficiles, c'est des petites pièces, c'est toujours plus facile de partir d'un grand bel espace, que vous laissez libre, ou que vous fragmentez, ça dépend des sujets. Moi par exemple, je n'aime pas trop me casser le nez sur des parois tout le temps, mais il ne faut pas non plus que l'effet de surprise... Sachant qu'une exposition, me semble-t-il doit être un concerto, c'est-à-dire qu'on va vers toujours plus & toujours plus & qu'à la fin on est : « Ah ! on est complètement ébloui, on sort content ! » ; donc il ne faut pas briser dès le début l'effet de surprise. Mais je trouve qu'il ne faut pas non plus ce côté labyrinthe, vous savez dans certaines expositions : « Là, il y a des panneaux, & alors là ça va où ? » Donc ça, c'est encore un autre problème. C'est très difficile, il faut savoir adapter au sujet la scénographie, que ce soit une scénographie... Par exemple, je ne sais pas si vous avez vu l'exposition qui s'appelait *Fichés*?<sup>749</sup> aux Archives nationales. Cette exposition, le propos était donc la mise en fiche de l'individu en fonction de ses comportements, sujet tout à fait : qu'est-ce que l'informatique ? qu'est-ce qu'on devient finalement en tant qu'individu ? C'était tout à fait un sujet intéressant. Et il s'arrête dans l'exposition à la guerre de 40 ou à l'après-guerre. Et l'exposition commençait avec le fichage des demi-mondaines, des insoumises en quelque sorte sous le Second Empire, puisque tous ces messieurs du gouvernement allaient couchailler un peu partout, que ça ne leur posait aucun problème, c'était normal. Mais que les filles, elles, avec la police, elles étaient bien répertoriées ! Donc on montre ces registres. Et c'est vrai que c'est à la fois poignant & pittoresque, c'est souvent poignant. C'est très poignant quand on voit dans les années trente certaines femmes qui étaient fichées parce qu'elles étaient des avorteuses... il y en a quelques-unes comme ça, & elles sont répertoriées. C'est toute l'horreur, de se montrer comme ça ! Et plus vous allez sur l'exposition, & sur la fin, on vous enferme. On vous enferme, on vous enferme, on vous enferme. Et au début, on respire à peu près, & quand vous êtes sur la fin, on est coincé presque au milieu de... Alors, là, je dis bravo, parce que le scénographe est parfaitement rentré dans sa scénographie dans le propos, même métaphoriquement & physiquement, dans le propos de l'exposition. Il dit lui-même ce que veut dire l'exposition, donc : extraordinaire, pour ce sujet-là. Pour un autre sujet, ça aurait été trop petit, « Non, on étouffe » ; évidemment, c'était pas le sujet. Donc vous voyez, il y a toujours des expositions qui savent vraiment... Alors, c'est pareil pour des expositions permanentes. On peut tenir le même raisonnement. Alors, l'exposition permanente, il faut savoir que, c'est une question que posent souvent les visiteurs, deux questions qu'on nous pose souvent : « Mais vous changez les objets régulièrement ? » première question, & deuxièmement : « Mais finalement, les commentaires que vous faites, on peut les changer ? » Alors, oui, on peut toujours tout faire, simplement, il y a une question de moyens, parce que quand vous changez certains objets, d'abord vous changez le propos général, puisque dans ce qui est montré, il est censé y avoir une cohérence générale. Bon, on peut, rien n'est figé. Mais quand vous changez, ça induit bêtement comme ça, administrativement des contraintes qui sont souvent très lourdes. Vous changez un objet, il faut que ça passe par une restauration, il faut que l'objet arrive finalement, c'est tout un déménagement, parce que nos réserves nous sont à Saint-Denis, il faut changer de cartel. Bon, un cartel, ça ne se change pas comme ça. Il y a des chartes graphiques, il faut respecter telle charte. Ensuite, après, il faut que ça passe par un marché. Toutes ces contraintes administratives, qui sont souvent lourdes, font qu'il n'est pas si facile de changer une exposition permanente, même pas facile du tout. Alors voilà, ça fait partie des choses... Les gens évidemment aimeraient bien l'idée que : « Bon c'est pas mal, oui c'est bien, allez, hop, on change toute une vitrine. » Ça serait juste de le faire parce que ce qui est injuste, c'est que dans nos réserves se trouvent 95 % d'une collection magnifique & que beaucoup d'objets qui sont mis au placard, si je puis dire, parce qu'il faut bien choisir, mériteraient d'être montrés au moins autant que d'autres. Même si tout a été fait au mieux pour que les objets les plus significatifs...

28. VL Votre exposition permanente est construite de manière thématique ou chronologique ?

<sup>749</sup>Sept. 2011, Paris : musée des Archives nationales. *Fichés*. Jean-Marc BERLIÈRE et Pierre FOURNIÉ, eds.



28. AM Alors, elle est construite de manière thématique & chronologique. Alors, là je ne me prononcerais pas sur la manière dont elle est construite, je vous le dirais objectivement. Elle est en fonction de la collection, telle qu'elle était quand le musée a été rénové, sept domaines ont été créés : énergie, transports, mécanique, instruments scientifiques, etc. Sachant que tout domaine est contestable en technique, & que bien des objets qui sont dans un domaine pourraient être dans un autre domaine. Sept domaines, & à l'intérieur de ces sept domaines, quatre périodes : avant 1750, 1750-1850, 1850-1950, 1950 & contemporain. Alors pour le contemporain, c'est vrai qu'il y a une actualisation. Alors, bon, après, elle est ce qu'elle est avec les moyens possibles. C'est vrai qu'une actualisation, si on voulait sérieusement actualiser les collections, je pense que ça serait à peu près une centaine d'acquisitions par semaine ou par jour d'ailleurs. Et oui, forcément, au train où vont les choses... Après, il y a plein de problèmes qui se greffent, parce que tout ça, c'est un ensemble de sujets qui sont : on creuse, on creuse, & puis après, on va trouver le problème. Le premier des problèmes, c'est le problème de l'actualisation des collections. On actualise les collections, mais on actualise des collections, dans des matériaux & dans des objets de production contemporaine, qui n'ont absolument plus rien à voir avec des objets tels qu'ils se fabriquaient au XVIII<sup>e</sup> ou au XIX<sup>e</sup> siècle. Bon, un objet qui est en bois, en or, en toutes ces matières-là, matières nobles en quelques sortes, en marbre, tout ce que vous voulez, peut évoluer. Il peut évoluer, il peut y avoir des patines, etc. Ça va peu évoluer si on sait le conserver. Si on sait bien conserver, enfin, si on a du soin, pour un objet qui comporte du plastique, des matériaux synthétiques, même si on sait bien conserver, qui nous dit qu'on va pouvoir conserver. Moi j'ai posé un jour dans un colloque cette question à des personnes qui semble-t-il réfléchissaient à cette question, mais on ne m'a pas répondu. Si vous voulez, moi je voudrais savoir si la politique d'acquisition d'objets qui comportent du plastique est menée avec une politique de l'autruche, en disant que de toutes façons il en faut, c'est contemporain donc il faut garder, ou si on a fait des études sérieuses chimiques & physiques pour savoir si dans 100 ans tout ça n'aura pas complètement ramolli ! Parce que si c'est le cas, franchement, ce n'est pas la peine de garder physiquement ces objets. Parce que c'est une gestion. Il faut regarder la trace numérique, & est-ce que ça sert à quelque chose ? Pour nous ça ne va pas poser de problème, mais les générations de conservateurs à venir, ou de muséographes, & bien eux, ils vont se trouver avec ce soucis-là quand même.

28. VL Je crois que c'est au musée d'Art & d'Histoire de Neuchâtel où ils ont une réflexion là-dessus, parce qu'ils ont un musée d'histoire très contemporaine & ils récupèrent toute sorte de choses en plastique.

28. AM Alors, s'ils ont réussi à mettre en évidence des processus de vieillissement lents, bon, après tout, si un objet est capable de vivre encore 600 ans, c'est déjà pas si mal, à l'échelle, mais enfin, c'est pas énorme. Vous savez, moi j'ai vu des objets qui ont peut-être, enfin, des objets antiques pratiquement, & puis vous avez des objets qui ont 10 ans & qui... enfin, c'est pas systématique, c'est pas toujours, mais enfin on sait bien qu'il y a des matériaux qui posent problème. La question se pose aussi dans la peinture puisqu'il y a des peintres malheureusement... bon, moi j'adore Nicolas DE STAËL, c'est un peintre vraiment sublime, mais pour autant que devient sa peinture ? c'est pas évident. Ou vous avez même, alors là c'est plus les pigments, c'est les supports, le processus de vieillissement & d'acidification du papier & du carton, quoi qu'il en soit, on a beau faire des études de traitement, de désacidification, mais bon, c'est comme ça ! Donc malheureusement, les pastels de LAUTREC<sup>750</sup>, par exemple, qui sont sur des cartons souvent modestes & très très acidifiés : voilà. Donc ça je trouve que ce sont des réflexions qu'on doit quand même mener, parce qu'on ne peut pas rester dans cette espèce de mythe de l'éternité. Parce qu'on est dans une sorte de mythologie de l'éternité dans les musées, & il faut avoir cet optimisme aussi, de se dire qu'il faut conserver des choses parce que c'est notre devoir, c'est vrai pour les générations à venir. Simplement, il faut que ça soit dans des structures capables de traiter ces objets. Vous ne pouvez pas, par exemple, un hôpital qui ne traite pas le genou ne peut pas prendre quelqu'un qui a un œdème au genou, ou qui risque d'en avoir un. Donc il faut cerner les problèmes. Alors peut-être faudrait-il des structures, parce que vous voyez, on n'a jamais tant parlé de patrimoine, mais après ça, c'est des mots, & on est devant des réalités. On conserve des ordinateurs, mais comment on va arriver à conserver cet ordinateur : moi ce sont des problèmes qui me troublent, parce que je ne veux pas me masquer ces difficultés. Alors on ne peut pas tout jeter, c'est pas ce qu'il faut faire, mais maintenant, il faudrait

---

<sup>750</sup>Henri de TOULOUSE-LAUTREC.

vraiment avoir des débats sérieux avec des scientifiques purs & durs simplement sur le coût de la conservation des matériaux.

28. VL Comment vous vous prévenez d'une idéologie évolutionniste, qui va toujours vers le mieux, vers le plus performant ?

28. AM Je ne peux pas vous répondre pour tout un musée. Moi personnellement je ne suis pas convaincu que dans toute exposition, quelle qu'elle soit, on doive faire un lien entre le passé & le futur. Le passé n'est pas une honte, c'est un patrimoine. Pour moi, une exposition peut être purement & simplement historique. C'est tout, elle n'a pas forcément besoin d'être... parce que le présent ne tire pas forcément les leçons du passé. Ça serait trop beau, ça serait trop bien.

28. VL Je pensais à ça avec vos quatre périodes.

28. AM On peut moduler cette espèce de mythologie évolutionniste comme vous dites, comme l'ont fait certains de mes collègues qui ont travaillé sur l'erreur technique. Ce que l'on présente, ce n'est pas quelque chose qui montrerait qu'on était très bête au XVII<sup>e</sup> siècle, un peu moins au XVIII<sup>e</sup>, & maintenant qu'on est des génies. Simple-ment, des objets nouveaux répondent à des besoins nouveaux. C'est évident que quand vous êtes au XVIII<sup>e</sup> siècle, quelque soit l'objet, l'utilisation n'est pas la même. Ou bien simplement l'approche de l'art, qui va de l'art unique aux arts industriels. Forcément, c'est pas le même puisqu'on peut fabriquer en série à partir de la deuxième révolution industrielle, quand on en arrive aux expositions universelles, c'est vrai qu'on est dans d'autres logiques que celles de l'objet unique qui était l'objet de valeur parce qu'il était unique. Au point qu'on a besoin d'ailleurs de trouver, parce que c'est commercial, des parades à la multiplication de l'objet unique pour en faire des objets uniques bien qu'ils soient multiples, de manière à ce que financièrement ils aient de la valeur. Alors par exemple, c'est l'objet de marque. Moi j'ai connu une période où vous aviez un bijou de joaillier, donc il est fabriqué par un joaillier, dans des matières nobles, il a une grosse valeur parce que c'est de l'or évidemment, & que c'est un beau bijou tout de même, puis après, vous avez la période où arrivent les bijoux en toc, en plastique etc. & ça coûtait trois sous parce qu'on pouvait être très très modeste & avoir envie d'avoir un bijou, des boucles d'oreilles, je ne sais pas quoi, un collier. Puis est arrivée la période où on a mis des marques qui ont été pour certaines personnes la caution de la valeur. Pour moi c'est faux : « Ah oui ! Mais vous avez-vu c'est un... — Oui, c'est pas ça qui rend précieux ». C'est peut-être joli, mais ce n'est pas ça qui rend précieux. Et ensuite, vous avez le même phénomène en art sur les tirages limités. C'est amusant. Si on réfléchit de la manière dont ça vient, c'est abscons. On limite quelque chose parce que ça ne doit être que pour quelques-uns. Mais c'est un procédé de fabrication pour tous, donc c'est complètement paradoxal. Alors vous avez donc, pour reprendre notre fil, cette modulation qui se fait par exemple à travers des réflexions menées notamment par certains de mes collègues sur l'erreur. Parfois on se fourvoie. Et parfois, ce fourvoiement est constructif, ou bien parfois l'erreur mène à des découvertes extraordinaires, parfois non. Donc, c'est très important, & on montre ça aux gens. D'autre part, c'est pas non plus parce qu'un objet est un objet de série qu'il ne présente pas un grand intérêt. Peut-être va-t-il présenter un grand intérêt parce que tout en étant un objet de série, justement c'est ce qui montre qu'il répond à une grande demande & que donc c'est un objet d'une grande valeur parce qu'il vient épouser le moment où il devait naître pour plaire. On sait très bien qu'en histoire des techniques, j'imagine le dire en littérature. Peut-être que si SAGAN<sup>751</sup> aujourd'hui écrivait *Bonjour tristesse*<sup>752</sup>, tout le monde s'en foutrait. On dirait : « C'est d'un fade », enfin j'extrapole. Mais ce que je veux vous dire maintenant, c'est que la création technique ou artistique ne peut prendre essor que si elle arrive au bon moment. Maintenant peut-être qu'on dirait PRÉVERT, c'est gentillet, mais c'est désuet. On dirait peut-être ça, j'en sais rien. Bon ! Vous voyez bien au niveau de l'histoire du film par exemple. On est en train de dire aux gens que si un film a coûté des fortunes, il est beau. Que s'il a eu tant de public, il est bien. Si vous voulez, c'est comme si on considérait que les gens n'avaient pas le droit d'avoir leur propre goût. On les rassure, on leur dit : « C'est bien puisque d'autres ont trouvé que c'était bien. » Alors, il y a cette question de l'erreur, il y a aussi par

<sup>751</sup> Françoise QUOIREZ.

<sup>752</sup> Françoise SAGAN. *Bonjour tristesse*. Paris : R. Julliard, 1954.

exemple des choses qu'on peut mettre en valeur, plus dans des publications, vous allez voir de mini rétrospectives dans des archives. Nous par exemple, nous avons des dossiers d'archives qui montrent des objets refusés. C'est comme une pièce refusée, vous savez, le premier GONCOURT, c'est NAU<sup>753</sup>, plus personne ne sait qui est NAU, puisque PROUST ne l'a pas eu, mais NAU l'a eu ! Bon au bout du compte, parfois on se trompe, en technique c'est pareil. Mais c'est intéressant de voir qu'un objet, non, là celui-là on a considéré que celui-là n'était pas valable. Ça dépend de tellement de critères : les gens qui sont là, ceux qui décident, l'air du temps, le goût du temps. Moi quand je suis arrivé au musée... musée national des Techniques, à l'époque s'appelait-il, ce qui à l'époque était un très mauvais... de quoi faire peur aux gens, alors que le musée des Arts & Métiers, c'est beaucoup plus cordial & sympathique. Quand donc je suis arrivé dans ce musée, il y a 25 ans, nous étions une toute petite équipe, nous étions une vingtaine de personnes, j'étais un peu tout neuf, & j'étais très étonné, je n'étais pas du tout mal à l'aise dans ces collections, moi qui suis littéraire. Je me disais que je n'avais aucun complexe à avoir, ça ne me gênait pas de ne pas comprendre comment fonctionnait tout ça. Je le comprenais parce que j'avais la littérature qui m'aidait à le comprendre. Je me dis que c'était peut-être mieux pour moi si j'avais été simplement un technicien, sans la littérature. Donc je n'ai jamais été mal à l'aise dans ce musée, jamais, jamais. Mais, une chose m'étonnait dans les premières réunions auxquelles je pouvais assister, c'était que dans ces collections, il y avait un manque cruel d'objets d'histoire de la médecine. Et je me disais, je me souviens d'une fois, on nous avait proposé un très ancien fauteuil de dentiste du XIX<sup>e</sup> siècle, que je trouvais un objet extraordinaire parce que la dent, qu'est-ce qui fait plus souffrir un humain que la dent ? Qu'est-ce qui est plus révélateur du progrès que de ne plus souffrir, que d'avoir soigné en microchirurgie & des choses comme ça ? Et là je me suis rendu compte qu'on n'avait pas du tout d'objet de cette nature, très peu. Je trouvais ça bizarre & je disais toujours, mais il faudrait qu'on ait des objets d'histoire de la médecine. Alors souvent on me répondait : « Non, parce qu'il y a des musées spécialisés. » Mais, il y a des musées spécialisés de tout ! il y a aussi des musées spécialisés de l'automobile, de tout ce qu'on veut, c'est pas pour autant qu'il ne faut pas qu'on en ait. Parce que, le musée, c'est un musée qui se dit généraliste. Pour autant, il n'est pas si généraliste, il est révélateur de l'histoire telle qu'elle avance. C'est pourquoi j'ai toujours lutté, mais ça n'a pas été facile parce qu'on n'a pas pour l'instant ici de collection qui ont trait à l'agriculture parce que c'est vrai que l'agriculture c'est un monde. Mais pourtant, à l'origine de la création du Conservatoire, comme je vous ai dit tout à l'heure, on sort de l'urgence révolutionnaire, & qu'est-ce qu'on doit faire : s'habiller, manger & se loger. Il y a des tas de gens, comme maintenant malheureusement, deux siècles plus tard, donc on doit faire tout ça. L'urgence c'est ça, tout ce qui est autour, pour l'instant c'est du luxe, ça va venir après. Donc l'agriculture a un sens essentiel dans cette fondation. Si on maîtrise la culture, si on maîtrise le rendement, si on maîtrise la compétitivité, on peut faire manger les gens, il y a moins de morts, il y a moins de famine. C'est bête, mais c'est comme ça que ça se passe au début. Donc, j'ai trouvé qu'il était très important de... moi j'aurais fait une énorme section d'agriculture, c'est pas mode, mais c'est très important ! C'est pas mode, mais c'est l'histoire de la technique, et notamment JEFFERSON a fait un petit versoir, dont nous avons d'ailleurs un exemplaire donné par le Muséum en 1808, & un dessin. Ce versoir, il a ceci d'extraordinaire, c'est que pour la première fois, il arrive à économiser le mouvement de traction de la bête de trait. C'est bête comme chou parce que c'est juste un calcul d'ellipse, ou quelque chose comme ça, mais ça a complètement révolutionné le monde de la culture, presque autant que ça révolutionnerait des choses plus voyantes. Donc, ça fait partie des choses significatives vraiment à montrer. Donc c'est pour vous dire que maintenant, qui s'intéresserait aux progrès de la culture maraîchère, on s'en fout ! Franchement, c'est pas... et pourtant, on est content de trouver que ça, ça avait marché, ou peut-être le sac empaqueté au supermarché. Donc vous voyez, tout ça ça reste fonction de moments, je ne dirais pas des modes, parce que c'est pas si arbitraire, mais il y a des accidents malgré tout dans l'acquisition. D'ailleurs, dans un musée d'art, vous allez avoir un conservateur, ou une politique de conservation avec plusieurs conservateurs qui vont adorer la peinture de WATTEAU, donc on va peut-être acheter deux, trois, quatre WATTEAU, tout ce qui est autour de WATTEAU, voilà, parce que c'est la passion... Maintenant, c'est beaucoup plus pondéré, parce qu'il y a des commissions d'acquisition, parce qu'aussi les collections sont tellement riches qu'on essaye de rééquilibrer tout ça. Mais dans le temps, dans l'histoire de constitution de ces musées, quels qu'ils soient, vous avez des choses comme ça qui se produisent, je dirais même que vous avez des alibis. Je m'explique, quand vous avez dans vos collections, toute

<sup>753</sup> Eugène-Léon-Antoine TORQUET.

une collection très charmante d'instruments de musique, c'est probablement parce que un conservateur dans les années 1860 a trouvé que c'était un truc marrant. Bon, ça lui plaisait, c'était sa marotte. Bon pour donner un sens à ces acquisitions, on a rangé ces objets dans la question de l'acoustique, ben oui, forcément, la musique c'est de l'acoustique, mais à ce moment-là, une robe de Jean-Paul GAULTIER, c'est du textile. C'est comme on veut que ce soit. Donc vous voyez, c'est l'accident, parfois bien, mais c'est l'histoire.

28. VL Est-ce que le CNAM a une fonction de tête de réseau ?

28. AM Ah, oui, totalement ! D'ailleurs dès le début, dans la conception même, GRÉGOIRE dans son texte dit que le Conservatoire est à Paris, mais qu'il faut irriguer dans tous les départements & promouvoir. Il a besoin d'avoir un établissement central, mais ce parisianisme l'embête, le gêne philosophiquement. Donc il essaie de réfléchir à la manière dont il va gérer sa politique, donc on va envoyer dans les départements des dessins pour montrer comment marchent ces machines. Et c'est pour ça qu'au début, il est si attaché à la question de la publication des brevets. Mais cette publication des brevets ne va vraiment prendre corps que quand on va maîtriser des techniques de gravure, j'entends la lithographie parce qu'avant c'était difficile, pour multiplier à l'envie ces planches qui... parce qu'avant, évidemment il y a la taille douce, on peut mais c'est plus compliqué, c'est moins rapide ; c'est vrai que creuser une taille douce, c'est plus lent, beaucoup plus lent que faire le dessin à la plume, on le fait sur la pierre, & après on a la litho. Donc c'est des choses comme ça qui vont conditionner... Donc il cherchait à irriguer dans tous les départements. Maintenant, & de plus en plus, & la carte de vœux de cette année montre bien le désir d'aller vers tous les centres associés en province, & même à l'étranger, parce qu'on a beaucoup d'implantations dans les pays étrangers : donc c'est très important, pas tant au niveau du musée, mais au niveau des missions de l'établissement. Vraiment parce qu'il y a des enseignements très originaux, très spécifiques, par le fait même des concurrences qui sont venues au fil du temps dans certains domaines. Ben, c'est stimulant parce que ça a donné à l'établissement l'envie de développer des enseignements plus originaux, particuliers, spécifiques. Et tout ça, ça part pas mal ! Et puis vous savez bien qu'il y a cette question de la délocalisation de la mise en dépôt souvent, d'objets, parce qu'on ne peut pas tout montrer, donc on fait un musée à tel endroit ou à tel endroit.

28. VL Est-ce qu'il y a une tradition universaliste ici, avec une volonté de tout rassembler ?

28. AM Non parce qu'on se rend bien compte que c'était impossible. GRÉGOIRE lui-même au début, il ne sait pas trop, c'est presque un apprenti sorcier. On est dans toutes ces urgences, la France est à l'encan, selon le fameux titre bien connu<sup>754</sup>. Pour lui, il s'agit de préserver un patrimoine, pour pouvoir l'utiliser, certes, mais pour le préserver. Et il dit bien qu'il ne s'agit en aucun cas de rassembler, de faire une encyclopédie, enfin de montrer & de tout rassembler. Non, c'est pas possible. Ce qu'il y aura ayant le plus valeur de parangon, valeur d'exemple. Le reste, non ! On ne va pas faire une collection de toutes les machines textiles, & encore moins, mais ça c'était même pas dans l'idée de l'époque, encore moins une approche ethnographique. Nous avons très peu d'objets à valeur ethnographique hors continent. Et même d'ailleurs ethnographique au sens ATP du terme. C'est pas un musée d'histoire régionale, ce qui n'empêche pas d'avoir tel ou tel objet, mais c'est pas !

28. VL Comment est-ce qu'on met en contexte les objets d'une collection, & comment est-ce qu'on construit un propos autour du contexte ! Cette idée d'exposition historique pourrait très bien marcher aujourd'hui à Paris. Au musée d'Art moderne, ils ont reproduit l'*exposition surréaliste*<sup>755</sup> de 1938. S'ils l'avaient reproduite en entier, elle aurait eu tout autant de succès.

28. AM Sûrement. L'exposition qui avait fait un tabac à Paris, c'est HOPPER<sup>756</sup> ! Bon, je l'ai vue une fois, je ne l'ai pas vue deux. Très sincèrement, j'ai du mal à comprendre autrement que par une communication énorme,

<sup>754</sup> Michel BEURDELEY. *La France à l'encan, 1789-1799 exode des objets d'arts sous la Révolution*. Sous la dir. de Maurice RHEIMS. Paris : J. Tallandier, 1981.

<sup>755</sup> BRETON, ÉLUARD et WILDENSTEIN, *Exposition internationale du surréalisme*, op. cit.

<sup>756</sup> Oct. 2012, Paris : galeries nationales du Grand Palais. *Edward Hopper*. Didier OTTINGER, éd.

colossale, en quoi tout le monde se pâme devant HOPPER. Je connais assez bien la peinture industrialiste américaine, j'ai travaillé dessus, il y a des peintres sublimes, SHEELER par exemple, j'ai travaillé sur SHEELER pour une revue<sup>757</sup>, qui est un peintre un peu extraordinaire, photographe aussi, si on compare à HOPPER. Après, il n'y a rien à dire, c'est une question de... il y a des gens qui disent que c'est magique, moi je ne tombe pas sous ce charme-là, je trouve que ce n'est pas bien peint, j'aime pas son univers, je ne tombe pas sous ce charme. Il y a beaucoup de toiles, j'aime pas dire ça parce que c'est toujours stupide de dire ça, mais que je trouve vraiment très mal peintes. Quand c'est mal peint, & que ça a une force particulière, bon : CAILLEBOTTE, par exemple, il y a des peintures qui sont très mal faites, avec une espèce de force particulière. Là, sur cet ensemble, mais bon je ne suis pas objectif, je n'aime pas ses couleurs, je n'aime pas ses sujets... j'aime rien ! Mais je trouve qu'il ne faut pas que les choses, jamais, jamais, soient démesurées. Même PICASSO, tout n'est pas génial, loin de là. Même VUILLARD, allez je prends mon peintre fétiche, tout n'est pas génial. Et mon deuxième peintre fétiche, VERMEER, on va dire que tout est génial ! Parce que là, je n'admets pas qu'on dise que tout n'est pas génial. Parce que là, vraiment, c'est un peintre sublime, vraiment ! Enfin, & pas qu'à moi. Enfin voilà, on ne peut pas dire comme ça, ce n'est pas bien de tomber dans une hagiographie en général, ce qui est parfois le travers des expositions qui sont comme ça des monographies. Mais c'est vrai qu'il y a des peintres ou des artistes, je me souviens de l'exposition de DAUMIER<sup>758</sup>, par exemple, la dernière expo DAUMIER qui avait eu lieu au Grand Palais qui avait eu lieu il y a 8 ans, un certain temps, après je comprends on aime ou on n'aime pas, mais franchement quel artiste ! Mais quel artiste : tout est extraordinaire ! Et en plus, même si vous n'aimez pas... bon, moi je ne suis pas très PICASSO, je n'aime pas PICASSO, à dire vrai, mais enfin j'admets, outre toute cette série de taureaux en érection qui ne me plaisent pas parce que je trouve que c'est brutal, c'est pas élégant, je n'aime pas cette manière, mais un PICASSO c'est un PICASSO ! Voilà, je reconnais, c'est son originalité, l'artiste tel qu'il a été, on peut aimer, on peut ne pas aimer ! Tant mieux pour lui si les gens ne l'aime pas. S'il faisait l'unanimité, ça serait un dieu donc ça va pas. Mais, c'est vrai que DAUMIER, c'était une exposition intelligente ! C'est toujours ce problème : une exposition vous voyez un tableau, et puis un tableau, un tableau, un tableau, un tableau. Après on vous dit, il y a eu trois périodes : la période ceci, la période cela. Bon ! On vous dit que ça a été sa première maîtresse, sa deuxième maîtresse. Et une fois qu'on a vu ça, qu'est-ce qu'on a vu ? Pas grand-chose ! Non, j'aime bien quand on a une mise en contexte comme ça : c'est là ce qui fait toute la différence entre une exposition & une autre exposition, vraiment toute la différence. Parfois, il y a des expos comme ça, il y avait eu une expo au quai Branly il y a un an à peu près qui était une expo absolument brillante. Je n'aime pas le quai Branly du tout, comme musée, ça m'agace parce que j'ai l'impression d'être dans une galerie d'art, j'aime pas ça. Mais leurs expositions sont souvent brillantes, & cette exposition<sup>759</sup> était sublime car elle essayait de montrer, c'était très contestable mais c'est pas grave, comment l'être humain, dans l'ensemble de l'humanité, avait quatre prismes, selon les régions & selon les cultures, d'appréhension des réalités, de la représentation de ces réalités, & donc de l'art, totalement différentes en fonction de ses... Et alors là, la réflexion qui était donnée était d'abord très audacieuse, parce que c'est bien de se mouiller, parce que quand on se mouille, on se heurte aux contradictions, mais c'était pas du tout n'importe quoi, et c'est vrai que ça donnait à réfléchir & à contester, & encore une fois tant mieux, & j'aurais bien aimé discuter avec le commissaire d'exposition qui devait être un type très brillant parce que là on rentre dans un sujet difficile, conceptuel, qui s'appuie évidemment sur des items, puisqu'il y avait beaucoup d'objets. Mais c'était très très passionnant parce que vous avez l'univers occidental avec cette représentation qui va du figuratif à l'abstrait, cette mythologisation de l'œuvre d'art qui doit forcément créer le scandale pour devenir quelque chose de novateur sans quoi ce n'est pas une œuvre d'art, & là on est très loin du concept oriental & de celui extrême-oriental notamment, on est très loin du concept animiste & tout ça était mis en phase de manière brillante. Maintenant, est-ce qu'une exposition comme ça a eu un succès fou, je ne sais pas ! Vous voyez, il y a aussi cette question de la pression : est-ce qu'on fait une exposition sans se préoccuper de savoir si elle va avoir du succès ? Ou est-ce qu'on la fait en se disant... Faut pas non plus que ce soit quelque chose de complètement hors de ces contraintes-là ! On ne peut pas vivre dans son vase clôt en disant, mon sujet c'est celui-là alors c'est celui-là que je vais traiter. Non, il faut qu'il ait un peu d'intérêt, au moins pour un petit

<sup>757</sup> Alain MERCIER. « Charles Sheeler & la peinture, une expérience de l'intervalle ». In : *revue des Arts Métiers* (oct. 2006).

<sup>758</sup> Oct. 1999, Paris : galeries nationales du Grand Palais. *Daumier*. RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX, éd.

<sup>759</sup> Avr. 2012, Paris : musée du quai Branly. *Les maîtres du désordre*. Jean de LOISY, Sandra ADAM-COURALET et Nanette JACOMIEN SNOEP, éd.

nombre de gens, sinon c'est pas... Et puis parfois vous avez l'exposition, je ne parle qu'en mon nom, récemment de Victor HUGO, *le Spiritisme*<sup>760</sup>, & puis l'évolution vers l'art brut. Déjà c'est une équation qui est, c'est déjà un *a priori*. L'exposition, je n'y ai rien appris sur un sujet sublime & passionnant. Vraiment, il y avait des choses à dire ! Seulement quand on veut partir à la conquête de sujets aussi ambitieux, ça suppose beaucoup de culture, il faut monter très haut dans le ballon, & ça j'ai pas senti ! La littérature nous aide à comprendre plein de choses. J'ai seulement appris que SARDOU était passionné par les tables tournantes, & voilà ! C'est tout, je n'ai rien appris de très intéressant. Par exemple sur les trucages !

28. VL Il faut savoir s'entourer ?

28. AM Il faut beaucoup de rigueur, il faut beaucoup chercher. Une exposition, quand on veut qu'elle ait un contenu, parce qu'encore une fois, une exposition peut être... Je me suis régalé à aller voir une petite exposition à la bibliothèque FORNEY sur JOSSOT<sup>761</sup>. Parce que JOSSOT, ma foi, est un graphiste extraordinaire, il faut le dire. Et là, c'est cette exposition qui avait cet atout, pas d'un discours bien extraordinaire, non, on montrait... mais c'est que l'enquête qui avait été menée par le commissaire dans l'exposition permettait d'exhumer des quantités de choses qui se trouvaient dans des collections particulières par exemple ! J'aime bien, si vous voulez dans une exposition, que tout ne vienne pas du Louvre & de la BNF ! J'aime bien que les choses viennent de plein d'endroits. Sinon, on rassemble quelques objets, on fait un truc ! Non, il faut que ça soit pertinent, il ne faut pas que ça soit pour le plaisir de mettre quelque chose qui vient de Perpignan, mais je trouve que c'est intéressant de mener cette enquête, parce qu'on peut trouver des choses formidables. Moi je me souviens que pour le livre, je voulais présenter une *Bible de GUTENBERG*<sup>762</sup>, il y avait trois livres, il y avait un salon du livre de GUTENBERG à Paris, la *Bible de GUTENBERG*<sup>763</sup> vraiment qu'il fallait présenter, c'est de Saint-Omer qu'elle venait ! Parce que c'était celle qui dès le XV<sup>e</sup> siècle se trouvait en France, & on a son pedigree depuis le XV<sup>e</sup> siècle. Je pense que c'est des choses importantes ! Tout va bien ?

28. VL Oui. On fait un petit tour.

28. AM Ce que je voudrais, c'est quand même faire un petit saut là-haut pour vous présenter Juliette qui m'a délégué, comme ça vous lui direz bonjour. Je me suis amusé à faire un petit accrochage pour vous donner l'amusement du décalage. Je vois des choses pour décomplexer les visiteurs qui parfois ont ce terrible complexe de : « On ne sait pas parce qu'on ne comprend pas ! » Et, encore une fois un complexe que je n'ai jamais eu pour le coup, en faisant une petite exposition de photo, en faisant des clins d'œil comme ça ! L'affaire s'appelait *Doubles vies*<sup>764</sup> ! Je me suis amusé à faire des coupes dans les collections : *Le roi & la reine*<sup>765</sup>, je ne sais pas si vous lisez les titres. *Le roqueur & la diva*<sup>766</sup>, *L'optimiste & le pessimiste*<sup>767</sup>, *La geisha*<sup>768</sup>, *Le samuraï*<sup>769</sup>, *Le pianiste*<sup>770</sup>, *L'accordéoniste*<sup>771</sup>, *L'ingénu & le carriériste*<sup>772</sup>, *L'indifférent & l'enthousiaste*<sup>773</sup>, *L'esthéticienne*<sup>774</sup>, *Le garagiste*<sup>775</sup>,

<sup>760</sup> Oct. 2012, Paris : maison Victor Hugo. *Entrée des médiums. Spiritisme & art d'Hugo à Breton*. Gérard AUDINET et Jérôme GODEAU, eds.

<sup>761</sup> Mar. 2011, Paris : bibliothèque Forney. *Jossot. Caricatures. De la révolte à la fuite en Orient (1866-1951)*. Michel DIXMIER, éd.

<sup>762</sup> GUTENBERG, SCHOEFFER et FUST, *Biblia latina*, op. cit.

<sup>763</sup> Ibid.

<sup>764</sup> Déc. 2010, Paris : musée des Arts & Métiers. *Doubles vies. La face cachée des machines*. Alain MERCIER, éd.

<sup>765</sup> Alain MERCIER. *Le roi & la reine*. Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010.

<sup>766</sup> Alain MERCIER. *Le roqueur & la diva*. Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010.

<sup>767</sup> Alain MERCIER. *L'optimiste & le pessimiste*. Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010.

<sup>768</sup> Alain MERCIER. *La geisha*. Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2014.

<sup>769</sup> Alain MERCIER. *Le samuraï*. Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010.

<sup>770</sup> Alain MERCIER. *Le pianiste*. Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010.

<sup>771</sup> Alain MERCIER. *L'accordéoniste*. Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010.

<sup>772</sup> Alain MERCIER. *L'ingénu & le carriériste*. Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010.

<sup>773</sup> Alain MERCIER. *L'indifférent & l'enthousiaste*. Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010.

<sup>774</sup> Alain MERCIER. *L'esthéticienne*. Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010.

<sup>775</sup> Alain MERCIER. *Le garagiste*. Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010.

*Le jeune couple & le vieux couple*<sup>776</sup>. Et puis j'ai fait un petit montage pour montrer l'un des seuls objets ethnographiques sénégalais. Ça c'est la *machine de GRAMME*<sup>777</sup>. *Le persécuteur & le persécuté*<sup>778</sup>, *Le professeur & le brillant élément*<sup>779</sup>, & puis *L'homme en guerre & l'homme en paix*<sup>780</sup>. Oui, parce que je voyais souvent les gens prendre des photos : c'est bien parce que, si vous voulez, c'est une manière de déculpabiliser par rapport à cette espèce de complexe d'infériorité qu'ont plein de visiteurs vis-à-vis de ces objets qu'on ne comprend pas toujours. Aussi, c'est une manière de s'approprier un objet, beaucoup plus que dans un musée d'art par exemple, parce que dans un musée d'art vous pouvez faire une photo avec votre portable ou un appareil photo, mais bon, c'est juste le souvenir du tableau que vous prenez. Alors que là on peut créer quelque chose & puis c'est bien, ce côté dérision me plaît. Tout n'est pas que sérieux &... J'espère que je ne vous ai pas fait perdre de temps. Là, vous avez eu affaire à un bavard, est-ce que vous êtes tombé sur des gens qui étaient embarrassés ? Non, les gens parlent beaucoup !

28. VL Pour des musées qui ont des collections techniques, je suis allé à Lewarde, au musée de Normandie qui est plus ethnographique, le musée de la Musique qui est déjà particulier.

28. AM Quel est le musée que vous avez préféré dans son propos ?

28. VL Le musée des Archives dans son projet qu'il avait au début des années deux-mille, mais qui finalement n'est pas finalisé. Aussi le musée du Vivant géré par Laurent GERVEREAU. Lewarde... Et puis beaucoup de petits musées...

28. AM ... qui sont parfois très amusants. Vous avez vu le musée de la Carte à jouer à Issy ? Il est marrant, très sympathique !

28. VL J'ai vu aussi le musée de la Poste.

28. AM Ah, il existe encore ce musée ? Je croyais qu'ils ne faisaient que des expositions temporaires ! Venez, je vous présente à Juliette avec qui vous avez été en contact.

28. JRD<sup>781</sup> Enchantée, venez une minute quand même. Il y a du désordre dans mon bureau, je suis navrée. Je pense que c'était bien qu'on vous reçoive, vous n'avez pas regretté ! Vous y avez gagné. Parce que si je vous avais reçu, ça aurait été sans doute très sympathique, mais je ne vous aurais sûrement pas tenu les propos qu'Alain vous a tenus. Ce que je n'avais pas eu, c'était votre grille ! C'est un beau sujet. Alors allez faire la visite, même si c'est au pas de course. Quand vous aurez fini votre travail, envoyez-le nous ! On sera très intéressés par votre thèse. Ravie de vous avoir connu. Je vous souhaite une belle visite.

28. AM Oh, ça sera impressionniste, parce que c'est grand !

28. JRD On n'est pas spécialisés dans la transmission de l'histoire malgré tout, mais c'était une bonne idée de venir jusqu'à nous, qu'Éric de VISSCHER vous envoie jusqu'à nous. Je pense qu'effectivement, c'est un angle particulier, original, qu'il aurait été dommage de ne pas intégrer dans votre travail. Au revoir !

28. AM On va faire le circuit normal.

28. VL Vous me disiez qu'il y avait des archives aussi !

---

<sup>776</sup>Alain MERCIER. *Le jeune couple & le vieux couple*. Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010.

<sup>777</sup>Zénobe GRAMME. *Machine dynamoélectrique Gramme*. Paris, 1871.

<sup>778</sup>Alain MERCIER. *Le persécuteur & le persécuté*. Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010.

<sup>779</sup>Alain MERCIER. *Le professeur & le brillant élément*. Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010.

<sup>780</sup>Alain MERCIER. *L'homme en guerre & l'homme en paix*. Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010.

<sup>781</sup>Juliette RAOUL-DUVAL.

28. AM En fait, c'est un peu compliqué, il y a l'établissement, & il y a le musée. Alors les archives historiques, enfin toute archive est historique, mais disons que les archives jusqu'à la monarchie de Juillet, je les ai eues longtemps ici, puis elles sont allées à Saint-Denis. Mais comme je les ai longtemps gérées, ça m'a permis de comprendre vraiment dans le détail comment a fonctionné l'établissement. Et puis j'ai eu des chercheurs qui sont venus aussi, donc c'est agréable de discuter avec eux dans des domaines particuliers, parce que c'était des archives d'histoire des techniques. C'est-à-dire, les premières choses sur les métiers à tisser, sur les locomotives, etc. Mais surtout, pour moi, ce qui était intéressant, c'était de comprendre la logique de la constitution des collections... parce que de régime en régime, ça change complètement ! On passe vraiment dans des orientations très très différentes. Donc ça, c'est très important à comprendre pour mieux appréhender la collection, pour mieux la comprendre aussi, voilà ! C'est vrai que c'est un établissement très attachant, un lieu très attachant avant l'établissement puisque c'était ce prieuré, donc j'ai travaillé trois ans là-dessus. Et, maintenant, je vais rentrer vraiment dans la partie institution CNAM mais j'ai publié déjà beaucoup d'articles donc j'ai pas mal de choses déjà prêtes. Et puis après, il faut reprendre, je vais reprendre tous les textes. Après, c'est tout le travail de vérification des citations, des textes, etc. J'ai la chance de pouvoir faire un travail en largeur. J'ai eu pour ces questions d'histoire des lieux, des travaux qui ont parfois été limités en nombre de signes, pour tel ou tel éditeur, & donc là maintenant, puisque c'est un travail institutionnel, là c'est moi qui règle les gabarits de ce que je dois écrire, & je veux vraiment dire les choses dans le menu, parce que ça mérite d'être bien développé, & puis abondance de biens ne nuit pas, c'est-à-dire que là c'est pas comme dans une expo, les gens qui veulent passer sur telle chose, ils passent, mais qu'au moins beaucoup soit dit pour qu'au moins... Alors le premier tome, on est autour de 600 pages pour Saint-Martin-des-champs, & maintenant je vais faire les deux autres de même gabarit. Alors vous voyez, ici c'était une ancienne réserve qui a été retapée. Donc le circuit normal de la visite commence ici, & comme je vous dis, il y a ces 4 périodes à chaque fois, pour 7 domaines. Ici l'instrument scientifique. Alors, c'est vrai que c'est quand même très joliment présenté, il y a des explications. Parfois elles sont tout simplement plus sommaires, c'est tout simplement aussi que, comment voulez-vous que quand on montre 3000 objets, je ne sais pas combien on en montre exactement, mais il n'est pas question de faire un roman à chaque fois ; ça c'est pas possible pour les visiteurs. Alors on est toujours sous le coup de la difficulté, parce qu'on ne peut satisfaire tout le monde. Certains vont dire : « Il n'y a pas assez d'explications ! », d'autres : « Il y en a trop ! — Je n'aurais pas mis tel objet. » Et puis voilà. Alors, là très important, la constitution des cabinets de physique du XVIII<sup>e</sup> siècle qui rentre dans les collections parmi les premiers objets. Ça fait partie dans l'histoire des collections, des grands ensembles constitutifs à la fin du XVIII<sup>e</sup>. Donc là ce sont des objets qui viennent du cabinet de NOLLET, des objets de physique expérimentale. C'est vrai que sur chaque objet, ou sur chaque série d'objets du laboratoire de LAVOISIER, on peut écrire un livre, largement, sur tout ça, sur l'histoire de ces objets. Il est évident que les gens vont plus être attirés par un objet comme ça que par un objet comme ça, dire : « Oh, c'est joli ! » Bon, ce sont des comportements naturels d'un visiteur qui ne connaît pas ces objets ! Tout cet espace, c'était avant la rénovation des réserves. Saint-Denis a été construit au moment de la rénovation, parce que quand on a rénové, tout le musée a été vidé, tout a été mis à Saint-Denis, & ne sont revenus que les objets que vous voyez ici. Là on est à la fin du thème 1. Et on passe dans une série qui est les matériaux. Mais comme je vous le disais, par exemple ce métier pourrait être dans la mécanique par exemple. Il a fallu faire des choix ! Alors, ça c'était quand même une idée originale de prendre toute cette réserve. Là, par exemple, dans cette salle était tout le portefeuille industriel, avec toute la collection de dessins, qui maintenant est à Saint-Denis, parce que ce ne sont pas des documents qui ont vocation à être montrés à temps plein. Qu'est-ce que c'est que ça ? De temps en temps ça sonne, mais c'est pas systématique. Vous voyez ce que je vous disais tout à l'heure, là on était dans la période au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, & là tout à coup, il y a cette immense vague d'acquisition d'arts appliqués aux métiers, qui est une spécialité d'art industriel, si l'on veut. Et c'est vrai que quand on veut expliquer ces objets, il faut reconstituer vraiment, refaire surgir l'exposition de Londres, l'événement extraordinaire & colossal que c'était. Et puis ensuite l'exposition universelle quand même était quelque chose de... Enfin, une *tour Eiffel*<sup>782</sup> & tout ce qu'il y avait autour, c'est-à-dire vraiment une ville complètement reconstituée, c'était vraiment colossal. Voilà, les arts appliqués aux métiers. Là, vous avez les tout premiers objets fabriqués avec de l'aluminium, on ne le fabriquait pas industriellement, donc c'était des objets qui étaient aussi précieux que l'or ! Mais malheureusement d'une telle

<sup>782</sup> EIFFEL et SAUVESTRE, *tour Eiffel*, op. cit.



malléabilité que... C'est une approche très thématique qui a essayé de se coller un petit peu à la logique des objets de la collection. Comment montrer au mieux un corpus très hétéroclite ? Il fallait bien trouver une logique pour présenter. Alors, c'est vrai que quand on est dans ce domaine, construction, tout ça est quand même très cohérent. Là, c'est beaucoup plus cohérent que les hésitations que l'on peut voir entre mécanique & énergie par exemple, ou mécanique & matériaux. Bon, là encore que. Mais enfin bon, tout ça c'est logique. Après l'arbitraire des choix, il est évident que moi j'aime beaucoup les objets compagnonniques, on en a une très belle collection, & là on n'en montre que quelques-uns. Bon, c'est toujours un peu poignant parce que... mais ça peut faire aussi l'objet d'une exposition temporaire ça ! Ça c'est intéressant. J'espère pouvoir faire un jour une très très grande exposition sur les objets compagnonniques, parce qu'on en a de très beaux, c'est un très beau sujet en plus qui est à la fois intéressant & populaire, enfin, qui plaira. Alors l'avantage, c'est que c'est quand même un espace extraordinaire pour un musée parce qu'on a quand même beaucoup de place. Beaucoup de musées aimeraient avoir autant de place que ça, & ce n'est pas un luxe parce que vous voyez, c'est un peu énorme. Et ce n'est que le cinquième de la collection qui est présenté. Alors ici on a réutilisé d'anciennes vitrines. Le fait d'avoir ce sectionnement d'un domaine à l'autre, c'est quelque chose qui donne aussi d'alterner la muséographie, qu'on n'est pas obligé d'adopter systématiquement. Ici par exemple, on utilise ces anciennes vitrines dans la première salle communication. Vous le verrez, après il y a une salle, on a fait à l'identique, mais façon moderne, des vitrines qui sont des répliques de celles-ci pour pouvoir mettre la suite de celles-ci. Mais en revanche, avec cette gaine qui est un choix de l'architecte.

28. VL C'est particulièrement intéressant, parce que vous reprenez d'anciennes vitrines qui étaient là à l'origine, pour donner l'idée d'une époque aussi.

28. AM Oui, ces vitrines, elles vont bien avec le contenu. Le contenu & le contenant vont bien.

28. VL Il y a des choses qu'on retrouve entre ici & le musée de la Poste.

28. AM J'y ai vu de très belles expos, mais leurs expositions permanentes, je ne savais pas ! Ça c'est vraiment l'objet fétiche, un petit peu extraordinaire quand même.

28. VL Je pense que les gens s'y retrouvent & comprennent parfaitement où ils en sont dans leur visite.

28. AM Oui ! C'est vrai que vous avez des objets comme cet objet qui est l'un des plus extraordinaires du musée, la photocomposeuse, la *Lumitype Photon*<sup>783</sup>, c'est un objet qui ne paye pas de mine, & qui pourtant est essentiel dans l'histoire même des communications, puisque c'est la première fois qu'on peut composer, de manière stroboscopique, c'est-à-dire qu'on n'utilise plus le caractère plomb. Donc, d'un point de vue sanitaire, on peut dire que ça a une grande valeur. Alors, vous voyez, les rails, c'est ce qui menait aux amphithéâtres pour les objets déplacés pour les enseignements. Alors vous avez vu une salle qui était assez moderne, maintenant vous voyez une salle dont on a préservé la muséographie du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est-à-dire les vitrines sont des vitrines de la Restauration, de la monarchie de Juillet, bon tout est resté tel quel ! C'est vrai que ça a été repeint, mais ça a été repeint dans l'esprit du XIX<sup>e</sup> siècle, voilà. C'est ce que permet aussi un aussi grand espace.

28. VL Et là pour parler des périodes les plus reculées.

28. AM Là, pour parler du XIX<sup>e</sup> siècle, à peu près, avec de collections parfois assez fascinantes. Bon, c'est vrai que ce sont des ampoules, on ne doit pas dire des ampoules, c'est pas grave, je le dis parce que c'est comme ça que je les appelle moi. Ces ampoules, moi je trouve ça fascinant, je ne sais pas pourquoi. Là aussi, quand vous montrez à des scolaires, même à des adultes, & que vous partez d'un objet parfaitement banal : quelle est la différence avec une ampoule pratiquement comme ça & ce qu'on trouve au BHV<sup>784</sup>, à part que, si on commence à expliquer à

---

<sup>783</sup>Louis MOYROUD et René HIGONNET. *Lumitype Photon*. Paris, 1948.

<sup>784</sup>Bazar de l'Hôtel de Ville.

partir de quel moment l'électricité arrive dans les maisons, & ce que ça change dans le quotidien des gens, là tout de suite ça prend un sens, parce que les gens n'imaginaient pas beaucoup. Moi ça m'est resté de mes études en littérature quand un prof. me disait que les pièces de RACINE, systématiquement tel acte durait tant, parce qu'il fallait descendre les lustres pour remettre de la lumière ! C'est bête, mais ça donne un petit plus pour comprendre les choses. Souvent le pédagogue emploie cette notion-là de dire aux gosses que : « Réfléchissez un petit peu : vous rentrez chez vous ! Et, il n'y a pas de lumière, & peut-être qu'il n'y a pas l'eau courante ! L'air de rien... Comment vous faites pour... ? Ben voilà, c'est une autre vie ! » Quand les gens peuvent vivre un petit peu les choses, ça change complètement de sens. Le problème, c'est de passer devant une machine comme ça & de dire : « Voilà, ça c'est un moteur à quatre cylindres à marche réversible. — Oui, bon, c'est vrai ! »

28. VL Alors, votre exposition de photos ?

28. AM Je l'avais faite dans la petite salle qu'on n'a pas vue parce qu'on est passé vite. Voilà, c'était sympathique, les gens sont venus voir ça, j'étais content ! Puis, j'aime bien en règle générale échapper à tout, si possible, mais aux classifications comme ça. On vit trop dans un monde de spécialistes, mais au bout du compte, c'est souvent pas des vrais spécialistes. Le spécialiste, c'est quelqu'un qui a une grande rigueur dans sa spécialité, mais ils sont capables de savoir naviguer ailleurs, parce qu'on n'a qu'une vie. Donc, c'est bien d'avoir une spécialité, c'est essentiel d'être rigoureux dans sa recherche, ce que ne sont pas beaucoup de gens, y compris dans les milieux universitaires. On est souvent sidérés. Voilà, les automates. En temps normal on fait des projections également, quelques démonstrations.

28. VL Ils fonctionnent.

28. AM C'est bien d'avoir cette rigueur, mais quand on s'enferme complètement dans un domaine à vie, on perd tout, tout autour. On n'est pas des encyclopédies vivantes, c'est évident. Mais fermer toutes les portes, c'est terrible. Là, ce sont des modèles de démonstration d'engrenage. Tous ces modèles de démonstration d'engrenage liés aux notions d'enseignement du XIX<sup>e</sup> siècle. On a des centres de documentation ici, grand public & chercheurs. Ensuite, on arrive au pavillon central, qui était le grand pavillon central des moines, avec ce grand escalier qui au XVIII<sup>e</sup> siècle a fait beaucoup d'envieux parce qu'il était presque excessif pour le monastère bénédictin que c'était, & qu'il devait rester quelque chose d'assez... Avec évidemment des retailles totales au plafond. Là on est dans des choucroutes très XIX<sup>e</sup>. Le bâtiment est du XVIII<sup>e</sup>. En général, quand on tape musée des Arts & Métiers sur Internet on a l'*avion de Clément ADER*<sup>785</sup>. Et là, c'est la fin de la visite en quelque sorte, quand on arrive dans le dernier domaine. Alors c'est la salle à mon goût la moins réussie, elle n'est pas très personnelle, les lumières sont trop fortes. C'est une belle salle XVIII<sup>e</sup>, mais qui manque d'intimité. J'espère qu'ils n'ont pas fermé l'église.

28. VL Et toujours jusqu'au dernier élément le plus moderne ! Le *vélib*<sup>786</sup> ou l'*iPod*<sup>787</sup>. Vous avez un *pendule de FOUCAULT*<sup>788</sup>. Ah, je n'ai pas de souvenir de cette chapelle.

28. AM Alors, là vous êtes dans toute cette partie un peu exceptionnelle, parce qu'en fait des fouilles archéologiques ont été faites de 1992 à 1998 dans le fait qu'on voulait instaurer ici une structure qui demandait des fondations. Le projet a été abandonné parce que c'était vraiment trop compliqué. Les fouilles ont été faites, mais au moins on a trouvé la basilique mérovingienne ici. Ici, le deuxième architecte, François DESLAUGIERS, a implanté cette structure en kit qu'il peut enlever à tout moment, c'est formidable. En même temps c'est quand même un peu magique qu'une si vieille maison & que cette église, bon, l'une des plus importantes du patrimoine clunisien depuis le XI<sup>e</sup> siècle, arrive à supporter comme ça des structures aussi lourdes, donc tout a été mené pour... Les gens peuvent monter jusque là-haut & dominer tout ce patrimoine architectural exceptionnel. Maintenant,

<sup>785</sup> Clément ADER. *Avion III – Aquilon*. Paris, 1897.

<sup>786</sup> JCDECAUX. *Vélib*. Paris, 2007.

<sup>787</sup> APPLE. *iPod*. Paris, 2001.

<sup>788</sup> Léon FOUCAULT. *Pendule de Foucault*. Paris, 1851.

quant aux rénovations, elles n'ont pas porté sur le XIX<sup>e</sup>. Les peintures qui sont des peintures, vous le voyez, de l'époque de VIOLLET-LE-DUC, elles sont restées telles qu'elles. C'est le choix de l'architecte, c'est un choix historique de ne pas toucher à ce qui a été fait au XIX<sup>e</sup>. Ici, c'est la peinture qui sert de couverture à mon bouquin sur Saint-Martin-des-champs<sup>789</sup>. La modeste seule fresque qui nous reste du XV<sup>e</sup> siècle. Et puis voilà. C'est un très bel endroit. Et puis le *pendule de FOUCAULT*<sup>790</sup>, évidemment c'est ce qui passionne absolument les foules parce que le roman d'ECO. Ici se trouvait la basilique mérovingienne. Et là, sur toutes ces parties-là, c'était la salle des machines en mouvement qui permettait, vous voyez celle-ci, la *machine de Thomas SCOTT*<sup>791</sup>. Donc c'était des machines à vapeur, & ça fonctionnait sous le Second Empire. Et là, très intéressant, comportement de public, c'est un musée masculin, mais sous le Second Empire, la mythologie de la machine géante, qui marche, qui bouge, attirait beaucoup de crinolines. Alors que là, c'est vrai qu'en général, je pense que c'est un musée qui passionne plus les hommes que les femmes. C'est culturel. Les dames viennent accompagner leur mari.

28. VL L'idée de remplacer l'autel par le *pendule de FOUCAULT*<sup>792</sup> ? Remplacer Dieu par la science.

28. AM Celui-là est une copie, mais on a les pendules originaux, & le Panthéon a l'autre pendule. Voilà vous avez à peu près tout vu. Je vous montre aussi ma petite œuvre. Je vais faire un peu dans cet esprit-là. Là, j'ai fait la grande partie des photos parce qu'aux Archives nationales, il vaut mieux faire les photos soi-même. Voilà ! C'est toute l'œuvre : *La deuxième fille de Cluny*<sup>793</sup>. Si vous voulez prendre une revue<sup>794</sup>, vous pouvez les prendre, vous pouvez l'emporter.

28. VL Vous publiez toujours ?

28. AM Non, on ne publie plus, on s'est arrêté avec le n° 52, parce que c'est difficile avec un lectorat sur une revue qui est très hétéroclite dans son propos, on a trouvé que c'était mieux d'avoir des publications plus pointues. Ici, la zone d'exposition temporaire permet de faire, avec 500 m<sup>2</sup>, donc, il y a de quoi faire quand même. Après, c'est toute une question de scénographie. Là, c'est une scénographie qui est un peu englobante, mais on peut faire des choses. Voilà, vous connaissez tout à peu près des phases cachées & des phases pas cachées ! Je ne peux pas vous donner le numéro sur les peintres, parce que malheureusement je crois que je n'en ai pas pour moi ! C'est terrible. Là, j'avais vraiment mis en perspective deux axes : la technique comme sujet d'inspiration de la peinture & les techniques au service de la peinture, deux manières d'appréhender les choses, ce qui fait que c'était pas inintéressant. J'ai voulu éviter de parler de LÉGER, évidemment ce qui tout de suite venait à l'esprit. Alors, j'ai trouvé comme subterfuge de mettre un LÉGER en couverture, qu'on ne me dise pas : « Vous ne parlez pas de LÉGER ! » Mais ensuite on est parti sur des sujets beaucoup plus neufs que tout ça ! parce que sinon on dit toujours les mêmes choses. Voilà !

28. VL Je regarderai parce que ça m'intéresse.

28. AM Alors, c'est vraiment un régal quand on fait un numéro comme ça, en plus je l'ai conçu du début à la fin. Moi, je suis évidemment maintenant dans la publication, parce qu'il ne faut pas non plus trop s'éparpiller & faire 36 choses à la fois. Là, j'ai accepté une petite exposition, mais c'est vraiment quelque chose de très très léger au Centre Wallonie, puisque notre rôle c'est aussi un rôle d'expertise. On peut tout à fait aller, & puis c'est tout près, & puis j'aime bien les Belges parce qu'ils sont sympas & rieurs, souvent. J'étais content de faire ça. Mais en même temps inévitablement, vous verrez si vous rentrez dans des professions comme les nôtres, il arrive un moment... au début, il faut beaucoup publier pour avoir un peu de crédit, le plus pertinemment possible, & puis au bout d'un moment, il faut savoir refuser les colloques, les communications (à part que j'en ai trois sur le dos), & les

<sup>789</sup>MERCIER, *La deuxième fille de Cluny. Grandeurs et misères de Saint-Martin-des-Champs*, op. cit.

<sup>790</sup>FOUCAULT, *Pendule de Foucault*, op. cit.

<sup>791</sup>Thomas SCOTT. *Machine à vapeur à balancier*. Paris, 1853.



<sup>792</sup>FOUCAULT, *Pendule de Foucault*, op. cit.

<sup>793</sup>MERCIER, *La deuxième fille de Cluny. Grandeurs et misères de Saint-Martin-des-Champs*, op. cit.


<sup>794</sup>*La revue - musée des Arts et Métiers Quarterly* (1992).

petits articles, non pas parce que c'est inintéressant, parce que ça serait bête & snob de dire ça, mais si on le fait sérieusement, quand vous publiez un article de 10 pages dans une revue, ça vous demande quand même beaucoup de travail si vous voulez faire bien. Et de ce fait, les grosses publications qui sont quand même celles qui au bout du compte permettent d'asseoir quand même un petit peu les responsabilités scientifiques qu'on vous donne. J'essaie de me consacrer maintenant vraiment au deuxième tome qui sera quand même le plus utile à l'institution. J'aimerais vraiment laisser quelque chose qui soit une référence pour l'histoire, parce que j'ai fait plein de petits bouquins. Ça j'aimerais quand même que ça puisse rester, que ça permette aux gens de trouver des réponses aux tas de questions qu'on donne. Mais j'ai de la chance de faire ça. C'est tout un cheminement, une profession, c'est pas toujours que des moments faciles. Il y a des moments, il faut beaucoup travailler, il faut s'imposer... Puis après, plus on travaille... ma chance c'est que maintenant je travaille de manière totalement indépendante, donc j'ai des contacts là-dessus avec tous mes collègues amicaux & sympathiques. Dès que vous travaillez en équipe, si vous avez un peu d'exigence, c'est pas toujours facile de se faire comprendre, même quand vous travaillez avec un éditeur, les exigences que vous avez sur un livre que vous avez entrevu, ça reste pas toujours compris, parce que : « Les casse-pieds, ils veulent toujours ça & ça & ça ! » Ben oui, mais dès que vous êtes dans la publication, il faut une extrême rigueur sinon, tout le monde vous tombe dessus, donc ça ne va pas.

28. VL Le second est prévu pour... ?

28. AM Il me faut trois ans & demi pour faire un livre de cette nature-là évidemment. J'aime bien prendre le temps, j'aime mûrir les choses. Pour faire ma thèse, j'ai mis 15 ans, parce que j'avais pas envie de faire autrement. C'était un sujet très difficile qui demandait beaucoup de recherches à l'époque où Internet n'existait pas en plus. <sup>c</sup> Parce que maintenant on peut repérer où se trouvent des textes ! Tout a été catalogué. À l'époque c'était des  *Com. 28.3.a Consultation bibliographique itinérante, § A* fichiers manuels pour trouver les textes ! Donc, c'est pas grave, mais entre le moment où j'ai soutenu, & le moment où j'ai publié la thèse, Internet commençait à arriver & j'ai pu repérer des choses par rapport au catalogue mis en ligne que je n'avais pas... qui n'existait pas, de livres ou d'éditions qui étaient réputés perdus. <sup>†</sup> Personne ne savait,  *Com. 28.3.b Consultation bibliographique itinérante, § B* comment voulez-vous ? « — Vous allez où ? » Vous allez un coup à Laon, un coup à Annecy... parce que j'ai des choses qui se trouvaient dans des toutes petites bibliothèques, j'ai fait comme vous un tour de France. Oui, mais c'était là qu'il y avait...

28. VL Aujourd'hui encore avec Internet, on est parfois obligé de se déplacer dans un bled pour consulter un ouvrage.

28. AM Mais ça aide !! Maintenant, la plupart des ouvrages des bibliothèques ont mis des choses. Je me souviens  *Com. 28.3.c Consultation bibliographique itinérante, § C* un ouvrage que j'avais trouvé à Nîmes ! Bon le seul exemplaire était à Nîmes. Une autre fois, dans la même région, dans un bourg, il y avait l'exemplaire dont je ne connaissais que le fac-similé, à part que le fac-similé dans un catalogue du XIX<sup>e</sup>, on ne voyait pas que le 1 de la date avait été rajouté à la main, mais si je n'avais pas consulté l'exemplaire, je le datais d'une année de plus. C'est bête, mais ça aide vraiment. **||** Bon courage pour votre travail !

28. VL Nous, on nous presse pour terminer !

28. AM C'est pas bien, parce qu'un travail de recherche nécessite une maturation. Nous, là, il a fallu attendre un an de plus que prévu parce qu'au niveau des budgets, des prévisions, c'était pas faisable. Franchement, j'étais content, parce que en un an, en reprenant absolument tout : les citations... c'est rassurant, vous dites vraiment : « Là je suis vraiment tranquille ! » Les transcriptions de texte du XVI<sup>e</sup>, du XV<sup>e</sup> qui ne sont vraiment pas faciles, il faut repointer vraiment au signe près, au mot à mot, parce que c'est navrant quand vous tombez sur des transcriptions qui sont trop approximatives. J'aime pas ! J'aime les choses très précises.

28. VL C'est agréable quand on lit !

<sup>c</sup>Extrait ventilé sous « La recherche au musée », SECTION B.3.1 Fabrique de l'histoire, page 904.

28. AM Il faut que ce soit très rigoureux, parce que même quand c'est très rigoureux, vous laissez quand même évidemment une petite erreur par-ci ou par-là. Mais le temps de remettre en question, on trouve toujours des trucs. Mais là, vous avez rédigé n'est-ce pas ? Vous commencez par définir les termes, qu'on ne vous attaque pas là dessus. Qu'est-ce qu'un musée d'histoire ? Qu'est-ce que l'histoire ? Qu'est-ce que l'esthétique ? Définir ce que vous entendez par ces mots, parce que ce sont des mots difficiles : tout musée peut être un musée d'histoire si l'on veut ! Qu'est-ce qu'un musée d'histoire ? Transmission, ça prête à débat, effectivement, qu'est-ce que vous entendez par transmission ? Est-ce que c'est transmission de génération en génération ? Est-ce que c'est pédagogique ? Est-ce que c'est une transmission idéologique ? C'est un sujet original en tout cas !

28. VL La maison de l'Histoire de France a réveillé le débat ! Tous les six mois un ouvrage sortait, alors il fallait se positionner par rapport à ce qui était écrit.

28. AM Oui, mais là vous aviez des ouvrages polémiques plutôt ?

28. VL Oui, mais écrits par des scientifiques, des historiens, des conservateurs, des archivistes.

28. AM Dans un travail à long terme comme ça, il faut tenir compte de l'existant. On tremble toujours un petit peu à l'idée que tout un travail que vous avez fait, peut-être que quelqu'un... mais bon, les sujets de thèse sont homologués ! Moi j'avais un sujet extrêmement pointu qui portait sur la littérature facétieuse sous la régence de MARIE de MÉDICIS & sous LOUIS XIII<sup>795</sup>, parce que c'est un sujet merveilleux d'histoire des mentalités, plutôt que de littérature ! Et puis de bibliographie, j'aime bien ça ! Bon, alors sur un sujet comme ça, si par hasard quelqu'un... il y a peu de chance, il y a peu de chance, mais là, c'est embêtant. C'est une chose terrible. En même temps c'est des sujets tellement, c'est un tel apostolat pour arriver à trouver les textes, surtout avec les bibliothèques, parce que les conservateurs de bibliothèques, on ne peut pas dire qu'ils aident beaucoup les bibliographes & les chercheurs ! Non, franchement, des fois, c'en est même affolant. J'ai commencé à Nice d'ailleurs ! La bibliothèque de Nice, il y a très peu de choses, la BM<sup>796</sup> de Nice est pauvre ! J'ai travaillé avec un prof. qui doit être à la retraite maintenant, qui était spécialiste de la comédie au XVII<sup>e</sup> siècle, & qui ne voyait pas du tout de quoi je parlais quand je suis venu le voir avec mon sujet, il s'appelait EMELINA, charmant. Après, j'ai changé de directeur de thèse, mais je ne l'aimais pas ! Après j'ai pris un troisième, tout ça en faisant complètement cavalier seul depuis le début, & qui a été appelé à d'autres fonctions, & puis finalement, j'ai eu un quatrième directeur de thèse qui m'a laissé complètement libre. Très gentil, très sympa. Moi, je me voyais pas être dirigé par... Après c'est la question quand même de politique de soutenance. Moi je suis arrivé le jour de la soutenance, c'était une thèse d'État, j'avoue que ce protocole, je ne suis pas protocolaire c'est affolant à quel point, je me disais que c'était vraiment bizarre d'arriver avec ma thèse, ça avait l'air prétentieux, etc. Et mon directeur m'a dit : « Où est votre thèse ? — Je ne l'ai pas prise évidemment ! — Comment vous ne l'avez pas prise ? — Non ! » Vous voyez le genre de truc. Mais vous serez soulagé après. Néanmoins, une fois qu'elle sera soutenue, pensez à la publier, parce que c'est ça qui fait la différence. Une thèse qui n'est pas publiée... Même si des fois ça exige une petite réécriture, moi j'ai pas trop réécrit. Je l'avais écrite, dans l'idée de la préparer déjà pour la publication, mais finalement, je n'ai même pas su si ça marcherait ou pas, & puis finalement, je n'ai même pas eu à chercher. C'est ce que j'ai en tête aussi. De toute façon, c'est même plus agréable pour votre jury de lire quelque chose qui est bien fini. Ce qui est dommage, c'est que ça ne vous laisse pas le temps, trois ans c'est pas possible ! Mais tout dépend comment vous travaillez, parce qu'on peut travailler de manière complètement obsessionnelle durant un temps relativement bref. Dans ce genre de travail, il y a un moment où vous devez rentrer en religion, & s'immerger dedans, vivre dedans en permanence. Vos proches doivent accepter d'entendre parler de ça en permanence, parce que, on vit avec. C'est bien, c'est une passion, mais c'est vrai qu'on ne peut pas vivre à plein temps. C'est épuisant, & vous finissez par être éccœuré par votre sujet, parce qu'on a beau aimer ce qu'on traite, l'avoir choisi. Je fais partie du CELLF<sup>797</sup> XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> à Paris IV, & quand je rencontre les doctorants je leur dit : « Choisissez un sujet qui en est un, parce

---

<sup>795</sup> MERCIER, *La Littérature facétieuse sous Louis XIII, 1610-1643 : une bibliographie critique*, op. cit.

<sup>796</sup> Bibliothèque municipale.

<sup>797</sup> Centre d'étude de la langue & de la littérature françaises des XVII<sup>e</sup> & XVIII<sup>e</sup> siècles.

qu'il y a des sujets qui n'en sont pas. Et aimez votre sujet ! Parce que sinon, vivre avec un sujet qui est sympa, mais... non c'est pas possible. » Bon écoutez, bon courage pour vous. Quand vous soutiendrez, dites-le moi ! C'est très différent, mais quand vous intervenez dans un colloque vous êtes l'acteur, on vient vous écouter, c'est vous qui décidez, surtout quand vous connaissez votre sujet. Mais là, vous êtes là, néanmoins, vous êtes le petit élève qui est devant son jury. Bon, le premier ça va, le deuxième ça va, le troisième c'est le méchant, alors là quel rôle ! Je me disais que c'était atroce, quand il a eu fini, je l'ai remercié, quelle belle leçon d'humilité ! Effectivement, mais il faut être armé, mais c'est un exercice épuisant au bout de quatre heures. Et après, il faut encore faire bonne figure aux gens avec le champagne. Mais c'est bien & il faut aller au bout ! Ce que je trouve dommage, ce sont les gens qui se lancent & qui ne vont pas au bout ! C'est pas grave de ne pas être docteur, on vit très bien sans. En revanche, si vous vous lancez, je pense que le sentiment pour ceux qui abandonnent, parce que c'est vrai qu'il faut tenir, si vous abandonnez, je pense qu'il y a un sentiment de frustration & d'échec, mais ça doit être terrible. Si vous faites, il faut aller au bout. Sauf à commencer un sujet où vous êtes persuadé que c'est pas le bon, d'accord. Mais au bout de 3 ans, là on le paye sur toute une vie. Les littéraires sont très côtés, parce que les gens qui savent écrire, il n'y en a pas tant. Donc, ma génération, à cette époque-là, les littéraires on les jetait. Quand vous alliez passer un concours, si vous n'étiez pas juriste, physicien... Aujourd'hui encore, mais au bout du compte dans une structure, quand vous écrivez, c'est très apprécié. Les gens qui font des sciences humaines, quand ils sortent de bonnes formations... moi j'ai eu de bons professeurs qui aguerrissent à cette discipline de rigueur sur les textes, je leur dois beaucoup, parce que quand vous faites des éditions critiques de textes, il faut une rigueur extrême, la remise en cause en permanence de ce que vous écrivez, ce que vous dites, & pousser au bout de la réflexion. Et puis de plus, le sens critique qu'ont très peu de gens. Vous avez des scientifiques, de bons physiciens, ils ont eux un esprit critique, mais le littéraire, l'historien encore plus parce que c'est son métier d'être critique, il a un recul, qui dans tous les épisodes de la vie lui permet de relativiser, de se mettre en doute, d'essayer de tailler des choses au mieux pour que ça soit cohérent. Une fois que vous avez ces tournures d'esprit, peu importe que vous vous retrouviez avec des machines à couper le... ça n'a aucune importance, vous ne saurez jamais, pas plus que n'importe quel scientifique que ce soit comment fonctionnent toutes les machines d'un établissement, mais d'avoir cette mise en perspective, & de pouvoir l'exprimer, en l'écrivant ou en le lisant, c'est vraiment un plus, & ça je vous assure que c'est quelque chose qui aide beaucoup dans une profession. Combien de fois on vous sait gré de revoir un texte, de bien formuler, de relire, etc. Donc, voilà, c'est un plus. Mais il faut mettre le pied à l'étrier. Une fois que vous êtes dans une structure, si vous avez les qualités ordinaires de qui que ce soit, oui, il faut de la chance aussi. Il faut que la chance vous permette de mettre en valeur les qualités que vous avez. Parfois, on vous déteste parce que vous êtes un littéraire. On vous fait sentir que vous vous avez eu cette chance de pouvoir... ça c'est des choses qui arrivent. Et puis, dans d'autres cas, dans une structure comme celle d'un musée comme ça, c'est différent... On peut quand même s'exprimer. Enfin, les milieux de la culture ne sont pas si faciles. Ce qui se passe, c'est que vous pouvez avoir des craintes, des fiefs, des bastions de recherche. Souvent, où les gens ne veulent pas qu'on marche sur leurs plates-bandes. Quand je vois tout ce qu'il y a à dire sur un sujet. Quelqu'un qui est intelligent comprendra automatiquement... à moins d'être sur le même corpus, dans ce cas, il faut tomber à l'amiable. Mais si je prends un sujet, l'histoire de nos collections, ou l'histoire du Conservatoire, qui est un sujet nombriliste qui n'intéressera que l'institution & quelques curieux. Le sujet est tellement vaste, il y a tellement de manières, d'angles de prendre. J'ai deux collègues qui travaillent sur l'histoire des collections, après moi puisque je suis pratiquement le premier à avoir travaillé sur ces collections. Je suis ravi, parce que leur analyse n'aura rien à voir avec la mienne : ils ont d'autres approches, d'autres sensibilités. Et que l'abondance de biens ne nuit pas ! Il y a mille sujets. Donc c'est absolument atroce ! Par contre, il faut faire attention à ce qu'on ne revendique pas une recherche que vous avez faite vous ! Ce sont des choses qui se voient. Moi, j'étais armé contre ça très tôt puisque jamais une seule fois un prof. n'a essayé de mettre une signature derrière un travail collectif. Vous faites une recherche, vous en êtes l'auteur, vous devez la signer. Et puis il y a l'intuition que vous avez, elle doit compter. Je me souviens que quand les fouilles ont été faites ici, nous avions une archéologue, moi j'avais déjà commencé mon travail sur Saint-Martin-des-champs, j'avais déjà fait un petit mémoire de 200 pages, pour mon plaisir, pour comprendre comment tout ça s'était orchestré. On a eu de bons contacts, j'ai eu une bonne intuition, quand elle m'a demandé de le consulter. Ensuite elle m'a confié son rapport de fouilles. Après quoi quand vous citez dans un texte, ça va toujours en hommage à l'auteur qui a inventé. Je lui ai donc demandé la préface de mon ouvrage. J'aime bien ! Ce plaisir de l'échange en confiance, c'est

important, discuter sans avoir cette crainte qu'on vous pique, c'est plaisant ! Si votre travail est bon, on ne pourra pas vous le démolir, même si vous avez un petit démolisseur. On ne peut pas démonter trop fort un travail, il faut rester humain. On peut dire, votre thèse a beaucoup de défauts, mais dire, c'est pas une thèse, c'est quand même ! C'est le jeu. On sait que c'est cet exercice-là, c'est un parcours initiatique, c'est un parcours du combattant, parce que vous y avez beaucoup travaillé, vous y avez investi beaucoup de vous, mais il faut tenir jusqu'au bout. Vous pouvez avoir des critiques positives aussi. C'est mieux quand ce n'est pas dans une thèse. Mais pour la publication, je vais amender cette chose-là. On m'a reproché de ne pas tenir assez compte des publications récentes sur certains sujets. En règle général, j'aime bien donner des regards différents. Une fois j'ai tout jeté suite à une critique en disant : « Maintenant, de la rigueur, on repart sur quelque chose de vraiment solide. » C'est formateur, même à 50 ans. Même maintenant, ça ne me gêne pas d'écouter la critique. On ne maîtrise pas tous les sujets. Mais quand c'est dit avec douceur, c'est mieux. Bon, travaillez bien. C'est mieux après qu'avant la soutenance. Il faut aussi choisir son jury : il y a des gens qui sont très chagrins... Il y a des fois des emmerdeurs... Dites-nous quand vous publiez, ça nous intéressera. Ne diffusez pas trop avant que ça soit soutenu, tant que vous ne l'aurez pas publiée. Il faut être prudent durant cette période, parce qu'il faut le temps d'éreinter son texte. Parce qu'au bout d'un moment on n'a plus le recul. Après décantation, vous pouvez toujours reformuler. Souvent les gens ne se rendent pas compte de l'investissement que ça représente. Non, il faut quand même le faire. Je vois des gens dans les bibliothèques, dans les centres d'archives qui font un gros boulot. C'est notre relève.

28. VL Merci.

28. AM Avec plaisir, je vais vous raccompagner. Bon courage !

## A.29. Entretien avec Hugues SAVAY-GUERRAZ

Lyon, musée gallo-romain de Lyon-Fourvière, le jeudi 24 janvier 2013.

29. VL Bonjour. Merci de me recevoir.

29. HSG Asseyez-vous là. Vous allez voir quels musées à Lyon ?

29. VL Je viens d'arriver à Lyon, je vais cet après-midi au Centre de la résistance.

29. HSG Ils viennent de tout changer. Je ne l'ai pas encore vu, j'étais à l'inauguration, mais il y avait un tel monde que j'y ai renoncé. Mais c'est un musée qui avait été, outre son sujet & sa gravité, il avait été en pointe d'un point de vue technique quand il avait ouvert il y a vingt ans maintenant, donc ça doit être pas mal. Vous voyez après d'autres musées ?

29. VL Demain, je vais aux Confluences...

29. HSG Ah, oui, il s'appelle déjà comme ça. Vous allez au boulevard des Belges en fait... Oui parce qu'en fait, c'est une institution qui aujourd'hui se trouve en trois lieux, son lieu historique & ce que les Lyonnais appelaient le musée GUIMET, qui s'est appelé aussi le muséum d'histoire naturelle, qui en effet, c'est le bâtiment XIX<sup>e</sup> qui était couvert par une grande verrière & qui se trouve juste en face du parc de la Tête d'Or. Eux, ils ont gardé des bureaux, mais qui se trouvent de l'autre côté de la rue. Parce que la verrière en question menaçant de ruine, le musée a fermé prématurément, & une partie des salles... Ça a été une patinoire au XIX<sup>e</sup> siècle, c'était un bâtiment patrimonial, même s'il n'a pas un caractère énorme, mais il y a une espèce de rotonde à l'entrée, c'était vraiment ces musées d'histoire naturelle très traditionnels. On l'appelait GUIMET, parce qu'il y a une partie des collections qui appartient à... enfin qui était constitué par GUIMET, le même que le musée GUIMET à Paris. Donc, ce musée en fait devait se transformer en musée des Confluences & fermer quand le futur musée ouvrirait. Mais, il se trouve qu'il a dû fermer prématurément & le nouveau musée a eu beaucoup beaucoup de déboires technico-juridiques, ce qu'il fait qu'il est encore en construction aujourd'hui. Donc, il y a ce lieu, le lieu historique qui est ici, où il reste d'ailleurs quelques services. De l'autre côté de la rue, il y a les bureaux, c'est là je pense qu'on va vous accueillir. Ils ont créé un centre de conservation des collections, parce qu'il y a énormément de collections d'histoire naturelle. C'est réputé être la deuxième collection de France pour l'histoire naturelle, il reste beaucoup d'animaux naturalisés, une collection d'insectes très très intéressante, donc ils ont créé un centre de collections qui est très très bien fait, tout à fait ultra moderne avec tout un système de *compactus*\*, des chambres froides pour désinsectiser, des salles de consultation, donc il se trouve dans le 7<sup>e</sup> arrondissement. Et puis, il y a le futur site du musée des Confluences qui est cet énorme bâtiment.

29. VL J'ai rendez-vous avec Hervé GROSCARRET.

29. HSG C'est quelqu'un de très bien. C'est un type qui a une approche très très... comment dire, il a une formation au départ de journaliste, médiateur scientifique, puis il a une très grande ouverture d'esprit, il fait beaucoup de choses, pour autant que je connaisse l'équipe des Confluences, c'était l'homme de la situation pour vous. Concernant ce dont nous allons parler aujourd'hui, je vous avoue que je ne suis pas très fort en théorie, je viens d'archéologie, tout ça.

29. VL Ça n'a aucune importance, les archéologues ont souvent d'excellentes idées.



29. HSG Ça se pose particulièrement pour l'époque romaine, parce qu'en fait, on s'aperçoit, enfin moi, c'est l'idée que j'en ai en me mettant à la place de mon public, que l'Empire romain, ça a été vraiment, culturellement, un vrai rouleau compresseur, c'est-à-dire, que je dirais du nord de la Grande-Bretagne jusqu'au désert, de Gibraltar jusqu'aux confins du désert de l'autre côté, c'était la même civilisation. Il y a des objets qui sont diffusés pratiquement... enfin produits de manière industrielle, diffusés un peu partout. Et c'est vrai que pour un visiteur lambda qui ne voit pas forcément l'état des choses, c'est normal, prenant le cas de la Gaule romaine, du nord au sud, de l'est à l'ouest, dans les musées d'archéologie, il risque de voir un peu les mêmes choses. Donc, je pense que si on veut toucher le visiteur, il faut d'une part essayer de mettre l'accent sur les spécificités locales, mais c'est pas toujours simple, & si vous voulez, il y a quelque chose de net, vous allez dans beaucoup de musées d'archéologie, s'ils sont un peu organisés, parce que c'est un peu le défaut de la profession, ils sont organisés comme un livre, chapitre après chapitre, vous allez voir : s'éclairer, se nourrir, la parure, la toilette... vous voyez vraiment les mêmes objets partout. Alors de temps en temps, voilà la question qu'on se dit quand on est conservateur de musée : « Voilà, comment je peux faire pour me détacher un peu, me singulariser, dans le bon côté, pour essayer de toucher mon visiteur ». Alors, il y a des spécificités locales, c'est sûr que dans le cas de Lyon, il y a de quoi parce que c'était la capitale & puis il y a quand même deux trois objets, qui sont vraiment exceptionnels, c'est-à-dire qu'on ne trouvera pas ailleurs, mais sinon c'est pas facile. Alors on se dit que peut-être que c'est une mise en valeur particulière d'objets très banals, parce que le problème aussi de l'archéologie, c'est que je pense qu'on a souvent mis l'archéologie avec l'histoire de l'art, pour des raisons d'enseignement, mais on s'aperçoit que nous, on tire plus vers l'ethnographie. Les objets qu'on présente, très souvent, sont-ils esthétiques ? C'est la question qu'on peut se poser. Est-ce qu'une amphore est belle ? Alors, il peut y avoir une esthétique, fonctionnelle j'en doute parce que c'était pas fonctionnel du tout une amphore, après il peut y avoir pour nous un regard esthétique sur l'amphore, c'est un peu artificiel, parce qu'à la limite, c'était quelque chose de pratique une amphore, on se dit, pour toucher le visiteur, quelle différence il y a entre un musée & un livre, ben dans les musées, on va voir quand même des œuvres, donc, il y a du discours, mais il y a des objets, s'il n'y a que du discours, c'est un livre, & s'il n'y a que de l'objet, on est dans autre chose. Il faut peut-être faire une mise en valeur esthétique, présenter... Mais c'est un peu artificiel, parce que des objets aujourd'hui qui nous semblent beaux, dans l'Antiquité, ils étaient tout simplement fonctionnels tout au plus. Vous pourrez aller voir dans le musée, il y a une collection d'amphores... Les gens trouvent qu'une amphore, ça a une jolie forme. Alors, peut-être que pour celui qui l'a fabriquée, il y avait ce souci aussi. C'est possible, mais c'est difficile à savoir parce que là on n'a aucun texte. Le fabricant d'amphore, il était relégué à l'époque romaine... On sait bien qu'artiste, artisan, tout le monde était placé dans la même case. Même les gens qui font des choses qui paraissent admirables aujourd'hui, elles n'étaient jamais signées, & c'était ça qui est remarquable, c'est que pour l'époque romaine, celui qui tire toute la gloire d'une œuvre, c'est pas celui qui l'a faite, c'est celui qui possède, c'est le commanditaire. Il montre la mosaïque qu'il a fait faire, mais l'artiste on s'en fout quoi. Effectivement, il pourra recommander l'artiste à un collègue en disant celui-là est très bien mais le fait que par exemple les mosaïques qui nous paraissent vraiment... & c'est la réalité, c'est des œuvres d'art, en plus même s'il y a des cartons identiques, chacune était quand même originale, elles ne sont jamais signées, jamais, jamais, jamais. Et pour nous, ça paraît aberrant qu'on ait confondu ça avec le type qui pose les carreaux chez vous dans votre salle de bain. Donc, voilà, c'est tout, c'est la question, jusqu'où il faut aller dans cette présentation. Est-ce qu'il faut jouer sur l'esthétique, je vais faire un bel éclairage de ces amphores pour intéresser les gens au domaine du commerce à l'époque romaine, en disant : « La même amphore existe ailleurs », mais jusqu'où on peut aller ? La question se pose. Est-ce qu'il faut jouer sur cette corde esthétique, mais jusqu'où ? C'est vrai qu'il y a beaucoup de nos objets, nous archéologues, qui ne relèvent pas de l'art, qui ne sont pas beaux en soi, mais on a souvent confondu les deux parce qu'en même temps, ceux qui s'intéressaient au passé, ils récupéraient les objets qu'ils trouvaient intéressants, comme les inscriptions, ou beaux, les statues, on va dire pour caricaturer. Les tessons de céramique, tout ça, n'intéressaient personne. Donc, on a beaucoup d'objets qui valent, par leur sens, par le message qu'ils portent etc. mais en eux-mêmes, un tesson de céramique, il sera intéressant si on sait d'où il vient, de quand il date, mais une fois qu'on a enregistré ces informations, le tesson en lui-même à vrai dire, il n'a que peu d'intérêt.

29. VL Et vous avez ouvert quand ? Parce que je suis venu ici une fois au collège, mais...

29. HSG Oui, on reçoit beaucoup de classes, sur 80 000 à 100 000, on reçoit la moitié de scolaires. C'est une bonne partie de notre public. Et donc, c'est un musée qui a ouvert en 1975. Alors, on se trouve dans une situation aujourd'hui, parce qu'on se rend bien compte qu'il faudrait changer parce que c'est un musée assez élitiste au départ qui a été fait par des gens qui étaient, on dirait du siècle dernier, & même plutôt du XIX<sup>e</sup> siècle dans leur conception de l'archéologie, c'est-à-dire qu'on s'intéressait à ce qui est intéressant pour eux, c'est-à-dire les inscriptions, alors à Lyon, on a une collection d'inscriptions qui sont soit des épitaphes, soit des bases de statues, soit des inscriptions religieuses, & c'est vrai qu'en l'absence de texte & vu la rareté des textes sur Lyon qui était une capitale, c'est vraiment précieux parce que c'est grâce à ça qu'on connaît la société d'époque romaine. Donc, eux, ils s'intéressaient aux inscriptions & aux choses considérées comme belles, ou exceptionnelles. Donc, aujourd'hui, c'est un musée qui est difficile pour le public parce qu'avec 214 inscriptions, s'il fallait les lire toutes, c'est pas possible, c'est un livre grand comme ça. Donc, d'une part, il faut s'adapter au nouveau public, il faut un discours plus convivial, il faut remettre du sens à tous ces objets parce que souvent ils étaient considérés comme inscription, voilà, on la mettait en tant que telle, mais on ne se souciait pas de savoir si c'était un tombeau, une autre partie du tombeau, qui avait été enterré-là, à l'intérieur, à l'extérieur de la ville, en fait tout ce contexte auquel on est très sensible aujourd'hui, & qui donne un peu tout leur sens à la découverte archéologique aujourd'hui. Donc d'une part, il nous faut réformer ça, & d'autre part, depuis l'ouverture du musée, il y a eu, comme on dit, une explosion du nombre de fouilles & Lyon est la ville de France où il y a une activité archéologique en permanence. Et donc, il faut tenir compte bien sûr des évolutions de notre connaissance. Et ce qu'il y a de marrant, c'est qu'en 25 ans, bientôt 40, puisque le musée a ouvert en 75, tout l'apport de ces fouilles, c'est bien sûr des objets, mais il n'y a pas eu tellement d'objet exceptionnel par rapport à ce qu'on connaissait, mais c'est surtout des notions nouvelles qui sont apparues, une façon d'appréhender la ville moderne qui est complètement... une vision de la ville romaine complètement différente. On pourrait avec les mêmes objets, reparler, présenter les nouveaux acquis sous forme d'idée autour de... Alors, il y a eu quand même des choses nouvelles qu'on n'avait pas avant, c'est-à-dire notamment les grands bateaux romains qu'on a trouvés à côté du port romain, alors probablement d'énormes barques en bois. Alors, bien sûr, on imaginait que ça existait parce qu'on avait ces inscriptions qui parlaient de ces compagnies de navigation. Mais voir les bateaux eux-mêmes, gigantesques, 25 m de long, 50 tonnes de bois, c'est quand même autre chose que... Voilà, alors il y a eu quelques découvertes, des choses comme ça. Mais dans l'ensemble, c'est plus en terme d'idées qu'on a progressé. L'idée de la ville, l'image de la ville...

29. VL Vous, vous avez pu bouger le musée depuis ?

29. HSG Voilà, alors si vous voulez, l'exposition permanente, elle est restée telle quelle. En revanche, on fait état régulièrement de ces avancées sous forme d'expositions temporaires, soit site par site, comme ça nous est arrivé, des choses modestes, soit alors, on a fait des thèmes : par exemple on a fait un thème sur les rites funéraires, parce que là, ça a vraiment beaucoup progressé, on a fait des choses aussi sur les cultes pré-romains, on a fait aussi par période, Lyon pré-romain, les premiers temps de la colonie... Mais c'est vrai que pour l'instant ça ne s'est pas retraduit dans l'exposition permanente parce que, vous le verrez, c'est une architecture très particulière, c'est un seul volume, donc vous ne pouvez pas changer quelque chose à moins de fermer, c'est compliqué quoi. Alors, les projets ne manquent pas, mais aujourd'hui, s'il fallait faire une refonte complète, tout en respectant l'architecture, parce que c'est vrai que ce musée est très original, & je pense qu'il y a une partie des visiteurs qui viennent aujourd'hui pour l'architecture, ce qui est très bien d'ailleurs ; ça s'est patrimonialisé, on a reçu des labels du XX<sup>e</sup> siècle, ZEHRFUSS qui était inconnu, ou du moins qui avait été relégué dans les architectes utilitaires d'après-guerre, c'est vrai qu'il a fait des barres d'immeubles qui ne sont pas celles du CORBUSIER<sup>798</sup>, mais en même temps il a fait d'autres. Donc, il est réhabilité. Nous-mêmes pour les 40 ans en 2015, on va faire une exposition sur son œuvre. Donc, les gens viennent pour l'architecture, mais c'est vrai qu'aujourd'hui, il faudrait avoir un budget, il faudrait fermer le musée, il faudrait une réserve extérieure, toutes choses qu'on n'a pas pour envisager une refonte complète. Donc, on va essayer de moderniser nos salles, mais ça n'ira pas plus loin pour l'instant.

29. VL Et avec les fouilles, la collection s'enrichit ou c'est un fonds départemental ?



<sup>798</sup> Charles-Édouard JANNERET-GRIS dit LE CORBUSIER

29. HSG L'autre problème, c'est que quand ce musée a démarré en 75, les fouilles étaient embryonnaires, donc le musée était considéré comme un dépôt de fouille, & puis après il y a eu une législation qui s'est mise en place, surtout que Lyon était en point pour les fouilles préventives, donc énormément de chantiers, donc très rapidement les réserves du musée ont été saturées, & on s'aperçoit aujourd'hui qu'il y a une dispersion terrible des collections parce qu'il y a une multiplication des opérateurs, parce qu'il y a l'INRAP qui fait des fouilles, il y a la ville de Lyon qui fait des fouilles, une boîte privée suisse qui fait des fouilles, l'État qui en conserve, nous aussi... Donc, il y a une dispersion des collections. Et on s'aperçoit aujourd'hui que des musées ne peuvent pas être des dépôts de fouilles, donc dans l'absolu, il faudrait avoir le fameux CCE<sup>799</sup>, Centre de conservation & d'étude, qui rassemble en effet tout ce qui a été trouvé, le conditionne, en permette l'accès pour les chercheurs, & de ça on sortirait l'écume présentable au public. Même moi qui suis archéologue de formation, aujourd'hui je n'ai plus honte de dire qu'on ne peut plus garder au musée, c'est une réalité. Les réserves du musée ne doivent contenir que ce qui est potentiellement montrable. On ne peut plus conserver des tonnes de tessons qui d'ailleurs un jour... C'est ce qu'on disait, le tesson, une fois enregistré & comptabilisé, on n'a plus besoin de le garder. Et il y a déjà plein de personnes qui font ça, qui de temps en temps viennent après avoir enregistré très soigneusement, balancent des tonnes & des tonnes de tessons qui sont valables pour ce qu'ils représentaient, mais en eux-mêmes... Je sais par exemple dans le midi de la France, on trouve énormément d'amphores fabriquées à Marseille. Bon, il y a 40 ans, on savait qu'elles existaient, mais elles n'avaient jamais été étudiées. Aujourd'hui, elles ont été étudiées, analysées, on connaît leur forme, ce qu'elles contenaient, bien sûr du vin, où est-ce qu'elles étaient produites... Aujourd'hui, ces kilos, ces tonnes de céramiques d'amphore de Marseille, on les trouve, on les enregistre, on les ré-enterre. Ça ne sert à rien de remplir des casiers d'amphores dont on a des exemplaires entiers, dont on connaît tout. À la limite si on veut garder un échantillonnage pour d'éventuelles analyses, on peut tout à fait faire un échantillonnage au hasard, ou pas d'ailleurs, on conserve des parties les plus évidentes, & puis on fait des tirages au hasard qui permettront plus tard de refaire des analyses, mais c'est pas la peine de tout garder. Donc, ça c'est relativement nouveau, il y a beaucoup de positions très diverses par rapport à ça. Il y a ceux qui disent qu'il faut tout conserver, il y a ceux qui disent : « On ne peut plus, à quoi ça sert de faire des fouilles si on ne peut même plus étudier, parce qu'on est saturés », il y a ceux qui voudraient une sorte de cotte mal taillée en disant : « Il faut faire des dépôts silo, en gros on ré-enterre ces choses, mais on sait qu'elles existent encore » ce qui est quelques chose qui n'est pas évident. Mais, il n'y a pas un consensus scientifique de ce côté-là.

29. VL D'accord, donc, c'est plutôt les pièces exceptionnelles qui sont conservées.

29. HSG Disons que pour l'instant on est dans une situation de crise entre guillemet parce que le musée est plein, d'autres dépôts sont pleins, & il n'y a aucune solution, je dirais en Auvergne-Rhône-Alpes, l'État a fait faire un audit sur ces questions de collections archéologiques, sur l'ensemble des huit départements Rhône-Alpes, il est apparu que la ville de Lyon à elle seule, concentre un volume supérieur à ceux des sept autres départements. Donc, Lyon, c'est le problème, & pour l'instant, il n'est pas résolu. Voilà, & nous... après, il y a des problèmes juridiques qui se posent là-dessus, c'est un peu compliqué. Disons que nos réserves sont saturées, mais on continue à montrer l'acuité de la recherche comme on peut. Mais c'est vrai qu'aujourd'hui le musée n'est pas le seul dépôt de fouilles, & c'est vrai qu'il faudra trouver une solution un jour.

29. VL Et le rapport au site, vous l'entretenez assez facilement.

29. HSG Oui oui ! Il y a d'autres sites disséminés sur le plateau qui dépendent du musée. Ici, ça a été la grande affaire lyonnaise cette fouille qui a débuté en 1933 au départ pour rechercher l'amphithéâtre<sup>800</sup>...  *interruption*  De temps en temps des gens nous amènent des choses, c'est souvent assez atypique. De temps en temps on a des bonnes surprises, les gens aussi d'ailleurs parce qu'on peut vraiment les renseigner, mais souvent, c'est des objets sur lesquels il est difficile de se prononcer parce qu'il n'y a pas d'histoire qui va avec, soit les gens ne veulent pas le dire : « J'ai trouvé dans mon jardin », mais en fait pas du tout, parce qu'ils ont peur... je ne vois pas de quoi

---

<sup>799</sup>Centre de conservation & d'étude.

<sup>800</sup>Auguste Caius OCTAVIUS. *Théâtre antique de Fourvière*. 15.

ils ont peur, parce qu'à part donner un avis. De toute façon, en tant de conservateur de musée, on n'a pas à donner de valeur ni à donner d'estimation, mais enfin on peut dire au moins ce que c'est, si c'est antique ou si ça ne l'est pas. Souvent les gens, ils n'osent pas dire... Alors des fois il y a des bonnes surprises. Il y a un monsieur qui est venu avec des cageots de fruits & des sacs en papier dans lesquels il avait mis tout un tas de tessons parce qu'à chaque fois qu'il creusait un trou dans son jardin, il trouvait des tessons, alors il avait mis le nom de l'arbre sur le sac en papier pour se souvenir d'où c'était, & en effet c'était bien des tessons romains donc son jardin était installé sur un site romain. Alors, voilà on lui a montré des vases antiques qui correspondaient aux petits bouts qu'il amenait, alors on lui disait : « Oui, c'est intéressant, mais personne ne va vous exproprier parce que des sites romains il y en a plein. Par contre, si vous voulez le signaler au service régional, ça les intéressera pour leur carte archéologique ». Alors, est-ce qu'il l'a fait ou pas... Par contre, je me souviens de cas assez insolubles, un type qui vient avec... parce que le musée du Louvre, il y a quelques années, la Réunion des musées nationaux de France a fait des presse-papiers qu'ils vendaient comme souvenir, & ils en ont fait un en moulant une tablette cunéiforme. Donc ces tablettes cunéiformes, au départ elles sont en terre même pas cuite, donc là, ils en ont fait un presse-papiers en bronze, d'un jaune rutilant. Et alors le monsieur me montre ça en disant qu'il avait trouvé ça dans son jardin. Alors on lui dit : « C'est le presse-papiers de la RMN ! et il me dit — Non, non ! Ça a été trouvé... » alors j'ai vu que j'avais à faire à un cas très grave. Alors, je lui ai dit, moi vraiment le cunéiforme. Je l'ai lâchement renvoyé à la maison de l'Orient, mais que dire dans ces cas-là ! Mais, avant, il y en avait plus. Je pense que c'est une génération. Quand je suis arrivé ici il y a quinze ans, pratiquement, il n'y avait pas un mois sans qu'on me sollicite. Alors moi je les recevais bien volontiers, mais bien souvent pour des choses sans intérêt, mais bon, il faut bien dire aux gens. Mais, là, il y a de moins en moins de demande.

29. VL Les sites sont sous votre responsabilité ?

29. HSG Donc, il y a celui-ci, & puis il y en a trois autres qui sont sur la colline, un d'époque romaine, des vestiges des premières églises de Saint-Just<sup>801</sup>, & puis Saint-Laurent-de-Choulans<sup>802</sup> qui est un site qui se trouve en bas.

29. VL Vous avez une activité culturelle dans les théâtres ?

29. HSG Non, ça c'est pas nous, il y a les nuits de Fourvière, c'est un festival qui occupe le site de mai à août, & qui est un festival assez généraliste, d'ailleurs il y a de tout : il y a du théâtre, du cinéma, du jazz, de la pop... Oui, ça marche très bien, ils reçoivent 120 000 personnes chaque année. Et aussi bien comme il y a deux monuments dans le théâtre, & l'odéon qui est plus petit, ça permet de faire des spectacles un peu plus intimistes. Ça fonctionne bien ça. Mais bon, c'est un peu étanche avec le musée. Les gens viennent, font la queue, parce que des fois c'est vraiment bondé. Le théâtre à l'origine devait contenir 10 000 personnes, mais comme aujourd'hui il n'y a que la moitié qui est restaurée, il contient au maximum 4000 personnes, & des fois, c'est vraiment plein plein.

29. VL La direction scientifique du musée, c'est vous ?

29. HSG Oui, disons que je suis entré ici il y a 15 ans où j'étais responsable des collections. Donc le conservateur est parti à la retraite, quelqu'un est venu pendant deux ans, madame LAFONT-COUTURIER qui est d'ailleurs aux Confluences. Donc, étant le seul conservateur de la maison, je suis monté d'un cran. Étant le conservateur au musée, j'ai changé de lettre, je suis passé conservateur du musée. Mais notre service scientifique malheureusement ne s'est pas étoffé, donc malheureusement, je reste un peu isolé. C'est un peu dommage parce que, mais ça c'est difficile de faire passer aux élus, autant les services des musées se sont amplifiés sur l'angle de l'administration, de la sécurité, de la médiation, choses bien sûr utiles, autant sous l'angle du scientifique, on n'a embauché personne quasiment.

<sup>801</sup> Ferdinand-Sigismond DELAMONCE. *église Saint-Just des Macchabées*. Lyon, 1565.

<sup>802</sup> *basilique Saint-Laurent-de-Choulans*. Lyon, 500.

29. VL Vous, vous êtes archéologue alors ?

29. HSG Voilà, j'ai fait des études d'histoire & d'archéologie à Lyon, une thèse de troisième cycle en archéologie. Et puis après, j'ai guère quitté la région en faisant des fouilles à Saint-Romain-en-Gal, c'est pas loin d'ici. Et puis après, je suis venu là pour m'occuper des collections.

29. VL Vous êtes en lien constant avec le musée de Saint-Romain-en-Gal j'imagine ?

29. HSG Alors, Saint-Romain, voilà on dépend de la même administration, parce que c'est aussi un des musées du département. Donc, c'est un peu mutualisé, il y a des services communs aux deux, expositions... Il y a des gens qui travaillent effectivement sur les deux : la sécurité, la technique, l'exposition, qui ont les mêmes responsables, & puis il y a vraiment des services... Deux services qui sont vraiment communs aux deux, c'est communication & exposition. Voilà.

29. VL Vous avez d'autres types de réseaux avec d'autres musées ?

29. HSG Alors après, on a un réseau informel qui s'est remis deux-trois fois, certains musées, donc notamment un département du Louvre, le département des antiquités grecques & romaines, avec Nîmes, Arles, Lattes, Toulouse, Montpellier qui est un projet, nous-même, Saint-Romain-en-Gal-Vienne, c'est assez informel on va dire. À vrai dire, il y a eu seulement deux réunions autour des deux dernières années, j'espère qu'il y en aura une troisième sur... La première, c'était un peu : « Quoi de neuf ? », faire connaissance, les projets de chacun. Puis là, il y a eu une table ronde à Toulouse sur la question du marbre utilisé dans la sculpture romaine. Et on devrait faire une table ronde ici début 2014 sur la question comment présenter les inscriptions, qui est un réel problème : conservation, présentation, explication. Parce que le département greco-romain du Louvre a une collection fabuleuse, mais ils n'en exposent aucune actuellement faute de place. Mais ils voudraient montrer un peu l'épigraphie. <sup>a</sup> Et ici, c'est très prégnant, peut-être un peu trop d'ailleurs. Alors, on en a mis quelques unes dans l'audioguidage, mais on ne peut pas audioguider toutes les inscriptions. De toute façon, il y en a bien trop ici. <sup>b</sup> C'était un musée qui était prévu pour les spécialistes de l'épigraphie. Disons que longtemps à Lyon, l'archéologie s'est confondue avec l'épigraphie. Mais, c'est vrai que c'était une source très importante. Aujourd'hui, il faudrait alléger ça. Mais ça pose la question de la réserve extérieure, parce que ces blocs qui sont parfois très... Ça se chiffre en centaines de tonnes. On doit être à 600 tonnes de calcaire inscrit. C'est très lourd, c'est volumineux...

Com. 29.1   
Pour les  
inscriptions

29. VL Et sur cette question de comment montrer l'épigraphie, l'écriture ?

29. HSG Là, dans le musée, il y en a beaucoup parce qu'ils ont voulu illustrer toute l'activité urbaine : l'administration, la religion, les métiers, la mort, les cultes, tout par les inscriptions. Bon, c'est vrai que le problème de ces inscriptions, elles sont tout à fait précieuses parce que c'est grâce à elles qu'on connaît vraiment beaucoup de choses parce que quand on regarde les textes littéraires qui parlent de... enfin littéraire ou autre, historique, c'est très petit. En plus, souvent, comme ils sont soit lacunaires, soit un peu elliptiques, par exemple, on a la date de fondation, c'est hyper précieux, il n'y a pas beaucoup de villes en Gaule qui peuvent avoir ça. Tous les textes qui concernent Lyon, c'est très peu de choses. Donc, tout ce qu'on sait ou presque, on le sait par l'épigraphie. Donc, c'est ce paradoxe, c'est précieux, c'est plein d'informations, mais en même temps, c'est très austère pour le public, c'est en latin, c'est plein d'abréviations, il faut que ça soit traduit expliqué. L'idée, c'est qu'il faut en mettre, mais je dirais à doses homéopathiques. Et, j'ai eu la chance, il y a maintenant une petite dizaine d'années, d'aller à une exposition à Montréal au Canada, mais sur le thème *Rencontres en Gaule romaine*<sup>803</sup>, où l'idée c'était de dire : « Voilà, on va... » Parce que oui, ce qu'il faut dire, c'est austère, c'est difficile, mais ça a cette grande vertu de

---

<sup>803</sup> Mai 2005, Montréal : Pointe-à-Callière, musée d'archéologie & d'histoire de Montréal. *Rencontres en Gaule romaine*. musée d'archéologie & d'histoire de Montréal POINTE-À-CALLIÈRE, éd.

---

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 907.

pouvoir mettre le public en face de personnages ayant vraiment vécu. Donc vous avez un rapport direct avec une personne... c'est pas de la fiction. Vous avez une stèle funéraire de quelqu'un qui dit : « Aux dieux mânes de untel, fils de untel, qui a vécu, qui était ça, qui est mort, bon peut-être pas en telle année, parce qu'on n'a pas les dates, mais qui a vécu tant d'années, son père, sa mère éplorés ». Donc, il y a quand même un choc émotionnel qui vous met en relation directement avec quelqu'un, même si c'est pas forcément une épitaphe d'ailleurs, je crois qu'on peut exploiter ça pour le public parce que... Et donc, j'ai vu ça en exposition, un peu comme je rêverais l'exposition permanente ici, c'est-à-dire en prenant dix personnages depuis l'empereur jusqu'à l'esclave, & à la fois dix personnages qui ont vraiment vécu à travers une inscription, en essayant de ne pas prendre que des épitaphes pour que ça ne ressemble pas à un cimetière. Donc, on avait la *Table claudienne*<sup>804</sup>, le discours de CLAUDE pour l'empereur, il y avait une base de statue pour un personnage important, il y avait des épitaphes, il y avait même une signature par une femme patron d'une entreprise de plomberie qui signait ses tuyaux en plomb, & chaque personnage racontait un peu l'histoire de ses activités & ça avait beaucoup plu cette approche sociologique. Et en essayant d'équilibrer hommes-femmes, même si c'est pas toujours simple, mais là... montrant que les femmes pouvaient être patronne d'entreprise, c'est tout de même intéressant. Et je crois que c'est cette approche qu'il faudrait faire ici, c'est-à-dire mettre dix fois moins d'inscriptions, les présenter dix fois mieux & par cette approche sociologique. Il y a un livre comme ça qui est très bien, qui s'appelle *L'homme romain*<sup>805</sup>, qui a été fait par un prof. de fac italien, & c'est à chaque fois un type : il y a l'homme soldat, le prêtre, le voleur, etc. & je trouve cette approche sociologique très bien. Et ça, on pourrait le faire nous parce qu'on a vraiment une grande richesse d'inscriptions. Et par exemple, pour les artisans, on a ici le seul texte qui parle d'un artisan verrier par exemple. C'est vraiment exceptionnel, alors c'est un type qui est né en Afrique, il nous dit qu'il est verrier, après, il part sur la fécondité de sa femme qui ne l'a jamais trompé... enfin c'est marrant, mais bon, c'est vraiment intéressant. On a des métiers qu'on ne connaît pas par l'archéologie, mais uniquement par l'épigraphie. Le type qui était tisseur de fils d'or, on ne risque pas de trouver de traces de son activité. Le type qui était savonnier, on a une épitaphe qui est toute de guingois d'un type qui était savonnier, qui fabriquait du savon. À côté de ça, il y a des stèles monstrueuses parfaitement bien gravées, avec des lignes bien tracées, des caractères impeccables de gens qui étaient patrons d'entreprise de transports, magistrat dans leur ville, prêtre, enfin voilà. Donc, là, c'est précieux ces inscriptions, mais à condition d'en mettre peu, de les expliquer comme il faut, on peut en tirer beaucoup de choses.

29. VL C'est vrai qu'il y a une différence entre une source d'historien & un objet d'exposition. Le rapport à l'individu qui a existé est très intéressant. Les gens sont sensibles à ça alors ?

29. HSG Oui, sans tomber dans le pathos, parce que bon, il y a un certain nombre d'épitaphes qui disent clairement le regret du défunt, sans tomber forcément... sans exploiter à fond cette veine compulsive, mais n'importe qui, qu'il soit grand ou... Bon c'est vrai que toutes les classes de la société ne sont pas représentées par les inscriptions, parce que ne pouvaient s'offrir une inscription que les gens déjà suffisamment riches. Le commun des mortels, il veut avoir son nom sur un bout de bois au-dessus de sa stèle, au-dessus de ses cendres, & puis c'est tout. Mais, il y a quand même une partie de la société qui est représentée par ces inscriptions. Mais je crois que ça touche le visiteur. Mais bon, il ne faut pas qu'il y en ait 214.

29. VL Vous dites qu'ici ça suit une philosophie ou une muséographie un peu surannée, mais les expositions que vous faites...

29. HSG ... elles contrastent violemment avec ça, même le visiteur s'en aperçoit. Ils mettent parfois des mots là-haut : « Pourquoi tout ce qu'on voit dans les expositions, on ne le voit pas dans l'expo permanente ? » Prenons le cas des rites funéraires. Vous allez dans la salle... il y a trois salles consacrées aux inscriptions funéraires, parce qu'il y a énormément d'épitaphes à Lyon. Pratiquement, quand on regarde les inventaires, les découvertes à travers le temps, il y a 70 % d'épitaphes, ce qui est exceptionnel, & puis parfois, ce sont des épitaphes qui racontent l'histoire du défunt, la femme assassinée par son mari, le type dont la maison avait brûlé, qui s'en était sorti, & qui voulait

<sup>804</sup> CLAUDE, *Table claudienne*, op. cit.

<sup>805</sup> Andrea GIARDINA, Jean ANDREAU et Jean-Michel CARRIÉ. *L'homme romain*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.

à tout prix récupérer quelque chose, tout ça s'écroule sur lui & ses amis sont très tristes... Bon, il y a parfois un petit fait divers. Mais, si vous allez aujourd'hui dans les salles telles qu'elles étaient faites en 75, vous allez voir une collection d'inscriptions les unes après les autres. C'est vraiment fait comme un livre, c'est-à-dire que la première des salles vous montre l'évolution de l'épithaphe à travers le temps, c'est-à-dire les épithaphe les plus anciennes du début des premiers siècles, très brèves, avec des formules *hic requiescit*\*, après, l'arrivée de la forme du monument en forme d'autel & les nouvelles formules qui vont apparaître : « Aux dieux mânes & à la mémoire » qui apparaissent dans le courant du 1<sup>er</sup> siècle. Voilà, le type qui a fait ça, il avait un article qui s'appelait « Chronologie des épithaphe de Lyon <sup>806</sup> », donc il a pris les chapitres de son livre & puis il a fait la même chose dans le musée. Après, il y a deux salles d'inscriptions pour montrer l'*ascia*\*, le croissant lunaire, la diversité des... C'est évidemment très très ennuyeux. Alors, nous on a fait une exposition sur le rite funéraire, on a donné dans la reconstitution. Le bûcher reconstitué grandeur nature avec la silhouette du défunt, la tombe creusée avec les cendres, on a fait vraiment comme si on se promenait devant un cimetière. Parfois vous allez dans les expositions, vous voyez la tombe telle que les archéologues l'ont trouvée. Mais nous, on a voulu faire mieux, c'est la tombe telle qu'elle était au moment où on l'a creusée, montrer la diversité des rites, & c'est vrai que là, ça contraste très violemment, mais on ne peut pas faire ça dans les expositions permanentes. Vous ne pouvez pas montrer en permanence un bûcher avec du bois, avec des fleurs, etc. C'est pas possible. Et c'est vrai que même les visiteurs l'ont vu. Ils nous disaient : « Comment ça se fait que d'un côté vous avez l'exposition tellement classique & de l'autre on voit des choses un peu exceptionnelles ? » & c'est vrai que cette exposition qui s'appelait *Post Mortem ?* <sup>807</sup>, elle a vraiment... Alors, il y a des gens qui ne sont pas venus parce que le sujet les a rebutés. Mais, ceux qui sont venus quand même, je crois qu'ils ont apprécié parce qu'on a vraiment veillé à traiter ça de manière à ne choquer personne, mais à montrer quand même sans tomber dans le pathos ni dans l'exhibitionnisme. On voyait des tombes qui étaient creusées, on voyait des silhouettes de défunts, on voyait différents types de tombes, c'était vraiment montrer... c'est aussi le sens de l'archéologie aujourd'hui, c'est aussi la reconstitution. C'est-à-dire que les anthropologues, ils vont travailler sur la tombe : comment est-ce qu'elle était au départ ? où étaient placées les offrandes ? est-ce que c'était un cercueil ? qu'est-ce que c'était ? à but de savoir exactement comment était enterré ce type. Enfin, voilà.

29. VL C'est des reconstitutions, des mises en situation ?

29. HSG Voilà, si on peut, on essaye de... on a refait une maison de l'âge du bronze, enfin, chaque fois qu'on peut, on essaie de faire de la reconstitution, alors dans la mesure du possible parce qu'on ne peut pas tout reconstituer, mais c'est vrai que plusieurs fois, on s'est singularisé par des expositions vraiment à caractère ethnographique, évidemment, qui contrastent violemment avec les expositions permanentes. Alors, je pense que dans le permanent, on pourrait se permettre de montrer ces reconstitutions, mais d'une certaine manière : des images de ces reconstitutions. C'est vrai qu'on ne peut pas faire en permanence ce qu'on fait... ne serait-ce que pour des questions techniques.

29. VL Vous avez une activité numérique autour de ça ?

29. HSG <sup>b</sup> Pour l'instant, c'est très difficile à dire. On a reçu Muséomix qui est un collectif de gens qui viennent travailler trois jours dans votre musée pour essayer de faire avancer le numérique. Il y a eu dix équipes qui ont proposé dix dispositifs différents. On va essayer d'en pérenniser trois cette année, dont un justement qui est une mise en valeur de la fameuse inscription du type dont la maison a brûlé, un autre qui est une mise en valeur de la *Table claudienne* <sup>808</sup>, & un troisième : valoriser une maquette par un dispositif pour en gros, vous déposez votre téléphone, vous entendez des sons sur la maquette qui vous indiquent un peu ce qu'il se passait dans ces bâtiments.

<sup>806</sup> Yves BURNAND et Amable AUDIN. « Chronologie des épithaphe romaines de Lyon ». In : *Revue des études anciennes* vol. 3 & 4, tome LXI (1959).

<sup>807</sup> GOUDINEAU, *Post Mortem ? Rites funéraires à Lugdunum*, op. cit.

<sup>808</sup> CLAUDE, *Table claudienne*, op. cit.

<sup>b</sup> Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 913.



Donc, on a des idées, on va essayer de pérenniser ces trois dispositifs, mais pour l'instant, ça reste embryonnaire. ||  
 ||<sup>c</sup> Pour vous dire, on a un audioguidage depuis un an, & on va commencer à utiliser des tablettes pour nos visites cette année. ||

Com 29.3  
Vers les tablettes

29. VL À Saint-Romain, ils ont le même type d'expositions ?

29. HSG Alors, Saint-Romain, c'est une exposition qui est bien plus récente, vu que c'est un musée qui est plus clair, il y a moins de choses, & qui a été fait avec beaucoup de maquettes, qui est d'emblée plus ethnographique, & qui plaît beaucoup au public puisque justement, il n'y a pas cet aspect accumulation d'ici. Ici, on est plus à la portée du public, mais Saint-Romain, ça a ouvert en 96, donc, il y avait cette volonté de faire simple, d'aller à l'essentiel, beaucoup de reconstitutions...

29. VL Ici, on est presque dans un musée épigraphique.

29. HSG Voilà, & puis le thème n'est pas le même parce que Saint-Romain-en-Gal, il faut voir qu'il y a Vienne en face, & puis Saint-Romain-en-Gal n'est qu'un quartier de Vienne, qui est un quartier à la fois résidentiel & commercial, donc le paquet a été mis sur la maison romaine, tandis qu'ici, c'est l'histoire de Lyon romain, donc, c'est toute l'activité d'une ville, & c'est vrai que c'est pas tout à fait la même chose, mais bon, ça mérite d'être vu.

29. VL Je connaissais le musée de Marseille qui n'a pas encore réouvert.

29. HSG Oui, oui, ça va réouvrir, le musée du vieux port, incessamment sous peu en fait.

29. VL Parfois certains musées d'historiens ouvrent sans collection, vous en archéologie, ça ne pose jamais problème.


29. HSG Non, nous on reste... l'archéologie, c'est quand même les vestiges matériels des civilisations, ça c'est claire. Après, il y a une tendance parfois fâcheuse, & je lutte contre ça, parce que même étant archéologue de formation, je vois que c'est un peu la tendance de certains collègues, c'est de concevoir un musée comme un livre. On disait au départ, premier chapitre... Bon, il ne faut pas faire ça, parce que sinon c'est très répétitif, comme on disait, & puis je crois que c'est aussi la même tendance à vouloir mettre trop de texte. Ça, c'est une expérience que chacun peut faire dans un musée, même si au départ, c'est un peu mortifiant. Vous faites une exposition, bon, vous écrivez des textes pour des panneaux, parce que même s'il y a l'audioguidage, beaucoup de gens restent attachés à ce qu'il y a... Donc, vous dites : « Je vais écrire des textes simples, pas plus de trois phrases ». Voilà, & puis après, vous vous glissez subrepticement parmi les visiteurs, & vous voyez comment les gens lisent. Les gens se foutent complètement de vos panneaux. Après, il faut être honnête, c'est pas les gens, c'est nous. Enfin, moi quand je suis dans une exposition, je fais un peu pareil. Alors, j'exagère un peu, vous arrivez, il y a un panneau, il y a trois phrases, les gens lisent la première & après, ils vont voir la vitrine tout de suite. Donc, quand on écrit, il faut se dire vraiment, simplicité, des phrases courtes, & puis surtout, comment attirer le visiteur. Je me dis toujours qu'il faut qu'il y ait une iconographie sur le panneau où il y a du texte, qu'il y ait l'image qui attire l'œil. Je pense que dans ce qui attire le plus l'œil, il y a l'image qui bouge, après il y a l'image fixe, & après il y a le texte. Alors l'image qui bouge, malheureusement ici, on n'est pas très fort, mais le mieux ça serait en effet d'avoir des films. L'image ça attire un peu moins, & le texte encore moins. Mais, moi, je pense qu'il faut être très vigilant sur ces questions. Si on veut que le texte soit lu, il faut être modeste dans leur rédaction. Et je me souviens de... combien de fois j'ai vu à Paris, parce que moi je considère que les grandes expositions parisiennes d'art, on y voit des choses magnifiques en terme de collection, mais en terme de muséographie, ça n'amène rien, enfin c'est très classique quoi : on accroche des œuvres. J'ai vu combien de fois le catalogue servir de panneaux, & je me souviens d'être allé

<sup>c</sup>Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 907.



voir une exposition sur les peintres chinois de la montagne <sup>809</sup>, je trouve que le public était admirable parce qu'il y avait d'immenses panneaux & c'était le catalogue qui avait été imprimé, en plus le catalogue rédigé à la manière... par un spécialiste, & une écriture difficile. Et les gens étaient là plantés & ils lisaient. Je trouvais ça exécrable, parce que moi-même j'ai acheté le catalogue, je l'ai lu à la maison, mais c'était vraiment une écriture esthétisante, comme souvent ceux qui écrivent sur l'art, pour se faire de la robe... c'est un peu une tendance. Mais, bon, c'est un truc pour lire à la maison, mais c'est pas fait du tout pour être lu dans une exposition. Et ça, souvent, les gens qui réalisent ces expos, ils n'ont pas conscience qu'il faut une écriture propre à l'exposition, & puis qui n'est pas celle du catalogue, parce que c'est pas le temps, ni même le... Quand c'est pas... j'ai vu pire, mais il y a très longtemps, carrément le catalogue découpé, alors tout le monde était là ! Il y a aussi cette dimension qu'il faut prendre en compte, la lisibilité du texte. Après, ça peut aller loin, il faut choisir le caractère. On s'aperçoit qu'aujourd'hui, en dessous de la taille 16, les gens se plaignent. Alors bien sûr, les gens qui ont mon âge dans les expositions... donc on se dit qu'il ne faut pas que ça soit trop petit. C'est trivial, mais bon.

29. VL S'il y a beaucoup de monde & qu'il n'y a qu'une tablette...

*Com. 29.4*  29. HSG D'où l'intérêt de l'audioguidage. <sup>d</sup> Mais bon, beaucoup de gens sont rétifs à l'audioguidage, c'est curieux. <sup>e</sup> Sur une exposition, justement, *Les rites funéraires* <sup>810</sup>, on avait pris le parti, pour essayer de reconstituer l'ambiance nécropole, de ne pas polluer notre reconstitution avec des panneaux. Et donc, il n'y avait aucune indication. Il y avait un numéro, un livret, pour ceux qui vraiment voulaient lire, & puis vraiment un audioguidage, & donc à chaque reconstitution de tombe, vous aviez un texte audioguide, qui était... j'allais dire vivant, même s'il s'agissait de la mort, mais qui était plaisant à entendre. Mais on s'aperçoit qu'il y a un 50 % des gens qui n'ont pas pris l'audioguidage. C'est marrant. J'ai même vu des gens sans livret, sans audioguidage. Alors, qu'est-ce qu'ils ont compris de cette exposition, je ne sais pas ? Mais bon. Il y en a qui se sont plaints de l'absence de texte. Mais <sup>f</sup> Et puis ce qu'on voit très bien, mais <sup>g</sup> Et puis ce qu'on voit très bien, mais là on a nos arguments, c'est qu'on voulait plus donner dans la restitution. <sup>h</sup> Et puis ce qu'on voit très bien, mais là l'architecture de l'exposition favorisait ça, c'est que vous avez maintenant des mouchards sur les audioguidages. Donc, l'audioguidage enregistre la manière dont il est écouté, donc vous pouvez sortir ces informations, & vous voyez comment chaque piste, combien de temps elle est écoutée, combien de fois elle a été écoutée, donc vous voyez très bien que les premières pistes sont écoutées, & puis après, l'attention fléchit, & puis plus on avance, moins on écoute les pistes. Les dernières pistes sont rarement écoutées. <sup>g</sup> En plus, c'était favorisé par cette expo parce qu'il y a avait deux parties : la partie de reconstitution de tombes, donc, que du faux, mais la plus intéressante ; & après, les vrais objets trouvés dans les tombes, mais à Lyon, comme en Gaule romaine, il n'y a rien de... on ne va pas trouver le *cratère de Vix* <sup>811</sup>. Donc, la deuxième partie de l'exposition qui présentait les vrais objets était la moins impressionnante, & donc, là vraiment, l'audioguidage chutait complètement dans la deuxième partie, parce que c'était bien plus intéressant de voir les copies de ces objets remis en situation sur les tombes, les buchers & tout ça que les objets eux-mêmes étaient très banals quoi. <sup>h</sup> Même les gens très riches à Lyon, leurs cendres étaient mises dans une espèce de pot, les mêmes pots dans lesquels on faisait la soupe.

29. VL La contextualisation dans l'expo temporaire, elle est chronologique ?

29. HSG Aujourd'hui dans l'expo permanente ? Alors, ils ont choisi de faire des thèmes qui se tiennent, mais très classiques. C'est-à-dire que les premières salles, c'est Lyon pré-romain. Après, il y avait l'urbanisme dans les premières salles avec la maquette, ils avaient fait une maquette même si aujourd'hui elle est dépassée. Et alors,

<sup>809</sup> Nov. 2011, Paris : centre culturel de Chine à Paris. *Montagnes et eaux sacrées*. CENTRE CULTUREL DE CHINE À PARIS, éd.

<sup>810</sup> GUDINEAU, *Post Mortem ? Rites funéraires à Lugdunum*, op. cit.

<sup>811</sup> UN ATELIER CORINTHIEN DE GRANDE GRÈCE, *cratère de Vix*, op. cit.

<sup>d</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 906.

<sup>e</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 907.

<sup>f</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 906.

<sup>g</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 907.

après, il avait le *sanctuaire des Trois Gaules*<sup>812</sup> qui était le grand monument de Lyon, même si on le connaît mal, ensuite il y avait l'administration municipale, des espaces avec que tes transcriptions, l'administration impériale, l'armée, la religion, les monuments de spectacles, mais ça c'est dû au fait que ce musée n'a que deux fenêtres, & une des fenêtres regarde le théâtre, & c'est en face de l'une de ces fenêtres qu'il y a le théâtre, que sont traités les monuments. Après, il y avait l'artisanat, le commerce, la vie privée, les rites funéraires.

29. VL Chaque thème était traité dans une évolution ?

29. HSG Non, non, non ! Ah, oui, les rites funéraires, la première des trois salles qui comprennent toutes les inscriptions en effet, elle est évolutive, c'est-à-dire, on partait des épitaphes les plus anciennes, & on montrait l'évolution à la fois des monuments, au départ des petites dalles & puis après de gros autels, & puis l'évolution des formules. Pas tellement sous l'angle typographique, parce que ça, ça n'a pas trop bougé, mais les formules, notamment la dédicace aux dieux mânes qui apparaît à la fin du premier, la référence à la mémoire éternelle, le fameux symbole de l'*ascia*, on ne sait pas vraiment ce que c'est.

29. VL Ça reste assez clair aujourd'hui ?

29. HSG Non, parce que le public ne perçoit pas. <sup>h</sup> Et puis, moi, j'ai renoncé à l'expliquer parce que quand vous faites une visite, vous pouvez toujours dire : « Vous voyez, les inscriptions les plus anciennes sont là & puis ensuite... » Mais l'audioguidage : il y a 25 points autoguidés. Sur ces 25 points, il y a déjà quatre inscriptions, ce qui est beaucoup. Il y a une épitaphe par chance on a le masque funéraire qui va avec, donc on a choisi celle-là, parce qu'elle est plus parlante. Sinon, il y a la *Table claudienne*<sup>813</sup> qui est déjà le grand discours épigraphique sur bronze de l'empereur CLAUDE, il y a une inscription funéraire d'un soldat qui permet de parler un peu de l'armée. Il y a le « calendrier de Coligny »<sup>814</sup> qui ne vient pas de Lyon, mais qui est un calendrier gaulois, on ne peut pas faire l'impasse, même si c'est une œuvre difficile, & puis il y a deux autres épitaphes avec le portrait de la défunte. <sup>i</sup> Donc, il y a cinq inscriptions dans l'audioguidage, c'est déjà beaucoup. Même si par exemple, pour l'épitaphe du soldat, on s'est amusé à faire un petit dialogue, c'est des comédiens qui font les voix, on ne peut pas les traiter toutes comme ça. Parce que là, l'épitaphe nous dit que c'est le gardien de la prison militaire qui est mort, & il a choisi comme héritiers trois soldats dont le médecin militaire. Donc, ça permet de faire une petite saynète où le médecin militaire va voir le fabricant de tombeau, alors l'autre lui dit : « Tiens, salut, *Ave* machin. Quand le médecin militaire vient voir le fabricant de tombeau, c'est pas bon signe. — Et bien oui, untel est mort. — Ah bon ? — Tiens, voilà ce qu'il faut graver, voilà ce que tu vas graver sur le monument ! » Ça permet de faire la lecture en français, alors le fabricant de tombeau dit : « Ben dites donc, machin, vous n'avez pas mis grand-chose sur sa carrière ! — Oui, en gros il a fait toute sa carrière à Lyon, il était gardien de la prison, mais c'est la paix romaine alors voilà, les soldats meurent dans leur lit, ou deviennent des vétérans. » C'est la réalité du 1<sup>er</sup> siècle, on est loin des frontières ici, en fait il y a une sorte de légion particulière qui est à Lyon, mais qui fait un peu la police municipale, qui fournit des gratte-papier aux administrations, mais c'est des gens qui ne se battent pas, donc, soit ils meurent dans leur lit, soit il deviennent vétérans après 20 ans de service.

29. VL Les gens qui viennent ici, hors scolaire ?

29. HSG Alors le public, on ne le connaît pas très bien en détail. Il faut voir qu'on a beaucoup de mal à faire venir la tranche de... disons, une fois que les scolaires sont venus, de 15 ans à 40 ans, ils ne reviendront plus. Alors, la tranche des ados, n'en parlons pas, jeunes adultes, on a surtout un public d'adultes après 40 ans & des troisième

<sup>812</sup> Nero Claudius DRUSUS. *Sanctuaire des Trois Gaules*. Lyon, 12.

<sup>813</sup> CLAUDE, *Table claudienne*, op. cit.

<sup>814</sup> *calendrier de Coligny*, op. cit.

<sup>h</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 905.

<sup>i</sup> Extrait ventilé sous « Audioguide », SECTION B.3.14 Multimédia, page 907.

âge. Je n'ai pas de statistiques précises, on a l'été un fléchissement, mais c'est là où on a le plus d'étrangers. Et donc, on a une bonne fréquentation des étrangers au mois de juillet-août. Après, ça fait tellement peu de temps qu'on demande aux gens d'où ils viennent, mais j'ai pas de statistiques précises.

29. VL Certains viennent pour les *Tables claudiennes*<sup>815</sup> ?

29. HSG Non, c'est pas célèbre à ce point-là. Non, je pense qu'aujourd'hui, le bouche-à-oreille qui fonctionne, c'est que c'est un musée original sous l'angle de l'architecture ou on voit des mosaïques. C'est marrant, parce que j'ai eu des retours comme ça fortuits, de gens que j'ai rencontré soit à l'étranger, soit... & plusieurs fois le retour que j'ai eu c'est ça. Les gens ont retenu l'architecture de ce bâtiment, de manière positive, & des mosaïques.

29. VL Vous avez une architecture contrainte mais avec un intérêt.

29. HSG Moi je pense que c'est très important pour nous, je crois qu'il y a une partie de notre public qui vient pour l'architecture. Enfin, bon, on est très respectueux de l'architecture. Il y a beaucoup de musées qui aujourd'hui recyclent des bâtiments qui n'étaient pas fait pour ça au départ, & là on a la chance d'avoir une création originale, mais c'est un musée sans façade. Aujourd'hui, un bâtiment... enfin de tous temps, une construction, un édifice, c'est avant tout une façade. Or, là, l'architecte a voulu s'effacer complètement pour ne pas rentrer en concurrence avec les monuments, & c'est original.

29. VL Il est enterré aussi, n'est-ce pas ?

29. HSG Voilà. Disons qu'au départ, c'était plus la volonté de l'architecte de le faire disparaître du paysage. Après, on a souvent dit qu'on s'enfonçait dans le passé. Ça fonctionnait plus ou moins bien, parce que le musée, à part que la salle des plus anciennes inscriptions est en haut, mais, il n'y a pas une volonté chronologique bien affirmée. Parce qu'au départ, on entrait par en haut, on descendait & on sortait sur le site. Après, pour des raisons diverses & variées, cette entrée basse ne fonctionne plus. D'ailleurs, c'est drôle, parce qu'il y a eu un *workshop* des étudiants d'architecture de Vaulx-en-Velin il y a un mois<sup>816</sup>, & eux, ils proposaient une entrée par le bas qui aurait beaucoup d'intérêt, en particulier, quand on remonte, on voit bien mieux l'architecture, en remontant que quand on descend. Et, il y aurait d'autres avantages à rentrer par le bas, parce que l'entrée du haut est assez discrète, alors que là, en bas, quand vous êtes dans le site, naturellement vous iriez dans le musée. C'est pas inintéressant.

29. VL Vous n'avez pas de projet de refonte du musée ?

29. HSG Si vous voulez, il y a un projet sur le papier, mais aujourd'hui, les conditions ne sont pas réunies. Bon, on ne s'en cache pas, le gros projet du département c'est le musée des Confluences, donc je pense qu'il faudra attendre que ce musée soit terminé, qu'il soit en ordre de marche pour voir après d'autres dépenses pour la culture. Mais, ça ne sera pas simple parce que je pense qu'il faudra fermer le musée, dans la mesure où c'est un seul & même espace, on ne peut pas séparer, cloisonner, c'est pas possible. Il faudrait que les réserves disparaissent complètement, parce qu'on ne peut pas recevoir des visiteurs dans un espace où il y a du bois, des caisses, des cartons.

29. VL On pourrait faire un tour pour voir l'esthétique dont vous me parliez.

29. HSG Bien sûr, vous allez voir, c'est bien fait parce que pour chacune des salles, ils avaient fait le regard du visiteur, non, c'est intéressant.

29. VL Je me souviens des *Tables claudiennes*<sup>817</sup>.

---

<sup>815</sup> CLAUDE, *Table claudienne*, op. cit.

<sup>816</sup> École nationale d'architecture de Lyon

<sup>817</sup> CLAUDE, *Table claudienne*, op. cit.

29. HSG C'est l'œuvre phare du musée.

29. VL La question esthétique, c'est aussi celle de la scénographie, n'est-ce pas ?

29. HSG Là, ce qui est remarquable, c'est qu'il y a un environnement extrêmement dépouillé qui est celui du béton brut. Et en fait, il n'interfère pas du tout avec les œuvres, & ça c'est quand même pas mal, parce que... c'est sûr il y a des musées qui sont dans des châteaux ou dans des chapelles, à commencer par le Louvre, qui portent eux-mêmes un décor très lourd, spécifique. Alors que là, on a quelque chose d'extrêmement austère, dépouillé, qui valorise les œuvres. Bien sûr, la contrepartie du béton brut, c'est que c'est quelque chose d'extrêmement sonore. C'est très compliqué, il suffit qu'il y ait deux classes un peu bruyantes, & on ne s'entend plus dans ce musée. Et en même temps, comme on ne veut pas du tout dénaturer l'architecture, c'est quelque chose qu'on laissera tel quel. Donc, voilà, le béton brut, ZEHRFUSS c'était un adepte du béton brut, & le parcours, l'économie, comme on disait dans le temps, de l'édifice, on le voit tout de suite en se penchant là, une grande rampe hélicoïdale qui conduit au niveau des réserves qui est celui du niveau des monuments romains. Donc, il y a une rampe technique qui a été utile notamment pour amener ces rampes énormes, & puis donc la rampe avec des éléments qui peuvent être bougés en théorie, qui ne l'ont jamais été. Ça, ces cymaises sont simplement posées sur les dalles elles-mêmes. Donc, le musée est adossé à la colline, & la façade est recouverte de terre & revégétalisée. Vu de l'extérieur, on ne voit que ce que l'architecte appelait les canons à lumière, c'était un adepte du CORBUSIER. LE CORBUSIER, il parlait de canons & de mitraillettes à lumière, ces espèces de tubes comme vous avez à Ronchamp, vous savez, la *chapelle de Ronchamp*<sup>818</sup>, puisqu'il y a d'énormes tubes qui comme ça amènent de la lumière dans la chapelle, donc il a repris cette terminologie pour ces deux fenêtres.

29. VL Avec ce puits de lumière qui vient d'en haut.

29. HSG Oui, il y en a un autre qui permet qu'un peu de lumière rentre, mais dans l'ensemble... Alors c'est vrai que c'est un bâtiment qui vieillit bien parce qu'il n'a pas trop de complications, on va dire, par rapport à bien d'autres bâtiments modernes aujourd'hui qui sont vitrés, donc qui ont des problèmes de climatisation, & ça aussi, il y a l'avantage, quand on fait des expositions, c'est que... Parce que quand on expose des objets fragiles, c'est la lumière du soleil qu'on évite. Là, on arrive à avoir des conditions de conservation température hygrométrie assez constante, par contre, pour ceux qui travaillent tous les jours dedans, c'est pas toujours évident d'être avec la lumière artificielle.

29. VL Certains éléments qu'on retrouve dans beaucoup de musée d'archéologie aident, comme ces frises ou ces maquettes.

29. HSG Aujourd'hui, on a un projet... Il y a un musée intéressant, qui est le musée de Bibracte. <sup>j</sup> J'ai vu, l'autre <sup>k</sup> jour, enfin, ça va faire bientôt deux ans, le musée de Bibracte s'est rénové, & donc au lieu de faire une maquette du site classique comme ceci, ils ont fait une maquette virtuelle. <sup>l</sup> C'est-à-dire que vous avez uniquement le relief, & puis par-dessus, il y a une projection des bâtiments. Du coup, ça permet énormément de souplesse dans le discours. Par exemple, là, on pourrait dire : « Voilà la ville du I<sup>er</sup> siècle. Je vous projète la ville du II<sup>e</sup>. Est-ce qu'il y avait l'enceinte ? je mets l'enceinte. Est-ce qu'il n'y en avait pas ? je vous l'enlève. Je ne vous projette que les nécropoles... » Alors, eux, ils ont fait ça pour Bibracte, donc ça permet de faire la création, l'extension, le retrait, voilà. <sup>l</sup> Mais pour une ville comme Lyon, ça serait rudement précieux. Parce que, si vous voulez, cette plaquette elle a 50 ans, aujourd'hui elle est totalement dépassée. Comme on dit, on a fait énormément de fouilles à la périphérie, cette idée d'une ville entourée d'une enceinte avec pratiquement la nature, la campagne qui commence au pied de

Com. 29.10  
Reconstitution de site

Com. 29.11  
Montrer les suppositions

Com. 29.12.b  
Faciliter les mises à jour de maquettes, § A

<sup>818</sup> Charles-Édouard JEANNERET-GRIS. *chapelle Notre-Dame-du-haut*. Ronchamp, 1955.

<sup>j</sup> Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 916.

<sup>k</sup> Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 915.

<sup>l</sup> Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 915.

l'enceinte, c'est complètement abandonnée aujourd'hui. On avait tout autour une couronne de tombes, d'entrepôts, de maisons, d'espèces de banlieue. Donc, si on avait cette maquette virtuelle, ça serait formidable, justement de montrer différents thèmes. Du coup, moi j'aimerais bien que ça soit installé là & que ça soit un petit spectacle de cinq minutes, multilingue, qui permette comme ça aux visiteurs qui viennent d'ailleurs de comprendre le contexte historique & géographique qui les éclaire après sur ce qu'ils vont voir.

29. VL Ça pourrait permettre de faire des projections thématiques, j'imagine.

29. HSG Voilà, exactement. Vous pouvez avoir un spectacle consacré aux maisons romaines, où étaient les maisons, où étaient les mosaïques, & vous couplez ça avec un écran en fond qui vous montre les objets eux-mêmes, qui vous montre où étaient les maisons, les objets, les mosaïques.

29. VL Mais ça marche pour une ville où la topographie n'a pas changé, mais ici la presqu'île s'est élargie à quelle époque ?

Com. 29.12.c  
Faciliter les mises à  
jour de maquettes,  
§ B

29. HSG ¶ Justement, cette maquette imaginait qu'à l'époque romaine, on aurait eu un bras du Rhône ici, ce qui faisait que la presqu'île aurait été une île. On sait aujourd'hui que c'est faux. Donc, de ce côté-là... La seule chose qui aurait vraiment changé, c'est qu'il y avait un bras de Saône ancien qu'on voit là, mais qui était en cours de comblement au II<sup>e</sup> siècle, mais sinon la topographie... Il a vraiment existé, mais cette maquette, elle présente vraiment de lourdes erreurs. Au II<sup>e</sup> siècle, ce bras mort était en cours de comblement. Mais à Bibracte, c'est vraiment remarquable. ¶ Là, on a une exposition, qui en est une sans en être une, sur le *Péplum*<sup>819</sup>, donc au lieu de concentrer l'information sur le cinéma dans l'Antiquité, on a construit cinq pavillons qui sont en rapport avec les thèmes de l'exposition permanente. Donc, là, c'est l'amphithéâtre, avec la très belle inscription de l'amphithéâtre, donc, c'est là où on montre des extraits de films sur les gladiateurs.

29. VL Vous faites aussi des expositions temporaires à l'intérieur de...

29. HSG C'est un peu la première fois, c'est-à-dire que là, il y a vraiment une exposition double, c'est-à-dire qu'il y a une vraie exposition à Saint-Romain-en-Gal sur le thème, dans une salle avec les origines du péplum, avec les grands thèmes, les grands personnages, etc. Et puis, nous on a choisi, plutôt que faire un doublon, d'animer la collection permanente en tirant partie des extraits de film en faisant cinq pavillons dans lesquels il y a des affiches, des costumes en relation avec les thèmes du parcours. Ce sont des costumes qu'on a emprunté pour la plupart, non pas celui-là mais la plupart ont été empruntés à la Cinémathèque qui nous ont... Alors, c'est curieux, quand on dit ASTÉRIX, les films d'ASTÉRIX, ça ne paraît pas très sérieux, mais en revanche, les costumes sont assez bien faits. J'ai été étonné parce que, j'ai vu quand on est allé voir à la Cinémathèque la toge que portait Alain DELON dans je ne sais plus lequel, & surtout tous les accessoires, mais c'est vraiment très bien fait, c'est reconstitué, c'est pas du tout du toc. Alors, voilà, là c'est l'exemple-même si vous voulez : on a de très belles inscriptions, qui sont de très beaux caractères, de magnifiques gravures, des pierres très dures qui permettent de faire des arrêtes parfaites. Mais, le visiteur, il faut lui expliquer, alors quand on fait une visite guidée : « Voyez, toutes ces inscriptions, ce sont des bases de statues. C'est-à-dire qu'à chaque fois, on élisait un grand prêtre au confluent, & puis chaque année, on les changeait. L'assemblée lui offrait une base avec les statues de lui & de sa famille. Donc, à raison d'une base par an, comme il a été inauguré en 12 avant notre ère, il faut imaginer qu'en 300, il y avait 3 12 bases & ça devait faire un immense musée en plein air. » Il faut expliquer tout ça au visiteur, parce que là, qu'est-ce qu'il voit ? Il voit des pierres, il voit des belles inscriptions, on lui dit : « Voilà, il y a le prêtre *sacerdos*\*, le sanctuaire au confluent du Rhône & de la Saône, de la Saône & du Rhône, les trois provinces, *tres\* provinciae\* galliae\**... » si on ne dit pas tout ça, si on ne dit pas qu'il a été trouvé sur la Croix-Rousse, si on ne dit pas que le type a été élu

<sup>819</sup>Oct. 2012, Lyon : musées gallo-romains. *Péplum*. Hélène LAFONT-COUTURIER, Jean-Pierre ADAM, Claude AZIZA, Mhammed BEHEL, Jean-Marcel HUMBERT et Cédric LESEC, eds.

chaque année, c'est assez abscons quand même. <sup>m</sup> Donc, l'idée ici, c'est d'en garder 3-4, & de reconstituer d'une manière ou d'une autre ça : une base avec des statues. Alors, c'est tellement grand que ça ne rentrerait pas sous le plafond, donc il faudrait des reconstitutions virtuelles, je ne sais pas quoi. Voilà, pour faire comprendre que tout ça, ce sont des bouts de bases. <sup>l</sup> À la fin de l'époque romaine on a démonté tout ça, les blocs ont été véhiculés, & ils ont servi dans les églises, dans les palais, dans les ponts, dans les quais, tout se qu'on voudra, & quand à leur tour, ces bâtiments ont été détruits, alors, c'est rentré au musée à partir du début du XIX<sup>e</sup>.

Com. 29.13  
Faire entrer le  
monumental au  
musée

29. VL Le début des collections datent de...

29. HSG Alors, le premier musée, c'est 1804, c'est tout ce qui est aujourd'hui au palais Saint-Pierre <sup>820</sup>, musée des beaux-arts, avant, il y avait quelques collections d'inscriptions privées faites par des institutions religieuses, donc des collections privées, mais vraiment la première collection public, c'est 1804. Et au fil du temps, au XIX<sup>e</sup>, le musée va se remplir de toutes ses inscriptions qui se trouvaient dans le cloître du musée Saint-Pierre <sup>821</sup>, avec d'autres objets. Il y a eu en 1950 la volonté de créer un musée qui soit uniquement dédié à l'époque romaine à Lyon. Donc, il a été fait ici. À ce moment-là, ils ont sorti du musée des beaux-arts, tout ce qui concernait Lyon romain.

29. VL Entre les années cinquante & l'ouverture en 75... ?

29. HSG Donc, les inscriptions ont été déménagées vers 71-72. Comme elles avaient passé un siècle dans les galeries du cloître exposées aux pollutions urbaines, aux déjections de pigeons, tout ça était très noir, encrassé, & donc à l'époque, au moins les plus gros, ils les ont stockées à l'air libre pour qu'elles soient lavées pas la pluie pendant plusieurs années. Et quand on en voit certaines des petites qu'ils n'ont pas exposé pour ne pas se les faire voler, on voit qu'il y a une croûte noirâtre comme ça. Je me dis qu'on se plaint de la pollution, mais au début du XX<sup>e</sup>, ça devait être encore pire avec les feux de bois, etc. Voilà. Alors, c'est vrai que... on a eu un audit par un spécialiste de la sécurité des musées de France & qui nous a dit qu'on était un peu imprudents de ne pas mettre plus de distance entre le visiteur & l'objet, on n'a jamais jamais eu un problème de vandalisme, ni inscription au crayon. Alors, c'est vrai que bon... On n'a jamais eu aucun problème ici. Pourtant des scolaires, on en a ici. Je sais qu'au musée des Antiquités nationales, ils ont du mettre des plaques de plexi. parce que il y a des gens qui passaient un coup de feutre sur les inscriptions. C'est vrai qu'ici, pendant 15 ans, je n'ai jamais entendu dire qu'il y a eu un seul problème de ce côté-là. Mais bon, c'est peut-être la chance, je ne sais pas. Donc, vous voyez, là les inscriptions, il y en a trop, notamment quand on arrive dans des lieux où il n'y a que des inscriptions. L'administration, le pouvoir local... Mais le type qui voit ça, il ne comprend pas l'essentiel. L'essentiel, c'est qu'à l'époque romaine, il y a certes l'Empire romain, certes il y a les impôts, certes il y a les gouverneurs qui sont envoyés par Rome, mais n'empêche que les affaires locales sont laissées aux mains des locaux, c'est ça qui est important, cette dualité pour finir entre une administration locale & une administration impériale. Ça ne ressort pas du tout dans ces textes. Alors, ces panneaux, c'est plus récent, parce qu'au départ il y avait des textes collés sur bois. Enfin, si vous voulez, l'histoire du musée, on a eu pendant très longtemps un conservateur qui était un des membres fondateurs, qui est un type qui a eu beaucoup beaucoup d'intérêt, c'est lui qui a développé l'archéologie préventive, Jacques LASFARGUES, qui est parti après une carrière très longue de 40 ans presque. Donc, c'est vrai qu'à la fin, on était un peu dans l'immobilisme. Depuis, on a changé ces panneaux pour essayer de mettre des textes un peu plus accessibles, avec des traductions anglaises, donc j'ai essayé de ne pas être trop long, avec l'iconographie je vous disais. Il y a des choses, c'est difficile de les traiter en une phrase, ou alors on ne dit plus rien. C'est toujours pareil. On est tenté de dire beaucoup de choses, & puis...

29. VL C'est expliquer du texte par du texte aussi ! Vous avez à chaque fois mis une image.

<sup>820</sup> ROYERS DE LA VALFENIÈRE, *abbaye de Saint-Pierre-les-Nonnains*, op. cit.

<sup>821</sup> Ibid.

<sup>m</sup> Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 915.



Com. 29.14

Une maquette pour contextualiser

29. HSG ¶<sup>n</sup> Oui, par exemple on a là un sarcophage d'inscription, c'est seulement ce qu'ils ont retenu d'un ensemble qui était un monument funéraire dont on connaît à la fois la forme, la localisation... donc tout ça il faudrait le dire, faire une maquette, au moins virtuelle, dire où c'était, pourquoi c'était là, au bord de la voie qui partait vers l'Italie, & l'inscription en question, c'est une grande famille de maîtres, mais c'est illisible! On a une explication & après, il y a la traduction, l'explication en anglais & le commentaire en français. ¶ Là, c'est pareil, c'est l'administration impériale, que de textes, que de textes! Là, c'est l'armée romaine & l'Empire. Voilà la fameuse toge d'ASTÉRIX, c'est très bien fait. De CÉSAR, pas d'ASTÉRIX. Voilà l'espace sur l'armée. Vous voyez, il y a beaucoup d'inscriptions, d'épithèses de soldats, & alors, il reste encore quelques vitrines avec la toile de jute d'origine, on est en train de tout changer là encore. C'est pareil, ça c'est très années soixante-dix. ¶ Là vous avez l'inscription qui donne lieu à l'audioguidage, celle pour laquelle on peut faire une petite saynète parce que c'est le gardien de la prison qui est mort, etc. ¶ Là, on serait dans l'armée, on mettrait trois inscriptions dans celle-ci, quelques vitrines, & puis celles-ci, elles sont en trop. C'est passionnant pour les spécialistes, parce qu'ils voient toute l'évolution de ces supports d'armée. Mais tout ça est publié depuis belle lurette. Il y a eu un magnifique recueil des inscriptions à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui est un vrai manuel de sociologie avec les textes traduits en français à l'époque, qui est très...

Com. 29.9.a

Saynète orale, § B

29. VL Vous parlez du corpus des inscriptions latines <sup>822</sup> ?

29. HSG Non, lui il est écrit en latin, donc les textes ne sont pas traduits, & en plus la langue qu'on vous dit : « Cette inscription était dans le jardin de monsieur machin », c'est en latin, voilà : « *in\* horto\** etc. » Alors que eux, ALLMER & DISSARD, dont un était conservateur de musée, ils ont fait un recueil des inscriptions lyonnaises avec un recueil en français, fin XIX<sup>e</sup>, ce qui est exceptionnel <sup>823</sup>. Des petits histoires à raconter : ça par exemple, c'était le support du bénitier de l'église Saint-Irénée <sup>824</sup>. Même dans les églises, on mettait des inscriptions romaines réemployées avec le texte lisible... c'est quand même incroyable. On était attentif au passé grandiose qui touchait les gens. Alors, là, ce que m'expliquait le précédent conservateur, à chaque fois, il voulait quelque chose qui tire le regard du visiteur vers une pièce suivante. Et cette pièce maîtresse, c'était cette tête considérée à l'époque comme la tête de la déesse CYBÈLE, même si déjà ça faisait polémique à l'époque. Maintenant, tout le monde est persuadé que ça n'est plus CYBÈLE, bon peu importe. Il y avait cette volonté d'à chaque fois, dans chaque salle, le visiteur avait le regard porté plus loin. Et puis sinon, c'est très classique. La religion, il y a les trois grandes familles de divinités qu'on honorait : les dieux locaux, les dieux gréco-romains, & les dieux dits orientaux, égyptiens, CYBÈLE... Le fait que le musée soit en ellipse, ça permet de voir ce qui est présenté en dessous. Vous avez une mosaïque dans l'espace de la maison, & qui montre une divinité BACCHUS, qu'on peut voir au niveau inférieur c'est sympathique, c'est sûr, ça fonctionne bien.

29. VL C'est dans ce sens où il est difficile de bouger les choses.

29. HSG Il y a deux choses, d'abord le conservateur dont je parlais disait toujours qu'il avait eu une excellente entente entre l'architecte & les archéologues & les muséographes, ce qui est tout à fait vrai, & d'autre part en effet, quand je suis arrivé ici, je me suis dit à chaque fois : « Il faut changer », mais à chaque fois, il y a des points durs, & au bout d'un moment, de points durs en points durs, c'était désespérant parce qu'on ne pouvait rien changer. Par exemple, là, on montre le théâtre en face du théâtre, on ne va pas changer ça. Mais après, je me suis dit que le but n'était pas de changer l'ordre des thèmes, mais seulement de les révéler & de conserver cette liaison très étroite entre à la fois le site, les thèmes & l'architecture. C'est vrai qu'il y a une très belle photo à prendre ici quand

<sup>822</sup>BERLIN-BRANDENBURGISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN et Theodor MOMMSEN. *Corpus inscriptionum Latinarum*. Latin. T. I-XVII. Berlin (Allemagne) : W. de Gruyter, 1863.

<sup>823</sup>Auguste ALLMER et Paul DISSARD. *Inscriptions antiques*. T. 1-5. Lyon : Delarochette, 1888.

<sup>824</sup>Alexandre DENUÉLLE. *Église Saint-Irénée*. Lyon, 1824.

<sup>n</sup>Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 9 16.

il y a du soleil, on est dedans, on est dehors à la fois. Là, c'est la mosaïque des courses de chars évidemment avec les extraits de *BEN-HUR*<sup>825</sup>, ça fonctionne bien.

29. VL Ce sont des mosaïques qui étaient trouvées dans des habitations.

29. HSG Dans des maisons, oui, oui. Là, donc, il y a tout l'espace... c'est là où la liaison entre les objets & les inscriptions est vraiment intéressante, l'espace du commerce & de l'artisanat. Donc, il y a le fabricant de céramique, le verrier là-bas, etc. Puis cette mosaïque trouvée au sommet de la colline au début du XX<sup>e</sup>, sur laquelle on peut marcher parce qu'elle a été conçue enchâssée dans le sol. Ça c'est l'inscription funéraire du tisseur d'or dont on parlait. Et là, l'inscription funéraire du verrier. Donc, c'est vrai que c'est sympathique parce que c'est l'épithaphe d'un verrier de Carthage, enfin né à Carthage même s'il travaillait à Lyon & la production de verre sur laquelle il y a eu énormément de découvertes ces dernières années.

29. VL Tout ça c'est dans le jus des années soixante-dix ?

29. HSG Non, on a refait, toutes ces vitrines ont été... vous voyez, il n'y a plus la toile de jute & on les a rénovées. Mais ça reste ponctuel. Pratiquement, elles ont toutes été refaites. Là, il y avait une partie sur l'écriture qui n'était pas inintéressante, mais c'est là qu'il y a eu énormément de découvertes sur le verre, donc ça valait le coup de faire une vitrine sur la technique du verre, parce qu'il y a eu beaucoup d'informations qui sont arrivées grâce à ces découvertes.

29. VL Et là, vous réunissez les objets par matériaux ? époque ?

29. HSG On ne tient pas compte de l'époque parce que si vous voulez, c'est l'époque romaine. En général, les ateliers de verre de Lyon font... Enfin, ceux-là c'est le I<sup>er</sup> siècle. Après, il y en a au III<sup>e</sup>. Enfin, moi ça ne me gênerait pas de mettre un objet du III<sup>e</sup>, un objet du I<sup>er</sup>, parce que là on est plus dans l'histoire de la production, donc sur trois siècles, c'est pas sensible.

29. VL Vous rassemblez les couleurs ? les formes ?

29. HSG En fait, tout ça vient d'un même atelier, c'est pour montrer la diversité des couleurs, pour montrer les techniques des verres soufflés & des verres moulés dont on a des moules ici. Et puis même, on se permet de montrer des choses qui ne sont pas archéologiques mais qui sont des matériaux qui servent à faire le verre, histoire de donner un peu de matérialité... Là, c'est une peinture qui a été retrouvée dans une maison, dans une boutique tout près d'ici. Ça, ça n'a pas changé, les grandes œuvres, elles n'ont pas changé. Et là, c'est un espace qui fonctionne bien, c'est l'espace grand commerce. Je pense qu'il faudrait garder l'idée associée : vous avez les inscriptions, les corporations des transporteurs, les gens qui importaient les produits de la Méditerranée, évidemment ce qui manque ici, c'est une grande carte du monde romain pour montrer tous ces courants, & par exemple situer toutes ces amphores. C'est vrai qu'on parlait des amphores sous l'angle esthétique, mais c'est vrai que chaque amphore, d'après sa forme, correspond en gros à un produit & une région. Donc, on pourrait faire ça à l'échelle de la salle, on l'a fait dans des livres, mais faire une grande carte, en repositionnant toutes ces amphores & en montrant qu'elles viennent de tout l'espace méditerranéen, du vin, des sauces de poisson, de l'huile.

29. VL Parce que là on a deux cartes des Gaules...

29. HSG Mais qui n'ont pas leur place ici.

29. VL Vous parlez d'un espace méditerranéen...

<sup>825</sup>William WYLER. *Ben-Hur*. Anglais. 1954.



29. HSG Qui n'est montré que sous l'aspect du grand commerce en fait, parce que sinon. C'est vrai qu'en fait Lyon, c'était la capitale d'une province, mais c'est pas évident que ça soit pour l'époque romaine, en tout cas pour les Romains, c'était pas une capitale de toutes les Gaules. C'était sûrement la ville la plus importante, c'était sûrement une métropole religieuse, parce qu'elle a ce monument très célèbre, mais elle n'a pas ce titre sous l'angle politique de capitale des Gaules, parce que ça n'existe pas. La seule réunion des Gaules, elle est religieuse, c'est ce qu'on a vu, les trois provinces de la Gaule, le fait qu'il y ait un sanctuaire fédérateur qui se trouve à Lyon, & le fait qu'il y ait des représentants des trois provinces qui viennent. Mais il n'y a pas de capitale au sens politique d'une entité qui serait les Trois Gaules sous l'angle administratif, ça n'existe pas. C'est une interprétation. Ça peut se discuter. Vous avez la *Table de PEUTINGER*<sup>826</sup> qui est une copie médiévale d'un itinéraire romain, & il est marqué Lyon *caput\* galliarum\**, « Lyon, tête des Gaules », mais c'est un truc déjà du Bas-Empire, mais qu'est-ce que ça veut dire déjà à la tête des Gaules ? Pour ça, quand il y a eu un bouquin qui a été écrit dans les années cinquante, le type il a mis Lyon, *métropole des Gaules*<sup>827</sup>. Bon, c'est la ville la plus importante mais sans avoir le titre de capitale au sens administratif. Et c'est vrai que Lyon n'est pas la capitale de l'ensemble des trois provinces. Simplement par exemple, vous aviez à Lyon le service des impôts sur les héritages, tout ce qui était également l'administration des mines se trouvait à Lyon, & c'est des administrations qui étaient sur les trois provinces, donc il y avait une centralisation à Lyon, c'est vrai, mais sans pour autant qu'elle ait le titre de capitale d'un ensemble qui administrativement n'existait pas en tant que tel. Voilà, la seule entité qui s'appelle les trois provinces, c'est une entité religieuse. C'est une assemblée issue des trois provinces qui se rassemble à Lyon. En ce sens, c'est vrai. Au moins, c'est la capitale religieuse, pas administrative, même s'il y avait des services centralisés à Lyon qui étaient communs aux trois provinces. C'est vrai sans être vrai tout en étant pas vrai. Vous ne trouvez jamais un type qui aurait été gouverneur à Lyon des trois provinces, parce qu'il y avait un gouverneur de chacune des provinces. Là vous avez l'inscription funéraire la plus monumentale. C'est incroyable, en plus c'est pas des gens... c'est deux soldats vétérans. Comme ils sont dits *contubernalis\**, ça veut dire qu'ils vivent sous le même toit, & on a voulu en faire les premiers homosexuels connus de l'histoire romaine, alors que c'est pas assuré. On avait lu un article dans un journal sur ces questions-là. Là, l'espace domestique, c'est sûr qu'aujourd'hui on pourrait produire d'autres maquettes des maisons, on a des décors pour associer la mosaïque & la peinture murale par exemple. Parce que là, c'est des mosaïques, mais celles-là, elles ne viennent pas de... elles viennent de Vienne.

29. VL Mais vous n'avez pas l'espace pour faire une maison par exemple.

29. HSG Non. Là, voilà une vision purement esthétique, cette vitrine de verre, elle est là uniquement pour profiter de l'éclairage naturel. C'est même pas du tout thématique. Donc, ça, ça date de l'origine. Ce sont des objets funéraires pour la plupart. C'est un mélange d'objets domestiques & d'objets funéraires pour faire joli & profiter de l'éclairage naturel. Voilà les salles funéraires. Voici ce que je vous disais avec cette présentation chronologique : les inscriptions les plus anciennes & puis après apparition de la forme de l'autel, les premières sont extrêmement simples, avec le nom de la personne avec *hic requiescit* : repose ici. Et puis ensuite, on voit apparaître des petites plaques avec les dieux mânes, *diis\* manibus\**, & puis après, on va avoir l'autel. À partir de la fin du 1<sup>er</sup> siècle, tous les monuments funéraires ont la forme d'autel pratiquement. Et puis, avec donc la dédicace aux dieux mânes, & l'apparition de l'*ascia*, cet outil gravé dont on ne connaît pas bien la fonction & le croissant lunaire aussi.

29. VL C'est des choses qu'on retrouve dans tout l'Empire romain ?

29. HSG Oui, mais il y a une grande quantité d'*ascia* ici par rapport à d'autres régions. C'est pas propre à Lyon, mais il y en a beaucoup plus ici qu'ailleurs. Ça a l'air de toucher tout le monde. Avant, certains avaient imaginé que ça pouvait être ceux qui voulaient se faire enterrer plutôt que ceux qui voulaient se faire incinérer, mais on s'aperçoit qu'on a trouvé des monuments d'incinération avec l'*ascia*, donc ça tient pas. La vieille hypothèse, c'est que c'était chrétien, mais ça ne tient pas non plus parce que ça apparaît à la fin du 1<sup>er</sup>, ça veut dire que les trois quarts de la population seraient des crypto-chrétiens dès la fin du 1<sup>er</sup>, on a du mal à le croire. En plus, c'est un objet

<sup>826</sup> ANONYME DE COLMAR, *table de Peutinger – Tabula Peutingeriana (328)*, op. cit.

<sup>827</sup> Pierre WUILLEUMIER, *Lyon, métropole des Gaules*. Le Monde romain. Paris : Les Belles Lettres, 1953.

qui est consacré, certains le disent, qu'il sert à tailler la pierre, ça ressemble plus à une herminette pour creuser le bois... Ça ressemble plus à un outils pour tailler le bois.

29. VL Mais ça reste hypothétique.

29. HSG Ah, oui, complètement. Voilà l'inscription où on a le masque funéraire d'une enfant qui a été trouvé dans la tombe d'où on peut tirer ce dispositif en plâtre. Et puis elle est intéressante parce qu'elle montre, on peut faire plein de commentaires, qu'il n'y a jamais la date de la mort, mais il y a la durée de la vie en années en mois en jours. C'est un peu exceptionnel qu'il y ait qu'il n'y ait que le... ce qu'il y a de curieux, c'est qu'aujourd'hui, on prendrait l'emprunte d'un visage, on garderait le moule, & là, ils ont remis le moule dans la tombe, comme s'il fallait que le visage reste dans la tombe. C'est bizarre. Je pense qu'ils ont dû tirer... Ils ont fait l'emprunte du visage, je pense qu'ils ont du en tirer un positif comme on a fait nous, & ensuite l'emprunte d'origine ils l'ont remise dans la tombe. Le positif, nous, on l'a fait nous à partir de l'emprunte.

29. VL Ils l'utilisaient peut-être chez eux ?


29. HSG On sait qu'on gardait les empreintes, les effigies des ancêtres, mais cette idée d'avoir remis l'emprunte avec le défunt comme si son visage devait rester intègre. Enfin, je ne sais pas, il y a sûrement une signification.

29. VL Est-ce que vous jouez avec la mort, du côté mystique ou des fantômes antiques ?

29. HSG Alors on avait ces grands masques de théâtres tragiques qui sont réputés être posés sur les enclos des tombes pour éviter les morts de revenir. Voilà, ça on l'a évoqué. Après, c'est toute la difficulté pour savoir la perception de l'au-delà à l'époque romaine, c'est difficile, au-delà des diversités, ceux qui n'y croyaient pas. C'est pas facile à expliquer au public, on ne sait pas quoi. L'éternité, l'immortalité, non, ils n'ont pas l'air de... Ils ont quand même cette idée de la mémoire, peut-être chose assez banale, tant qu'on se souvient de quelqu'un il est encore vivant. Mais il n'y a pas l'idée d'éternité. L'éternité est réservée aux divinités, mais, ce qui se passe après la mort, en général c'est pas très gai. Toutes les épitaphes qui font appel au visiteur : « Visiteur, je suis mort & c'est plutôt triste, toi qui est vivant profite-en bien ! », c'est plutôt ce qu'on voit. « Bois un coup à ma santé, moi je ne peux plus », etc. enfin voilà. Donc on a quand même une vision assez pessimiste. Les enfers, quand on voit dans ULYSSE par exemple, il faut qu'il donne à boire du vin aux spectres pour qu'ils revivent, c'est plutôt triste. Mais c'est difficile, moi j'ai interrogé pas mal d'historiens, moi-même j'ai un peu lu, mais j'arrive pas à avoir une idée très nette pour le commun des mortels, qu'est-ce qu'il se passait après la mort. L'éternité en tout cas, non, ça n'a pas l'air d'être... En tout cas, il y a une toute toute nouvelle interprétation & c'est ça qu'on montrait dans cette exposition, qui explique pourquoi on trouve toujours de la nourriture & de la vaisselle avec les tombes. On disait que c'était justement pour nourrir le mort dans son voyage éternel. Il semblerait qu'à l'époque romaine, ça soit plus lié au banquet funéraire & que cette idée que... parce qu'à l'époque romaine, on revient à l'emplacement de la tombe deux fois par an, une fois à la fête des morts & une fois à la date anniversaire des décès pour véritablement manger sur la tombe. On a même des tombes sur lesquelles on a les trois lits sur lesquels on peut manger qui font partie de l'architecture de la tombe. Ça serait plutôt l'idée qu'on commémore, on mange avec, tant qu'il est présent dans les esprits, il vit encore. Ça serait plutôt un truc comme ça plutôt que l'idée de nourrir un défunt pour l'éternité. Alors, en bas, c'était les réserves, donc la moitié des réserves ont été déménagées pour nous faire un lieu pour nos expositions temporaires, parce que malheureusement... qui est très commode parce qu'il peut être modulé à l'infini.

29. VL Quand les gens arrivent là, on leur dit de remonter par l'ascenseur ?

29. HSG ||° Ils remontent par l'ascenseur. ||

 Est.29.15  
L'ascenseur

<sup>o</sup>Extrait ventilé sous « Exposition », SECTION B.4.64 Temporalités, page 929.

29. VL On retrouve encore des décors romains dans des maisons ?

29. HSG Oui, oui, disons qu'à Lyon, c'est assez bien organisé, il y a un périmètre sensible qui a été délimité, qui correspond en gros à l'emplacement de la ville romaine, & chaque fois qu'il y a un permis de construire qui est prévu, il est examiné par les services de l'État, & en général, il y a une fouille préalable. Après, ça limite le caractère découverte fortuite qu'on avait avant. La fouille se fait avant. Oui, il y a encore de belles découvertes, il y a eu récemment des travaux à l'emplacement de l'*Hôtel-Dieu*<sup>828</sup>, cette immense façade au bord du Rhône, & donc, sous les niveaux médiévaux, ils ont trouvé de magnifiques peintures romaines. Pas en place, des démolitions, mais bien conservées. Non, à Lyon, il y a des découvertes tout le temps. J'ai l'intérêt d'avoir fait de l'archéologie dans un premier temps, je connais bien mes collègues, je suis rapidement au courant des découvertes. Après, les valoriser ici, on est un peu dépassés, on ne peut pas présenter tous les sites, on essaie d'en présenter quelques-un & pour faire des expos de synthèse.

29. VL Vous connaissez Cimiez à Nice ?

29. HSG Oui. Je vais vous chercher un petit livret sur l'architecture du musée. Donc vous avez l'architecture du musée de Lyon & de Saint-Romain-en-Gal, qui est aussi un musée de site, avec une architecture intéressante. Il y a Arles aussi qui est intéressant. Il y a Alésia qui vient d'ouvrir, mais je n'y suis pas encore allé. C'est à Alise-Sainte-Reine, c'est un musée sur place. Si vous allez à Arles, il y a le conservateur qui s'appelle Claude SINTÈS, sinon allez voir Alain CHARRON qui est un peu l'équivalent de ce que je suis. Ils ont un projet d'expansion. Si vous avez des questions après, vous pouvez m'écrire.

29. VL Merci.

29. HSG Je vous en prie, bon travail, bonne quête. Au revoir.

---

<sup>828</sup>Jacques-Germain SOUFFLOT. *Hôtel-Dieu de Lyon*. Lyon, 1764.

## A.30. Entretien avec Isabelle DORÉ-RIVÉ

Lyon, Centre d'histoire de la résistance & de la déportation, le jeudi 24 janvier 2013.

30. VL Bonjour. Je connaissais l'ancienne version du musée, mais vous l'avez rénové récemment, n'est-ce pas ?

30. IDR Oui, en novembre. Je vais répondre à vos questions après on ira voir l'exposition sur le terrain.

30. VL Vous, vous avez suivi la rénovation ?

30. IDR Oui, je l'ai initiée. Je suis là depuis 10 ans, donc, c'est un projet qui s'inscrit dans le temps assez long, c'est une décision... enfin, c'est une envie que j'ai eu dès 2005, & c'est une décision qui date de 2009. Donc, c'est un projet un peu...

30. VL Vous êtes la directrice ?

30. IDR Oui. Le musée dépend ville de Lyon de la , c'est un musée municipal.

30. VL Vous avez une formation...

30. IDR ... d'histoire.

30. VL Les collections, comment se sont-elles constituées ?

30. IDR En fait, c'est plusieurs strates. Il y a eu un premier musée créé en 65 par les résistants lyonnais, qui n'était pas installé ici mais dans les locaux du muséum d'histoire naturelle. Donc, c'était à cette occasion-là, à partir de 45 qu'on a commencé à constituer des collections. C'était un musée municipal, d'origine associative mais avec une pulsion municipale & avec un statut un peu composite. Et puis, dans les années quatre-vingts, les locaux devenant vraiment insuffisants, les associations ont travaillé la ville pour qu'ils leur apportent des moyens supplémentaires, surtout des locaux supplémentaires. Et c'est après la tenue à Lyon du procès de Klaus BARBIE en 1987 que la ville a fini par accéder à une demande de ces associations. Et ces locaux étant vacants, ces locaux, c'était une ancienne École de santé militaire de Lyon, siège de la *Gestapo* en 43 & 44, la ville a accordé ces locaux à l'association, & les collections n'ont cessé de s'accroître depuis 65, avec deux statuts : on a un dépôt initial des collections qui appartenaient à l'association, donc ça fait à peu près le quart de nos collections, & trois autres quarts, c'est des collections du département propre qui sont arrivées à mesure du temps.

30. VL Le musée que j'ai vu avant rénovation, il datait...

30. IDR ... de 1992. La fondation dans ces locaux, c'est 1992, donc 5 ans après le procès BARBIE. Et après, on l'a fermé 14 mois, entre septembre 2011 & novembre 2012, à marche forcée.

30. VL La direction scientifique, c'est vous qui...

30. IDR C'est moi qui l'assure, mais on est finalement secondés par un... enfin plus que secondés, par un conseil scientifique. C'est, par exemple Laurent DOUZOU qui est professeur à l'IEP<sup>829</sup>, des universitaires, des professionnels de musées, la directrice des archives municipales, alors qu'on a beaucoup sollicités évidemment sur ce projet de réfection de l'exposition permanente, & qu'on sollicite ensuite au coup par coup selon leurs spécialités, soit sur les expositions temporaires, etc.

<sup>829</sup>Institut d'études politiques.

30. VL Vous vous réunissez en fonction.

30. IDR Deux fois par an à peu près. Autant, on travaille à distance par mail & téléphone.

30. VL Il est question avant tout de la résistance & de la déportation à Lyon ?

30. IDR Le sujet principal de l'exposition, c'est une ville dans la guerre : Lyon dans la guerre. C'est un peu plus large que ça, même si initialement, les collections elles portaient sur la résistance & la déportation des résistants, pas tellement sur la Shoah. Ça, le sujet de la Shoah, c'est un sujet qui s'est agrégé après. Je vous montrerai dans l'exposition à travers les thèmes abordés dans l'exposition. Et puis après il y a d'autres thèmes, par exemple, on a des fonds assez importants sur les prisonniers de guerre, dans le champ initialement, qui se sont rajoutés. Certes, il y a une part importante sur Lyon & la déportation, mais quand même inscrite dans un contexte plus général.

30. VL Ça c'est la rénovation ?

30. IDR Oui, c'est surtout la rénovation qui l'a affirmée, ce qui était déjà un peu le cas dans les expositions temporaires, de ce qu'on peut faire comme autres programmations culturelles par ailleurs, ça s'est affirmé, c'est un axe scientifique qu'on a développé dans l'exposition, tout simplement parce que nos collections racontent cette histoire-là.

30. VL Ça s'inscrit dans une durée précise, la seconde guerre ?

30. IDR Oui, un peu en amont & un peu en aval. C'est-à-dire qu'on voit aussi bien la mise en place de la défense passive entre 38 & 39, & dans la conclusion qui est un film sur la libération, on va au-delà par les acquis sociaux de la résistance, la remise en place de la démocratie, donc on avait vu un peu plus large que le champ 39-45. Vous avez vu d'autres musées sur la deuxième guerre mondiale ?

30. VL À part le mémorial de Caen... non. La BDIC, le musée de l'Armée... Vous, est-ce que vous avez une philosophie particulière pour présenter votre message ?

30. IDR Nous, on avait deux-trois idées assez bien arrêtées, on voulait trancher par rapport à la précédente exposition qui avait ses qualités, mais qui ne présentait aucun document original, & avait une scénographie très très présente & très immersive, une espèce de couloir de circulation avec des cimaises qui reproduisaient des fausses ruines d'une ville détruite, donc quelque chose de très très présent qui marquait fortement l'imaginaire & l'émotion des gens, sans doute au détriment du contenu, & surtout un propos qui était très général sur la notion d'engagement dans la résistance, pas bien ancré dans le temps ni vraiment dans l'espace non plus. Donc, on a voulu trancher avec ça, faire le récit qui soit ancré dans le local, parce que nos collections racontent cette histoire-là donc il faut s'y rattacher, réintroduire des objets & des documents originaux, réintroduire des témoignages, ce n'était pas nécessaire il y a vingt ans, parce qu'il y a vingt ans, les témoins étaient encore dans les murs, ils témoignaient quotidiennement, c'était très très présent. Ils le sont toujours un peu, de moins en moins d'année en année. Réintroduire leur parole par un biais technologique. Et puis on voulait laisser sa place à l'histoire du bâtiment aussi, qui est intéressante, école militaire, école polytechnique, siège de la *Gestapo*. Redire cette histoire-là en préambule de l'exposition, & puis avoir une scénographie qui laisse parler le bâtiment, qui soit plus près de l'architecture du bâtiment, parce que c'est un lieu de l'histoire, & c'est bien de le respecter aussi. Donc, dans tout ça, on a fait l'exposition que vous avez peut-être vu. Il faudra qu'on aille voir.

30. VL C'est vrai qu'on ne comprenait pas vraiment pourquoi il y avait un musée ici.

30. IDR On ne comprenait pas l'histoire du bâtiment, rien n'était dit.

30. VL Il y a des salles qui sont reconstituées ?

30. IDR On a gardé une partie du parcours qui effectivement sont des salles de reconstitution, un espace qui évoque une place de la Croix-Rousse, un autre qui évoque un intérieur des années quarante, & un autre une imprimerie clandestine, donc on a gardé ses trois espaces qui fonctionnent bien en médiation. On est intervenu dans un autre type de parcours qui était ce truc très immersif avec des fausses ruines.

30. VL Le bâtiment apparaît comment maintenant.

30. IDR On va aller voir, on attaque là-dessus, on attaque l'exposition sur où est-ce qu'on est ? & qu'est-ce que c'est ? Ça permet d'expliquer pourquoi le musée est là aussi, tout simplement.

30. VL Est-ce que vous êtes en réseau avec des musées de la résistance ?

30. IDR Il y a différents types de réseaux. Il y a un réseau régional qui s'appelle lieux de mémoire qui s'appelle le réseau Memorha, dont le siège est ici, & qui regroupe les lieux de la région. Et, il y a des réseaux que tente d'animer le ministère de la Défense au niveau national, qui marchent beaucoup moins bien. Peut-être que le niveau national n'est pas la bonne échelle, je ne sais pas.

30. VL Vous avez une mission de tête de réseau alors ?

30. IDR Oui. D'ailleurs, il y a demain une réunion de Memorha. Vous savez qu'il y a à Nice un musée azuréen de la seconde guerre mondiale, Nice la Plaine, bâtiment A2. Ça doit être la zone industrielle. Encore un autre réseau : les musées de la résistance nationale, d'inspiration de résistance plutôt communiste.

30. VL Chez vous ça apparaît ?

30. IDR Non, on a essayé d'équilibrer les mémoires. Les collections portent plutôt sur la résistance non-communiste.

30. VL Ça fait partie aussi des idées de la rénovation d'équilibrer les mémoires ?

30. IDR Oui, c'est surtout un équilibre entre mémoire juive & non-juive à laquelle on s'attache, avant, c'était plus déséquilibré en faveur de la résistance. Ça, ça s'explique par l'origine du musée qui avait été créé par d'anciens résistants déportés, qui voulaient avant tout rapporter leur propre histoire.

30. VL Vous aviez beaucoup de documents de type archive, n'est-ce pas ?

30. IDR Oui, tous les musées d'histoire, c'est un peu l'écueil, parce qu'on a beaucoup de documents papier, c'est pas entièrement glamour à exposer, mais il y a aussi pas mal d'objets dans la nouvelle exposition qu'on a introduits aussi. Ils n'avaient pas de place dans le précédent parcours.

30. VL Vous gérez donc archives & collections d'objets.

30. IDR Oui, & il y a toujours des discussions byzantines pour savoir si tel document est une archive ou une collection... c'est un problème de statut.

30. VL C'est compliqué à gérer ou là aussi vous avez dû équilibrer en fonction de...

30. IDR Déjà, on fait avec ce qu'on a, & puis quand on parle du fait que Lyon est un haut lieu de la presse clandestine, on est obligé de montrer des journaux clandestins, par exemple. Donc, ça, ça dépend des thématiques. Globalement le papier a encore beaucoup de place dans ce musée, comme aux musées GADAGNE qui est le musée d'histoire de la ville de Lyon.

30. VL On rencontre parfois des problèmes entre historiens & muséographes pour se mettre d'accord, ici, vous rencontrez ce genre de problème ?

30. IDR Non, ici, les points de vue s'affrontant sont plutôt entre historiens & acteurs des associations issus de la seconde guerre mondiale, donc les anciens résistants, les anciens déportés, ou leurs enfants, ce qui est encore pire. L'affrontement est plus entre histoire & mémoire qu'entre professionnels de mise en scène & historiens. Mais avec les associations, ça peut être un vrai affrontement, notamment pour le respect de cet équilibre mémoriel, c'est-à-dire que chaque association a très envie qu'on parle plus d'elle, & ça ça peut vraiment induire de grosses tensions, alors qu'on n'a pas eu ici, j'ai travaillé sur le projet du mémorial de Montluc, en 2010, là, c'était vraiment très violent entre les associations de mémoire résistante & les associations de mémoire juive, chacune déniaient à l'autre la légitimité d'être là, c'était un peu violent. Alors que la prison de Montluc est un lieu mixte, qui a connu des Juifs, des Juifs résistants & des résistants pendant la guerre.

30. VL C'est intéressant, même si on préférerait s'en passer.

30. IDR C'est intéressant.

30. VL Dans le même genre, je parlais l'autre jour de la déportation d'homosexuels, cette mémoire n'est pas très bien vue auprès des autres mémoires de déportation.

30. IDR Il n'y a pas eu de grande déportation homosexuelle de France, il y en a eu d'Alsace qui était l'Allemagne, donc le droit allemand s'appliquait en Alsace, donc effectivement il y a eu des personnes déportées parce qu'homosexuelles, mais il n'y en a pas tellement eu dans la France d'intérieure. Il y a eu des homosexuels déportés parce qu'ils étaient résistants ou Juifs, mais, je ne me souviens pas qu'il y ait eu de cas, ni à Lyon, ni ailleurs.

30. VL Dans l'exposition, quels sont les moyens de se contextualiser ou de se repérer ?

30. IDR Il y a différents dispositifs, il y a des chronologies déjà, dans un musée d'histoire on ne peut pas vraiment en faire l'économie, beaucoup de texte, ça il serait difficile de faire sans, même si on a vraiment réduit la taille des textes, le nombre des textes... c'est quand même une donnée qui est très présente dans l'exposition. Bientôt il y aura un dispositif de visioguide qui permettra une visite commentée de l'exposition. C'est une tablette.

30. VL L'exposition est thématique ou chronologique ?

30. IDR Chrono-thématique.

30. VL D'un point de vue plus esthétique, est-ce qu'il y a des choix qui sont plus importants pour dire qu'on parle d'histoire ? Qu'est-ce qui fait ressentir l'époque ? des évocations ?

30. IDR C'est beaucoup plus clair qu'auparavant, nous on a voulu quelque chose d'un peu neutre, mais quand même avec des matériaux assez chauds, donc il y a pas mal de bois, des couleurs chaudes aussi, c'est très taupe. Quand je vous dis, c'est très mode, c'est des couleurs qui feront très années deux mille dix, je crois. Et puis on a quand même travaillé aussi beaucoup l'ergonomie pour recevoir des visiteurs avec des espaces de visite un peu larges, des assises. Le propos de la scénographe que je rejoins, c'était de dire que les gens se sentent bien dans l'exposition pour être aptes à recevoir les contenus. Moi, ce que je cherchais là-dedans, c'est une forme de sérénité,

on est plus de 70 ans après les faits, l'émotion est bien là quand même, c'est pas la question de mettre à distance ou quoi, mais on a besoin d'un peu de calme, d'air, d'espace, pour se reposer, faire un effort intellectuel pour comprendre les périodes dans la complexité, & puis se laisser porter par les témoignages qui sont très présents, mais c'est pas à nous de rajouter sur la scénographie... de rajouter de la tension par la scénographie, la tension elle doit venir par le contenu. Bon, c'est un choix personnel, c'est pas forcément une recette magique, mais c'est ce qu'on a voulu faire avec le conseil scientifique & avec la scénographe.

30. VL Les objets qui sont présentés, les archives, donnent le ton de l'époque ?

30. IDR Je ne pense pas que les objets parlent d'eux-mêmes, dans aucun musée d'ailleurs, peut-être encore un peu moins ici, l'objet il est intéressant pas l'histoire qui s'y rattache, on montre par exemple un fragment de parachute de Jean MOULIN, ça ressemble juste à un gros bout de soie verte, c'est intéressant de le voir si on connaît son histoire, si on connaît un peu l'histoire de Jean MOULIN, les conditions de son arrivée en France en janvier & les conditions de sauvetage de cet objet. L'objet ne parle pas tout seul, il y a un cartel, le commentaire d'un conférencier dans le cadre d'une visite guidée. Le verbe, le propos est quand même très important pour soutenir la force des objets.

30. VL Vous dites que l'histoire de l'objet, même après sa fonction première, ça fait entrer le visiteur dans l'histoire de la résistance mais aussi dans l'histoire des collections.

30. IDR Ça, on en parle aussi, on en parle à la fois dans l'espace introductif où on raconte l'histoire du musée, qu'on a été créé en 65, comment le procès BARBIE en 87 a redonné un coup de *boost*\* à la demande des résistants, & comme ça a porté cette demande à la ville de Lyon, qui a créé ce centre en 1992. C'est important aussi de connaître quelque part l'enjeu politique de la création de ce centre.

30. VL Y-a-t-il une manière de voir comment s'est écrit l'histoire par rapport à tout ça ?

30. IDR On en parle brièvement à travers la présentation d'un mobilier qui nous a été donné par la famille de Marc BLOCH, historien médiéviste, mais aussi résistant, juif actif à partir de 43, arrêté en 44 & fusillé dans l'Ain à Saint-Didier-en-Formans, grand historien, fondateur de l'École des Annales. Une présence du mobilier, c'est une manière de montrer ce que c'est qu'une présence historique, que les gens n'aillent pas penser qu'il y a une espèce de vérité révélée qui tombe dessus. C'est un travail, les sources, etc. ça on le rappelle aussi en introduction.

30. VL Comment le visiteur se construit l'histoire.

30. IDR Ça, c'est un truc qu'on n'a pas évalué, je ne sais pas si ça marche ce dispositif autour de Marc BLOCH. Je ne sais pas si le public arrive à se plonger dans cette réflexion-là, à savoir que l'histoire c'est pas une espèce de cube posé là, mais que c'est une construction, une déconstruction, qui est reconstruite un peu tous les jours. Je ne sais pas quelle est la conscience du visiteur lambda là-dessus.

30. VL Il y a une cohérence esthétique, bien sûr...

30. IDR ... j'espère. Il y a une cohérence qui est difficile à maintenir parce qu'on a conservé une partie de l'ancien parcours, on a travaillé sur le notre. Non, là il faut que vous voyez. Ça faisait partie du cahier des charges. Après, ça aurait pu ne pas se faire, mais je pense que c'est pas trop mal réussi.

30. VL Il me reste deux questions piège : Qu'est-ce qu'un musée d'histoire pour vous ?



30. IDR Avant tout, c'est un musée de société, un musée qui va s'appuyer sur des parcours humains, sur des pratiques humaines, qui doit à mon avis laisser une large place au témoignage, quelque soit sa forme, pas forcément individuel, une large place aux parcours individuels. Et puis c'est aussi le musée des sources, donc c'est forcément un musée où on va trouver des archives, des documents écrits, des photos, des films, enfin des sources historiques premières, c'est quand même à partir de ça qu'on fait l'histoire. Ça ne met pas de côté forcément l'approche artistique, loin de là, elle a une belle part dans l'exposition, mais ça dit quand même que c'est un musée où il doit y avoir beaucoup de documents papier, & beaucoup de textes.


30. VL La deuxième : est-ce qu'il existe des esthétiques où l'histoire est au centre, la démarche historique au cœur ? des esthétiques de l'histoire ?

30. IDR J'imagine que oui, mais la question peut se reporter quelque soit la discipline. Je ne vois pas quelque chose qui ne soit pas propre à l'histoire. Les musées de science ont j'imagine leur esthétique, comme les musées de beaux-arts. Non, c'est une vraie question piège.

30. VL Vous avez remarqué des différences par rapport au public entre l'avant & l'après.

30. IDR Pour l'instant pas trop, mais les étudiants de M2<sup>830</sup> vont faire des statistiques, on verra en février, parce qu'on avait fait une étude avant la fermeture, on va savoir un peu plus si les typologies ont changées. Ça parle pas trop parce qu'on est sur une période particulière, on est sur les fêtes de fin d'année, on est sur un public essentiellement familial, mais ça, c'est la période qui veut ça, on a toujours des scolaires mais ça on en aura toujours, il me semble qu'on a pas mal d'étudiants, mais ça aussi ça mérite d'être approfondi.

30. VL Vous avez un centre de documentation ? Et vous vous êtes attachés à un centre de recherche ?

Com. 30.1   
Association  
documentaire

30. IDR Oui. Pour la recherche, on est voisin de SCIENCES PO, ça fait des passerelles intéressantes, mais on n'a pas de centre de recherche comme il peut y avoir à Péronne par exemple. <sup>a</sup> On est par contre un pôle associé de la bibliothèque municipale de Lyon, ça veut dire que tous nos fonds documentaires sont accessibles en ligne sur le site de la bibliothèque qui est un gros machin. **||**

30. VL Les liens que vous avez avec les chercheurs c'est plutôt au sein du conseil scientifique.

30. IDR Oui. Puis pour faire des expos temporaires, pour des publications, avec un conseil qui peut avoir une géométrie variable, on ne s'interdit pas d'inviter des spécialistes quand on travaille sur la bande dessinée, on appelle des spécialistes de la bande dessinée, dont on n'a plus besoin entre guillemets après. Là, on travaille sur une exposition sur laquelle on va avoir besoin de spécialistes de la vie quotidienne.

30. VL D'accord. Vous ouvrez parfois la thématique sur autre chose que la thématique de la guerre, par exemple d'autres types de résistance ou d'autres types de déportation.

30. IDR Oui, on a travaillé sur d'autres génocides, on a travaillé sur le sort des Roms dans l'Europe d'aujourd'hui<sup>831</sup>, ce qui faisait suite à une exposition sur les Tziganes pendant la guerre<sup>832</sup>. Donc, oui, on a à peu près la

---

<sup>830</sup> Master 2.

<sup>831</sup> Juin 2010, Lyon : Centre d'histoire de la résistance & de la déportation. *Voyages pendulaires des Roms au cœur de l'Europe*. Sophie LANDRIN, Jean-Pierre LIÉGEAIS, Thomas OTT et Benjamin VANDERLICK, eds.

<sup>832</sup> Juin 2007, Lyon : centre d'histoire de la résistance & de la déportation. *Peuple tsigane. Le silence & l'oubli*. Marie-Clothilde MEILLERAND et Isabelle DORÉ-RIVÉ, eds.

---

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Documentation en ligne », SECTION B.3.46 Numérique, page 910.

moitié de nos expos temporaires qui sont sur des sujets d'actualité on va dire. Je ne sais pas si vous êtes allé voir *Le procès Klaus BARBIE*<sup>833</sup>.

30. VL Ça doit permettre d'ouvrir...

30. IDR C'est un autre public, mais on se coupe d'une partie du public traditionnel.

30. VL Oui, je vois que vous avez beaucoup changé effectivement.

30. IDR L'entrée du public se fait par le hall de la mémoire par là, le début de l'expo est là. Donc voilà on commence sur l'histoire du bâtiment, sur sa conception, son usage, sa forme initiale. Là, ça a été détruit dans un bombardement en 44, quand vous êtes entré sous un porche.

30. VL C'est original de commencer comme ça par l'histoire du lieu. Et là, les témoignages dont vous me parliez.

30. IDR Pour chaque thématique, on va trouver des illustrations, des témoignages. C'est une vidéo en fait. Là l'histoire du musée & là une réflexion minimaliste sur Marc BLOCH.

30. VL Ça, ce sont ses meubles.

30. IDR Oui.

30. VL Vous avez gardé le noir & blanc jusqu'à cette photo de l'inauguration.

30. IDR C'est un reportage photo qui avait été fait en noir & blanc à l'époque, je ne sais pas pourquoi, peut-être un reportage esthétisant. On a travaillé sur différents documents, à la fois cette grande photo qui a été choisie par André GAMET, qui est un photographe de la période & qui est encore vivant, à qui on a pu demander de choisir la photo pour lui la plus emblématique, il a choisi celle-ci. En témoin, une toute petite croix de Lorraine qu'elle portait à son bras pendant la guerre, qui doit être le plus petit objet de nos collections qu'on a voulu montrer là pour montrer aussi la fragilité de cette résistance. Beaucoup de photos en collection, on a ce fonds, donc en voici des éléments. On en parlait du dispositif récurrent que sont les chronologies illustrées par des témoignages audio, des objets ! Une carte. L'idée, c'est vraiment d'être un objet pédagogique & de donner des points de repère. J'ai fait une visite tout à l'heure à des collègues de la ville qui disent : « Ah ben oui, c'est vrai, il y avait une ligne de démarcation ! ». C'est des gens plutôt cultivés qui n'avaient plus du tout cette notion-là en tête. Beaucoup de bois.

30. Un visiteur Il y avait plus de photos avant, & on a fait disparaître beaucoup de femmes, il y avait plus de femmes avant ! Il y avait une photo de ma tante, une photo de Denise VERNAY, parce que j'étais venu avec les petits-enfants de Denise VERNAY, on s'était dit qu'on allait aller voir la photo de leur grand-mère. Il y avait une photo de ma tante. C'est dommage.

30. IDR On a dû faire des choix.

30. Un visiteur On a gardé tous les gens les plus illustres, & les anonymes...

30. IDR Non, c'est pas vrai. Il y a beaucoup de gens qui ne sont pas célèbres dans l'exposition.

30. VL Ça provoque des réactions régulièrement j'imagine.

<sup>833</sup> Paul LEFÈVRE. *Le procès Barbie, justice pour la Mémoire et l'Histoire*. 1990. URL : <http://www.ina.fr/video/CAB87018494>.

30. IDR Oui, des héritiers surtout... Les fenêtres étaient obturées. L'idée était de travailler surtout sur des espaces ouverts, des espaces semi-fermés un peu protégés comme ça.

30. VL La mise en valeur des documents est plus aérée. Vous travaillez avec des originaux ?

30. IDR Oui, ce sont des originaux. Pas uniquement, parfois il y a des documents qui sont dans d'autres établissements donc. Voilà le parachute.

30. VL Là, vous avez une modélisation... Une carte de Lyon actuelle ?

30. IDR Non, justement, on est reparti d'une carte de 1939, on raconte l'histoire des lieux, & à ça correspond des visites organisées de parcours de la ville, des visites organisées par le Grand Lyon à la belle saison.

30. VL Organisées par votre service de médiation alors ?

30. IDR Oui. Auprès de tout type de public, scolaire, grand public.

30. VL Je vois. D'accord, c'est à chaque thème une chronologie.

30. IDR On a mis ces dispositifs en cercle.

30. VL Tiens, il n'y a pas d'étoile sur ce costume.

30. IDR Oui, le sort de la plupart des Juifs, c'est d'être exterminé avant même d'être exploité. À Auschwitz-Birkenau, ces gens qui arrivent, dans la demi-heure, ils sont devant les chambres à gaz & dans la journée, ils sont gazés. Soit, ils ont l'étoile, lui porte l'étoile parce qu'il la portait dans leur pays d'origine, mais au camp, on ne leur laisse même pas le temps de les porter, on les déshabille & on les tue.

30. VL Et là, on retrouve l'ancienne muséographie. Je m'en souviens.

30. IDR Un peu toiletée quand même.

30. VL L'imprimerie clandestine avec le système de cartes interactives. Et là, vous avez une vidéo permanente.

30. IDR Oui. Ça c'est un espace qu'on a conservé aussi. Voilà, on a fait le tour un peu rapidement, ça vous donne une idée.

30. VL Ça change beaucoup. Donc le choix des décors de l'exposition essaie de tendre vers la neutralité.

30. IDR Ça ne peut jamais vraiment être neutre, il y a une part de nous & de notre époque. Il y a des choix qui sont aussi utiles parce que cette couleur taupe est particulièrement heureuse pour faire valoir les photos en noir & blanc. On a quand même fait un peu des essais de couleurs avec les documents pour voir si les couleurs... On voulait aussi une atmosphère chaude, pas un gris acier, quelque chose qui se fasse un peu oublier. On est tombé sur cette couleur.

30. VL Les chronologies comme ça en bande...

30. IDR C'est un choix graphique, l'idée étant de faire des choses lisibles, c'est une information.

30. VL Il y a eu beaucoup de médiations différentes alors !

30. IDR On en a pas mal. Ça a été mis en place dès la réouverture. Vous me direz si vous avez besoin d'un dossier de presse.

30. VL Merci. Je vais refaire un tour tranquillement dans le musée. Les expositions temporaires, vous les faites où ?

30. IDR Au sous-sol. Voici ce que je vous laisse.

30. VL Merci.

30. IDR Je vous en prie. Bon courage pour touiller tout ça. Bonne fin de journée.

30. VL Au revoir.

### A.3 I. Entretien avec Hervé GROSCARRET

Lyon, musée des Confluences, le vendredi 25 janvier 2013.

3 I. HG Bonjour monsieur LAMBERT, monsieur GROSCARRET.

3 I. VL Bonjour. Ce sont vos anciens locaux, n'est-ce pas ?

3 I. HG Ça c'est l'ancien muséum de Lyon, ça, le bâtiment en triangle qui va sur tout le quartier. C'est le deuxième muséum de France en volume des collections. Là, c'est nos bureaux en attendant d'aller à Confluences, & on a un centre de collections dans le 7<sup>e</sup> arrondissement de Lyon, où il y a les collections science vie, science terre, & les chargés de collection, les techniciens & les scientifiques.

3 I. VL Par contre le musée des Confluences sera plus large que le muséum ?

3 I. HG Beaucoup plus large.

3 I. VL Hier j'étais au musée gallo-romain & au CHRD. Ça a beaucoup changé.

3 I. HG C'est une amie qui a fait la scéno., on avait fait une expo en 2006 ensemble sur les frontières du monde<sup>834</sup>. Je vous offre un café ? Cédric LESEC qui s'occupe des éditions.

3 I. VL Tiens, voilà ce que j'ai vu hier.

3 I. HG C'est moi qui ai fait la com. Je suis resté un an chez eux.

3 I. VL C'est le département du Rhône ?

3 I. HG Oui, les nuits de Fourvière, les musées gallo-romains...

3 I. VL Vous aussi ?

3 I. HG Oui, enfin ça évolue, on devient un musée entre la ville de Lyon, le département du Rhône & l'École normale supérieure. On lance le concours de direction d'identité du musée, on refait tous les logos, on lance un concours international depuis 10 jours, on aura les premières candidatures le 5. On est en plein accrochage, on arrachait toutes les affiches depuis 10 ans de passés, pas pour éliminer le passé mais en identité, on ne correspond plus du tout, & donc on a tiré un peu les collections de la maison. Alors ! Je suis à vous. Dites-moi un petit peu ce que vous recherchez vraiment.

3 I. VL Plusieurs personnes m'ont conseillé de venir vous voir, même si vous n'êtes pas un musée d'histoire. Je n'avais pas pensé à l'intégrer dans mon enquête parce que je travaille sur les musées d'histoire & la manière de transmettre l'histoire au musée. Laurent GERVEREAU notamment m'a fortement conseillé d'aller à Confluences parce que ça n'est pas juste un muséum, que le projet est transdisciplinaire, je ne sais pas si c'est le mot que vous utilisez...

3 I. HG On dit pluridisciplinaire, ça dépend pour quel sujet.

3 I. VL Votre projet intègre de l'histoire ?

---

<sup>834</sup>Oct. 2006, Lyon : Muséum d'histoire naturelle Guimet. *Frontières*. Hervé GROSCARRET, éd.

31. HG En fait, de par ses collections & son histoire, en fait le musée intègre la notion d'histoire de toute façon. Si on intègre les collections, on fait de l'ethnographie. Elles viennent de cette première aventure d'Émile GUIMET, c'est ça première institution à Lyon, & puis l'histoire coloniale, parce que les collections arrivent par le biais de l'histoire coloniale, sur l'ethnographie. On a quatre départements : Afrique, Amérique, Asie, Océanie en collections, & puis l'histoire des missions, de la propagation de la foi, & puis les acquisitions plus thématiques quand on se structure en institution & qu'on veut développer des axes en particulier de pans de collections qu'on veut interroger. Sur l'ethnographie, il y a cette notion d'histoire, de fait, par la nature des collections. Donc, l'histoire des missions, de la France, de la colonisation, d'une époque. En ça, on est intégrés dans l'histoire. En parler de cette histoire, on est en train de chercher dans ce musée pluridisciplinaire, thématique, comment va se traduire la transmission de cette histoire avec les publics en général, que ce soit avec le grand public & puis tous les intermédiaires. Sur l'ethnographie, on est en train de réfléchir, on n'a pas une réponse aujourd'hui, comment va être traitée l'ethnographie... Alors ça, ça va être un pan, l'histoire de la collection. Là, ça peut être des gens de chez nous qui peuvent vous parler de cette histoire, & sur cette histoire en particulier, donc si vous souhaitez rencontrer des gens, bien sûr. Après, il y a le cœur du projet musée des Confluences, qui réunit l'ethnographie, qui réunit les collections classiques du muséum en sciences de la terre & sciences de la vie, ça c'était hérité de la lignée muséum, donc on remonte l'histoire du vivant, de l'univers, de la vie, de la terre, des hommes, l'évolution de l'homme qui est un sujet en soi du musée. Et depuis 2005-2006, un département nouveau de sciences & techniques, ça c'est du point de vue du patrimoine. L'ensemble de ce patrimoine est plus récent. Avec le CNAM à Paris, là, il y a un pan de l'histoire des techniques & de l'industrie, & de l'innovation & de la recherche qui est intégré. Tout ça fait beaucoup de monde. Et Confluences, l'idée, c'est pas simplement d'avoir un camembert découpé en quatre avec quatre collections, quatre typologies d'expos, des fois des expos sciences naturelles, des colloques sciences naturelles, des séminaires sciences naturelles, ou alors des rencontres, des expos ethnographiques, c'est pas ça. Le traduire en projet culturel, c'est : quel nouveau projet on va pouvoir faire germer dans ce bâtiment pour apporter des visions, des connaissances, des problématiques différentes, qu'on participe à l'établissement de connaissances, d'une manière différente. Exemple, on travaille un expo sur le genre & on se pose la question de comment l'ethnographie traite de la question, comment le cinéma traite cette question quelque part, & comment aujourd'hui, ces questions qui font débat sont traitées, & on va réunir ces trois axes dans un même projet d'expo. Pour l'histoire en particulier, donc ça c'est la traduction muséographique, donc des fois on va valoriser c'est vrai des pans de collection, on va montrer ce patrimoine de l'histoire, quel sens ça a aujourd'hui, l'enrichissement de cette documentation, des connaissances nouvelles dessus, dans tous les secteurs scientifiquement parlant. Mais le genre musée des Confluences en muséographie, c'est la rencontre, c'est des grands sujets, c'est comment... des fois, il y aura du patrimoine, des fois il y en aura moins, des fois il y en aura souvent. Ça pourra être notre patrimoine, mais on ne pourra pas faire qu'avec notre patrimoine, & puis c'est intéressant d'en convoquer d'autres. Donc, c'est cette rencontre-là. Donc, on va fonctionner sur des grandes années thématiques, mais une année sur le corps, une année d'expo sur le corps, & puis de rencontres, de séminaires, de rendez-vous, d'ateliers, de performances, etc. sur la thématique du corps. Une année sur la thématique de l'ailleurs, de la découverte, & voilà, on va convoquer nos pans de collection. Donc, après quand on travaille, à la table concrètement, entre la muséologie & le sujet, il y a un intermédiaire qui manque, c'est l'expert, celui qui apporte une connaissance, l'expert chercheur spécialiste d'une question ou d'une autre, mais il peut être aussi artiste. Donc, à la table on va monter des commissariats un peu croisés, pour faire se rencontrer ces gens & faire naître une nouvelle manière de traiter un sujet, de voir, de rassembler des éléments qui étaient très différenciés parfois dans une même salle. On a une politique éditoriale qui est en train de s'établir, qui sera soutenue, qui soutiendra toute la programmation, mais aussi la recherche de fonds, une revue qu'on est en train de refaire en positionnement & en maquette, parce qu'on avait déjà une revue qui sont les cahiers scientifiques du musée, je vous en donnerai avant de partir. Là on refonde la revue pour lui donner... pour la circonscrire un peu plus dans l'esprit musée des Confluences d'une part, parce que là c'est des cahiers scientifiques avec des papiers qui sont commandés à des auteurs extérieurs sur des sujets communs. On a fait résistance, comme on conçoit ça. Là, on est en train de faire forme, la notion de forme. On a fait confluences... enfin on a fait toute une série comme ça. Vous trouverez tout sur Internet, sur notre site aussi, mais, voilà. Après la collection permanente rassemblée, elle est distribuée en collection permanente dans un espace d'expo, c'est le deuxième niveau du nuage, du bâtiment, & c'est en fait quatre salles permanentes, quatre sujets, première salle

qui s'intéresse aux origines de la vie, de l'univers, de l'homme : univers, vie, homme, avec beaucoup de patrimoine pour le coup, & avec une approche à la fois dans le champ de la science, & une approche dans le champ des symboles. Donc des connaissances qui se rejoignent, diverses, en brassant des origines de ces connaissances de cultures diverses & variées. Comment dans une partie du monde on voit ça, une culture en particulier regarde la notion d'origine. Il y a une autre salle qui traite de la question de la mort dans les sociétés & puis cette question de vouloir toujours repousser, maîtriser la mort, donc c'est la question des rituels funéraires, mais c'est aussi la question de la recherche sur le corps, sur les technologies, sur la performance du corps, etc. Une troisième salle plus sur la biodiversité, & toute une partie sur l'histoire de la classification, ça c'est une histoire héritée en tant qu'histoire scientifique du musée, des biologistes & tout ça. Et comment d'autres sociétés envisagent la place de l'homme au sein de la biodiversité. Il ne se situe pas au même niveau qu'au niveau de la classification. Donc, comment ça dialogue, aujourd'hui sur terre, avec les enjeux de la sauvegarde du patrimoine vivant, de l'environnement. Puis, il y a une quatrième expo qui traite plus de la question de la structuration de l'homme social, de l'homme en société sur trois entrées qui sont : organiser, échanger & innover ou créer. Voilà, comment tout ça procède derrière. Donc dans cette partie en particulier, on va valoriser l'histoire de l'innovation, du territoire rhône-alpin, l'histoire industrielle, dans la santé, dans la chimie. C'est compliqué parce que c'est un peu un musée monde, dans lequel il y a des profondeurs qui vont être très variables d'un sujet à l'autre. Il y a des choses qui vont être très horizontales, très conceptuelles, on va rassembler les collections, une première vision de quelque chose, c'est la question de l'histoire... j'essaie de répondre à votre question, dans un musée d'histoire, c'est pas plus simple, mais c'est plus évident, chez nous c'est comme ça. Je ne sais pas si j'ai été clair...

3 1. VL Oui, très explicite. Les salles d'exposition permanente sont déjà conçues ?

3 1. HG Elles sont toutes dessinées, elles partent en production bientôt : production audiovisuelle, production de textes, toute la scénographie en fait. Ça a un sens permanente, on l'appelle la collection permanente. Avant, dans le jargon Michel CÔTÉ, ça s'appelait les expos de synthèse & de référence. Les quatre ESR<sup>835</sup>, il y en avait trois à l'origine, on en a créé une quatrième : les ESR, expositions de synthèse & de référence, ce qui donne le fil conducteur de l'institution. Aujourd'hui, c'est à la fois le fil & on va peut-être plus le communiquer en édition. C'est plus aussi le patrimoine, le sens de ce patrimoine, l'histoire de ce patrimoine. Michel CÔTÉ avait une vision très expographique & en même temps d'enrichissement de collections, mais on est aussi une institution musée, donc on a un devoir certes de conservation, mais d'enrichissement des connaissances. Il y a un peu des deux, à la fois ce que j'appelle moi la surface, l'expression pour le public, le pouvoir d'avoir accès à... Nous, on fait des synthèses de contenus, mais il y a aussi tout un pan qui est, pas mal mené, mais qui a été difficile parce qu'avec la création du musée des Confluences, ça a été une turbulence RH<sup>836</sup>, structuration, on est passé du nord au sud, avant c'était un musée un peu classique, dont les conservateurs disaient tout en faisant des expos, ils en faisaient beaucoup mais sur leur patrimoine : « on a dit c'est un musée thématique & si on n'a pas de patrimoine on fait autre chose, on fait une muséographie éclatée, on fait qu'avec du texte, de la photo, on traite de sujets. On n'est pas forcément spécialistes des sujets, mais c'est un lien avec nous », donc ça a été une vision presque à l'opposé. Et aujourd'hui avec Hélène LAFONT-COUTURIER on revient à une dimension un peu plus mixte : le patrimoine, travailler dans des sujets, mais aussi de grands sujets qui sont des sujets de société. On va faire une grosse exposition *Tatouage* dans laquelle on aura une partie d'histoire, histoire du tatouage. Voilà, on va l'exprimer. Après, ce qu'on fera... est-ce qu'on va en faire un axe de recherches pendant 15 ans, avec des réseaux universitaires ? Ce qui va changer, c'est qu'on va être lié à l'École normale supérieure, on va partager un établissement de coopération culturelle commun, donc eux auront toute leur organisation, leurs axes de leurs disciplines de recherches, que ce soit sciences humaines ou sciences... & donc là, il va sûrement se passer des choses, c'est l'histoire qui va s'écrire dans quelques mois, comment tout ça va fonctionner pour Confluences

3 1. VL Vous allez fonctionner comment avec cette école ?

---

<sup>835</sup> Expositions de synthèse & de référence.

<sup>836</sup> Ressources humaines.

3 I. HG On est en train de l'établir, on ne sait pas trop. Il y a eu un accord au-dessus de nous, on n'a pas participé aux discussions. On s'interroge. Je pense qu'ils interviendront bien sûr sur les commissariats scientifiques, sur la structuration des contenus à l'origine des projets, je pense que très simplement ça va se passer comme ça. Et puis sur la dimension pédagogique que le musée propose.

3 I. VL La direction scientifique de l'établissement, elle a été refondue aussi ?

3 I. HG La direction de contenus, c'est le service des expos. En général, il y a le service des expos qui convoque à la table de travail le service des collections sur le patrimoine, & c'est lui qui dirige, c'est une réalité, je ne vous le cache pas, ça va se modifier dans les mois à venir, & les publics qui participent. Les publics suivent les travaux & travaillent la préparation culturelle qui est associée au projet. Les collections enrichissent le patrimoine dans ce cadre-là. Donc, il y a une expo qui se dessine sur un sujet. Aujourd'hui on a Bruno JACOMY qui est le directeur scientifique, c'est celui qui dirige les collections, mais ça n'est pas forcément lui, ça sera certainement pas lui qui fait le programme, qui manage les équipes, qui est conservateur d'une école un peu différente, & la direction vraiment de programme, c'est Hélène LAFONT-COUTURIER. On est plusieurs collaborateurs. Moi à mon niveau, je travaille pas mal sur la programmation, les partenariats. Nous, ici on est un service stratégie communication, qui va s'appeler direction de la stratégie & des publics où on traite tout ce qui est communication, relation presse. On traite tout ce qui est édition & recherche. On a deux personnes en recherche. Et sur le musée, la muséologie, les usages des musées, les publics, des études en amont, en aval. Ils travaillent en réseau avec des laboratoires, des personnalités de laboratoires, des étudiants. Et puis on s'occupera de la médiation & de la programmation & du numérique, <sup>a</sup> parce qu'on a une grosse dimension numérique qui se dessine. Au sein de Confluences, on aura un plateau de 200 m<sup>2</sup> qui s'appellera *muséolab*, qui est un centre d'expérimentation & d'expression numérique adaptée au musée. Com. 3 I. I  
Muséolab

3 I. VL Vous, quelle est votre fonction ?

3 I. HG Je suis directeur stratégique pour la direction & j'encadre là 15 personnes, bientôt 30, on verra quand on en sera à l'ouverture. Donc, ma fonction, je suis en charge des partenariats au sens large, partenariat de recherche, d'institutions avec différents acteurs. Je réunis un peu, je suis présent aux réunions, je donne mon avis sur la manière d'approcher une structure ou une autre. Qu'est-ce qu'il faudrait faire avec eux, ou ne pas faire, comment on se positionne. Mais ça prend un peu de temps à s'établir un réseau, ça fait 6 mois que je suis là, & on voit bien que ça commence à circuler ainsi. Moi j'étais neurobiologiste de formation, j'ai fait un troisième cycle en histoire de la culture des sciences & des savoirs, & ensuite j'ai travaillé en musée à Paris, en presse, je suis commissaire indépendant aussi, je fais des expos en France avec d'autres équipes, des festivals français, le festival Textile international, nouveau festival français. Et, une expo sur l'autochtonie aux Champs Libres à Rennes <sup>837</sup>. J'enseigne un peu la muséologie.

3 I. VL Vous avez fait votre formation ici à Lyon ?

3 I. HG Non, j'ai fait ma formation de neuro. à Lyon, & après, j'ai fait une formation à Strasbourg, j'ai habité en Bourgogne, Chalon-sur-Saône, j'ai habité Paris après.

3 I. VL Qu'auriez vous à dire sur l'originalité du fonctionnement qui est en train de se mettre en place ici ?

<sup>837</sup> Avr. 2012, Rennes : Les champs libres. *Hommes racines*. Hervé GROSCARRET, éd.

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Interaçtivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 913.



3 1. HG Ok, donc ça c'était sous Michel CÔTÉ. Pour moi, la direction de Michel CÔTÉ, c'était... Michel CÔTÉ dirigeait tout, il était le directeur mais au sens concret. Il animait beaucoup de réunions, il planifiait tout. Il animait six personnes qui étaient des têtes de service, ce qu'on appelait le comité de rédaction, qui eux avaient chacun des services avec des personnes, là c'était les expos, là c'était les collections, là c'était les publics, & après ce qu'il faisait, qui était une horreur... enfin, en terme d'événementiel, c'était une horreur mais en terme d'institution, c'était juste pour moi l'horreur, il me disait : « Voilà tu me réunis lui, lui, lui, lui, & il faut un projet A. Et A + B +... Z = l'institution. Eux & eux ne travaillaient pas ensemble. » Mais il les réunissait, il leur disait : « Tu vas faire A, tu vas faire B, tu vas faire C. » Aujourd'hui c'est un peu différent, il s'est dessiné une direction, avec trois grandes directions qui sont la direction de la stratégie & de la communication d'une part, la direction du patrimoine & des expos d'autre part, on rejoint les expos & le collectionneur, après il y a des subdivisions bien sûr, & après la direction de l'administration, mécénat, sécurité, accueil, voilà. Donc, là en fait les chargés d'exposition seront aussi en charge de collections. Donc ils auront en charge une partie du patrimoine, & on fait des projets en adéquation avec... & là, les 3-4 personnes travaillent ensemble pour l'orientation, la recherche, l'édition. On peut faire des événements propres, ici, on peut faire notre propre festival, en partenariat avec des gens. Ils peuvent faire leurs propres expos. C'est pas idéal, il n'y a aucun organigramme qui le soit, mais bon, c'est deux genres différents.

3 1. VL Ce qui m'intéresse surtout dans les organisations, c'est comment travaillent ensemble les parties scientifiques & mise en scène...

3 1. HG Ici, ça fonctionnait, on disait : le pilote, c'est un chargé d'expo, il n'est pas compétent sur le contenu, donc il y avait le patrimoine, & ce que je ne vous ai pas raconté, c'est qu'il y avait cette équipe projet, donc c'est les trois réunis. Et après, vous allez chercher un comité scientifique, sauf que le comité, il n'est vraiment géré que par les gars des expos, donc, ils sont chargés de structurer le scénario, le contenu. Et le projet débute à la page blanche, il s'ouvre, le comité fourni des éléments d'info. ici, & après ne bosse plus avec lui. Donc, moi, ça je refusais aussi. Pour moi on écrit le projet, jusqu'au bout, avec toutes les équipes. Le comité scientifique, on ne fait pas une expo sans avoir de connaissances dessus. Donc, le comité scientifique qui ne suit pas tout le projet, donc ça on est en train de le revoir, c'est un *process* qu'on ne veut plus. Nous accompagnerons jusqu'à l'accomplissement des textes, jusqu'à la mise en scène, sporadiquement, mais on les informe, on voit s'il y a des problèmes. Et le deuxième point, c'est que le comité scientifique devient commissariat. C'est-à-dire qu'on peut avoir un commissariat scientifique, un commissariat au pluriel, commissaires au pluriel, on peut avoir trois personnalités qui sont réunies mais qui travaillent tous ensemble, & qui sont différenciées, qui apportent une réelle connaissance, parce qu'après le comité disparaissait l'air de rien. Avant on va dire que le commissaire d'expo, c'était Michel CÔTÉ, c'est pas contre lui, c'était le vrai commissaire d'expo, qui s'appelait comité scientifique. Aujourd'hui, le commissaire, & donc l'équipe projet est la cheville ouvrière du commissaire en fait. Il y a le musée, & le commissariat. Aujourd'hui, le gars qui fait la collection de l'expo, il a travaillé son contenu en lien avec un commissaire scientifique. Ça n'est pas comme si vous avez arrêté la collaboration, vous faites toute la muséographie & vous les invitez pour le vernissage... il y a les textes en général. Après, ils ne sont pas tous disposés à faire comme ça. Mais, ici le commissaire, par exemple moi je vais participer à un commissariat scientifique sur le genre, je ne touche pas aux expôts mais je vais écrire le projet. Puis après, il y aura des gens de l'expo qui vont travailler ensemble, & puis ils vont le mener en production concrète. Le commissaire a une sorte d'autorité sur le sujet. Mais ça peut être aussi un commissaire artistique. Sur le genre, je voulais contacter Madrid, l'équipe d'ALMODÓVAR sur le commissariat de cinéma, s'ils acceptent.

3 1. VL Dans les collections permanentes, il y aura donc une salle dédiée à l'histoire des collections.

3 1. HG Alors, il y aura une salle dédiée à l'histoire des collections. La collection permanente sera racontée dans un récit global : tel sujet. Après, il y a une salle dédiée à la valorisation du patrimoine & à l'histoire des collections, une salle plus petite qui va permettre régulièrement de faire remonter le patrimoine, de faire des études dessus, d'exposer ses résultats, etc. etc. en convoquant aussi d'autres collections en regard du patrimoine. Ça pour moi c'est essentiel. Si on ne le fait pas, on va devenir un musée thématique, comme la Cité des sciences sans collection. Ça nous lie à nos racines.

3 I. VL Vous imaginez quelque chose comme au CHR D en introduction avec l'histoire du bâtiment.

3 I. HG Oui, ça vient de l'histoire même de la constitution de ce musée en lieu de patrimoine, son histoire... En fait, c'est les gens qui ont voulu en faire quelque chose. Et puis elle a recentré sur l'histoire de la résistance à Lyon, & non pas l'histoire, la grande histoire globale. Elle a voulu refaire patrimoine, donc elle a voulu questionner, expliquer comment ça s'inscrit. Elle anime aussi tout un réseau de personnalités qui sont appliquées. C'est de l'histoire vivante.

3 I. VL Et vous, vous serez en tête de réseau aussi ?

3 I. HG On a un réseau territorial, un réseau national & un réseau international. À la fois on tisse des liens entre le patrimoine, les sujets & à la fois entre... Mais il n'est pas tout à fait figé. On est en lien avec des institutions sur l'Océanie, sur l'Afrique, sur d'autres musées en Europe... Mais avant, c'était vraiment lié à l'événement, ce qu'il faut remettre un petit peu, c'est les liens institutionnels. Construire le réseau, l'ethnographie, la visite conférence, le réseau des muséums, on est un genre un peu différent... on s'inscrit dans des réseaux, on est un peu *méta*\*... voilà ! C'est intéressant & difficile à la fois.

3 I. VL Vous n'avez pas peur de vous noyer ?

3 I. HG Pendant des années on se noyait, on partait un peu dans tous les sens, il y avait des vagues, il n'y avait pas de vague, calme plat, turbulences... La Méditerranée est plus calme, quoique parfois elle est agitée. Mais, oui, il y a eu beaucoup de mécontentements, beaucoup d'angoisses, de réseaux cassés. On était plutôt dans des réseaux d'événementiel & d'acquisition de collections pour l'ouverture du musée. L'histoire du musée, elle va s'écrire une fois ouvert en fait, là on est en train de préparer l'ouverture, on est un peu entre parenthèses, on essaie de faire du mieux qu'on peut. Mais l'histoire réellement du musée sera en fonction de ce que la direction en fera.

3 I. VL Les lieux ici, on ne sait pas ce qu'ils deviendront ?

3 I. HG On ne sait pas, on sait que ça sera un lieu de culture. Quoi ? On ne sait pas. On a tout entendu. Un moment, c'était un lieu d'éducation, après c'était un lieu de jazz...

3 I. VL Est-ce que dans les expositions, vous suivez une philosophie, un courant...

3 I. HG ... d'écriture dans la muséologie ? Ça aussi c'était compliqué parce que dans l'équipe de CÔTÉ, il y avait deux courants, & on s'opposait en permanence, on se tapait dessus, psychologiquement parlant...

3 I. VL Sur des questions scientifiques ou muséographiques ?

3 I. HG Les deux puisque le scientifique est au service de la muséographie, c'était la muséographie qui était dominante. La muséographie qui dominait, & là c'était l'horreur entre des gens qui étaient venus pour faire de l'expo classique muséum avec plus de documentation scientifique sur le propos hurlaient de voir des collections x, y, z exposées dans des sujets superficiels, ou alors très esthétisants au service d'une poésie de bas étage. Après, il y avait des gens... moi j'étais plus dans le courant des musées de société. Ça c'est ma veine, je travaillais dans les co-écritures, j'étais plus près du Musée dauphinois avec qui je suis très ami. Donc, j'écrivais plus dans cette veine-là. Je réunissais les acteurs de la société civile dans les cafés à Belleville, je passais mon temps à écrire en dehors d'ici, j'écrivais tout chez moi, j'animais des réunions. Donc, ça faisait une espèce de réalité qui était tout autre que ce qu'on communiquait sur papier glacé. Il y avait des gens, je vois Annie qui est en Bretagne qui était elle dans des musées de société avant, elle ne s'est pas reconnue ici, elle est partie au bout de trois ans, elle a hurlé, elle est SCIENCES PO, histoire, elle voulait faire des expos sur les merveilles de la nature, mais sans profondeur. Ça faisait des frictions, des violences. Et la direction lui disait : « Si vous n'êtes pas contente, vous vous cassez, le projet on l'a

écrit, il est déposé, il est comme ça ». Ou alors les gens d'ethno. hurlaient, il y en a plein qui sont partis d'ailleurs, qui ont soit été virés, soit qui sont partis d'eux-mêmes, parce qu'ils sont trop turbulents, ils disaient : « On ne peut pas écrire sur l'autre sans le convoquer à la table ». Ils étaient plus du courant musée de société. Ou avec un regard contemporain sur l'histoire, on ne peut pas écrire sur l'Océanie sans les inviter à la table du comité, au moins. Donc, il y a des gens, on avait fait des festivals autochtones, il y a des gens, on invitait des autochtones à Lyon pendant des jours, avec des rencontres publiques & des séminaires de travail sur les collections, & là c'était l'horreur. C'était super en événement, c'était riche, mais c'était turbulent. On se disputait les uns les autres quand la communauté arrivait parce que chacun mettait dans ce projet ce qu'il était sans adhérer au projet de la direction qui était pour nous trop en surface, je n'ose pas dire creux. Il y avait tout ça. Dix ans se sont passés, le musée a fermé en 2007, on avait sans arrêt des vacataires, des changements de postes, des départs, des départs, on passait notre temps à fêter des départs de gens mécontents. Moi-même je suis parti, j'ai lâché l'éponge en 2008. J'étais aux expos moi avant, je ne supportais plus cette structuration de service. J'ai dit : « Moi, mon cœur n'est plus ici, mon cerveau n'est plus ici, j'étais payé, donc je faisais le travail, mais n'attendez rien d'autre en fait ». Donc, je suis parti. Un an. Et puis on m'a fait revenir avec la nouvelle direction. Parce qu'ils ont besoin des racines, & de gens qui disent un peu différemment les choses, qui avaient une vision différente, qui ont suivi l'histoire. Dire : « Attention, là vous touchez quelque chose qui était riche, qu'on a dénaturé, attention, il faut revenir à... » mais donc il y avait des courants, un courant qui critiquait tout. C'était inacceptable, on critiquait Branly en disant qu'on ferait beaucoup mieux, que Branly-ci, que Branly-là. Ils étaient convaincus de ce qu'ils faisaient, mais nous on ne comprenait rien à ce qu'ils voulaient faire, ou ce qu'on comprenait, on en avait un peu peur. Parce qu'il y a une sorte de vision un peu universaliste de la connaissance dans les expos de synthèse qui nous fait encore très peur.

31. VL Là, ça c'est figé ?

31. HG On rechange pas mal de choses, mais c'est difficile au niveau administratif, parce qu'il faut changer des choses dans les plateaux... On a déjà changé énormément de choses. Par exemple on a arrêté, Michel CÔTÉ avait fait un contrat exorbitant à un artiste... bref, contemporain, qui avait : dans une des expos, il y a une maille visuelle qui fait toute l'expo, & donc clef en main, on lui avait donné toute la bourse pour se balader dans le monde pour ramener des images. Puis, au bout d'un an, on a vu que les images, en plus il faisait sa propre promo avec les images... & puis en gros, on serait allé chez Getty, on aurait acheté... ça aurait été pareil. Il n'y avait pas de direction derrière, on travaillait toujours à fond la caisse, il n'y avait jamais le temps, & puis il y avait ce problème administratif qui est quand même lourd : il fallait tout faire valider au département... Donc tout ça cumulé faisait beaucoup, du coup on a fait arrêter, il n'y a plus du tout cet artiste, on lui a dit merci, on lui a dit que son travail ne nous intéressait pas, on lui a dit au revoir, on a rompu le contrat, c'est pas simple. On essaie de nettoyer comme ça les surfaces pleines de documentation audiovisuelle mais sans vraiment de justification, on a tout viré, changé les contrats... On est là-dedans en fait. On essaie de le mettre... on essaie de faire une expo un peu plus simple qui à travers le patrimoine va dégager des grands enjeux de réflexion, faire simple, le patrimoine sera bien là, le public pourra... parce que le public, c'était dangereux aussi, il scénarisait tout, donc le patrimoine se retrouvait émaillé dans la scénarisation en permanence, & il y avait trois directions artistiques différentes, quatre expos, mais trois cabinets différents pour la scénographie, donc on passe d'un monde à l'autre, & ils se retrouvaient au cœur du propos, & c'était pas leur propos à eux. La plate-forme était au service du sujet qu'on voulait traiter. La sémiologie elle est complexe pour les objets, on leur fait dire 100 % de ce qu'ils sont. On les prend, on les instrumentalise. Au lieu de poser l'objet, & puis d'écrire un texte qui explique la problématique & qui dit le sens que l'objet peut avoir dans cette culture-là, on choisit un angle & on le fout dans la grande histoire. Ce qui fait qu'on a des collections de dynasties chinoises qui se retrouvent au service d'un propos d'un pouvoir même pas retravaillé dans l'histoire, le pouvoir en Chine, un plateau d'objet. Donc tout ça, c'est très dur à écrire. Les conservateurs souffrent beaucoup, les gens d'expo beaucoup moins. Bien sûr dans un système où ils sont, ils ont le pouvoir alors bon. Voilà, donc Hélène LAFONT-COUTURIER qui revient, découvre le projet, essaie de comprendre, la pelote est très très longue à dérouler, & puis à faire des choix assez rapidement. Alors il y a des choix sur lesquels on ne peut pas revenir, mais

c'est comme ça, il y a des choix, on les assume. Mais on essaie de redessiner l'avenir du temporaire, de comment marche l'institution. C'est un projet...

3 I. VL Tout le monde l'attend, mais il y a surtout des interrogations.

3 I. HG C'est l'année où on écrit tout & où on communiquera tout. D'un côté, on avait un communicant qui allait partout, qui vendait, qui vendait rien mais qui parlait, il englobait tout le monde, mais on ne comprenait pas ce qu'il voulait dire. Il y avait ce bâtiment que les gens considèrent comme sublime, parce qu'on y va tous les jours avec des espaces incroyables dedans. C'est très fort, mais en même temps il ne ressemble pas du tout à ce que le bâtiment évoque. Alors les gens se demandent si c'est contemporain, esthétique, ils ne comprennent rien. On fait des séminaires maintenant réguliers pour essayer de remettre un petit peu d'ordre. Moi, je ne fais plus de relation presse depuis un moment, je fais zéro communication, zéro agence, il n'y aura plus d'agence de communication pour les projets muséologiques. Il y aura des directeurs artistiques qui nous aideront pour... mais il n'y aura pas tout ce verni infernal, c'est les calendriers qui imposent le contenu. Donc, ça c'est hors de question. Donc, il y a de la collection, c'est un musée GUIMET. Même à Lyon, ils ne savaient pas que c'était le musée GUIMET, c'était une absurdité de communication partout. Mais ils essayaient de faire ce qu'ils pouvaient, c'était compliqué à construire tout simplement. Les gens... Maintenant, on va sortir cette année un hors-série qui va faire le lien entre fond & forme pour expliquer... On va faire les outils de communication un peu plus projet culturel & scientifique, on va faire l'adéquation bâtiment fonction muséologique, comment fonctionne le bâtiment... On refait tout, on a un boulot de malade. On en a dans tous les sens, les RP<sup>838</sup>, l'édition, la médiation, la programmation, les études... D'ailleurs on a pris un étudiant cet été, un master 2, il a eu une très bonne note, mais il en a bavé. Il avait les larmes aux yeux, je suis allé à sa soutenance. Il a renversé le système, il s'est énervé, il s'est battu, & il a eu une très bonne note. J'ai angoissé d'avoir pris ce gars, j'ai voulu l'aider, mais il s'est retrouvé ici pour travailler sur l'identité du musée, du point de vue du numérique. C'était une porte d'entrée, il se faisait alpagner, il avait créé un petit corpus... Maintenant, on est un peu plus durs, on fait des séminaires & on dit, c'est là où on veut aller. On est obligé. Moi, je dis, c'est ça le projet, il y a une corde tendue sur un axe, c'est quoi l'axe qu'on veut? Là, c'est encore complètement à gauche à droite, le mec, s'il est funambule, s'il passe sur le fil, il tombe. Donc, quelle ligne on tend? sachant que le projet, il peut verser. C'est ce qu'on doit écrire. Quelles sont nos limites ici? Histoire? Patrimoine? Il n'y a pas de recette. Donc, c'est ça qu'on est en train de faire, mais ça prend un temps dingue parce que les journées ne sont pas assez longues, parce qu'il faut gérer des équipes en managements, des gens complètement paumés, qui en ont ras-le-bol, les gens qui vont trop vite... C'est compliqué! Ça se saurait si c'était facile. Je vous angoisse? Je vous rassure?

3 I. VL Non, parce que c'est vrai que je suis orienté musées d'histoire &...

3 I. HG Il y aurait une histoire des institutions à écrire en muséologie, mais ça se fait. Par rapport à votre sujet...

3 I. VL Comment l'histoire peut être un soutien dans la question de l'identité d'un musée? Difficile ici. Est-ce que ça peut être un appui?

3 I. HG Moi je pense que l'histoire elle devrait être là aussi. Dans les mots-clefs que je travaille pour l'identité, j'ai mis histoire & géographie, histoire-géographie. Quelque part, on a viré sciences de la société. On peut voir apparaître dans quelques textes, on est en train de revoir tous les textes, on en a viré. C'est un musée des Confluences, confluences des patrimoines, l'esprit de la confluence, de la recherche. Bon, sciences de la société on l'a viré parce qu'on ne s'en sortait jamais. Les gens qui étaient scientifiques pensaient que c'était un musée de sciences, les gens qui étaient musée de société disaient être d'accord ou pas, de toute façon, ils étaient exclus de notre champs, donc c'était l'horreur en 2008! Il s'appelait « Le genre science-société dans les musées », je peux vous le donner d'ailleurs... Qu'est-ce que ça veut dire? On avait invité des musées, on avait invité des médias, on

<sup>838</sup> Relations publiques.

avait invité des chercheurs, on avait invité des critiques... Il y a eu du monde, ça a duré deux jours, c'était bien. Mais, on a publié à la documentation française, je savais à ce moment-là qu'il fallait arrêter. Le questionnement n'était pas suivi, parce que ce truc, on était en désaccord interne, on n'arrêtait pas d'écrire à Michel pour lui dire qu'on ne comprenait pas, que ça ne tenait pas la route, qu'est-ce qu'il voulait lui ? Et il ne savait pas. Il avait surfé sur la tendance sciences-société, c'était le plus simple, sciences au pluriel, société au singulier, c'est pas possible, puis sociétés plurielles. Donc, société dans son acception, société culturelle, & puis les sciences, c'était convoquer toutes les sciences dures & sciences humaines pour interroger les sociétés, pour avoir une vision plus claire, pourquoi pas, mais c'est une tâche pas possible. Et puis, aujourd'hui on dit musée des Confluences, & puis on cherche les trois quatre mots-clefs. Les mots-clefs, ça peut être aussi un genre, ça peut être cinéma, ça peut être photographie, société, histoire... C'est un peu compliqué, parce qu'il y a déjà ce qu'il y a écrit. On ne peut pas dire, ben voilà, il y a un lieu genre histoire cinéma & contemporain.

3 1. VL Et il faut faire avec votre patrimoine.

3 1. HG Oui, c'est sciences naturelles, c'est vie & terre, les animaux, les fossiles, & puis après il y a l'ethnographie, puis les sciences & techniques, & Michel CÔTÉ voulait faire de la photographie contemporaine. On a commencé à acheter.

3 1. VL Donc, on parlait de la vision universaliste, où en est-elle ?

3 1. HG Ici ? Elle fait encore débat. Le gens ne sont pas d'accord. Nous, Hélène me faisait dire récemment, elle me disait... on a écrit ça rapidement cet été parce qu'il n'y avait plus rien quand je suis arrivé. On a écrit une petite brochure au moins pour rassurer les gens. On a écrit une petite brochure rapide, pourtant ça nous a demandé un temps dingue. On va dire qu'on est encore présent sur le territoire, on va dire qu'on a un chantier. Et là, Hélène, on était bloqués sur les textes parce qu'on récupérait le dossier, on s'est entendu pour dire : « Depuis les origines des civilisations, l'humanité se construit sur la rencontre, l'échange & le partage. Assumant ce long héritage, le musée des Confluences, partant de ses collections, a pour ambition de décrire & de faire comprendre l'évolution, les rêves, les interrogations des sociétés humaines, dans le temps & dans l'espace. » Quand on a dit ça, vaste programme. Elle précise un peu : « C'est la terre depuis les origines de l'humanité dans son histoire & sa géographie qui se déploie ainsi. » Mais bon. C'est compliqué. Donc, en fait pour être concret, cette partie universaliste, elle est incarnée dans la collection. C'est très universaliste. Voilà. Et dans la programmation, c'est diamétralement opposé, ce qui est en train de se dessiner. On dessine des expos d'un genre croisé sur lesquels on va faire Tatouage, ou Robots, ou Genre, ou Lumière... On circonscrit de grandes thématiques annuelles, on dit : « C'est l'année sur le corps » & on invite des disciplines qui travaillent toutes sur le corps à venir chez nous discuter d'axes de réflexion & d'enjeux sur le corps. On a trouvé cette formule. C'est-à-dire que c'est une grande année sur le corps, & on va faire la sexualité, l'homosexualité, à travers les sociétés, c'est pas tant le patrimoine mais le sujet, & mais il y a aussi... après on va faire l'art & la machine, leur rencontre. Mais ça va être... de toute façon, c'est plus qu'un musée, c'est ça qu'il faut comprendre. C'est-à-dire que le musée des Confluences il a donné ce nom de musée, mais quand tout le monde travaillait, on parlait des expos en fait, sans origine presque. C'est ça qui était un peu infernal, c'est un peu au-delà d'un musée, c'est un carrefour, des rencontres pour les artistes, les chercheurs sur les thématiques qui vont être convoquées en fait. Il y a le patrimoine au niveau du nuage, le patrimoine vers le ciel, & puis pour l'expo temporaire, elle est un peu plus proche du sol. Physiquement. Et il y a deux univers je pensais. Mais, on n'est pas encore assez mûrs, c'est-à-dire qu'il y a eu un tel gel de la réflexion pendant des années qu'il faut revenir de tout ça.

3 1. VL La seule constante, c'est les confluences.

3 1. HG Des patrimoines, l'homme au cœur des milieux, de l'espace, de la terre, de l'environnement en tant que société qui se pose des questions sur son histoire, sa propre histoire dans l'évolution, sa propre place dans la nature, la structuration des sociétés... Qu'est-ce que ça apporte ?

3 I. VL Il serait logique que la confluence soit l'opposé de l'universel.

3 I. HG Les thèmes sont universels, mais on fait confluer des patrimoines sur des thèmes universels, il y a un paradoxe !

3 I. VL Tout va se jouer dans l'évolution de cette équation !

3 I. HG Dans les expositions, on va être dans des légendes très précises, mais on va ouvrir, on va aller vers l'universel. Alors, c'est l'opposé de ce que je vous ai dit, mais dans les deux cas se joue un paradoxe. On va être universels dans les années sur le corps, parce que les Maoris, les machins, ils seront tous là. On est quand même un musée universel, mais la confluence qu'est-ce que ça signifie en fait ? Un peu, c'était de dire on met sciences humaines, artistes & scientifiques autour de la table. C'est un peu ça la confluence réelle du projet, c'est les acteurs qui vont l'écrire. C'est plus un lieu, un parcours pour que les acteurs écrivent ensemble. Mais ailleurs ça se fait ! Mais c'est ingérable, on dort bien la nuit parce que de toute façon, c'est tellement ingérable, cette volonté de faire un musée aussi vaste. On verra le MUCEM ! Le MUCEM, je pense que ça va être compliqué ! Je vais passer une soirée avec CHEVALLIER qui s'occupe des collections & qui fait l'expo sur le genre à l'ouverture à Marseille<sup>839</sup>. Cette soirée-là, c'était à Montréal, il avait la tête comme ça, les discussions nous avaient tous renversés plus qu'aïdés, c'était compliqué. C'est compliqué. Mais bon il doit fédérer autour... il a un sujet qui est Méditerranée & culture. On parle d'un territoire. Mais le territoire il est monde, & en même temps avec des travées dans ce territoire.

3 I. VL Tout va se jouer dans le style...

3 I. HG Oui, le style muséographique, le style de carrefour, le style de rendez-vous artistiques. Je crois que le musée des Confluences va exister dans son style. Et là on rejoint un peu Jacques HAINARD à Genève, vous avez lu un peu ? Il est intéressant, en Suisse, c'est presque mon préféré. Il est à la retraite, mais il a laissé beaucoup de traces, & il s'occupait du musée d'ethnographie à Neuchâtel. Après, il est allé à Genève pas longtemps pour restructurer le MEG<sup>840</sup> qui va réouvrir. Ils font de l'ethnographie d'une autre manière qu'à Lyon en effet. Ils ont convoqué un style pour traiter les sujets. Ils ont un style de rendu, ça suffit en fait. Ils sont reconnus pour ça, ils sont aimés pour ça, le public attend ça, donc on n'est rien d'autre qu'une institution culturelle de plus, enfin j'exagère un peu, mais il faut toujours relativiser, on coûte de l'argent c'est vrai, mais dans lequel il y a de la place pour les publics, pour les inviter à la table, au travail, les valoriser pour leur action, valoriser leur discipline. C'est un peu la tendance aussi d'éclater un peu tout, pas partout, mais dans les festivals on éclate beaucoup. Ça dépend quoi ! À Lyon, il y a pas mal de choses qui s'éclatent.

3 I. VL Il y a un côté expérimental ici ?

3 I. HG Hélène veut donner un côté expérimental à la muséographie. Elle veut un espace dédié à l'expérimentation. À l'époque, à l'ENS<sup>841</sup>, on pouvait créer un lieu expérimental de muséographie, un lieu où les travaux de recherche, les écrits sur la recherche, sur l'écrit, sur le texte, sur l'image, sur la photo, enfin tous les travaux de recherche pourraient donner lieu à des expressions de recherche, que ça soit les étudiants, les labos... Ça, c'est un truc qu'on a beaucoup défendu mais que monsieur CÔTÉ refusait absolument. Monsieur CÔTÉ avait une dimension sans atelier, sans salle de travail, de décors de A à Z de la porte d'entrée à la fin. ||<sup>b</sup> Aujourd'hui on a un centre d'expérimentation numérique qui n'est pas nous, ils sont assistants, ils nous conseillent sur pas mal de cahiers des charges, ils ont fait des actions avec nous, ils sont un peu à l'origine de Muséomix. || ||<sup>c</sup> Eux, c'est encore une autre

<sup>839</sup>CHEVALLIER, *Au bazar du genre. Féminin - Masculin en Méditerranée*, op. cit.

<sup>840</sup>Musée ethnographique de Genève.

<sup>841</sup>École normale supérieure.

<sup>b</sup>Extrait ventilé sous « Interaçtivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 912.

<sup>c</sup>Extrait ventilé sous « Interaçtivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 913.

affaire, parce qu'on a encore des différences sur leur volonté profonde. Ils ne nous dévoilent pas tout à fait ce qu'il faut faire, on a compris je crois. Je suis très copain avec eux, mais parfois on n'est pas tout à fait d'accord. Eux, ils travaillent sur... finalement ils se servent un peu du numérique pour faire de la muséographie. Ils prennent un peu le boulot des designers, des gens qui sont à leur compte, qui ont un savoir-faire. Ils jouent un peu à la fois les apprentis sorciers, les artistes, les muséologues... Moi je dis à Yves-Armel : « Tu vas aller où comme ça ? Je ne sais pas où tu vas aller. » Yves-Armel<sup>842</sup>, c'est le directeur, il est très sympa, & moi je ne suis pas tout à fait d'accord non plus, je crois qu'il y a autre chose à faire. On ne peut pas s'occuper de tout, & puis on verra, on va quand même évoluer. ||<sup>d</sup> Alors eux, ils veulent faire des fab-lab, des muséo-lab, c'est un peu la mouvance dans le public. Moi je ne sais pas si ça sert à grand-chose, mais en tout cas, ça fait vivre une expérience, le public vit des trucs, ça fait très rêver. Tu es aux manettes, pendant une semaine tu produis plein de trucs, c'est un *process* un peu... Quand on l'a vécu, Nathalie<sup>843</sup> à côté elle pourra... qui est mon adjointe administrative, mais qui est surtout chargée de la question des études. Elle suit tout ça. Elle vient de participer à une étude. ||

3 1. VL Votre *muséolab*, de quoi s'agit-il exactement ?

3 1. HG ||<sup>e</sup> C'est un labo, à la fois on peut mettre des artistes en *work*, à la fois les publics sont convoqués pour tester, c'est du co-design pour tester des choses sur le numérique, mais le numérique je dirais plus géographique. Mais pourquoi pas, ça va être un lieu qui plaira. ||

3 1. VL Et sur cette idée d'espace & de temps, histoire & géographie, où en êtes vous ?

3 1. HG Je pense que c'est une piste à pousser, mais je ne sais pas si on est armé. Sauf qu'Hélène, notre directrice, a monté la Cité de l'immigration à Paris, donc les historiens, elle les a bien rencontrés. Elle s'y est confrontée, elle en a bavé pendant 3-4 ans, c'était pas terrible. Elle faisait la constitution des collections en même temps qu'elle créait... Dans sa vie, monter la Cité de l'immigration à Paris, en dehors des enjeux politiques, c'était compliqué. Ça a été... elle était épuisée quand elle en est sortie. À Lyon, elle se repose, je veux dire sur la violence des rapports, c'est normal. Est-ce que c'était faisable en si peu de temps. C'était un projet politique, TOUBON, il fallait le faire. L'expo *Repères* y est toujours<sup>844</sup> ?

3 1. VL Oui, mais la situation n'est pas facile je crois.

3 1. HG Ubuesque, il n'y a pas de poste, il n'y a pas d'argent... Moi, je pense que la muséologie, c'est valable pour... on a un propos fort, on le propose. Après, le public dispose, & là-dedans il se repère. Mais il y a au moins quelque chose qui est fort, qui est un propos. Quand on est en train de ne faire que des consensus, on n'a plus de propos.

3 1. VL Le musée des Confluences va-t-il être le musée des consensus ?

3 1. HG En tout cas, je me bats pour le temporaire pour que ce ne soit pas ça. Je peux me battre là-dessus aujourd'hui parce que je suis permanent, je suis dans les textes. Je me bats, parce que les comités scientifiques ne sont pas dans les textes. Il y a 18 scientifiques qui ne sont pas chargés de rédiger des textes, parce que pendant deux ans, toute la muséographie, ils ne l'ont pas vue. Maintenant, on fait des réunions à nouveau, & ils nous disent : « Vous êtes bien gentils, mais... » & je disais, là il faut les réunir vraiment & leur parler vraiment, en toute sincérité, qu'il faut absolument qu'ils soient là, qu'ils écrivent le vrai enjeu, le vrai propos, & que derrière chaque question liée

<sup>842</sup>MARTIN

<sup>843</sup>Nathalie CANDITO.

<sup>844</sup>CITÉ NATIONALE DE L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION, *Repères*, op. cit.

<sup>d</sup>Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 912.

<sup>e</sup>Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 913.

à l'évolution... parce qu'on va se retrouver à proposer d'autres solutions, & des solutions alternatives, des choses complètement déconnectées de l'écriture, & ça c'est pas possible, il faut que le projet, que sa racine reste encore, que les gens qu'on avait au tout départ pour réfléchir au même sujet, il faut qu'ils s'affirment & qu'ils écrivent. Même si on réécrit un petit peu dans un langage facilité pour le public. Mais bon, comme ils n'ont pas écrit toute la muséographie, peut-être qu'ils ne se reconnaissent pas, il n'osent pas le dire, dans le propos muséographique qui est mis en valeur. Je pense que ça va être un jeu de mots fléchés. Quand c'est pas facile, on regarde la solution, mais là, on ne l'a pas, il manque trois mots. J'ai un peu cette image parce que je fais des mots fléchés en vacances quand je suis à la mer. Non, mais quand on jette les mots sur le papier, & après, quand on réalise deux ans après qu'on les a jetés, & on se pose encore la question de comment on va faire. C'est ça un peu les musées, parce qu'il faut convaincre le politique, il faut faire rêver, il faut réaliser.

3 1. VL Est-ce que dans Confluences le public va venir construire le savoir ?

3 1. HG Ça aussi, c'était des débats... Il y a un lieu fort à la pédagogie, il y a cette base déjà. Il y a tout ce lien de travail avec les pédagogues, les classes-mêmes, il y a tout cet environnement de ressources qui sont mises à leur disposition, ils viennent là discuter, travailler, ils viennent normalement ils ont déjà travaillé des sujets, ils sont confrontés à un point de vue dans le musée. La dimension pédagogique est assez présente, le lien à l'Éducation nationale, le rectorat & compagnie. Les universités, c'est à construire, à trouver la place, parce qu'il y a déjà des guerres dans les presses en France, infernal, je vous passe les détails. Nous, en expos, moi je travaille sur des co-constructions de commissariats avec le public sur les expos que je propose. Donc, là, c'est le public au cœur du... qui participe au processus d'écriture. Mais bon voilà, on ne va pas le faire à chaque fois, c'est un temps dingue.

3 1. VL Parce que dans l'idée de Confluences, il y a bien la rencontre ?

3 1. HG Oui, la rencontre. Je pense qu'on va avoir une confluence territoriale, ça c'est évident, c'est-à-dire qu'on se rencontre entre directeurs de culture, entre... on va se mélanger un peu plus pour faire ensemble des choses. Donc, on va mixer des publics, on va réunir des publics. C'est pas encore le travail d'application des publics-mêmes. Il y a deux auditoriums, on est en train d'écrire tout ça, il y a un séminaire qui arrive là sur les grandes orientations, je pense qu'il y aura beaucoup de rendez-vous, de carrefours, d'échanges sur des sujets. On ne va pas dire : « On vient avec ça, on pense ça », je pense qu'il y aura pas mal de débats, d'ateliers, de partenariats avec des écoles, sur des champs disciplinaires, mais ça restera quand même un musée... je pense qu'il a été pensé comme un musée qu'il faut voir, un musée local, avec une grande architecture, un patrimoine dans lequel il y a de l'audace, des expos temporaires, des festivals. Il est quand même vu un peu comme ça, il n'est pas vu comme un musée des diasporas... Il y a des gens qui travaillaient sur le musée social chez nous avant, & ils ont baissé les bras. Ils ne pouvaient pas travailler là-dessus, c'était du marketing. C'est dur de répondre à vos questions parce que, moi, il y a un an de travail à poser, on avancera petit à petit, mais on fera ce qu'on fera. Il y a un potentiel, mais il y a tellement d'esprits à convaincre encore, à réunir. Il ne faut pas créer tout seul. C'est ça qui est dur. On peut bien convaincre & rassembler, après il y a les outils. On peut changer les manières de voir etc. mais les manières de faire & les outils, de se documenter, de travailler. Mais on va bien, moi je vais super bien. J'ai aucun stress. On vire tout, on change des salles, on fait un lieu de convivialité avec des canapés pour pouvoir discuter, travailler. On essaye de se donner un minimum de moyens dans les conditions qu'on a pour changer un certain nombre de choses, le symbole, on a arraché toutes les affiches, toutes les expos de 2000, 2001. Parce qu'on n'en pouvait plus, les gens ne comprenaient rien. Il faut qu'on affiche, qu'on ait avant tout un patrimoine. On va faire une réunion à sept, parce qu'on est sept à partager la même vision avec la direction, on m'a recruté pour ça, il y en a d'autres à convaincre, qui étaient plus près du directeur d'avant. Donc, voilà. Maintenant, on n'a plus du tout le temps d'être en désaccord. Qu'est-ce qu'on construit ensemble en sachant qu'il n'y a pas de projet idéal, mais qu'il y a un choix à faire. Il y a encore des questions à trancher, dans les commissariats, dans l'organigramme...

3 1. VL Oui, je pose ces questions parce que ça aide à comprendre de voir comment vous travaillez.



31. HG C'est la première question, moi, ça détermine tout pour moi. Je vous ai dit, je travaillais à Belleville au café quand je travaillais pour les expos, je mettais le nom du commissaire scientifique sous le premier texte de l'expo, & on est allé l'arracher à la fin du vernissage. J'allais jusqu'au bout. Je ne me suis jamais caché de ce que je pensais. Vraiment, je trouvais qu'il y avait une malhonnêteté intellectuelle parfois, pas tout le temps. Mais en même temps on s'amusait beaucoup, on jouait au chat & à la souris. Ça en dit long, c'est intéressant. Moi, je ne connaissais pas les musées, j'étais en fac de sciences, en neuro., je ne pensais pas, mais c'est super intéressant. C'est pour ça que je suis resté je crois, parce que ça change des questions assez... Et il y a une telle diversité de publics, c'est super formateur. C'est super intéressant, certains qui font de l'archéologie, d'autres de l'accueil... un bazar, mais c'est intéressant. Il y a aussi ça qui est excitant, les rencontres publiques, il se passe des tas de choses qui n'étaient pas prévues. Les histoires se finissent toujours très bien, même que le projet... on fait plein de choix intéressants dessus, dedans, on fait plein de trucs à côté de l'expo... Vous voyez, l'écriture ne s'arrête jamais en fait. Mais sur le permanent, elle s'arrête à un moment. Après, les rotations d'objets sont prévues, parce qu'il y a plein d'objets fragiles. L'exposition permanente va être assez belle, je pense que les publics seront assez bien dedans, assez bluffés, il y a beaucoup de direction artistique, il y a des choses un peu inattendues, il y a des choses très classiques, mais il y a des choses... La manière de mettre en scène, un travail sur la mise en scène. La mise en scène ordinairement intéresse : il y a des animaux pris dans des mailles du vivant, plein de... des métaphores intellectuelles, des choses qui vont poser question. Il y en aura pour tous les publics. Le jeune public, j'alerte depuis six mois que je suis arrivé, j'ai dit : « Le jeune public, si on ne le traite pas, on le dit, il faut le dire. Il n'est pas traité en priorité. Mais il faut savoir. » Puis jeune public, ça ne veut rien dire, parce qu'on traite d'une expo d'histoire ardue avec une manière de présenter les choses avec de très beaux documents d'archive... Tout ça ne veut pas dire grand-chose. D'avoir des espaces dédiés au jeune public. Alors, on est dans un format de narration, mais pas dans un format d'expression jeune. Raconter des choses, des histoires, ça c'est sûr, mais pas comme ça, pas les expos toboggan, bac à sable. On va faire peut-être les petites bêtes, mais au sens, comment découvrir les univers. Moi ce que je dis un peu dans le permanent, je dis : « Faites attention, n'écrivez pas qu'une mise en scène, pas comme un... dans un film, c'est une œuvre avec dedans plein d'histoires, il y a plein d'inventions, il y a plein de rapports à la connaissance. L'expo c'est pareil, on n'écrit pas une parcelle de territoire pour faire comprendre telle ou telle chose. » Parce que souvent, ils ont cette démarche, translation directe au pédagogique. Je voudrais dire ce message, donc j'invente les manip. pour le faire comprendre. C'est l'horreur, c'est juste l'horreur pour moi, ces démonstrations tous les mètres carrés. Quand tu visites une expo, d'abord il n'y a pas de sens, mais il y a un minimum de références, il y a un minimum de choses stables qui te guident un peu dans ce propos, qui font comprendre qu'à un moment donné, le propos s'installe & quand même tu as à peu près cerné où tu étais. Et là, ça se transformait en tableau muséographique, avec la manip., ça c'est l'horreur. J'enseigne tout sauf ça à mes étudiants. Ils sont obligés de passer à l'écrit. L'écrit, faire des points, des phrases, des liens, ils sont obligés, au moins pour qu'ils fassent l'effort d'éclaircir le propos qu'ils veulent discuter. C'est dur comme exercice, mais c'est essentiel, sinon vous avez des accumulations de parcelles, c'est comme quand vous avez des grands lotissements, on met quinze maisons vertes, dix jaunes, celui qui a le palmier est tourné là... On appauvrit le monde comme ça, on systématise la démarche, & en fait, il n'y a plus du tout d'acuité pour le visiteur, il est complètement lassé au bout d'un moment, on est dans l'usage marketing, il est déstabilisé parce qu'en fait il faut le déstabiliser un peu, mais il y a une rigueur. Mais une rigueur contient un fil, & là il va s'intéresser, c'est là où il va s'intéresser vraiment. Bon, c'est du *butinage*\*, il y a des belles pièces, ils vont voir des dinosaures, ils vont voir de toute façon... ce que je vous disais par rapport à la collection, je vous parlais de petites bêtes, mais l'expo permanente, je dis attention, on n'est pas que dans un récit, il faut aussi faire des zones qui sont des zones de patrimoine pour elles-mêmes. Il y a un musée très intéressant pour l'histoire, c'est le musée de Tervuren, musée royal de Belgique, c'est un lieu extraordinaire. Je suis invité pour participer à un séminaire toujours sur la réouverture de leur musée, donc c'est le musée royal africain de Belgique, & donc c'est la copie du Petit Palais parisien dans un parc somptueux aux abords de Bruxelles, dans les quartiers riches, on est en train de tracer des forêts, il y a des projets d'urbanisme, enfin d'aménagement, c'est génial. Et vous arrivez dans ce lieu qui est dans son jus, depuis un siècle, qui n'a pas bougé depuis un siècle, toutes les vitrines, la collection, tout ça. Et là, ils ré-ouvrent, il font une rénovation, ils créent un autre bâtiment, il y aura un sous-terrain, & il y a des portions de muséographie fin XIX<sup>e</sup> début XX<sup>e</sup> qui sont inchangées, à montrer, pour garder des témoins de l'histoire. Voilà, sur l'histoire, vous pouvez parler de l'histoire muséologique dont on garde les témoins, & nous on ne garde rien

en témoin. On a les collections, mais il y a peut-être l'édition, tout le fonds. Donc, un des enjeux, qui n'était pas prévu dans le projet, mais j'ai écouté, il n'y avait pas de salle de travail avec les publics. Donc on en a créé. Mais c'est pas une critique de Michel, il m'a appris, il y a des choses ça allait, mais je pense qu'il avait une vision de la muséographie un peu comme le musée de la Civilisation d'où il venait, où il n'y a pas de collection vraiment, tout est rempli en muséographie, puis c'est une petite ville, c'est près du Saint-Laurent, puis il y a des touristes... Voilà, Lyon, il y a quand même une pratique culturelle, il y a beaucoup d'écoles, d'universités, c'est un autre territoire. Et il n'y a pas de centre de documentation sur notre fonds. Donc là on se bat comme des dingues pour obtenir une bibliothèque dans le musée, pour qu'on puisse venir consulter les archives, ça en dit long. Moi je disais : « C'est pas un musée, c'est un centre d'expo », ce qui nous fait appeler musée, c'est le patrimoine qu'on peut convoquer dans les expos, mais c'est tout.

3 I. VL Vous avez de la documentation & des archives ?

3 I. HG Oui, on en a plein, de la documentation en archives. C'est le centre de documentation, mais si c'est pas consultable par les chercheurs, si constamment les chercheurs vont dans un centre qui est dans le 7<sup>e</sup> arrondissement, c'est que... On a une salle des grues ici, depuis dix ans, le musée a capoté, ils ne savent pas ce qu'ils en font, il fallait le réinstaller dans son jus à Confluences, c'est pas fait, c'est toujours pas fait. C'est plein de choses comme ça, s'il faut le faire, ne pas le faire, on n'en sait rien, on ne va pas non plus le laisser tomber ce truc, il faut le démonter, le remettre en pièces... Il y a tout un... l'histoire de GUIMET, c'était compliqué GUIMET. C'était pas compliqué lui, mais je veux dire, l'histoire après sa mort, c'est compliqué. Il était super ce type.

3 I. VL Est-ce que vous essayez d'éviter la rupture complète ?

3 I. HG Oui, on essaie d'éviter la coupure. Parce que les gens ont déjà perdu deux bras, le conservateur ne s'occupaient plus de l'expo, ils étaient sans arrêt dans l'événementiel tout azimut tout le temps, à faire de la technique, des machins... Et, on leur coupait un bout de tête symboliquement, on leur arrachait un bras. Sans dire, parce que moi je ne suis pas du tout dans le passé, mais il y a l'histoire, on ne peut pas en faire fi, l'histoire doit toujours exister. On peut mettre l'histoire & on peut mettre des choses nouvelles & ça dialogue. Mais s'il n'y a plus de place pour l'histoire, s'il n'y a pas de place physique pour l'histoire, comment on fait. Même si ça ne serait que les très vieux ouvrages du XIX<sup>e</sup>, juste ça, en consultation, qui sont les témoins de tout ça, les trésors. Ici, il y a ce beau bâtiment avec la grande verrière. C'était le boulevard du Nord à Lyon, quand ils ont tracé ce grand boulevard avec des hôtels particuliers de la Belle Époque, ça a été tout pété, il y a des choses nouvelles qui sont sorties depuis. Moi je ne suis pas du tout d'ici, je suis franco-suisse, je viens de la montagne, mais je suis sensible à ce qu'on raconte. Voilà. Vous rentrez comment dans le sud ?

3 I. VL En auto-stop, demain.

3 I. HG Ah, vous ne faites pas du covoiturage ? Ça ne se fait plus trop. J'ai fait toute mon enfance en stop dans la montagne. J'étais à côté de Genève, dans la vallée derrière. Mais je ne vois plus jamais personne, parce que je les prends. Je vous donne une carte si on a terminé. Est-ce qu'on est dans votre sujet ? Pas vraiment !

3 I. VL C'est plutôt périphérique, mais ça nourrit la réflexion.

3 I. HG Ça permet de définir les frontières, un peu. Vous nous direz quand vous soutiendrez.

3 I. VL Oui, parce que beaucoup de sujets confluent.

31. HG C'est intéressant, & quand un sujet est bien posé, bien écrit, ça fait plaisir après. Moi, j'ai deux écoles, je dis toujours ça aux étudiants, il y a deux manières d'écrire, il y a soit tu écris ton propos vraiment, & puis après tu donnes ton scénario, & puis tu le laisses s'exprimer librement, & puis le pire, c'est quand on a à moitié écrit, à moitié rédigé son propos, on ne sait pas ce qu'on veut faire, c'est récurrent... Ça c'est le pire des projets. Sinon, il y a on démarre ensemble, on s'entend bien : deux sensibilités différentes qui ne sont pas les mêmes mais c'est riche. Donc moi, quand je dépose un appel d'offre, je fais un scénario très écrit, terminé, PDF. C'est pas qu'on ne revient pas, ça engage de riches discussions, mais, il y a une base de référence commune, mais ils vont tous vous faire dériver. Allez, je vous présente à mes collègues.

31. VL D'accord.

## A.32. Entretien avec Olivier GHIRINGHELLI & Bertrand ROUSSEL

Nice, musée d'archéologie de Nice, le mardi 9 avril 2013 en présence de trois stagiaires.

32. OG On va se mettre dans la salle d'animation. Assieds-toi Vincent. Fais gaffe, c'est des pigments, ça salit.

32. BR Pour présenter tout le monde : Julie, bon vous vous êtes présentés, qui est en master d'info.-com. Angélique & Bastien qui font une licence 3 métiers du patrimoine culturel à Carlone. Là, il y a un paradoxe, il faut qu'on m'explique. Si on fait la liste, il y a le truc de BOURSIER, qui a un master 2 patrimoine matériel & immatériel, il y a les MIC<sup>845</sup> avec Paul RASSE... C'est une petite fac de lettres, & il y a tellement de machins différents, il y a le DU<sup>846</sup> histoire de l'art & machin.

32. VL Il y a celui de PISANO qui a ouvert récemment.

32. BR Ça serait bien qu'un jour on ait une espèce de vision, parce que nous on découvre avec des stagiaires. J'ai encore découvert une formation que je ne connaissais pas, qui est la formation master 2 culture scientifique à la fac de sciences. C'est pour dire ! C'est étonnant de voir qu'il y a tant de... Moi j'étais à Montpellier, ça me paraissait clair, il y avait à l'époque une formation patrimoine, maintenant ça doit être un master 2, mais c'était clair. Maintenant, il y a une espèce de fourmillement de formations, & il n'y a pas un fourmillement de postes. Alors, moi j'ai une question. Qu'est-ce qu'un musée d'histoire ?

32. VL Mais j'ai la même question, & c'est à vous que je vais la poser.

32. OG Dans une région particulière, une histoire locale je dirais, avec des visions plus régionales & plus nationales. Mais en tout cas l'histoire du patrimoine local, avec, en tant que musée, & non centre d'interprétation qui sont deux choses différentes, avec des objets retrouvés soit en fouille pour l'archéo, ou des objets représentatifs locaux. Un musée c'est pas la même chose qu'un centre d'interprétation où on va avoir des reproductions pour parler d'une thématique, c'est scientifique, c'est de l'archéologie expérimentale quand on touche l'archéologie. Comme par exemple le musée d'Alésia qui n'est pas un musée mais un centre d'interprétation, puisqu'il n'y a pas ou peu d'objets d'archéologiques, ce ne sont que des reproductions pour expliquer au public. Il y a une différence à faire. Un musée, c'est des objets trouvés à l'endroit du musée ou dans la localité & qui expliquent un mode de vie, un métier, une évolution de l'homme.

32. BR Moi, je me suis posé la question pour savoir si on part sur la *loi des musées de France*<sup>847</sup>, on va pouvoir quand même poser dès le départ qu'un musée c'est des collections.

32. OG ... qui doivent être stockées, rangées, étudiées.

32. BR Ce qui est plus important pour moi c'est la notion d'histoire. La notion d'histoire, moi, déjà elle me pose un problème. D'ordinaire, on va dire que l'histoire, c'est l'histoire de l'homme depuis l'invention de l'écriture. Déjà ça m'emmerde comme définition, parce que pour moi, l'histoire elle ne commence pas depuis l'invention de l'écriture, forcément je prêche un peu pour ma paroisse, mais il me semble que l'invention du feu, ça rentre dans l'histoire de l'homme, & dans l'histoire tout court. Donc déjà, dans le terme musée d'histoire, pour moi c'est un peu biaisé par rapport à ça. Après, communément, si je devais définir ce qui me semble être communément admis comme un musée d'histoire, je prendrais la définition qu'évoque Olivier, c'est-à-dire, le musée où on va retracer certain nombre d'objets de l'histoire locale, du style, le cas à Nice, c'est le musée MASSÉNA. C'est le musée d'histoire au sens musée Carnavalet à Paris, j'imagine, le musée d'histoire de la ville en question. Ça, ça paraît

<sup>845</sup> Médiation & ingénierie culturelle.

<sup>846</sup> Diplôme universitaire.

<sup>847</sup> GOUVERNEMENT FRANÇAIS, « loi relative aux musées de France », op. cit., art. 1.

facile. Après, est-ce qu'un musée d'archéologie est un musée d'histoire, je suppose que oui. Mais moi j'irai même plus loin : pour moi un muséum d'histoire naturelle est un musée d'histoire, parce que finalement, cette histoire de l'homme elle ne s'arrête ni à l'écriture, ni à l'apparition de l'homme, mais j'ai l'impression que moi, le musée d'histoire, il se définit, mais je ne sais pas comment tu le définis toi dans tes travaux, mais il peut avoir, si on l'étend un peu, une définition assez large, il me semble, parce que les musées d'ethnologie, ethnographie rentreraient, en tout cas des collections comme ça des ATP des trucs comme ça, ça rentre aussi dans le musée d'histoire. Donc si tu veux, ce qui paraît évident de prime abord, c'est le musée MASSÉNA, mais après, je réfléchissais un peu plus, dans les musées comme ça, j'étais presque à me demander, l'histoire de l'art elle fait partie de l'histoire, donc au bout d'un moment... C'est pour ça que je me posais la question, qu'est-ce qu'un musée d'histoire.

32. VL Je n'ai pas de définition à donner ici. Je pars d'une base simple me basant sur des écrits. Je pose la question, restant avec l'histoire historique, mais je déborde, parce que cette question est aussi la question de la définition de l'histoire, mais c'est aussi la question du rapport entre histoire & musée. J'ai vu 3-4 musées archéologiques, par exemple.

32. BR Toi, tu les mets les musées archéologiques dans les musées d'histoire ?

32. VL Il y a plusieurs musées d'histoire qui ont un département archéologique...

32. BR Et si on prend des musées qui sont pluri-départements, je pense par exemple Gap ! Parce qu'il y a une composante d'histoire dans les collections, il y a une composante art, une composante archéologie... *inter-ruption*

32. VL Comment fait-on de l'histoire au musée ? Et comment est-ce que l'histoire s'inscrit dans une esthétique ? Quelle place a le musée dans tout ça ? Je suis allé à différents endroits, mais je n'ai pas pu aller rencontrer quelqu'un au musée de Saint-Germain-en-Laye...

*Mus.32.1*  
*Musée d'archéologie*  
*dans le sens*  
*Napoléon III*

32. BR <sup>a</sup> Ça c'est un musée d'histoire, là on est en plein dans le musée d'archéologie, dans le sens NAPOLÉON III du terme ! Ça rentre dans l'histoire de France. <sup>b</sup> Et des « Préhistoire », tu en as vu ?

32. VL Non.

32. BR Et le *museon Arlaten* à Arles, est-ce que c'est un musée d'histoire ? un ATP ? Pas le musée d'Arles antique. Il est censé raconter l'histoire d'Arles au XIX<sup>e</sup> siècle qui a été fondé par Frédéric MISTRAL.

32. VL Je fais la différence entre le musée d'histoire & le musée historique.

32. BR Carnavalet c'est un musée d'histoire, non ? Il nous raconte l'histoire de Paris depuis l'âge du bronze jusque...

32. VL Comment vous fonctionnez ici ?

32. BR Tu expliques ou j'explique ? Le musée d'archéologie de Nice dans sa version depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2009 – le MAN<sup>848</sup>, comme dirait l'autre – il a deux sites. Un site dédié à la période préhistorique, qui est le site de Terra Amata, & un site dédié à la période antique qui est le site de Cimiez. Et c'est né de la fusion de deux anciens musées qui n'existent plus : le musée de paléontologie humaine de Terra Amata & le musée archéologique de Nice Cemenum.

---

<sup>848</sup>Musée d'archéologie de Nice.

---

<sup>a</sup>Extrait ventilé sous « Lieux », SECTION B.2.?? ??, page 899.

32. VL Et ces deux entités viennent d'où ?

32. BR Alors le musée Terra Amata, il a été inauguré le 17 septembre 1976. C'est un musée de site qui rend compte des découvertes qui ont été effectuées sur le site de gisement préhistorique de Terra Amata, qui date de 400 000 ans qui a été fouillé en 1996, & qui a livré un des plus anciens foyers de l'histoire de l'humanité. En synthétique ça donne ça.

32. OG Cimiez, c'est un musée de site également. Le terrain de la colline de Cimiez était occupé & utilisé par des paysans qui cultivaient la salade & des légumes. Suite à des sondages archéologiques & à quelques pérégrinations diverses & variées, la mairie a acheté le terrain pour pouvoir faire des fouilles. Les objets archéologiques issus de ces fouilles ont été mis à la villa des Arènes, qui est en fait le musée MATISSE, qui se divisait entre le musée MATISSE & le musée d'archéologie. Et, la famille MATISSE voulait récupérer le musée pour ne mettre que des collections du musée MATISSE. Pour ce faire, la mairie de Nice a construit un musée qui a été inauguré en janvier 1989 ou 90 qui est le musée qu'on connaît aujourd'hui. Et donc, toutes les collections qui avaient été disséminées entre MATISSE, MASSÉNA, CHÉRET se sont réunies au sein du musée archéologique qu'on connaît actuellement.

32. BR Le musée existait en tant que tel mais les collections étaient réparties. Il y avait deux conservateurs dans la villa.

32. OG Dès les fouilles, le matériel est parti à MATISSE, & pas que parce qu'on n'avait pas suffisamment de place. C'est pour ça qu'il y a des objets archéologiques qu'on retrouve encore aujourd'hui au musée MASSÉNA, & même à CHÉRET. Ce problème de place, & le fait que la famille MATISSE voulait récupérer le bâtiment pour les collections du peintre & sculpteur, on a créé le bâtiment qu'on connaît. Mais le musée effectivement existait depuis les années soixante aux arènes de Cimiez, mais le lieu qu'on connaît aujourd'hui n'existe que depuis 89-90.

32. VL Vous êtes sur deux musées de site.

32. OG On est sur deux musées de site, la plage Marie, qui n'est pas visitable à Terra Amata, sauf sur demande, derrière la copropriété du bâtiment qui est ici.

32. BR Après le musée de site de Terra Amata, il y a la particularité d'être dans ce qui est la Préhistoire, c'est-à-dire que le problème, c'est que souvent, on ne connaît pas la Préhistoire. À partir de là, on a tendance à... Mais un site préhistorique, une fois qu'il a été fouillé, il n'y a plus rien. Donc, contrairement aux époques antiques, il n'y a pas les murs. Quand on a tout fouillé dans un site antique, il ne reste que les murs. Dans un site préhistorique, comme on n'avait pas inventé les murs encore, ben quand on a tout fouillé, il n'y a plus rien. Donc c'est un site fantôme. Et le site, il était là à 10 mètres au dessus de notre tête, & 26 mètres dans cette direction, mais aujourd'hui, il n'existe plus.

32. VL Et l'importance de construire le bâtiment à cet endroit ? Ça prend du sens parce que le site est là ?

32. BR Pourquoi on a voulu le faire là ? Euh ! C'est un choix qui a été fait par Henry DE LUMLEY & Jacques MÉDECIN de le mettre vraiment sur le site, à l'emplacement même du site. Il constitue le premier musée site dédié à la Préhistoire en France. 1976. Mais malheureusement, le site lui-même n'existe plus, la seule partie qui existe, c'est le petit bout qui est conservé en coupe témoin. L'idée, dans Henry DE LUMLEY, c'est de dire que lorsqu'on fouille le site, quand tout est fouillé, il va disparaître. Mais le site perdure dans l'enregistrement des collections qui permettent finalement de faire exister la recherche sur le site, même si lui-même est déjà fouillé.

32. VL Et le bâtiment en lui-même, il a quelque chose de particulier ?

32. BR C'est quelque chose de très très rare. C'est-à-dire qu'en construisant l'immeuble, on a trouvé le site, il a été fouillé avant la construction de l'immeuble, & c'est pour cette raison qu'il se situe au rez-de-chaussée d'un immeuble d'habitation. C'est pas partout ça ! L'immeuble est au-dessus de ma tête. Jacques MÉDECIN a pris la décision de récupérer le rez-de-chaussée qui devait être un parking à l'origine pour le transformer en musée. Donc, on est dans le parking station-service de l'immeuble. Voilà en gros l'histoire : ça a une certaine singularité !

32. VL Et pour Cimiez ?

32. OG Il a été pensé selon certaines façons de voir. Il a plusieurs particularités notamment la salle du fond, du belvédère, ronde, qui devait être l'entrée sur deux niveaux, le rez-de-chaussée, & un niveau au-dessus dans lequel on aurait pu avoir une zone où on pouvait se sustenter, ce type de restauration qui, par les verrières & les grandes fenêtres qu'il y avait, pouvait avoir un point de vue sur le site archéologique. Donc ça a été une présence forte d'avoir un endroit pour regarder dehors, d'avoir en exergue les objets qu'il y a dans les vitrines, & tout de suite en voyant où est-ce que ça a été fouillé ! Le musée de site est là à son apogée. Le musée était pensé en tant qu'objet architectural, en lien avec l'architecture romaine, notamment avec ses grandes colonnes qui, aujourd'hui en muséographie, nous embêtent plus qu'autre chose puisqu'elles sont contraignantes. Elles font perdre de la place avec les nouvelles législations que nous avons aujourd'hui, en tant qu'établissement recevant du public, ERP, il faut avoir 1,40 m entre deux endroits pour pouvoir faire passer les fauteuils roulants notamment, & des zones de sécurité. On l'a bien vu pour Mars aux musées, on voulait mettre des petites vitrines de Raphaëlle, c'était embêtant ! Mais ça a été pensé comme la colonne qui est un élément architectural emblématique quand on parle de l'époque grecque & romaine, ces fameuses colonnes ioniques, doriques & corinthiennes, & on a ce puits également au deuxième étage, qui ressemblerait aussi à une technique architecturale qui s'appelle l'*impluvium*, la fameuse salle de l'*atrium*, salle centrale d'une villa romaine qui permet d'avoir un point de vue sur le sous-sol, qui accueillait jusqu'à présent des expositions permanentes, & qui accueille à présent des expositions temporaires.

32. BR Et ça aussi, c'est une vraie merde quand on veut faire une expo, c'est le conduit de désenfumage, ce qui fait que tu ne peux rien faire. Quand tu rajoutes les machins linéaires qui font la détection incendie, que tu rajoutes les colonnes, la détection incendie le passage des gens, puis le désenfumage...

32. OG C'est un musée qui a été fait dans les années quatre-vingts-quatre-vingt-dix, on n'est pas dans la même muséographie qu'aujourd'hui, on n'a pas les mêmes règles de sécurité. Une autre chose qui est importante à dire sur le musée, c'est que ce musée n'a jamais été pensé comme point de passage obligatoire pour aller dans le site archéologique. Normalement, le musée est limite indépendant du site archéologique lorsqu'il a été construit parce que l'entrée du site & du musée, c'est la petite rue qu'il y a sur le côté, la rue Monte Croce avec le grand portail. Le musée n'a jamais été pensé comme lieu d'entrée. Les gens pouvaient rentrer dans le site, n'étaient pas du tout obligés de passer par le musée. Lors de l'arrivée de madame Monique JANNET à la conservation en 2001, elle pensait que c'était quelque chose d'un petit peu dommage. Elle a fermé cette entrée-là pour faire de l'entrée du musée que tu connais, qui était une entrée de service pour le personnel, l'entrée principale afin qu'il y ait maintenant une concordance entre le musée & le site pour que les gens passent forcément par le musée. Cette entrée incite les gens à aller visiter le musée avant d'aller se promener, les pâquerettes dans les dents, tranquillement dans le joli parc. C'est comme ça qu'a été pensé le musée.

32. BR Il y a l'idée de le bâtir en sous-sol & le moins visible possible aussi. Ça manifeste une volonté de ne pas trop marquer le paysage pour ne pas déformer la zone, parce qu'il y a la villa des Arènes qui est emblématique, & on n'a pas voulu construire un grand bâtiment neuf à côté des oliviers, des arènes, du site... qui risquait de déformer le paysage. Donc on a voulu faire quelque chose qui soit discret & qui s'associe le mieux possible aux alentours. Donc on a deux niveaux, dont un niveau qui est en moins un.

32. OG Ce qui n'est pas inintéressant à savoir parce que pour faire en moins un dans un site archéologique, c'est quand même relativement hallucinant : des sondages & des fouilles ont été faites là où le musée d'archéo a

été construit. On a enregistré ce qui a été trouvé, détruit, mais *a priori* on a rien trouvé, ce qui est complètement hallucinant, parce qu'*a priori*, le musée coupe au moins l'arrivée d'un des deux aqueducs.

32. VL Donc, pour les deux, on a l'idée de les mettre en sous-sol pour des sites archéologiques.

32. BR Nous, on est au rez-de-chaussée. Il y a un côté grotte parce qu'on n'a pas de fenêtre. Nous, on est au rez-de-chaussée.

32. OG Le musée aussi est au rez-de-chaussée, mais on a une partie qui est en dessous avec une grande partie des réserves, & tout le service scientifique. La partie funéraire avait été mise en place en bas. Il y avait une contrainte de poids à l'étage.

32. BR Le funéraire en sous-sol, symboliquement, c'est...

32. OG Une dernière contrainte du musée, tout ça fait partie du mode de penser de l'architecte, je ne sais pas si ça t'aide, mais ce musée a aussi été placé au milieu du site archéologique qui n'est pas composé de deux hectares de thermes, mais il y a aussi l'amphithéâtre. Ce musée coupe la logique des vestiges. On a un amphithéâtre, le musée & les complexes thermaux, & ça se comprend aussi, parce que l'amphithéâtre n'est pas géré par les mêmes personnes. Il y aurait pu y avoir une meilleure logique avec un musée sur le côté qui aurait fait qu'on puisse ensuite aller sur l'amphithéâtre & sur les thermes, mais c'est une contrainte aussi ça. C'est une difficulté pour la médiation ou pour accueillir les gens : on ressort pour voir l'amphithéâtre, pour rentrer ensuite pour revoir les thermes. C'est une particularité qui est à souligner.

32. VL Les collections sont essentiellement issues des fouilles ?

32. BR Pour Terra Amata, c'est assez simple, il y a des collections. La grande partie des collections qui vient de ce qui a été fouillé en 1976, 100 000 pièces. Après, il y a 30 000 pièces qui correspondent à des objets qui appartiennent à la ville de Nice. Il s'est passé pour le musée de Terra Amata un peu ce qui s'est passé pour le musée d'archéo : les établissements qui détenaient des objets archéologiques avant, par exemple le musée MASSÉNA, les archives municipales, le musée CHÉRET, le muséum d'histoire naturelle, & le musée d'archéologie aussi, ont été amenés à transférer tous les objets préhistoriques des collections dans le musée dédié à la période préhistorique. Plus quelques acquisitions & quelques dons. Quand je dis acquisition, je dis acquisition monétaire : il y a deux collections régionales, l'une venant notamment de Tourettes-sur-Loup & Tourette-Levens, où il y a des collections qui ont été centralisées ici.

32. OG La réponse est finalement la même pour Cimiez. La majorité des réserves & des vitrines sont composées du matériel trouvé. Il y a aussi eu des dons, & on a ramené des collections qui étaient dans d'autres musées & qui avaient été récoltés ici. Et, un truc aussi assimilé, c'est qu'avant l'ouverture du service archéologique de la ville de Nice – dirigé par Marc BOUIRON en 2008-2009, un service qui a été créé du fait du tramway par Christian ESTROSI – avant ce truc-là, dès qu'il y avait des fouilles, on récoltait évidemment le matériel des fouilles de la colline du château. On a des collections de la colline du château, des collections de pas mal de fouilles subaquatiques comme à Golfe-Juan, des dons.

32. BR Dépôts du DRAST<sup>849</sup>, il y a le musée d'archéologie de Cimiez, il y a des dépôts de l'État, & des dépôts du DRAST... Sachant que les dépôts de l'État, je ne sais pas tellement ce qui est la collection de CAMPANA<sup>850</sup> & la collection de MAYRARGUE<sup>851</sup>, quel est leur statut exact, c'était des dépôts de l'État : justement se pose le problème parce qu'on a prêté des vases grecs à MASSÉNA, je ne sais pas s'ils sont à nous ou à l'État. Mais, c'est

<sup>849</sup> Direction de la recherche & des Affaires scientifiques & techniques.

<sup>850</sup> Collection d'œuvres d'art regroupé au XIX<sup>e</sup> siècle par Giampetro CAMPANA.

<sup>851</sup> Legs de la famille de Joseph MAYRARGUE en 1969.



pour dire qu'on a des dépôts de l'État, & la collection CAMPANA, on a eu le gros nous, puis ça a été ventilé un peu partout fin XIX<sup>e</sup>, début XX<sup>e</sup>.

32. OG En gros, la majorité des pièces présentées sont issues des fouilles archéologiques du site, mais plus précisément de la colline de Cimiez, parce que les deux hectares que nous avons ne sont pas représentatifs de la cité de Cemenelum puisqu'il y a eu des sondages faits lorsque monsieur Machin veut faire construire sa piscine, il est tombé sur un sarcophage romain : bon, il y a eu des dons, des choses comme ça sur la colline de Cimiez. C'est plutôt un musée d'histoire locale, & même très localisé, puisque c'est plus précisément sur la colline de Cimiez, puisque nous avons même à l'entrée du musée une partie datant du Néolithique jusqu'à 300 m en vol d'oiseau du site, nous avons un site Néolithique – c'est ça, -4000 ? – qui s'appelle la villa Giribaldi dont on a une partie de la collection en permanent dans le musée. On est un musée d'histoire locale sur la localité de Cimiez.

32. BR Il faudrait préciser qu'on dit souvent : « Nice, c'est la France ! » Mais Cimiez, Cemenelum, ça n'est pas Nikaia. Nous, on n'est même pas Nice, on est Cimiez. La vieille ville, l'origine de Nice, c'est Nikaia. Alors qu'il y avait les deux, les deux villages l'un en face de l'autre, & que maintenant, tout est rassemblé.

32. OG Cemenelum a pris le dessus & qui est à l'origine ensuite de la colline du château. Parce que quand on part de Cimiez, on suit le pouvoir religieux, tu sais qu'il y avait deux évêchés, à Cimiez & sur la colline du château, on est en train de le découvrir depuis 2-3 ans. On le savait, mais on le redécouvre & on donne une datation nouvelle, & donc ces deux évêchés marchaient en même temps. On a une mutualisation des services, on ferme l'évêché de Cimiez. Comme on est dans une période, au VI<sup>e</sup> siècle, où le pouvoir religieux est extrêmement important, le centre de la vie, on déménage, & on va à la colline du château, puis le château, puis le Vieux-Nice, puis...

32. BR En fait, on s'est fait bouffer parce qu'il n'y avait pas de flotte. Le problème il est là, comme il n'y avait plus les aqueducs pour amener la flotte, à Cimiez on s'est fait bouffer.

32. OG On a fait le choix, on a fait celui qui était le plus en adéquation avec les architectures & la localisation. Voilà, point de vue histoire.

32. VL Donc, tout est municipal.

32. BR Les deux établissements sont municipaux, tout comme les dix établissements musées de la ville de Nice. Il y a quand même dix établissements, qui font de Nice la deuxième ville après Paris. C'est ce qu'on nous martèle, je ne sais pas si c'est vrai. Faudrait vérifier, parce qu'à Marseille, Lyon... Ce qu'on nous dit, c'est qu'on est la commune qui a le plus de musées municipaux. Faudrait calculer en mètre carré aussi, parce qu'il n'y a pas de très gros musées à Nice, il y a que des petits musées. Par exemple à Lyon, le musée des beaux-arts à Lyon, c'est immense, ça fait bien deux MAMAC<sup>852</sup>. Il faudrait calculer en mètre carré de musée, quelle est la ville qui détient le plus de mètre carré ! Après Paris, ça c'est sûr. Je me méfie aussi de ça, parce qu'à Nice, on a tendance à avoir les plus grands trucs... Moi je viens de Marseille, donc ! Mais, je me souviens quand on avait inauguré le conservatoire national à vocation régionale, je me rappelle très bien, c'était la plus grande salle machin, la plus grande des petites salles, & il y en avait une c'était la plus grande salle des salles machin après Lyon, Marseille, etc. Ça m'avait fait rire, c'était André PEYRÈGNE qui m'avait expliqué ça. C'était la plus grande après deux ou trois ! Donc, c'était pas la plus grande.

32. VL Qui s'occupe de la direction scientifique ?

32. BR Le musée a une conservatrice des deux établissements, c'est Monique JANNET. Après, il a un directeur adjoint, c'est moi ! Et il a un responsable administratif, c'est Thierry BRUN. L'organigramme est fait comme ça.

---

<sup>852</sup> Musée d'art moderne & d'art contemporain.

32. VL Du coup, la direction scientifique revient à la conservatrice ?

32. BR Absolument.

32. OG Il y avait avant une équipe scientifique sous la houlette de madame JANNET. ✨ interruption ✨

32. BR C'est pas pareil, il y avait une équipe de recherche qui faisait une recherche dans le cadre d'un projet collectif de recherche. Dans certains musées, il y a un conseil scientifique qui valide les décisions scientifiques du musée : exemple, moi je prends dans ce que je connais, le musée d'anthropologie préhistorique de Monaco a un conseil scientifique dirigé par Yves COPPENS, qui vient valider les choses. Il y a un conseil scientifique, un regroupement de savant, & c'est Yves COPPENS le président. Ça se fait dans certains établissements. Burgos, par exemple, il y a un conseil scientifique, c'est Henry DE LUMLEY qui est le président du conseil scientifique du musée de Burgos. Mais ça c'est des gros trucs.

32. VL Y-a-t-il eu des rénovations importantes ?

32. BR Alors depuis 76 ici, oui ! Il y a eu une évolution. Alors, 1976-1998, première phase, avec vie du musée créé en 1976. En janvier 1996, fermeture du musée pour des raisons de sécurité, parce que la dalle qui menaçait de tomber sur le musée s'effondrait : travaux, rénovation de la muséographie. En gros, ça a fermé deux ans. La réouverture, automne 98 véritablement. Je m'en rappelle, j'étais venu, c'était fermé. Qu'est-ce qui a changé ? On a aménagé une salle d'exposition temporaire, parce qu'il n'y avait pas de véritable salle, qui a été aménagé de 80 m<sup>2</sup> d'exposition temporaire. Avant, il y avait une présentation, une hutte grandeur nature le long du mur. Ici, à la place de la hutte actuelle, il y avait une salle de projection avec des barrières en plexi, ici une salle d'exposition temporaire. Ce qui a été changé, c'était l'exposition temporaire là-haut, la salle de conférence ici, & on va aménager la hutte ici taille un demi, & on va refaire toutes les vitrines, & l'accueil. Depuis 98, pas de gros changements. Mais on peut dire, changement avec la mutualisation. Qu'est-ce qu'on a fait cette fois-ci ? On a refait la muséographie du bas, l'été dernier. Les crânes y étaient depuis 10 ans, mais on a essayé d'améliorer & de remplir le bas. Pourquoi ? Parce qu'on a redéployé des visites, & on a voulu rajouter des informations pour pouvoir mettre en place la médiation. Alors autre modification, la salle de conférence devient salle de médiation, là où on est, espace de médiation. Et l'espace dédié aux expositions temporaires devient salle de conférence. À Cimiez, il faut prendre une aspirine, on va attendre Olivier.

32. VL Et pour le récolement ?

32. BR Dans le cadre de la mutualisation, il y a eu un certain nombre de mutualisations de l'organigramme, & il a été considéré que Dominique devait se consacrer à un chantier prioritaire qui était celui de l'inventaire & du récolement à Cimiez, comme on a demandé à Monique de s'occuper de ce chantier prioritaire & de ne faire que ça.


32. VL Et ça passe par une numérisation ?

32. BR Je sais qu'il y avait un inventaire qui existait mais qu'il ne prenait pas en compte l'intégralité du matériel archéologique qui était présent, mais que là, petit à petit, on est en train de faire en sorte que ça le devienne. <sup>b</sup>Après, il y a un grand chantier de numérisation, non pas des collections – elles sont numérisées dans le sens où elles sont photographiées en numérique, donc on a les photos – mais le chantier qui est mis en route à Cimiez avec l'aide de la DRAC, c'est la numérisation des photos & des documents de fouille. <sup>c</sup>Ça ne fait pas partie des collections avec le grand C, dans le sens des musées de France, parce que les collections des musées de France c'est

*Com. 3.2.2  
Numériser les  
documents de  
fouille*

<sup>b</sup>Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 918.

les objets archéologiques, & la documentation de la fouille, selon la loi, ne rentre pas dans les collections, c'est-à-dire qu'on n'est pas obligé d'en faire un inventaire & un récolement, donc c'est des collections avec un petit c, c'est des collections, pas au sens de la loi. Après, c'est vrai qu'on les garde, on s'en occupe. Ça n'a pas le même statut que les objets. Les objets ont un statut, c'est le plus proche de ce qu'on appelle les dossiers d'œuvres dans un musée d'art. C'est ce qu'on appelle de la documentation des collections. C'est le problème que la loi de 2001<sup>853</sup> a été pensée essentiellement pour des musées d'art, & moins pour des musée d'histoire & pour des musées d'archéologie, & encore moins pour des musées d'histoire naturelle. Ce qui fait que de temps en temps on a des tensions entre ce qui est des collections vraies, des collections d'échantillon, ce qu'on peut inventorier, ce qui appartient, ce qui n'appartient pas... Peut-on inventorier quelque chose qui n'appartient pas à la collectivité territoriale propriétaire des collections ? Comment le savoir ? Et est-ce que la collectivité territoriale propriétaire des collections elle-même est capable de dire ce qui lui appartient ?<sup>c</sup> En juin 2014, il faudra avoir achevé l'intégralité du récolement de tous les musées de France. || 2016, c'est l'accessibilité. Bon, ça n'est pas que pour les musées l'accessibilité, mais pour tous les lieux publics. Ça, même pas j'y pense. Déjà 2014, les musées ça pose des problèmes, c'est la nage coulée pour certains. Ah ! Olivier, on t'attendait pour parler des réaménagements des espaces de Cimiez.

Com. 32.3   
Achever en 2014

32. OG Depuis la construction du bâtiment ? À ma connaissance, il y a eu une réorganisation majeure, c'est le centre de documentation que nous avons aujourd'hui. À l'entrée du musée, à gauche, on a une porte vitrée avec le centre de documentation. Cette salle-là avant était le centre d'animation dans laquelle il y avait des matériels de médiation, des lavabos... Et cette salle-là est adjacente à tout ce qu'on appelait avant la bibliothèque. Salle d'animation, bibliothèque. En tout cas, cette configuration-là posait deux problèmes majeurs : l'animation ne pouvait accueillir plus de 19 enfants, qui n'étaient donc pas représentatifs de l'accueil d'une classe ! Grosse contrainte de sécurité. Deuxième chose, on a un fonds documentaire très important qui faisait de notre bibliothèque l'une des plus fournies en archéologie. Depuis, le service en archéologie qui est né entre temps a acquis beaucoup de bouquins, donc ça commence à devenir quelque chose d'important. La contrainte était que l'accessibilité se faisait par l'administration, donc utilisable & utilisée que par les gens du musée. Madame JANNET voulait que cette bibliothèque soit accessible aux étudiants, aux chercheurs, à tout le monde. Ce qui a changé, c'est que la salle d'animation a été transférée au belvédère. L'intérêt est double : ça laisse une place dispo, & dans le belvédère, on a la possibilité d'accueillir plus que 19 enfants. En norme de sécurité, c'est 50. L'ancienne salle d'animation a été remplacée & inaugurée en juin 2011 en centre de documentation Fernand BENOIT, au nom du fouilleur, l'archéologue qui a fait les fouilles sur notre site. Ce n'est pas une bibliothèque, la différence étant qu'on ne peut pas emprunter les ouvrages. Il a été mis en place par Audrey RECOULY, la documentaliste, & l'ancienne bibliothèque devenait le magasin avec tous les ouvrages.

32. BR Le changement majeur, on en a parlé tout à l'heure, c'est l'inversion de l'entrée.

32. OG Oui, avec la contrainte d'une entrée qui n'était pas réfléchi à la base, avec un bureau d'accueil qui est mal foutu, les gens qui ne voient pas forcément, qui rentrent sans dire bonjour, ça pose beaucoup de contraintes, contrairement à MATISSE, où quand tu rentres, tu es tout de suite confronté à l'accueil. Ça c'est le premier réaménagement.

32. BR Le centre d'animation devient centre de documentation, & le belvédère, qui était le lieu d'interprétation du site devient salle d'animation en 2011. Après, il y a la mutualisation. Il ne faut pas oublier aussi ce qui se passe en dessous. La muséographie du -1. Comment c'était organisé ? Il y avait plusieurs espaces en dessous, il faut bien se tenir : salle polyvalente de conférence, salle dédiée au funéraire, & à gauche, salle d'exposition temporaire. Ça c'était mademoiselle MOUCHOT.

---

<sup>853</sup> GOUVERNEMENT FRANÇAIS, « loi relative aux musées de France », op. cit., art. 1.

---

<sup>c</sup> Extrait ventilé sous « Numérisation des collections », SECTION B.3.46 Numérique, page 916.

32. OG Madame JANNET arrive, & ces deux parties étaient extrêmement cloisonnées avec des barrières, des gros murs. Je trouvais que c'était un peu étouffant. Elle a décidé d'ouvrir tout ça, les grosses barrières en fer forgé énormes, d'ouvrir tout ça pour la création d'une exposition qui était temporaire & qui avait pour vertu de devenir une exposition permanente sur le funéraire, puisque nous avions des collections exceptionnelles. Elle voulait vraiment mettre en exergue ce mobilier archéologique avec une nouvelle muséologie – non pas avec des panneaux comme ce qu'on a dans la plupart des musées, bien droits, collés au mur – mais avec des panneaux ondulés qui passaient entre les sarcophages & les stèles, avec les dessins d'un artiste dessinateur Pierre-Yves VIDELIER, des textes explicatifs, une muséographie un peu particulière. C'est pour ça qu'elle a supprimé l'espace dédié aux expositions temporaires pour avoir la possibilité de mettre en place une exposition permanente sur le trésor du musée qui est la sépulture. Avec des stèles funéraires de 800 kg, 3 m de haut, qui sont magnifiques, des *ave MARIA*, des trucs en marbre, etc.

32. BR Intéressant en plus. Le paradoxe de tout ça, on est en 2011. Monique se lance, plutôt que de faire une grande exposition, je vais en faire plusieurs petites qui vont se suivre.

32. OG Elle fait l'exposition 1.1, 1.2, 1.3 pour faire une exposition qui en fait n'est jamais arrivée...

32. BR Alors le problème, ce qui s'est passé concomitamment, tout ceci n'a pas été compris par la collectivité territoriale comme une action suffisamment lisible pour avoir l'adhésion. Donc la collectivité territoriale a souhaité réorganiser l'ensemble en mettant une mutualisation des deux établissements, & en donnant des directives comme maître-mot d'une réorganisation. Premier maître-mot, le belvédère devait redevenir un lieu en lien entre le site & le musée, autrement dit, plus un lieu de médiation. Deuxième chose, il devait y avoir des expositions temporaires, ce qui implique de récupérer une partie des espaces dédiés aux expositions temporaires-permanentes pour le rendre en exposition temporaire. Donc, ça a amené beaucoup de réflexions, il fallait trouver des solutions. Maintenant, il y a eu deux expositions temporaires en poussant.

32. OG On a fait un jeu de *Tetris*<sup>854</sup>, & on a poussé. On est parti du bas funéraire pour libérer un espace pour les expositions temporaires. Il y en a eu deux jusqu'à présent : *Les Phéniciens, les Grecs, les Étrusques & la mer*<sup>855</sup>, & *Vieux papiers, vieux cailloux*<sup>856</sup> qui s'est terminée il n'y a pas longtemps.

32. BR On a poussé les objets. Moi, je trouve dommage que ça se soit passé comme ça. Et puis dernière phase, la ville de Nice s'est engagée dans la mise en œuvre d'une grande exposition qui est le fer de lance de la culture niçoise *a minima*, qui est une vaste exposition en huit parties sur Henri MATISSE, pour le cinquantième anniversaire du musée MATISSE où la plupart des musées de Nice participent, notamment le musée MASSÉNA qui fait une passionnante exposition sur *Palmes & Palmettes*<sup>857</sup>, & notamment le musée d'archéologie de Nice qui fait une magnifique exposition sur le regard de créateurs contemporains sur les piscines<sup>858</sup>. Le tout sous la houlette du commissaire général Jean-Jacques AILLAGON, ancien ministre de la Culture. Donc, il a été commandé de continuer cette politique de poussage de collection. Maintenant, les collections ont été complètement poussées contre un mur. La salle polyvalente est devenue une sorte de réserve lapidaire. C'est beau ! Ok, on ne voit plus les collections, c'est dommage. C'est quand même pas mal. Donc voilà les changements qu'on peut dessiner.

32. VL Et le parcours ?

<sup>854</sup> Alekseï PAJITNOV. « Tetris ». In : *Académie des sciences de l'URSS* (1984).

<sup>855</sup> Mai 2012, Nice : musée d'archéologie de Nice. *Les Étrusques, les Grecs, les Phéniciens & la mer*. MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE DE NICE, éd.

<sup>856</sup> Oct. 2012, Nice : musée d'archéologie de Nice. *Vieux papiers, vieux cailloux ?* Bertrand ROUSSEL et Hélène MARIS, eds.

<sup>857</sup> AILLAGON, *Palmeiers, palmes & palmettes*, op. cit.

<sup>858</sup> Juin 2013, Nice : musée d'archéologie de Nice. *À propos de piscines*. Jean-Jacques AILLAGON et Bertrand ROUSSEL, eds.

32. BR Ici, on découvre en bas le site, comment on fouille, les recherches ici, & la fouille de terrain. Après on monte, on trouve le résultat des fouilles, la géologie, les structures, les animaux, l'industrie & l'homme. Et on finit par la maquette de la cabane en redescendant, on peut redéployer tout ce qu'on a découvert en re-regardant le sol DM<sup>859</sup> où on va retrouver les éléments qui correspondent à tout ce qu'on a vu au-dessus.

32. VL La logique suit la logique de la fouille ?

32. BR C'est aussi simple : méthodologie, puis on montre ce que ça donne, on réemploie le tout pour montrer comment on le reconstitue. Simple, efficace.

32. VL Est-ce qu'il y a une esthétique dans ce parcours ?

32. BR Ce que j'ai oublié de dire, c'est qu'il y a une zone pour conceptualiser, c'est là où il y a les crânes. Alors après d'esthétique ! Quel sens tu donnes au terme esthétique ? Moi, je dirais que c'est à l'image des collections !

32. OG Vieux & tout cassé !

32. BR Non, mais c'est pas loin de ça. Il faut dire une chose, c'est qu'on a des collections qui sont ingrates. C'est-à-dire que les collections, les vestiges laissés par ces hommes il y a 400 000 ans, c'est de petits bouts de galets cassés & des petits bouts d'os cassés. Donc, là on est déjà dans une esthétique des collections qui est déjà une esthétique minimaliste sur le plan esthétique. C'est-à-dire qu'on est dans du moche. C'est ce qu'on a voulu souligner avec l'expo des *Vieux papiers & des vieux cailloux*<sup>860</sup>. Je pourrais te parler de l'esthétique de l'exposition, parce que justement on était en plein dans l'idée de souligner ça. Comment des objets qui sont minimalistes sur le plan de leur expression esthétique, ou plus loin de leur expression... ça n'a l'air de rien. C'est ça l'idée. Ça a l'air d'une pierre, c'en est une au passage, mais l'important c'est de pouvoir donner & faire passer, au travers des explications qui vont pouvoir être données avec nous, des médiums & des médias qui sont basiques pour des raisons budgétaires etc. Donner une explication qui va nous permettre de révéler la réalité de ce que ces vestiges qui parlent peu aux gens vont pouvoir constituer : c'est-à-dire les traces de la première fois que l'homme va domestiquer le feu dans le monde, ce qui n'est quand même pas rien. Donc moi si je devais parler d'une esthétique, c'est d'une esthétique minimaliste des collections. Après, l'esthétique de la muséographie elle-même, elle est minimaliste aussi. Là, c'est pas par les collections, c'est par l'histoire du musée, c'est peut-être aussi par rapport à ce qui s'est passé, par rapport au fait que, bon, Terra Amata n'est pas le centre des préoccupations muséales de notre collectivité territoriale. Le maire, tous les matins en se levant, je ne suis pas sûr qu'il pense au musée de Terra Amata en se rasant. Il a sûrement d'autres pensées. Donc, du coup, il faut savoir que le musée de Terra Amata avant la mutualisation des deux établissements, c'était 20 000 euros de budget. À titre de comparaison, l'installation de la petite exposition au MAMAC rien que pour la dernière, avec les projections : rien que pour les projections, c'est 36 000 euros de location, pour 3 mois.

32. VL Et la présentation des résultats, ou la hutte, les petites maquettes est-ce que c'est une mise en situation ?

32. BR Oui, il y a une logique très nette. C'est-à-dire, qu'est-ce qu'on va dire ? On va dire : « On part d'ici, voilà comment on fouille. Voilà comment on travaille. Voilà comment on reconstitue les choses avec la monographie. Voilà comment on fait, on fabrique la science. » Bon, on explique ça. Après, tu remontes, tu vas voir les différentes étapes des résultats. On a vu le comment, on voit les résultats, donc les résultats dans les différents domaines. Et *in fine*, la cabane telle qu'elle est présentée sur la fin, elle constitue une sorte de synthèse symbolique de l'ensemble des résultats. Donc, symboliquement, elle reconstitue ça, donc une reconstitution du comportement & du mode de vie par le biais de l'habitat, puisqu'on est parmi les plus anciens habitats structurés de l'histoire de l'humanité qui ont été découverts. Donc, ça forme ça.

---

<sup>859</sup>Dunaire de série M.

<sup>860</sup>ROUSSEL et MARIS, *Vieux papiers, vieux cailloux ?*, op. cit.

32. OG La comparaison avec Cimiez, ça serait la maquette.

32. BR On a un acheminement vers la maquette. Après, je le vois moins lisible à Cimiez, peut-être parce que je le connais moins bien.

32. VL Et ici, vous avez la géologie, la faune & la flore...

32. BR Toutes les collections sont présentées au fur & à mesure, en lien avec des explications dans les panneaux, des dioramas, & des plaquettes en plusieurs langues qu'on peut prendre à l'entrée. La contextualisation, c'est en bas, pour expliquer un petit peu où on est tombé, qu'on date de 400 000 ans, que c'est l'époque... contextualisation qu'il faudrait développer d'ailleurs parce que... Mais bon, après, il manque des choses, il manque une contextualisation géographique, mais il manque un peu d'espace aussi. Il faudrait une pièce ou deux de plus pour pouvoir faire d'autres trucs. Ce qu'il manque aussi, c'est l'utilisation de médias un peu plus modernes. L'intérêt de Terra Amata, c'est qu'on ne peut pas tomber en panne. On a un film, qui n'est pas encore au bon endroit. Ça c'est une nouveauté qu'on a cette année, c'est qu'on a remis le film de la foule. Ce que je voudrais, c'est le mettre en bas, parce qu'il serait bien à sa place dans le truc. Pour le moment, il est là où il y a une prise, tout bonnement. Comme il n'y a pas de prise en bas, il a fallu mettre là où ça marche. Deuxième point, il y a un système interactif pour la maquette, pour le moulage. Parce que ça, ce truc-là, longtemps ça n'a pas marché, ça a duré quatre ans pour des raisons sur lesquelles je ne reviendrai pas, maintenant on a quand même réussi à trouver une solution. Donc maintenant ça marche, & ça permet d'expliquer le moulage, sachant que le moulage, c'est pour l'archéologie de la Préhistoire un élément important, d'abord parce que c'est un mode d'enregistrement, c'est le moyen d'enregistrer l'information qui est limitée. Et c'est important pour l'histoire de la discipline parce que nous avons ici à Terra Amata le plus ancien moulage de site préhistorique conservé. Le premier a été fait en 1965 par André LEROI-GOURHAN. C'est l'unité d'habitation n° 1 du site de Pincevent en Seine-&-Marne, & le deuxième, ça sera 1966, Terra Amata. Et à ma connaissance, le premier a été partiellement détruit, & il n'était pas conservé dans un musée, c'est grâce au fait qu'il soit conservé dans un musée celui-là qu'il a été conservé. Et c'est un des plus grands parce qu'il fait 70 m<sup>2</sup>. Donc pour l'histoire de la discipline, c'est aussi une façon de restituer & de conserver l'information archéologique, peut-être dépassée aujourd'hui, mais en tout cas qui fait date, & qu'il est important de conserver.

32. VL Vous recevez des chercheurs ici ?

32. BR Ce qui se passe ici, bon, des étudiants on en reçoit plein. Plein, plein, plein... on dira trop même. Non, c'est parce qu'on rigolait ce matin... mais non, c'est sympa, sinon on s'encroûte. Les chercheurs, pour ici, il se trouve qu'on est en train de mettre en place la monographie du site. C'est-à-dire qu'on a là les deux premiers tomes ici, le troisième va sortir<sup>861</sup>. Donc, on a une équipe d'une soixantaine de chercheurs qui travaillent sur les collections de Terra Amata de façon... on n'y est pas tout le temps quoi, mais là le gros est fait. Donc là, beaucoup de choses ont été réétudiées, toute la faune, une grande partie de l'industrie. Les premiers volumes : le premier était consacré à la géologie, datation, etc. ; deuxième consacré à tout ce qui est paléoenvironnement, faune & compagnie ; troisième, ce sera les niveaux d'occupation qu'Angélique va évoquer rapidement parce qu'elle a eu le plaisir de lire... Non, mais c'est pour dire que là on en est à la relecture. Grâce à Bastien & à Angélique, hier on a pu avancer sur la relecture des épreuves envoyés par le CNRS éditions, parce qu'il y a toujours des petites fautes encore. Donc, ça c'est prévu en avril. Le quatrième tome ça sera sur l'industrie, & le cinquième tome ça sera sur le mode de vie avec des synthèses. Donc recevoir des chercheurs, on en reçoit de deux types. Globalement, c'est un travail d'équipe, c'est même pas recevoir, c'est en lien avec le laboratoire départemental de préhistoire du Lazaret. Et ponctuellement, on reçoit des chercheurs du monde entier qui viennent pour regarder le site de Terra Amata, pour étudier le truc, parce que

<sup>861</sup> Henry de LUMLEY. *Terra Amata Nice, Alpes-Maritimes, France*. T. I. Cadre géographique, historique, contexte géologique, stratigraphie, sédimentologie, datation. Paris : CNRS éditions, 2009 ; Henry de LUMLEY. *Terra Amata Nice, Alpes-Maritimes, France*. T. II. Palynologie, anthracologie, faunes, mollusques, écologie et biogéomorphologie, paléanthropologie, empreinte de pied humain, coprolithes. Paris : CNRS éditions, 2011 ; Henry de LUMLEY. *Terra Amata Nice, Alpes-Maritimes, France*. T. III. Individualisation des unités archéostratigraphiques et description des sols d'occupation acheuléens. Paris : CNRS éditions, 2013.

le site est connu dans le monde entier. C'est là où on a un paradoxe, parce qu'on a un musée pas très très... mais il n'empêche que dans la communauté des chercheurs en préhistoire, c'est quelque chose qui est extrêmement connu, que je comparerais avec le Cabanon LE CORBUSIER à Roquebrune-Cap-Martin, c'est-à-dire que si on se balade à Roquebrune-Cap-Martin & qu'on demande le Cabanon du CORBUSIER, ils ne savent pas trop. En revanche, si on demande à un architecte du monde entier, n'importe lequel, il a entendu parlé du Cabanon du CORBUSIER. Tu trouves un préhistorien dans le monde qui n'a jamais entendu parlé de Terra Amata, c'est qu'il vaut mieux qu'il fasse autre chose, parce que ça n'existe pas : en première année, tu apprends Terra Amata, à cause des plus anciens foyers de l'histoire de l'humanité. Tu leur expliques le feu, ils te disent Terra Amata. C'est pour ça que par exemple ce matin, il y eu une demande d'une expo en Allemagne qui demande des photos pour... où des livres scolaires, etc. Ça arrive très souvent.

32. OG À Cimiez, ça n'est pas un parcours scientifique comme on a ici avec la découverte, qu'est-ce que c'est que le métier d'archéologue, les fouilles etc. On a un parcours plutôt thématique avec une introduction plutôt chronologie, avec la villa Giribaldi, 4000 ans, & ensuite ce sont des ensemble thématiques : on va avoir la thématique de la salle à manger, on va avoir la thématique céramique sigillaire, des métiers à tisser, des bijoux, de l'hygiène chez les Romains, des amphores, des bornes milliaires & enfin en haut des dieux avec quelques reproductions de dieux & d'explications de tout ça, & en bas normalement le funéraire. Il y a ce parcours-là, & après ou avant, l'extérieur. Quand on parle d'esthétique, encore une fois on est dépendant, les vitrines, ce sont des vitrines qui commencent à dater. Là où il peut y avoir une esthétique, c'est dans le sable utilisé pour la présentation. Les objets archéologiques sont posés sur le sable. Le musée est peint à la mesure d'une villa romaine, avec du rouge pompéien sur les murs, du blanc sur le plafond, c'est un peu dans cette idée-là. Ce n'est pas des murs blancs écrus, on a du rouge pompéien, enfin qui se rapprocherait du rouge pompéien.

32. BR Une espèce de référence comme ça, un peu malvenue.

32. OG Moi je trouve que c'est joli. Il y a cette esthétique-là. Le sable rappelle également ces couleurs. On est en fait dans une charte graphique rouge-orangée dans le musée qui rappelle ces fresques romaines. Donc le sable va être orangé sur des vitrines qui vont être noires, pour faire la jonction. Le sable, ce n'est pas n'importe lequel, c'est du sable qui n'abîme pas le matériel archéologique posé sur un pH<sup>862</sup> neutre. Donc en terme d'esthétique, il y a finalement une petite recherche là-dessus, qui marche avec l'architecture, avec l'*impluvium*, enfin l'*atrium*, qui rappelle la salle centrale d'une villa, les colonnes qui rappelleraient le péristyle autour de l'*atrium*... ça rappellerait une villa romaine mal construite, qui serait un peu dans cette esthétique-là, dans cette ambiance-là.

32. VL Après, vous avez des cartes, tout ce qu'il faut pour expliquer...

32. OG Bon, panneaux, cartels à l'intérieur, c'est sûr. Pour l'extérieur, on va proposer des documents A3<sup>863</sup> : plan, explication... Les « trucs » plastifiés. Là, aussi, on n'a pas de média moderne. Il y a un projet de Bertrand, dans le belvédère, de mettre un peu de technologie, de la réalité augmentée, ce genre de choses...

32. BR <sup>d</sup> De la commande qui a été faite de rendre le belvédère en trait d'union est né un projet qui est celui de créer l'étage qui n'a pas été créé, & de le créer de façon virtuelle. D'où le terme de belvédère virtuel. Donc de faire un système en réalité augmentée pour pouvoir découvrir le site comme à vol d'oiseau, comme si on était en haut de ce belvédère qui n'a jamais existé. ||

---

<sup>862</sup> Potentiel hydrogène.

<sup>863</sup> Format de papier de série A de 297 x 420 mm.

---

<sup>d</sup> Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 914.

32. OG Mais qui est sous forme de projet, donc aujourd'hui, pas de technologie moderne, pas de projection, pas de film. C'est une chose que je cite, parce que c'est quelque chose que j'aimerais avoir : pas de film, pas de son également... On a des musées, par exemple au Canada, où il y a une ambiance sonore, avec des projections sur des vestiges archéologiques...

32. VL Je remarque que les musées gérés par des spécialistes de l'archéologie sont particulièrement bien contextualisés. On met facilement des outils pour entourer les objets pour qu'on les comprenne. Je remarque que c'est quelque chose que vous avez de plus fort que les musées d'histoire plus classique. Il y a toujours ce souci qui doit venir du travail d'archéologue, qui quand il publie, essaye de mettre ces éléments-là : plans, croquis, frises...

32. OG Et c'est encore plus vrai pour la Préhistoire, mais on est dans des périodes où la transmission orale n'existe plus, où le souvenir n'est pas présent, on ne se souvient pas de choses que ton grand-père a pu te dire, on peut encore avoir des images d'il y a cinquante ans. On n'est pas obligé de contextualiser par des schémas, par des dessins, par des peintures, par des explications très concrètes. Ce que tu viens de dire, dans ces périodes-là, il faut forcément donner une image plus concrète de thématiques dont nous sommes en train de parler, parce que ce n'est pas naturel.

32. VL Toi, tu l'expliquerais plutôt par cet éloignement ?

32. OG Oui, c'est trop vieux. C'est pas les mêmes mentalités déjà il y a 2000 ans en arrière, déjà ! Alors imagine 400 000 ans. C'est pas les mêmes mentalités, les mêmes façons de voir, les mêmes façons de penser, les mêmes façons de réagir. Donc il faut faire comprendre par toute cette conceptualisation : c'est concrétisé par... par exemple, on a une vitrine où on a des objets de la salle à manger romaine. Tout le monde ici verrait une salle à manger comme ici : une table, on vient manger à table ici. C'est une chose complètement différente dans l'Antiquité. Donc en fond de cette vitrine, il y a un grand dessin où on voit des gens allongés sur des banquettes avec des tables à trépieds au milieu : ils mangent allongés. Comment tu peux, simplement en visualisant les objets, comprendre qu'on ne mange pas de la même façon il y a 2000 ans qu'aujourd'hui ? Donc, il faut le concrétiser, le conceptualiser, par des dessins, par des fresques... Donc, c'est trop éloigné de nous aujourd'hui pour qu'on puisse comprendre du premier coup d'œil. En tout cas, moi, c'est comme ça que je le vois. C'est pour ça qu'on a besoin d'imager. Regarde la salle d'animation qu'il y a ici : on va avoir des reproductions pour bien pouvoir se mettre dans le bain tout de suite, qu'on puisse comprendre de quoi on parle immédiatement sans perdre l'auditoire, sans perdre le public, les visiteurs.

32. BR Pour la Préhistoire, c'est pire finalement, parce que comme on traite de civilisations sans écriture, ça rend l'objet encore plus difficile d'accès. Et puis, l'objet est pauvre, c'est quelque chose qui est très prégnant pour les périodes préhistoriques & *a fortiori* du Paléolithique antérieur, c'est qu'on a un objet qui ne dit pas grand-chose sur le plan esthétique, qui n'est pas directement accessible. Si tu mets un MATISSE, globalement, tu mets les gens devant, 90 % des gens vont trouver ça beau.


32. OG Ou déjà savoir que c'est une peinture.

32. BR Ou au moins, ça va dire quelque chose à quelqu'un, même s'il n'y a pas trop d'explications autour. Quand tu mets un ou deux *choppers*\*...

32. OG Ben, tu ne sais même pas déterminer ce que c'est vraiment. Devant un tableau de MATISSE, au moins tu as identifié l'objet. Un objet archéologique n'est pas forcément identifiable. Si tu ne l'as pas expliqué par cartel, redessiné sur un schéma derrière, recontextualisé dans la pièce dans laquelle c'est utilisé, ou dans la grotte... bien évidemment il faut avoir besoin de ces outils-là. Et là où la technologie moderne serait super intéressante, ça permettrait de mieux visualiser la chose, peut-être avec des acteurs vivants. Je ne sais pas, tu prendrais une vaisselle



de table dans une salle à *atrium*, si à côté, tu as une petite réalité augmentée sur *iPad*<sup>864</sup> où tu vois où est cet objet-là...

*Com. 32.5*  32. BR Ça se fait bien. <sup>e</sup> Moi, ce que j'aime beaucoup, c'est moins à la mode maintenant, c'est les hologrammes, tu vois les gens se balader. C'est drôlement bien ça ! <sup>||</sup>

32. OG Ou alors pour mettre en exergue toutes ces technologies-là, il y a le nouveau musée du Trophée de La Turbie qui utilise un mur avec des pièces archéo. Ils l'ont refait en 2011 avec des pièces archéo sur un mur. Ces pièces qui viennent du Trophée<sup>865</sup>, via des écrans tactiles que tu as devant toi maintenant. Tu appuies sur l'objet qui t'intéresse, & cet objet vient, il tourne dans ton écran, un texte apparaît, tu peux faire sortir le texte, & là, l'objet vient par un effet de zoom sur le Trophée de La Turbie<sup>866</sup>, & on voit où il est censé être. Donc cette réalité augmentée, cette nouvelle technologie parle beaucoup plus qu'un dessin. <sup>f</sup> C'est un truc d'avenir, je pense, il faut le faire. Comme le disait Bertrand tout à l'heure, Terra Amata ne tombe jamais en panne parce qu'il n'y a pas ces technologies qui pourraient aussi poser des soucis. <sup>||</sup>

*Com. 32.6*  
Ça ne tombe  
jamais en panne

32. VL Vous avez aussi un réseau avec d'autres musées d'archéologie ?

32. OG Terra Amata avec la grotte du Lazaret. Avec aussi le musée de paléontologie de Monaco, puisque, ce rapport-là se fait très simplement avec eux, avec les préhistoriens, parce ce que sont ces scientifiques qui viennent d'écrire la monographie, scientifiques qui viennent d'autres musées, d'autres structures archéologiques, donc il y a un lien de base qui est fait. À Cimiez, il n'y en a pas. On est en lien, de manière pas aussi présente qu'ici, avec le musée d'Arles antique parce que c'est aussi les mêmes thématiques, les mêmes périodes. On a la conservatrice qui a des relations avec le musée d'Arles antique. Moi, je suis en train de mettre en place un partenariat avec le musée du Trophée de La Turbie, parce qu'on est dans une thématique : c'est la même période, c'est la même histoire, c'est exactement pareil. Donc on est en train de mettre en place ça, ça paraît logique. Mais sinon pas plus que ça.

32. BR On a deux vecteurs de lien, c'est à la fois les collaborations scientifiques, & l'autre vecteur assez fort, c'est les expositions. Parce que jusqu'à la mutualisation, on faisait beaucoup d'expositions temporaires. Et ces expositions temporaires, on les faisait de façon très simple, mais de telle sorte qu'elles puissent être après itinérantes, de telle sorte qu'on a *Èves & rêves*<sup>867</sup>, qu'on a une exposition sur le feu, qu'on a une exposition sur les idées reçues de la Préhistoire, qu'on a fait une exposition sur les timbres qu'on a fait circuler aussi<sup>868</sup>. Donc, soit des expos clefs en main, soit des expos qu'on remonte ailleurs. Parce qu'en plus on ne peut pas trop faire d'expo ici, moi qui aime bien ça, j'ai tendance à aller faire des expositions dans d'autres endroits. Un peu comme le musée. Ça permet de tisser beaucoup de liens avec les uns les autres. Là, l'expo sur Carros-le-Neuf d'Angélique<sup>869</sup>, l'expo sur le feu qui est à Monaco actuellement, & puis, il y en a plein plein. Il y en a *Lours des cavernes* qui part en Savoie la semaine prochaine<sup>870</sup>... Ça brasse bien. L'intérêt aussi, c'est que ça fait connaître l'établissement, & on arrive à le faire gratuitement, les gens se pressent pour venir récupérer. C'est pas mal, ça crée une dynamique, des collaborations & tout ça.

32. VL Et avec les universités ?

<sup>864</sup> APPLE, *iPad*, op. cit.

<sup>865</sup> *Trophée des Alpes*. La Turbie, 7.

<sup>866</sup> Ibid.

<sup>867</sup> Oct. 2001, Nice : musée de paléontologie humaine Terra Amata. *Èves & rêves*. musée de paléontologie humaine TERRA AMATA, éd.

<sup>868</sup> Nov. 2008, Nice : musée de paléontologie humaine Terra Amata. *Préhistoire de timbres. La collection d'un préhistorien*, Pierre Cadenat (1902-1998). musée de paléontologie humaine TERRA AMATA, éd.

<sup>869</sup> Mar. 2007, Carros : musée d'archéologie de Nice. *Sur les pas des premiers Carrois*. musée d'archéologie de NICE, éd.

<sup>870</sup> musée de lours des cavernes en Chartreuse.

<sup>e</sup> Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 912.

<sup>f</sup> Extrait ventilé sous « Interactivité », SECTION B.3.46 Numérique, page 912.

32. BR On a des collaborations via les stagiaires qui viennent. Les chercheurs eux-même, pour l'université de Nice, paradoxalement, pas tant que ça, en tout cas pour la Préhistoire. C'est dû au fait que pour le laboratoire du CEPAM<sup>871</sup> qui est spécialisé dans la période du Néolithique, ce qui fait que c'est un peu vieux pour eux. Et leur truc, c'est un peu récent pour nous. Ça se rencontre moins. Paradoxalement, Didier BINDER c'est un néolithicien, & c'est surtout des néolithiciens. Mais, il n'empêche qu'elles existent, notamment pour ce qui est des médiations & diffusion des connaissances, parce qu'ils veulent de plus en plus, enfin... Que nous, on est déjà en place pour le faire, ce qui fait qu'on travaille ensemble. Je pense à la réception qu'on fait des étudiants pour les visites, notamment avec Sandrine BONNARDIN qui est maître de conf. de Préhistoire à la fac, & qu'on reçoit régulièrement avec ses étudiants. Et puis après, ces projets de médiation, là il y a un projet de médiation de culture scientifique. Là, il y a *Médites*<sup>872</sup> qui se met en place de façon croisée entre, pour la ville de Nice, le service d'archéologie de Nice, le musée d'archéologie, & le laboratoire départemental de préhistoire du Lazaret & le CEPAM. Donc, c'est plutôt comme ça, par le biais, moins de la recherche dans chaque domaine que de la collaboration. Si l'université, il y avait l'époque où on faisait des cours avec le master de BOURSIER. Donc les cours & les soutenances de mémoires, & les trucs comme ça.

32. OG C'est ce que faisait aussi madame JANNET en collaboration avec la fac en tant que chargée de cours. Et puis les collaborations avec les archéologues de la fac chargés de cours & puis maîtres de conférence : Yann CODOU, Michel LAUWERS également. Et donc la venue des étudiants de la fac de Ricardo GONZÁLES, en histoire antique. Les relations proches qu'il y a eu avec monsieur ARNAUD, en son temps, professeur d'histoire romaine également, mais pas de collaboration scientifique. Ça c'est le service archéologique qui suit. Il y a un lien fort avec ce service par contre, parce qu'il s'occupe des sites archéologiques de la ville de Nice, & que même si l'accent est donné depuis trois ans sur la colline du château. Mais ce service archéologique a beaucoup été mis en relation avec le musée depuis la fin du PCR<sup>873</sup>, projet commun de recherche en 2004-2008. Mais depuis 2008, le service archéologique a mis ses priorités sur la colline du château, & maintenant, un petit peu le bois sacré qui est le bois à proximité de Cemenelum, où il y aurait eu la cité gauloise, puis l'extension de la ville romaine. Mais c'est vraiment la colline du château. Pour le moment il n'y a plus de rapport scientifique étroit parce que pour l'instant, le service archéologique a l'air de dire : « Bon Cimiez, pour le moment, c'est fait, on l'a vu 2004-2008, ça a été fait. » Même s'il y a un autre projet culturel commun de recherche qui a commencé, qui met aussi le doigt sur la colline de Cimiez, mais dans sa globalité. C'est pour ça qu'il y a les fouilles au bois sacré, mais on va faire un plan d'ensemble sur la colline de Cimiez. Mais comme ça a déjà été fait, on a remis en exergue les fouilles des années cinquante-soixante, il n'y a plus vraiment de collaboration proche.

32. BR Parce qu'après, le service d'archéologie fait partie de la direction du patrimoine, alors que le musée d'archéologie fait partie de la direction des musées. Donc, contrairement à ce qui pourrait paraître de prime abord, le lien n'est pas évident, étant de deux directions différentes.

32. VL Existe-t-il des esthétiques de l'histoire pour vous ?

32. OG C'est peut-être l'École des Annales où on considère l'objet archéologique différemment aujourd'hui. J'essaie de donner des bribes de réponses à ta question qui n'est pas facile. Je passe pour un blond là parce que je n'ai pas vraiment bien compris ta question.

32. VL Les historiens suivent des courants historiographiques, des poétiques, peut-être qu'il y a des styles qui peuvent avoir des liens avec des styles muséographiques, ou des manières de mettre en valeur l'histoire en dehors du texte pur.

<sup>871</sup> Cultures & Environnements Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge.

<sup>872</sup> UNIVERSITÉ DE NICE SOPHIA ANTIPOLIS et RECTORAT DE L'ACADÉMIE DE NICE. « Médites ». In : (2013).

<sup>873</sup> Projet commun de recherche.

32. BR En tout cas ici ça s'inscrit dans un courant. Ça on peut le dire. Il se trouve qu'il y a une personnalité forte qui a développé un certain nombre de musées de Préhistoire qui est Henry DE LUMLEY, & qui les a fait d'une certaine façon, sur le modèle de son premier, en améliorant au fur & à mesure. Son premier, c'est ici. Donc quelque part, nous on est dans une espèce de tradition comme ça – Quinson, Tautavel, Menton, musée des Merveilles, musée de l'Homme... – dans un style qui va être fondé sur l'utilisation, décrite pour certains, plaisante pour d'autres, des dioramas, des reproductions d'hommes préhistoriques avec des poils & des machins, des trucs pour qu'on puisse donner une image, qui va être marquée par l'utilisation des nouvelles technologies – bon, au fur & à mesure, celui de Terra Amata, c'est le plus vieux aussi – pour donner des images permettant de dépasser... Donc, c'est assez intéressant de comparer Quinson & le musée national de Préhistoire des Eyzies-de-Tayac. Les Eyzies-de-Tayac, il n'y a que des objets. Il y a 17 600 objets, bouts de silex, de petits bouts d'os dans les vitrines, & peu d'éléments permettant de faire vivre tout ça. Dans les musées faits par DE LUMLEY, l'objet devient peut-être moins important, mais le décorum autour, l'ambiance, le diorama, les trucs, on prend des moulages, on essaye de faire prendre la mesure aux gens, est plus important. Voilà, c'est une spécificité. Je dirais que Terra Amata s'inscrit là-dedans, même si ça ne se voit pas super bien.

32. VL Et à Cimiez, c'est peut-être ce qu'on a dit tout à l'heure.

32. BR On est resté dans une esthétique romanisante pour créer la déco de Cimiez. Contrairement à Arles, où tu mettrais des œuvres d'art contemporain dedans, ça ne choquerait pas.

32. VL On peut aussi jouer sur le concept de ruine...

32. OG Il n'y a pas à ma connaissance de courant aussi marqué qu'à Terra Amata, mise à part le fait d'avoir une sorte d'esthétique pseudo-*villa* suburbaine romaine avec ces petites fenêtres qui donnent à l'extérieur qui sont aussi représentatives des villas romaines. Il n'y a pas ou peu de fenêtres, parce que s'il y en a, le monde extérieur ne doit pas se mélanger avec les populations vivant dans les villas qui sont des populations bourgeoises. On retrouve pas mal d'éléments. Finalement on a un champ lexical & une thématique assez importante de la villa romaine dans le bâtiment. Assez importante, même si le belvédère n'entre pas du tout dans la thématique *villa* romaine.

32. BR Il répond à la composante paléo-chrétienne avec son côté abside.

32. OG En fait, on peut lui faire dire ce qu'on veut.

32. BR Enfin, c'est peut-être pas un hasard, parce que quand on regarde l'abside de la cathédrale elle est en face de l'abside du truc.

32. OG Ça montre aussi l'évolution du site archéologique qui est reporté dans l'évolution du musée : le bâtiment en tant que villa romaine pour la représentation du site archéologique, puis l'évolution de cette abside du belvédère. Ça serait très intéressant d'avoir une discussion avec l'architecte...

32. BR C'est possible. Il paraît qu'il est mort.

32. OG ... ou de lire ses mémoires.

32. VL Et à Cimiez, vous n'êtes pas inscrit dans une historiographie particulière ?

32. OG Non, je ne crois pas. Il faudrait vérifier.

32. VL Je n'aurais pas pensé à cette esthétique particulière de représentation de la Préhistoire.

32. BR Non, mais, des bifaces, il y en a partout. Mais c'est surtout sur la manière de mettre en place les objets archéologiques qu'on a quelque chose d'un peu particulier, qui a fait école dans certains pays. Si vous regardez par exemple en Corée, ça m'a frappé, ils ont fait de ces trucs : il y a des dioramas de partout, il y a des mammouths... C'est des muséums d'histoire naturelle, il y a des représentations de partout, tu as l'impression d'y être. Parce qu'ils ont du pognon, contrairement à nous. Nous, il y a un côté histoire naturelle très fort. C'était pour moi une erreur la mutualisation avec le musée d'archéologie. Ce qu'il eût fallu mutualiser, c'était le musée d'histoire naturelle avec le musée de la préhistoire. Parce que quand on nous dit que l'archéologie & l'histoire c'est la même chose, c'est pas vraiment vrai ! C'est beaucoup plus vrai de dire la Préhistoire & l'histoire naturelle c'est la même chose. Là, on est vraiment dans les méthodes de l'observation, qui existe aussi pour l'archéologie classique, mais qui sont particulièrement prégnantes pour les périodes de la Préhistoire, dû au fait qu'on a que ça, parce qu'on n'a pas les textes, contrairement à l'archéologie classique. Du coup, la Préhistoire est née de l'histoire naturelle & elle en est très très proche. À mon avis, autant dans certaines de ses interventions muséales comme ici, ou Quinson ou le musée en Corée, que dans certaines de ses méthodes.

32. VL Ok, merci. Elle est fini, l'exposition des *Vieux papiers & vieux cailloux*<sup>874</sup> ? Dommage. Ok, on se recroise pour en discuter.

32. BR C'est la collection qui fait le musée !

32. VL C'est la collection qui fait son esthétique aussi.

32. BR Le type de collection, déjà, c'est structurant. Quand on a des vieux cailloux & des vieux papiers, c'est pas la même chose que quand on a des œuvres d'art. On avait mis un herbier, ça brassait large : on allait jusqu'à la canne du chevalier Victor DE CESSOLE.

32. OG Les archives, le muséum d'histoire naturelle, le service d'archéo étaient représentés.

32. BR À bientôt !

32. OG Je te raccompagne.

32. VL Merci.

---

<sup>874</sup>ROUSSEL et MARIS, *Vieux papiers, vieux cailloux* ?, op. cit.

### A.33. Entretien avec Denis CHEVALLIER

Marseille, musée des Civilisations de l'Europe & de la Méditerranée, le jeudi 11 avril 2013.

33. DC Oui, j'ai connu Paul RASSE, j'avais publié dans *Terrain*<sup>875</sup> un numéro sur les savoir-faire<sup>876</sup>, il avait fait un article très intéressant sur les parfumeurs<sup>877</sup> ! Maintenant il est passé à autre chose, je crois qu'il est plutôt en muséologie. Il est prof. ? Alors, ça c'est le bâtiment qui a été construit pour la recherche ! Il est très beau. Il abrite nos collections depuis quelques mois, pas toutes les collections encore, parce que tout n'est pas encore arrivé. C'est traité, c'est gardé, c'est conservé. À la fois, c'est le lieu de stockage des collections, c'est les réserves, & puis c'est aussi le centre des ressources, c'est-à-dire que c'est le lieu de consultation des archives. Là, on a la bibliothèque pour les chercheurs.

33. VL Toutes les ressources se situent là ?

33. DC Oui. Là toutes les ressources sont là, par contre sur le site du MUCEM que vous allez voir tout à l'heure... Voilà, ça c'est un très très beau bâtiment ! 10 000 m<sup>2</sup>, j'espère qu'on l'a prévu un peu plus grand que pour les seules collections qu'on a, pour pouvoir acquérir. On est déjà pas mal plein ! Il y a un million d'objets. On a 350 000 objets en trois dimensions, plus le reste qui sont les objets à deux dimensions, photos, gravures etc. Néanmoins, on a de la place.

33. VL Quand a fermé le musée du bois de Boulogne ?

33. DC Il a fermé en 2005. Mais bon, il était encore... là on est en train de le vider, il sera rendu à son propriétaire, le ministère de la Culture, en juin je pense !

33. VL Je n'ai jamais compris pourquoi ils ont mis ce musée des Arts & Traditions populaires en plein 16<sup>e</sup> arrondissement.

33. DC Bah, écoutez, parce qu'il y avait de la place. Il y a eu une opportunité foncière, le bâtiment a été créé là... C'est vrai, vous avez raison, c'était le jardin d'acclimatation. Il y avait quand même un espace voué aux loisirs. Et c'est vrai que le musée des ATP a finalement assez souffert de cette position un peu excentrée du centre de Paris, ça c'est certain. Quand il était au Trocadéro, il avait moins de place, mais il était peut-être plus central. Bon, alors, il faudrait qu'on étudie ça... C'est arrivé dans... Ceci dit la programmation au bois de Boulogne, elle date des années soixante. C'était ouvert en 1970, on a commencé à... enfin, il y a toute une histoire qui a été raconté par Martine SEGALEN dans son histoire *Vie d'un musée* qu'il faudrait revoir<sup>878</sup> ! Les premiers plans – ça a mis beaucoup de temps à se faire – donc les premiers plans, c'était dans la fin des années cinquante–soixante, il voulait s'agrandir, il a trouvé cette opportunité je pense.

33. VL Qu'est-ce qui a motivé le fait de venir à Marseille ?

33. DC Ben, c'est justement le fait que de toute façon, le musée dit des Arts & Traditions populaires à Paris était en crise. Ça, c'est clair, il y a eu beaucoup d'écrits là-dessus. Il était en crise depuis la fin des années quatre-vingts. La période des années quatre-vingt-dix–deux-mille était vraiment la période de crise de ce musée & la prise de conscience de : « Il faut faire quelque chose ! » Alors il y a plusieurs raisons, plusieurs motifs qui sont invoqués. Bon, le motif que j'invoquais, notamment du fait que c'est en crise. On constate effectivement qu'il y a une crise

---

<sup>875</sup> *Terrain* (oct. 1983), n° 16, *Savoir-faire*, mars 1991.

<sup>876</sup> Denis CHEVALLIER. « Des savoirs efficaces ». In : *Terrain* 16 (mar. 1991), p. 5–11.

<sup>877</sup> Paul RASSE. « La cité aromatique. Culture, techniques et savoir-faire dans les industries de la parfumerie grasse ». In : *Terrain* 16 (mar. 2014), p. 12–26.

<sup>878</sup> Martine SEGALEN. *Vie d'un musée, 1937-2005*. Paris : Stock, 2005.

de public. On passe de 150 000 visiteurs, ce qui n'est pas énorme d'ailleurs, à 30-40 000. Donc on s'est dit, attention, on a deux cents personnes qui sont embauchées, qui sont payées par l'État, une centaine de gardiens, une centaine de chercheurs etc. & tout ça n'a pas l'air d'attirer vraiment les foules. Même s'il y a un succès d'estime, je veux dire les ATP avec Georges-Henri RIVIÈRE etc. Ces expositions sont relativement bien perçues par le public, au moins jusqu'à la fin des années quatre-vingts. Il y a de belles expositions, c'est sympa, mais c'est un côté un peu réservé aux spécialistes malgré tout, même si Georges-Henri RIVIÈRE a voulu quand même ouvrir les choses au grand public, il y a quand même une volonté de muséographie, il me semble : les muséographies de RIVIÈRE étaient quand même orientées vers le public. C'était la muséographie du Trocadéro, enfin du musée de l'Homme où évidemment, les muséographies sont orientées vers les chercheurs. Vous voyez la différence. Mais ça marche entre 70 & 85-86 je pense. Il y a l'année du patrimoine en 80, on a une espèce d'acmé, & puis ensuite, ça commence à régresser. Voilà, donc ça c'est la première chose, on constate qu'il y a moins de public, & on se demande pourquoi, on se demande ce qui ne va pas ! Et évidemment, il y a beaucoup de choses qui ne vont pas. Il y a l'idée qu'effectivement, il y a une surface qui n'est pas trop grande pour les expositions temporaires. Donc, c'est un musée qui n'a que 600 m<sup>2</sup> d'exposition temporaire. Donc, le reste des expositions sont des expositions permanentes. Et, les expositions permanentes, ce sont des expositions qui ont trop duré. C'est normal, quand le public est allé une fois, deux fois, à moins que ça soit un spécialiste d'art populaire, il n'y va pas trois fois. Je crois qu'un musée, ça on l'a vu d'ailleurs avec le musée de Québec qui se crée, c'est un musée qui fait de l'événement & qui parle des sociétés contemporaines, ça c'est vraiment, on est aussi dans le fond du problème, & que les ATP n'ont peut-être pas arrivé à... Le deuxième problème qui a été relevé, c'est effectivement, le champ, le domaine, le territoire. Et le territoire, il est quand même celui de la France. Progressivement, avec un certain nombre de conservateurs comme Florence PIZZORNI qui est quand même dans les années quatre-vingts... Michel COLARDELLE, on s'ouvre aux DOM-TOM<sup>879</sup>. Mais il manque la dimension des interactions, des échanges... Donc, là, il y a un colloque qui est organisé en septembre 96-97 à l'initiative de Michel COLARDELLE, qui est arrivé en poste en 96 je crois, qui s'intitule *Réinventer un musée*<sup>880</sup>, il faudrait revoir les actes, & qui analyse un petit peu ces questions, & qui pose aussi la question du rapport entre la recherche & l'institution des musées, qui est quelque chose qui ne fonctionnait pas non plus. Il y a eu donc : en 65, on crée le laboratoire d'ethnologie française, unité mixte du CNRS, qui se développe pas mal, qui vraiment prend forme, & est une équipe qui va jusqu'à 25-30 personnes, au sein du musée. Mais cette équipe, par ses sujets, finalement, se détourne en quelques sortes de ce qui se fait au cœur du musée. C'est un moment de l'ethnographie qui sort de ces sujets, disons, de la culture matérielle, pour s'intéresser à d'autres choses : rapports sociaux, anthropologie sociale, anthropologie symbolique... enfin bon, c'est le structuralisme, etc. & à ce moment-là, effectivement, les chercheurs du Centre d'ethnologie française qui sont jugés sur les critères habituels des chercheurs, c'est-à-dire les articles, les publications, & par le CNRS, s'emparent des sujets qui sont les sujets de l'époque. Je ne sais pas, il y a un type qui travaille sur les Chinois de Paris, il y a un gars qui travaille sur les sociabilités de quartier, il y en a qui travaillent sur les cultures ouvrières etc. c'est très intéressant. Mais, au fond, ils ne sont plus... ils se détournent de la conservation, & du coup ça fait deux univers, deux cultures. Ça fait presque un choc des cultures où tu as le côté de ceux qui pensent, & qui font des articles & des bouquins, & qui pensent très rarement à faire des expositions, & ceux qui sont le nez dans les collections, qui sont conservateurs, & qui eux, font marcher la boutique. Et ça crée vraiment des différences, avec des jalousies ; ce qui fait que ça ne marche plus pour ça aussi. Au point même que des gens comme Jean GUIBAL, directeur du Musée dauphinois, qui avait une mission de quelques mois aux ATP par le ministère de la Culture, pour revoir les choses – alors sa mission, il l'a faite en 93 je crois – il en conclut que le problème des ATP, c'est la recherche. Que, à force de vouloir plutôt faire de la recherche que des expos vers les publics... Oui, à Grenoble, il avait une autre politique plus novatrice que celle des ATP, qui s'est pensée... Bon, c'était dirigé par un gars qui s'appelle Jean CUISENIER, qui était avant tout directeur de recherches au CNRS, c'est un type intelligent, mais qui voyait aussi le musée comme un lieu de production de la recherche, ce qui était son cas, d'ailleurs, & c'est bien passé. Mais, bon, progressivement, il y a un certain nombre de chercheurs, les grands chercheurs sont partis sur des postes dans

<sup>879</sup> Départements & territoires d'outre-mer.

<sup>880</sup> CENTRE D'ETHNOLOGIE FRANÇAISE, MUSÉE NATIONAL DES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES et ÉCOLE DU LOUVRE. *Réinventer un musée le Musée national des Arts et Traditions Populaires Centre d'Ethnologie Française colloque 25 et 26 mars 1997*. Paris : École du Louvre, 1999.

d'autres laboratoires, & il n'est resté au musée que des chercheurs qui n'avaient pas les épaules assez larges pour porter l'aura scientifique du musée, de l'institution, à l'extérieur. Je crois qu'il y a eu ça aussi. Mais bon, voilà, une crise... Et puis une crise de l'ethnologie je pense, qui est une science qui a du mal à se coltiner avec des questions de changement de société. Elle se cantonne trop à une époque rurale, dans l'ethnographie, dans l'étude des traditions, & elle n'aborde pas assez vite, elle ne prend pas assez vite la mesure des changements sociaux qu'il faut qu'elle aborde. Et puis, en plus elle se fait un peu laminer par la sociologie qui elle... donc toute la question des migrations – bon voilà, dans les ATP certes, il y a des gens qui y ont travaillé – mais peut-être qu'on n'a pas fait assez vite.

33. VL Vous, vous étiez là-bas à cette époque ?

33. DC Non ! Moi, j'étais quand même pas loin. J'étais au ministère de la Culture, à la mission du patrimoine ethnologique, qui a eu un cheminement parallèle aux ATP, mais on a rarement convergé. J'étais à la mission ethno. jusqu'en 96. Après, j'ai changé de poste, je suis devenu conservateur. Mais j'ai quand même pas mal suivi parce que... Moi, je suis ethnologue, j'ai fait mon doctorat en ethnologie. Je suis même, au départ, je suis ruraliste ! Je travaillais sur les relations homme-animal, ma thèse c'était là-dessus<sup>881</sup>. Et je me suis beaucoup intéressé aux thèmes...

33. VL La frontière est difficile entre un musée d'histoire & un musée qui n'est pas un musée d'histoire.

33. DC La question de l'histoire est vraiment importante chez nous ! Et l'historicité, parce qu'il y a aussi cette idée que – & ça c'était très souvent avec le culturalisme – effectivement, la lecture historique n'était pas une lecture importante pour Georges-Henri RIVIÈRE.

33. VL Dans les musée d'ethno. ou de société, de plus en plus il y a cette dimension qui surgit. Vous vous avez fait le choix du mot civilisation dans l'intitulé de votre nouveau musée...

33. DC ... qui du coup nous a ramené à l'histoire. Ce qui est vrai, c'est qu'on s'intègre dans un champ plus vaste qu'on appelle les musées de société & on aurait pu, d'ailleurs être un musée des cultures des Méditerranées & de l'Europe, ou un musée des sociétés de la Méditerranée de l'Europe... Et le choix, effectivement était clairement, mais ça, ça se retrouve dans le PSC – vous l'avez eu le PSC ? Il faudra que je vous le passe – le choix a été fait d'ouvrir, & de poser justement le terme de civilisation, comme justement une forme de retour en quelque sorte à une perspective plus historique, dont on ne se prive pas puisque aujourd'hui, l'exposition qu'on va ouvrir en juin, au moins l'exposition dite permanente, est une exposition qui traite de l'histoire de la Méditerranée, avec des éléments d'archéologie, voire de Préhistoire. On ne se refuse pas d'aller voir ce qui se passait. C'est évidemment pas un musée d'histoire, mais il y a une lecture historique des phénomènes contemporains. C'est-à-dire que, pour moi, ce qui est important, c'est que c'est un musée qui propose à son public des interprétations, un regard, une approche, des sociétés contemporaines. Mais on regarde le contemporain, ça ne veut pas dire qu'on ne se réfère pas, pour regarder le contemporain, à son passé, qui fait partie du domaine de l'histoire. Je crois que c'est ça qui est... je crois que vraiment on pourrait caractériser le musée comme ça. Je crois que vraiment ça n'est pas un musée d'histoire, c'est un musée des sociétés de la Méditerranée aujourd'hui à travers une lecture des soubassements historiques. J'aime bien la manière dont, au J1<sup>882</sup>, on a actuellement l'exposition *Méditerranée*. Si vous avez le temps, allez la voir, jusqu'en mai. Très belle exposition, qui me semble-t-il a bien ce regard : on part du contemporain, & on essaye de questionner les sociétés de la Méditerranée aujourd'hui, à travers un voyage entre différentes villes, c'est la trame de l'expo. Et derrière, on a une exposition d'histoire, avec de très beaux objets d'archéologie, avec des interprétations, & ces transcriptions justement de certaines histoires plus récentes, les banquiers génois, & des choses comme ça ! Vraiment très très bien fait. Et on a, & je crois que c'est ça, cette espèce de miroir en quelque

---

<sup>881</sup> Denis CHEVALLIER. « L'Homme, le porc, l'abeille et le chien. La relation homme-animal dans une région du Haut-Diois ». Thèse de doct. Lyon : université de Lyon II, 1979.

<sup>882</sup> Môle 1 de la Joliette.

sorte, ça se joue en miroir. On a la situation actuelle, mais elle n'est ce qu'elle est que par un substrat historique qu'il faut mettre en valeur. Et ce substrat historique, il peut être de deux types : il peut être effectivement une sorte de survalorisation d'un passé à des fins idéologiques, de toutes façons, & c'est un peu le côté un peu nostalgique que peut avoir un musée de la Méditerranée où on mettrait en avant des heures de gloire, des moments, des Andalousie perdues où tout le monde s'entendait bien. Donc ça c'est pas véritablement très intéressant. Cette proposition, on voit quels sont les problèmes actuels, on part des problèmes actuels, & on dit, ces problèmes actuels ils se posent de cette manière ! Peut-être qu'ils se posent de cette manière, peut-être parce qu'ils sont évidemment dans un contexte particulier, mais d'autre part parce qu'ils se jouent sur une scène qui est celle de certaines civilisations qui se sont développées là, et qui sont les Méditerranées & pas la Méditerranée. C'est pour essayer de vous expliquer notre point de vue sur l'histoire. Alors le point de vue sur l'histoire, il n'était pas absent de la manière, de la conception de RIVIÈRE. RIVIÈRE n'était pas historien, il était ethnographe, mais on lui a reproché en tout cas, cette vision historique, d'être absente; cette historicité était absente. Même si c'est COLARDELLE qui l'a repris en main & qu'il est archéologue & qui a essayé de faire des choses avec ASTÉRIX<sup>883</sup> etc. Bon, les musées avaient cette lecture très synchronique de la part de gens qui l'avait fait, même LÉVI-STRAUSS qui avait participé à l'élaboration du programme de ce qu'on appelait la galerie culturelle, c'est-à-dire une synthèse... Vous l'aviez visité ?

33. VL Hélas, non. Et aujourd'hui ?

33. DC Il faudrait vous passez les deux PSC. Dans le premier PSC, d'abord, il y avait une chronologie. La chronologie des ATP de 1937, c'est réellement la France du XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle, la France rurale qui commence à s'industrialiser; ça c'est clair. Ensuite, COLARDELLE arrive, comme il est archéologue, spécialiste des chevaliers de l'an mil du lac de Paladru<sup>884</sup>, donc, il dit que la France, on l'observe à partir de l'an mil. Depuis, on fait le musée de la Méditerranée, on se dit qu'on ne peut pas commencer à l'an mil, il faut commencer à l'hégire, etc. On recule encore. Et puis, la dernière version dit : « Pourquoi se priver en allant de ce côté, on prend une période chronologique beaucoup plus vaste ». Mais c'est pas pour autant qu'on a un musée d'histoire, au sens qu'il n'y a pas l'idée de déterminer différentes périodes de l'évolution, de faire un musée chronologique comme le fera le musée d'histoire qui va ouvrir en septembre. Clairement, on part de -2006 & on arrive à aujourd'hui en passant par différentes périodes historiques. C'est pas du tout le cas de notre muséographie. On traite de sujets, de thématiques. Nos thématiques, c'est notre citoyenneté, le monothéisme...

33. VL Et à partir d'une thématique, vous tirez une perspective historique ?

33. DC Et ensuite, on a des référents historiques, ou des repères historiques... Mon exposition du *Bazar du genre* part du genre aujourd'hui en Méditerranée, & qui se fixe comme point de départ des évolutions depuis les années cinquante, avec des questions de contraception, & puis de planification démographique<sup>885</sup>. Quand je parle de certains sujets, je fais appel à des œuvres qui viennent du Louvre, qui sont des vases grecs qui montrent des scènes d'homosexualité, des choses comme ça, ça ne gêne pas si vous voulez, mais c'est pas pour ça que ça fait une expo historique. Donc voilà, il me semble que l'esprit du musée aujourd'hui, c'est celui-là. L'esprit du musée autrefois, c'était un peu celui-là aussi, sauf qu'il s'interdisait d'aller trop loin dans l'histoire. Mais ça vient aussi d'un changement de paradigme ! Moi je pense que le paradigme des ATP, c'est l'identité locale, c'est une certaine permanence des formes dans un espace donné, avec une certaine circulation, mais finalement ce qui importe au musée, c'est de montrer comment on est Breton, & comment on l'a toujours été finalement. Pour moi c'est ça ! Et puis au bout d'un moment on se dit : « Bon, ça ne fonctionne pas ! » Ça ne fonctionne plus, puisque ce ne sera jamais que breton, c'est des mélanges d'inconnus, de sociétés où il y a beaucoup d'immigration, ou de l'émigration. Et tout ça, ça bouge, & il faut qu'on ait un autre paradigme. Et le nouveau paradigme, c'est la mobilité, la manière dont on circule à l'intérieur de ces espaces : dont les idées circulent, dont les objets circulent. Pourquoi ? Parce que voilà, une fois qu'on s'est rendu compte qu'on n'avait quasiment sur nous pas un seul objet qui a trait à la région

<sup>883</sup> Oct. 1996, Paris : musée des Arts & Traditions populaires. *Ils sont fous d'Astérix ! Un mythe contemporain*, éd.

<sup>884</sup> Michel COLARDELLE et Eric VERDEL. *Chevaliers-paysans de l'an mil au lac de Paladru*. Paris : Éditions Errance, 1993.

<sup>885</sup> CHEVALLIER, *Au bazar du genre. Féminin - Masculin en Méditerranée*, op. cit.



kabyle<sup>886</sup>, on s'est dit : « merde ! » C'est comme dans un musée d'histoire, on va parler des artisanats... Justement j'intègre la dimension « Chine usine du monde » dans mon propos & dans ce que je veux dire des sociétés que je vois aujourd'hui ! Donc je suis obligé de changer de paradigme, non ? On est d'accord ? Donc c'est ça qui se passe & alors peut-être on peut expliquer la crise des ATP en se disant qu'il n'y a pas eu suffisamment tôt la perception de ces changements-là ! Alors, c'est facile de le dire après coup. Mais est-ce que dans les années quatre-vingts on était encore à se demander ce qui restait des sociétés paysannes d'autrefois & ce que c'était que les Bretons de Paris, ce qui n'était pas inintéressant d'ailleurs. Mais ça n'intéressait que les Bretons de Paris.

33. VL Ce changement de paradigme il a été perçu d'abord par les chercheurs ?

33. DC Sans doute, mais ils ne l'ont pas dit assez fort, ils ne l'ont pas intégré dans leur programmation. Pour moi un musée, il a souvent un boulet, c'est les collections. Le problème des musées, c'est leur collection. Si un musée part de ses collections pour parler du monde, il faut qu'il parle d'un propos scientifique, & ensuite il se dit, qu'est-ce qui dans mes collections me permet d'en parler. Mais s'il dit, j'ai des superbes objets, j'ai fait une collecte dans l'Aubrac, ben il parle de l'Aubrac, il ne parle pas des sociétés contemporaines, il parle peut-être de la nostalgie, vous voyez ! Et le problème du musée, je suis conservateur mais je me permet quand même de le dire, un musée de société, c'est ses collections. Alors, c'est sa richesse, mais c'est aussi son problème. Alors il y a des gens qui me disent : « C'est la richesse du musée ces collections ! » Bien sûr ! on ne va pas dilapider les collections. Mais la richesse des collections, c'est le fait qu'elles nous permettent comme un dictionnaire de parler du monde d'aujourd'hui, de parler des problèmes que l'on veut se poser. Or les problèmes d'un musée de société, c'est le monde contemporain. On s'en fout que, je ne sais pas quoi, que les problèmes qui se posaient au XIX<sup>e</sup> siècle ne nous intéressent pas. C'est différent d'un musée d'art, parce qu'il peut partir de ses collections, il peut dire, ben moi, j'ai des merveilles, j'ai des PICASSO, il faut que je les montre, & je me fais plaisir avec ça. Je ne sais pas !

33. VL Dans un musée comme le votre, on est obligé d'avoir une problématique ?

33. DC Une problématique ! Avoir une problématique, c'est ce qu'on dit à nos étudiants & à nos collègues, c'est : « Dites-nous d'abord votre problématique, votre propos, ce que vous voulez dire, & puis ensuite on verra ce qu'il faut chercher comme objets. » L'exposition que je fais là, je suis parti effectivement de l'idée, qui est une sorte de croyance, que le musée possédait tout ce qui fallait pour faire mon expo. Mais si j'étais parti des objets qu'on a dans les collections, je ne faisais pas du tout la même expo. Je suis parti de ce que je voulais dire du monde contemporain en matière de genre sur la Méditerranée, & ensuite j'ai recherché les objets & sur 400 objets, j'en ai 150 qui viennent des collections. Donc vous voyez la différence ? Mais c'est passionnant. Martine SEGALEN avait écrit un article dans un bouquin qui s'appelle *Les musées d'ethnographie d'aujourd'hui* qui est paru au CTHS<sup>887</sup>, je l'ai vu récemment<sup>888</sup>. Je ne l'ai pas lu parce que c'est sorti récemment, c'est Camille MAZÉ qui a piloté ce numéro, mais j'ai vu qu'il y avait un article de Martine SEGALEN<sup>889</sup>.

33. VL Je suis passé aux Confluences récemment.

33. DC Ils vont faire une espèce de musée de l'Homme ? Homme & environnement...

33. VL De mon côté, je m'intéresse aux ponts qui peuvent exister entre esthétique & scientifique !

---

<sup>886</sup> La Kabylie.

<sup>887</sup> Comité des travaux historiques & scientifiques.

<sup>888</sup> Martine SEGALEN. « L'impossible musée des cultures de la France. Le cas du musée national des Arts & Traditions populaires ». In : *Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris : CTHS éditions, 2013.

<sup>889</sup> Camille MAZÉ, Frédéric POULARD et Christelle VENTURA. *Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris : CTHS éditions, 2013.

33. DC C'est un peu la thématique du quai Branly, un musée des arts premiers. C'est vrai que le quai Branly, c'est pas dans ses préoccupations directes. C'est plutôt art & anthropo. Même si aujourd'hui, le regard qu'ils peuvent avoir sur l'ethnographie, considère des dimensions qui intègrent l'historiographie. Ils ne les considèrent plus comme étant des sociétés dites premières, soit, des sociétés sans histoire. Donc on les replace dans une histoire ! Je n'ai pas vu malheureusement l'exposition sur l'art aborigène <sup>890</sup>...

33. VL Vous suivez un courant au MUCEM ? En terme d'historiographie ?

33. DC Alors ça serait quoi ? Post-moderne ? La fin de l'histoire ? Non, non ! Le directeur scientifique se considère comme braudelien, dans le sens où il aime bien parler des bassins de civilisation, & puis aussi les contacts, mais bon ça ne transparaîtra pas dans la muséographie. Ça transparaît dans son discours, mais j'ai pas l'impression que... En fait il a essayé de considérer la Méditerranée en terme de singularité en posant la question : « Qu'est-ce que c'est les singularités de la Méditerranée ? » Les spécificités de la Méditerranée par rapport à d'autres bassins, comme par exemple la mer de Chine, ou bien le méso-américain, en terme de civilisation ! Et alors là, il a trouvé que la Méditerranée, c'est les céréales, par rapport au riz ou au maïs, enfin des choses comme ça. Alors effectivement, il y a les trois monothéismes, il y a aussi la citoyenneté & qui aurait émergé en Grèce, ce statut de citoyen qui se met à sortir des villes avec les statuts romains, et puis voilà, en gros ces trois-là qui émergent ! Et puis, il va le faire, dans la structuration de l'exposition, semi-permanente : on va parler de citoyenneté, on va parler de monothéisme, on va parler d'agriculture ; et on va aussi parler de la soif, de faim, de découvertes, qui va jusqu'au colonialisme. L'appropriation du reste du monde. Je ne sais pas effectivement, si on regarde l'Amérique, enfin l'Amérique précolombienne, on n'a pas l'impression qu'il y ait eu une espèce d'impérialisme comme ça, comme l'avait fait la Méditerranée dès le début. Dès l'Empire romain, évidemment, on cherche à aller toujours plus loin, en etc. et puis on retrouve tout le temps ça avec les croisades, certains vont jusqu'à ALEXANDRE, avec les Indes. C'est ça. C'est ce qu'il va montrer, vous allez voir. Comment la continuer, la poursuivre, dans des colloques, les recherches, c'est vrai que ça va être récurrent !

33. VL Est-ce qu'il y a d'autres musées...

33. DC ... de la Méditerranée ? Non !

33. VL Je voulais dire de type...

33. DC ... braudelien ? Je ne me suis jamais posé la question, je ne sais pas si ça pourrait se dire ! Mais un musée, il est quand même aujourd'hui... son orientation, sa tendance, c'est quand même le public d'abord. Donc, le substrat scientifico-politique, enfin non, scientifique, – parce que politique, je ne dis pas – le scientifique il disparaît me semble-t-il dans la volonté de médiation. C'est pour ça qu'on pense plus en terme de réception par les publics, de communication, qu'en terme de tendance, d'école. Non là, je crois pas qu'il y ait aucun musée d'histoire qui fait ça. Enfin, bon, il se peut que son directeur soit formé dans telle & telle école, mais LÉVI-STRAUSS ne faisait pas de musée. Il y a eu une théorie, je crois qu'il y a eu un article dans *Le débat* <sup>891</sup> où il dit, tout ne peut pas être mis en musée <sup>892</sup>. Il a raison ! L'histoire ne passe pas nécessairement & naturellement par le musée. Mais dès lors qu'on peut communiquer d'une certaine manière, on peut prendre le musée comme un médium. Alors après, ça fait quand même partie du musée.

33. VL Et votre équipe de recherche ?

<sup>890</sup> Oct. 2012, Paris : musée du quai Branly. *Aux sources de la peinture aborigène*. Judith RYAN, Philipp BATTY et Philippe PELTIER, eds.

<sup>891</sup> *Le débat* (1980).

<sup>892</sup> Claude LÉVI-STRAUSS. « Le cadre & les œuvres ». In : *Le débat* 2.44 (1987), p. 180–183.

33. DC Plusieurs choses. Il y a ce qu'on appelle la direction scientifique, qui est une équipe d'une vingtaine de personnes qui sont des gens qui s'occupent des collections, & des conservateurs qui s'occupent à la fois des collections, de l'enrichissement des collections... Il y a huit conservateurs, c'est pas mal ! Plus une ou deux équipes de ce qu'on appelle des chargés de recherche & de collections, qui sont des gens qui sont parfois des ethnologues de formation, mais plutôt rarement, ce sont plutôt des documentalistes. Ça c'est le noyau interne. Et puis moi, la politique que je développe en tant que responsable de la recherche, c'est justement l'accueil des gens en doctorat, post-doctorat & éventuellement des chercheurs d'autres régions de la Méditerranée, qui viendraient passer quelques temps chez nous pour suivre un projet. Par exemple, on a un chercheur chez nous qui vient d'un laboratoire d'Aix, ethnologue, qui travaille avec nous sur une exposition sur les lieux saints partagés en Méditerranée <sup>893</sup>. Donc ça c'est la politique de recherche. Les scientifiques sont là !

33. VL Ça fait comme un laboratoire ?

33. DC On ne peut pas dire, parce qu'on n'a pas le statut de laboratoire, & on n'est pas producteur de recherche. On est plutôt utilisateur de recherche & accueil de chercheurs.

33. VL Une résidence de chercheurs ?

33. DC Voilà, c'est un beau mot ! Offrir à des chercheurs de travailler chez nous sur un thème qui les intéresse sur lequel nous avons des collections.

33. VL Au niveau du réseau ? Vous avez des missions particulières ?

33. DC On a déjà une mission particulière qui est statutaire, qui est lié à notre statut de grand département des musées nationaux. Donc les musées nationaux sont divisés en un certain nombre de départements thématiques, & nous on est le département arts & traditions populaires. On est référent pour les musées classés & contrôlés & quand un musée classé & contrôlé veut acquérir un œuvre, globalement, il s'adresse à nous pour donner un avis sur l'acquisition... Donc, mais c'est un rôle important.

33. VL Et avec le monde universitaire ?

33. DC On a des conventions, notamment avec le LabexMed, je ne sais pas si vous connaissez, on a une grosse convention, ce qui nous permet d'accueillir ces chercheurs. Je fais partie du conseil scientifique d'une école doctorale. On a une convention avec l'École des études en sciences sociales, & on est ouvert à toutes sortes de convention, on a des conventions avec l'INRAP, l'INP. On est aussi formateurs, formateurs parce qu'on gère un Institut méditerranéen des métiers du patrimoine qui va ouvrir avec le musée, & qui est destiné à accueillir des conservateurs, des professionnels du patrimoine, suivant différentes disciplines patrimoniales, pour former des gens du monde méditerranéen, donc venant du sud de la Méditerranée, les former chez nous. Ça, ça fait partie de notre activité de formation du réseau recherche parce que le réseau musée, il y a la Fédération des écomusées & des musées de société. Il y a d'ailleurs un colloque à Bayonne à la fin du mois sur la question de la collecte des objets contemporains, évidemment, c'est lié à l'histoire, les objets contemporains, ça a de toute façon rapport avec l'histoire. D'ailleurs notre prochain colloque, que l'on appelle rencontres scientifiques, qui aura lieu au MuCEM du 5 au 7 décembre, va s'intituler *Exposer, s'exposer, le musée face au contemporain* <sup>894</sup>. Qu'est-ce que le musée fait du contemporain ? Donc c'est sur des questions qui sont liées évidemment au musée d'histoire, évidemment, parce qu'on est toujours le contemporain de quelqu'un, de quelque chose. Qu'est-ce que ça veut dire être contemporain ? Non, mais ça c'est un thème intéressant pour votre thèse, de se poser la question de qu'est-ce qu'un musée

---

<sup>893</sup> Avr. 2015, Marseille : musée des Civilisations européennes & méditerranéennes. *Lieux saints partagés*. Dionigi ALBERA, Manoel PENICAUD et Isabelle MARQUETTE, eds.

<sup>894</sup> Déc. 2013, Marseille : MuCEM. *Exposer, s'exposer : de quoi le musée est-il le contemporain ?* MuCEM, éd.

contemporain, par rapport au musée d'histoire ? Qu'est ce que le contemporain dans le musée d'histoire, comment le traiter ? Il y a des rapports entre l'actualité du contemporain... Comment constituer des collections sur le contemporain ? Pourquoi ? On a une collection de 17 000 objets associés au SIDA <sup>895</sup> ! Parmi lesquels plusieurs milliers de préservatifs dans leur pochette ! Ça c'est du contemporain, ça a quelques années parfois. Non, mais c'est des sujets qui nous intéressent : la relation avec l'histoire, évidemment ! En même temps, quand je vois la manière dont le musée de Marseille travaille avec les archéologues, les historiens, pour fonder son parcours, c'est très différent du nôtre. Moi je faisais partie du conseil scientifique qu'ils ont réuni, avec une trentaine d'experts reconnus de l'histoire de Marseille, d'archéologie contemporaine, que tout le monde s'est mis à valider point par point... Nous on n'a pas fonctionné comme ça, mais plutôt avec une sorte de propos au départ qui est le nôtre, & ensuite on fait appel éventuellement aux historiens pour nous aider à développer, ou pour nous aider à mettre en place quelque chose. Mais on ne part pas de ce que disent les historiens sur... Alors, peut-être que tout simplement on n'avait pas le temps !

33. VL C'est Laurent VÉDRINE, c'est ça ?

33. DC Très bien Laurent VÉDRINE ! Il est assez débordé. Il est archéologue. L'ancien musée était assez peu visité. Le nouveau risque de bien marcher, il est très grand, avec 3400 m<sup>2</sup> de surface d'exposition, c'est énorme. Beaucoup d'audiovisuel, de supports audiovisuels, de médiation audiovisuelle.

33. VL Et au MUCEM ?

33. DC Ah si ! On a même un truc qui nous fait beaucoup réfléchir, parce qu'on trouve ça très intéressant, mais en même temps on ne sait pas ce que ça peut donner. C'est le scénographe qui a apporté ça : c'est une fenêtre vers la mer, une fenêtre ouverte vers la Méditerranée, & un *Skype* géant, c'est-à-dire un écran de 3,50 m sur 3, qui est censé projeter à l'intérieur en gros ce qui se passe en Grèce, en Arménie, au Maroc, en direct. Le système de *Skype* <sup>896</sup>, ça n'étonne plus personne, mais c'est l'idée qui est intéressante. Comment passer du *ex situ*\* du musée au *in situ*... C'est de la contextualisation aussi. Notre problème, c'est de contextualiser. On ne va pas mettre une bouteille, cette bouteille dans une vitrine & ne rien dire. On va mettre quelque chose & on va contextualiser, d'une manière ou d'une autre. Et, là pour le coup, la contextualisation, on montre des frises romaines, & je montre le site dans lequel elles se trouvent, où elles se trouvaient, où d'autres se trouvent. Ou bien, je montre où il y a les révolutions arabes, & je montre en même temps, ça paraît un peu fou, des choses qui se passent dans la rue. On pourrait imaginer ça, c'est assez marrant ! Là, il y a un autre rapport à l'histoire encore.

33. VL L'idée de contextualiser présente habituellement un contexte passé, mais là de mettre un contexte présent...

33. DC Il n'y a pas de distanciation, & on le met dans un présentisme, je ne sais pas comment on appelle ça, diffuser en direct, mais on ne sait plus tellement les interpréter. Il y a ce risque aussi. Donc, est-ce que le musée peut donner les clés au visiteur pour comprendre ce qui se passe. Moi, j'ai fait SCIENCES PO à l'époque, ça fait longtemps, je suis sorti de SCIENCES PO, il y avait une grande épreuve, le grand oral, & le type nous dit, de toutes façons SCIENCES PO, ça vous sert à savoir lire le monde. J'étais un peu déçu, parce que je trouve que ça m'apprenait autre chose, mais au fond, il n'avait pas tort. Ça sert à savoir lire le monde, à savoir interpréter ce qui se passe...

33. VL Et le musée peut avoir ce rôle ?

33. DC Ben ouais ! Moi c'est ce que je pense. Au fond, le musée est un lieu où on apprend à... on donne une perspective, on se met à la place de l'autre, on est dans une perspective comparatiste, disons en regardant ce qui se passe ailleurs, & voyant ce qui se passe ailleurs, on se comprend mieux soi-même dans sa société.

<sup>895</sup> Syndrome d'immunodéficience acquise.

<sup>896</sup> Niklas ZENNSTRÖM, Janus FRIIS, Ahti HEINLA, Priit KASESALU et Jaan TALLINN. « Skype ». C++. In : *Skype* (2003).

33. VL Qu'est-ce qui suscite cette analogie ?

33. DC C'est pas cette histoire de Paul RICŒUR, de mise en récit ? Non ? De se voir soi-même comme un autre. Il y a un mot de RICŒUR : se voir soi-même comme un autre<sup>897</sup>. C'est un travail sur la mémoire quoi ! C'est dans un livre sur la mémoire. Et vous qu'est-ce que vous diriez ? Peut-être vous n'y croyez pas ! Une sorte d'empathie ! Finalement, pour comprendre quelque chose, faut-il encore pouvoir se mettre à la place de, je crois. C'est le principe de l'observation participante, pour les ethnologues, & d'autres choses pour les historiens qui se réfèrent à la mémoire, aux débuts, au récit pour les racines, aux biographies. Est-ce que je suis capable de me mettre à la place de la femme qui porte une burqa – c'est un leurre – peut-être que je la stigmatiserais moins, non ? Si je suis capable de m'ouvrir à son monde ? C'est deux choses ! Comprendre d'où on vient qui pourrait paraître être un propos un peu basique vis-à-vis de l'histoire, & comprendre quelle place on occupe dans le monde aujourd'hui, qui est un autre propos dans un musée qui aborde de l'histoire.

33. VL Est-ce qu'il y a une esthétique liée à l'histoire ?

33. DC L'archétype. Il y a un légendaire historique. Il y a la mémoire qui se transmet de génération en génération, la mémoire totalement indirecte.

33. VL Par exemple, un film en noir & blanc, on a compris qu'il s'agissait d'histoire.

33. DC Ou d'un film intello. ❀ *interruption* ❀

33. VL Je recherche des lieux ayant mis en pratique un dispositif permettant au public de se mettre dans la peau de l'historien...

33. DC ... avec des ateliers d'écriture ?

33. VL ... avec une muséographie qui allait dans ce sens.

33. DC C'est intéressant.

33. VL Je ne sais pas ce que vous projetez avec votre public !

33. DC Il y a un gros service des publics. Avec les jeunes, les moins jeunes, les handicapés, les immigrés, les gens qu'il faut aller chercher, les non-publics si vous voulez. Il y a toute une politique des non-publics. Faire sortir le musée de ses murs. Non, il y a beaucoup de choses.

33. VL Et vous ?

33. DC Je suis né à Paris, mais ma thèse, je l'ai faite dans le sud du Vercors. Ma thèse, je l'ai soutenue en 79, c'est vraiment du passé. J'ai donc fait cette thèse, & puis j'ai pas mal travaillé dans un musée, le Musée dauphinois, & puis après, j'étais au ministère de la Culture, à la mission du patrimoine ethnologique, je m'occupais des appels d'offres que nous lancions chaque année sur les identités, sur le patrimoine, sur les patrimonialisations, sur les relances... J'ai fait un gros travail sur les relances patrimoniales, c'est-à-dire les fêtes de transhumance, la fête de la châtaigne... On a appelé ça des relances parce que ça s'inspirait des choses passées pour faire quelque chose de nouveau, notamment lié au tourisme. On a payé des colloques là-dessus. Au fond, sur l'idée, c'est de la construction de la tradition. La production de la tradition, comment notre société produit ça. Comment ils fondent la tradition, comment ils la produisent, comment ils l'utilisent, pour faire vendre des produits, etc. Labéliser une tradition, vous êtes censé lui donner une autre valeur, une plus-value.

---

<sup>897</sup>Paul RICŒUR. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions Points, 2015.

33. VL Et le concept d'identité, aujourd'hui ?

33. DC Bon, le concept d'identité à la SARKOZY, c'est une chose. Le concept d'identité en anthropologie, c'en est une autre. Il y a des identités qui se construisent, & des identités qui seraient avec un côté essentialiste ! Et donc évidemment... alors c'est vrai qu'un colloque avec le thème d'identités régionales comme on l'avait lancé en 82 qui avait beaucoup de succès, on y avait mis beaucoup d'argent, on avait financé une trentaine d'équipes, je suis pas sûr qu'on le referait. Ça ne serait pas si inintéressant, trente ans après, de dire qu'on reprend ce concept ! Non, parce que l'identité, l'altérité... maintenant, on est plutôt du côté de l'altérité que de l'identité. C'est plutôt la construction de l'altérité que celle de l'identité, je ne sais pas, j'imagine. ❀ interruption ❀

33. VL Une fois transféré au J4 <sup>898</sup>, ici, ça sera l'entrée principale ?

33. DC Oui. Là, il y a une équipe de conservation, avec une vingtaine de personnes, avec une petite salle d'exposition d'une centaine de mètres carrés qui permettra de donner des cartes blanches à des gens autour d'objets de collection. C'est un peu intimiste, parce qu'on ne peut pas rentrer à 400 là-dedans. C'est quand même plutôt un blockhaus qu'un lieu ouvert au public, même si les chercheurs sont les bienvenus. On a une très grande salle de consultation pour les archives etc., une salle de 300-400 m<sup>2</sup>, très belle, très bien équilibrée. Non, non ! C'est un bel équipement. Après, le quartier est ce qu'il est, il est assez mal desservi, bon, il est pas loin de la gare, c'est vrai ! Bon, il n'y a pas de bus, pas de métro. Bon, le métro, c'est la gare, la gare elle est juste là ! Il ne faut pas non plus exagérer. Enfin, bon, c'est pas un quartier accueillant ! Le 3<sup>e</sup> arrondissement, c'est l'arrondissement le plus pauvre de Marseille. Le revenu par habitant est vraiment... Là vous voyez peut-être la belle partie du 3<sup>e</sup> arrondissement. Il y a encore toute une partie... enfin bref, tout ça pour dire qu'il y a la Friche, l'INA, la Friche artistique derrière... ❀ interruption ❀ Tiens, ça c'est intéressant cette manière d'écrire l'histoire. À Linz en 2009, quand Linz a été Capitale européenne de la culture, ils avaient décidé d'exprimer une histoire un peu cachée de l'Autriche & de Linz en particulier, qui était évidemment le nazisme. Et donc ils avaient écrit des histoires qui s'étaient passées là : là des personnes ont été fusillées, là il y a eu des déportés, là il y a telle chose qui s'est produite à telle époque ! Et à Marseille, il y a un historien qui a refait ça. C'est un truc qui s'appelle *Ici-même* <sup>899</sup>. Et il y a une trentaine d'inscriptions par terre dans une trentaine de points de Marseille qui rappellent l'histoire. C'est la manière de réécrire l'histoire, là il y a eu des bombardements, là il y a eu des déportations, dans tel endroit, il y avait le siège de la *Gestapo*... enfin des trucs qu'on ne dit pas, & qui ne disent peut-être plus grand-chose aux gens, & Marseille-Provence 2013 ça a été l'occasion de ça, pourquoi ? Parce que le directeur adjoint, Ulrich FUCHS, il a été directeur de Linz, Capitale européenne qui est lui-même un historien & il avait instauré ça à Linz, & ça s'est fait à Marseille. Je ne vous dis pas que ça a un succès fou ! C'est-à-dire que ça s'efface, c'est normal, on marche dessus ! Ils devraient remettre un couche. C'est intéressant. Je crois qu'un musée d'histoire doit avoir des liens avec le reste de la ville, le reste du territoire & renvoyer à des sites, à des lieux ! Je trouve que c'est intéressant. <sup>a</sup> Avec les moyens modernes, on peut avoir de la simulation, 3D, de la reconstitution numérique, enfin des tas de choses très intéressantes pour rendre l'histoire. Enfin vous viendrez nous voir en juin. Vous verrez, dans le *fort Saint-Jean* <sup>900</sup>, on a travaillé avec un labo. qui s'appelle le MAP qui est un labo. de numérisation, qui travaille sur des techniques de numérisation en 3D, pour faire une visite virtuelle du fort tel qu'il était au XVII<sup>e</sup> siècle. Arriver à faire comprendre la topographie des lieux & l'histoire. Je ne peux pas vous dire ce que ça donne, je n'en sais rien. Je sais que ça se fait. Ce sera fait d'ici un mois. Je n'ai pas vu de résultat. <sup>b</sup>

Com. 33.1  
Visite historique du  
fort

33. VL Et sur le *Bazar du genre* <sup>901</sup> ?

<sup>898</sup> Môle 4 de la Joliette.

<sup>899</sup> Robert MENCHERINI. *Ici-même Marseille 1940-1944, de la défaite à la Libération*. Marseille : J. Laffitte, 2013.

<sup>900</sup> CLERVILLE, LE PRESTRE DE VAUBAN, PARDO et ROBERT, *fort Saint-Jean*, op. cit.

<sup>901</sup> CHEVALLIER, *Au bazar du genre. Féminin - Masculin en Méditerranée*, op. cit.

<sup>a</sup> Extrait ventilé sous « Modélisation », SECTION B.3.46 Numérique, page 916.

33. DC Oui, ça se construit là. C'est complexe mais passionnant, après il faut voir comment les gens réagissent. On aimerait que ça se passe bien. Mais il peut y avoir des rejets. Des gens qui vont trouver que cette scénographie est minable. Laurence HÉRAULT qui travaille sur les transgenres a fait un article dans mon catalogue<sup>902</sup>. Vous la connaissez ? C'est 550 m<sup>2</sup>, pas très grand, pour tout dire, on parle très peu de transgenre, on en parle surtout avec l'art contemporain. On parle beaucoup d'homosexualité, mais moins de transgenre. Mais pour la Méditerranée, c'est un thème qui permet de penser le genre & le repenser. Voici les plans de l'exposition, basés sur l'idée qu'on a un mélange de X & de Y qui a permis de construire... Avec quatre thèmes. Je vous montre un plan masse ! C'est spécial, là on a des cimaises de 7 m. Juste pour vous donner envie. ❀ *interruption* ❀ Une thèse vient de sortir sur le musée de l'Europe de Bruxelles & le MuCEM. L'article de Camille MAZÉ devrait pouvoir vous aider<sup>903</sup>.

33. VL Et Bruno SUZZARELLI ?

33. DC Il est président de l'établissement. Nous sommes établissement public depuis un mois. On a une série de 6 ou 7 départements, une direction scientifique, une administration générale, département des public etc. Moi je suis le département de la recherche & de l'enseignement. ❀ *interruption* ❀

---

<sup>902</sup> Laurence HÉRAULT. « Transgenre en Méditerranée ». In : *Au bazar du genre. Féminin/Masculin en Méditerranée*. Paris : MuCEM, juin 2013, p. 180-185.

<sup>903</sup> Camille MAZÉ. « Du MNATP au(x) MuCEM. Les vicissitudes du musée français d'ethnologie nationale ». In : *Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris : CTHS éditions, 2013.

## A.34. Entretien avec Marie LAPALUS & Maxime BOUCHOT

Mâcon, musée des Ursulines, le vendredi 24 mai 2013.

34. ML Bonjour. Marie LAPALUS. J'attendais quelqu'un qui travaillait avec l'archéologue municipal, Daniel BARTHÉLÉMY... Je pars à Padoue demain matin, tôt. J'ai tellement peu de temps à vous consacrer que c'en est honteux, mais je peux quand même vous donner les grandes lignes ! Vous habitez à Nice ? Bon, en gros, ce musée a été ouvert dans l'immédiat après-guerre. Avec, sur de longues années, un transfert de collections de bâtiments municipaux à ici. La vraie ouverture prévue en mai 1968, ils l'ont différée au mois de juin.

34. VL D'accord.

34. ML Donc, ce musée ouvre en 1968.<sup>1a</sup> Ce sont des collections comme tous les musées de province, complètement variées, avec des questions encyclopédiques, bon ! Et puis, de 68 à 76, il y a un conservateur que j'ai connu. C'est quelqu'un qui vient du milieu de l'Éducation nationale, qui organise un parcours chronologique & puis quand même avec une idée de montrer le plus de choses possible. C'est un parcours un peu dense. Après en 76 arrive un autre conservateur qui dit qu'il faut tout refaire, tout repenser. Je suis originaire de Mâcon, mais c'est retour à la case départ. Et donc, attendez, je suis là depuis 94. En fait, il n'y a eu que trois conservateurs entre 1960 & ça va faire, 2015. Ça fait quand même... Bon, les transformations de ce second conservateur, comment dire, moi j'ai respecté les deux ! J'ai essayé de faire la synthèse des deux. Disons que ça a été lui qui a quand même fait passer beaucoup de choses, & notamment l'archéologie, que j'ai trouvée non terminée quand je suis arrivée ; de mettre ce qui l'intéressait, une partie de l'ethno. que j'ai trouvée non terminée quand je suis arrivée, & la partie – ce qui l'intéressait plus – XX<sup>e</sup> siècle, qui était une ébauche. Donc, moi j'ai essayé de synthétiser tout ça. Mais pour moi qui ai connu toutes les étapes...

*His.34.1  
Questions  
encyclopédiques*

34. VL En gardant la structure !

34. ML Enfin la structure c'est le couvent ! Donc, il y a le niveau zéro qui est depuis 1992 entièrement dévolu à l'archéologie & aux expositions temporaires. Le niveau 1 qui est celui de mon prédécesseur, à peu de choses près, pour l'ethno. ; & beaux-arts, moi j'ai renforcé l'idée, & puis ça m'intéressait aussi... C'est peut-être quand même l'étage beaux-arts qui me ressemble quand même plus. On va dire qu'ici, c'est celui du premier conservateur<sup>904</sup> ; l'ethno., c'est celui du deuxième<sup>905</sup> & beaux-arts, c'est moi ! Mais avec quand même... Je ne me souviens pas de l'ouverture en 1968, mais je me souviens d'une exposition que j'ai vue en 1969, ici d'art contemporain. Il y avait aussi ce parti pris d'infiltration de l'art contemporain dans les collections archéo. Ce que les artistes ont voulu, & que j'ai gardé.

34. VL Les autres sites à Mâcon font partie d'un même ensemble ?

34. ML Il y a le musée LAMARTINE qui s'est inauguré en 1990 à peu près tel qu'il est, parce que François MITTERRAND & le maire de l'époque voulaient faire un coup. Donc ça s'est fait très très vite, & c'est resté comme tel. Et donc depuis, je suis arrivée fin 94, donc ça avait moins de 4 ans, mais dès ce moment je disais qu'il fallait penser à des travaux. Depuis ce temps-là, on me demande d'attendre. 20 ans, & on me demande encore d'attendre les élections.

34. VL Vous êtes en lien assez fort avec d'autres sites dans la ville ?

<sup>904</sup>Émile MAGNIEN.

<sup>905</sup>Jean-François VERNIER.

<sup>a</sup>Extrait ventilé sous « Musées de province », SECTION B.1.?? ??, page 892.



34. ML J'ai deux musées, & il faut ouvrir de manière saisonnière le Vieux Saint-Vincent, l'ancienne cathédrale de Mâcon. Pareil, l'apothicairerie de l'Hôtel-Dieu, dont on a simplement la charge. Et Saint-Clément qui est un site qui correspond au lieu de sépulture des évêques de Mâcon à partir du VI<sup>e</sup> siècle. Et après les évêques de Mâcon, moi j'ai même dû aller dans cette église quand j'étais jeune parce que ça correspondait à mon quartier. Entre temps, il y a eu des copains archéologues qui ont fait des fouilles, etc. D'ailleurs, je vais peut-être vous donner un peu doc.

✿ interruption ✿

34. VL Vous êtes de quelle formation ?

34. ML Histoire de l'art, université. Et puis, musée des beaux-arts de Dijon, puis après je voulais être seule dans un petit musée à Tournus, le Hôtel-Dieu musée GREUZE. Et puis après, quand ça c'est effondré, je suis parti au fonds régional Rhône-Alpes, avec 10 ans à la direction des musées de France. Après, j'ai dit, moi je veux revenir ici : c'est à mon échelle. J'ai attendu que ça se libère. Puis je l'ai eu. En fait, j'ai toujours eu le poste que je voulais ! C'est vous dire mon âge, parce que ça n'existe plus. J'ai eu un parcours.

34. VL Ici dans le musée, l'histoire c'est surtout au rez-de-chaussée.

34. ML Oui, & c'est très peu par rapport à Tournus. Tournus, c'est plus un musée d'archéologie. Ce qu'il faut savoir, c'est que tout notre Solutré est déposé au musée de Solutré. Donc, du temps du premier conservateur, monsieur MAGNIEN, on entrainait ici. Donc, je fais de nouveau entrer les gens par l'entrée historique. Le bâtiment a eu aussi une histoire : bien national, prison, caserne... On ne sait plus ce qu'étaient les salles.

34. VL Donc le bâtiment...

34. ML Il est contraignant.

34. VL Son histoire n'a pas une valeur particulière pour le musée.

34. ML Non ! Alors, disons que d'un point de vue muséographique, ça peut amener un certain charme à l'histoire.

34. VL Les gens se disent qu'on va y trouver de l'histoire ?

34. ML Peut-être ! La personne qui s'occupe de ces questions-là n'est pas là aujourd'hui, elle aurait peut-être une opinion là-dessus. Est-ce que les gens... ? Malgré tout, là, c'était la Préhistoire, ça continuait gallo-romain & ça finissait médiéval, là où nous sommes allés. Donc maintenant, ce qui était le chœur des sœurs, la chapelle sert d'exposition, mais ça ne faisait pas partie du bâtiment. Ça a été racheté à un privé, vers 1985. C'est pour ça que les travaux de 85 à 92, ça inclut. Bon, après, on n'a pas assez d'espace d'exposition temporaire, donc, on a pris de plus en plus sur le chœur des sœurs. Mais, au fond, il y a encore le médiéval, le haut Moyen Âge. Donc l'idée, la mienne, quand je suis arrivée – il y avait ça que j'ai gardé partiellement, dans toute cette salle, fait par mon prédécesseur – & donc j'ai dit ça on va le transformer. L'accueil était là-bas & donc là, c'était une salle d'expo, enfin, une salle de panneaux. Et moi j'ai dit : « Il nous faut une salle pour accueillir les groupes, pour baratiner de façon générale ». Donc, de là, la transformation est venue. Donc, ça, souvent, ça vire, parce qu'on est entre deux...

34. VL Et les panneaux sont rangés habituellement ?

34. ML C'est fluctuant. D'ailleurs, on s'en rend compte parce que ça ne doit pas se suivre. Notamment, le 1 & le 2, ça a disparu, & on a plutôt fait ça qui montre des moments très particuliers. Et le reste est plutôt intégré dans les collections. Les derniers panneaux que vous ne voyez pas correspondaient à la ville jusqu'à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle.

34. VL D'accord, & là vous n'aviez pas de collections qui correspondaient ?

34. ML Si, des collections, on en a. Encore une fois, moi je viens quand même d'histoire de l'art, d'histoire de la peinture & des beaux-arts. Donc, il n'y a jamais eu d'archéologue ni d'historien. Les archives, il y a très peu de temps qu'il y a des archives municipales, 5 ans. C'était avant un capharnaüm. Maintenant, il y a un archiviste. Alors, on fait des choses avec lui ! Ce qu'on fait avec les archives, par exemple... Bon, quand je suis arrivée, on a quand même fait ça. On a été les chefs de projet. Bon ! Mais, quand je vous parle de Daniel BARTHÉLÉMY, on délègue à chaque fois, parce que c'est pas notre truc. Par exemple, ça on l'a fait avec eux. C'était mi les archives, mi le musée. Ça, qui est chez nous, c'est nous qui l'avons publié, mais peut-être qu'éditorialement c'est d'autres. Ça c'est mon prédécesseur, les plans & vues. D'ailleurs, des panneaux & ce qu'il y a au premier étage, ce sont des pages d'un bouquin qu'il a écrit. Et alors, de temps en temps, les gens disent : « Vous êtes gonflés, vous avez piqué les pages du bouquin de Jean-François VERNIER ! — Non, on ne les a pas repiquées, c'est lui qui les a mises, je ne les ai pas enlevées. » Là, Paysage en mouvement, c'est sur une idée de l'institut du Val-de-Saône & des archéologues. Donc on est parti avec les archives, & avec tout le monde, sur la fin, ça commence à être nous. Et on a fait un deuxième volet qui était plus esthétique, donc, avec nos propres collections.

34. VL Donc, là c'est ce qui représentait la ville & le coin par les artistes.

34. ML Oui. Ça c'était vraiment, les archives, les plans... Parce que, au bout du compte, on va dire que chacun des trois conservateurs, on a fait 20 ans, grosso-modo. Donc, chacun a fait ça aussi, à un moment donné dans sa carrière, d'avoir comme ça, une coupe vue sur... Vous voyez, ça c'est ce qu'on vient de démonter. Il y a des choses qu'on ne peut pas vous donner parce que c'est pas nous. Voilà. Ça, c'est un des autres sites.

34. VL Malgré tout, la publication, c'est quelque chose d'assez fort, n'est-ce pas ?

34. ML Oui, parce que c'est quand même ça qui va rester. Donc, moi, depuis que je suis là, la première publication que j'ai faite, en 1999, sur tout ce qui m'intéresse, en beaux-arts<sup>906</sup>. Et puis après, vite, & maintenant il n'y a plus que ça qui compte pour la direction des musées de France, qui ne s'appelle même plus la direction des musées de France, les cahiers d'histoire, inventaires, récolements, depuis 98, même avant. De façon thématique, mais même ça c'en est un ! Puisqu'on est obligé !

34. VL C'est vous qui dirigez tout ça ?

34. ML J'ai toujours eu une équipe. Mettons que je dirige – bon, personne ne rigole – & puis on est une équipe.

34. VL Dans votre équipe, il n'y a pas d'historien ?

34. ML Non, ça continue. Mais ce qui fait aussi que c'est, par rapport à la taille de la ville, un bon musée des beaux-arts. Il est plus que ce qu'on pourrait attendre dans une ville de 35 000 habitants.

34. VL Et dans le dernier étage ?

34. ML Attendez, je pose ça là, & je fais un marathon avec vous. Globalement c'est chronologique. Je vais vous expliquer ça. Est-ce que vous voulez un *Plan & vue*. Ben tiens, un *Vieux Saint-Vincent*. Alors, nous faisons un parcours... Donc ça c'est une salle d'exposition temporaire sur l'actualité de l'archéologie, où on invite des assoc. C'est tout petit, & voilà. Là, le gallo-romain. C'était beaucoup plus encombré. Ça c'est le *trésor de Mâcon* qui est au British Museum<sup>907</sup>. Et donc avec le British Museum, on a fait des fac-similés. La somme a été payée, quelque chose

<sup>906</sup> Marie LAPALUS et Christian DUCHET. *Musée des ursulines de Mâcon. 100 peintures des collections*. Mâcon : musées de Mâcon, 1999.

<sup>907</sup> Leg du collectionneur Payne KNIGHT au British Museum.

de conséquent, par une tombola, avec les amis des musées. Bon, là je n'ai strictement rien changé. N'ayez pas peur. C'est ouvert dans le fond ? Mon chouchou, même si je n'y connaissais rien, on a quand même trouvé un des plus anciens éléments de jeu d'échec d'Occident. Donc on avait fait des études au carbone 14. Quand je suis arrivée, il y avait les deux vitrines qui étaient là, & puis il y avait des photos sur les murs. C'était pas fini. Bon, peu à peu, on a pris la moitié de la salle, & maintenant toute pour pouvoir faire des expos. Alors, on retombe, subrepticement dans... alors de temps en temps je descends des peintures : *Vézelay*<sup>908</sup>. Des choses qui peuvent évoquer le Moyen Âge. J'ai ressorti l'une des douze dalles hébraïques que nous avons du cimetière juif. Mais autrement par exemple, cette structure, c'est mon prédécesseur qui a fait cette estrade. Moi, je vous dis, j'ai descendu la peinture. Là, c'est un coin que j'ai toujours bien aimé dans le musée, parce qu'il n'y a rien ! Depuis toute jeune, c'était un coin... C'est assez labyrinthique. Là, il y avait l'ethno. presque comme c'est présenté : là il y avait une vitrine avec des tissus, il y avait des panneaux qui expliquaient les paysages mâconnais, & j'ai fait une exposition sur *Quand la peinture se fait mémoire* : selon moi, ça disait pareil que les panneaux, comment au XIX<sup>e</sup> siècle, & au début du XX<sup>e</sup> les choses se passaient<sup>909</sup>. En fait ça racontait les choses qu'on pouvait présenter en peinture. En fait, j'ai enlevé les panneaux, & j'ai laissé les peintures. Cet espace me sert aussi pour les conférences. Ce que je n'ai absolument pas touché, sauf ce que la sécurité me demandait, c'est ça. Donc, ici, les panneaux, certaines personnes me disent : « J'ai déjà lu ça ! » Donc ça il l'a fait avec un vigneron par exemple. Et l'archéo, il l'avait faite avec un archéologue.

34. VL Et là, vous avez des liens avec Beaune ?

34. ML L'association des conservateurs, oui ! Ben, Beaune, ils ont la même chose en mieux. De temps en temps, quand les élus s'énervent en disant on rapatrie le musée LAMARTINE, trop moche, ici ! Il y a toujours une partie des gens qui disent : c'est très demandé, ça.

34. VL Pour les viticulteurs mâconnais ?

34. ML Oui, avec la Saône. Là, c'est la céramique. On m'a demandé, les élus – bon ça devait être des motos, mais non – ça a été de l'aviron, avec des dépôts de choses de sociétés d'aviron ! Bon, donc... De toute façon, ça je ne comprends pas non plus, ça a été fabriqué, c'est pas conforme à rien, ni à la législation, ni... Alors souvent on ferme là-bas, de façon à ne pas avoir plus de 19 personnes ici. Les vitres sont pas sécurisées, il y a un escalier. On a un ascenseur. On travaille beaucoup sur des questions d'accessibilité. Ici, j'ai descendu une sculpture, bon pourquoi pas. J'ai dû mettre quatre oiseaux. Ma contribution à cette vitrine : six oiseaux. Plutôt qu'ils soient dans un placard, je les ai mis ici.

34. VL Vous avez des collections d'histoire naturelle évidemment.

34. ML Comme tout... On en a déposé au muséum à Dijon, & tout le reste en minéralogie, on ne les montre pas. Tout ce qui a trait à Solutré est à Solutré. Voilà.

34. VL Donc, Solutré, c'est un dépôt de vos fonds.

34. ML Oui ! 80-90 % Là, c'est un parcours chronologique. J'ai rassemblé les meubles qui allaient avec les peintures. Vous savez, on a beaucoup de fenêtres, beaucoup de poutres... Donc, on fait un parcours avec des couleurs des intérieurs XVI<sup>e</sup>, pour aller de plus en plus vers la lumière. Là, on a des peintures plus importantes. C'est chronologique, mais ici, c'est les Hollandais & les nordiques, après ce sont les Italiens ou ceux qui ont été se former en Italie. Là, c'est aussi un parti pris, du XVIII<sup>e</sup> jusqu'à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle.

34. VL Vous restituez l'ambiance des époques que vous représentez ?

---

<sup>908</sup> Adolphe GUILLON. *Vézelay*. Mâcon, 1875.

<sup>909</sup> Oct. 1995, Mâcon : musée des Ursulines. *Quand la peinture se fait mémoire. Paysans & paysages, 1870-1940*. Marie LAPALUS, éd.

34. ML On va dire : c'est pas trop éclairé. Donc, ça aussi, c'est lié à l'histoire de Mâcon, à l'histoire de l'invention de ces papiers peints panoramiques qui ont été créés à la fois à Mulhouse & Mâcon au début du XIX<sup>e</sup> siècle, donc ça date de 1804. Donc le fabricant de papiers peints a été obligé de se planquer. Le fameux DUFOUR. Il travaillait sur Lyon, il a été obligé de se cacher. Il est venu se réfugier ici. Le succès de ses papiers peints, qu'on dit maintenant panoramiques, fait qu'il a fichu le camp à Paris très vite, dès 1806-1807. Donc là on est dans le néo-classicisme. Vous voyez, il y a une progression comme ça. Un petit rappel de LAMARTINE qui dit qu'on peut aller au musée LAMARTINE. Puis là, j'ai fait chronologique, d'un côté les peintres de paysage, de l'autre le portrait, donc le classicisme. Jusqu'au symbolisme. Là, il se trouve que, pour BUSSIÈRE, c'est un peintre qui a travaillé, œuvré en partie à Mâcon, beaucoup à Paris. Autrement, là, il n'y a rien de local : GREUZE, c'est Tournus, puis DUFOUR, si on veut. Donc mon prédécesseur, dans les années quatre-vingts s'est beaucoup intéressé aux petits maîtres cubistes, donc il a acheté ce qu'il y a sur ce mur-là, puis les deux ici. Donc, quand je suis arrivée, il y avait onze peintures, une estrade blanche au milieu, pour danser. Bon, voilà, il avait amorcé une collection, puis après, au contraire, il a acheté de la céramique. Donc, il a arrêté ça ! Donc, quand je suis venue, j'ai dit, on va repartir de ça comme un point de départ du XX<sup>e</sup> siècle. Trois semaines après que je sois arrivée, moi j'achetais celui-ci <sup>910</sup>. ALBERS, ça donnait une dimension internationale qui m'intéressait, & donc très peu de temps après – si, il avait acheté aussi le Aurélie NEMOUR <sup>911</sup>, je crois que c'était vraiment son goût – & donc, j'ai reçu des gens d'une association très fortement allemande, & qui, parce qu'ils ont vu ça, & le ALBERS, & le Aurélie NEMOUR, & ils ont dit : « Nous on fait don à Mâcon de toute notre collection ». Alors là, il y a une orientation très abstraite géométrique que j'ai renforcé en 20 ans, mais ceci dit quand même, dans les politiques d'acquisition, si on regarde ici, dans cet espace, il y a une quinzaine d'œuvres que j'ai fait acheter sur la cinquantaine. Bon, il n'y en a pas cinquante. Essayer de compléter, mais il n'y a rien de local. Et donc bien sûr, cette donation donne une très forte connotation au musée.

34. VL Alors, on commence ici ?

34. ML On finit ici, on commence dans le sombre au XVI<sup>e</sup>, & on finit là dans la lumière. Dès fois même on peut se passer de lampe, les années où par exemple il fait beau. Encore, on a de la chance, ils ont rallumé le chauffage. Et l'installation de l'ascenseur, ça n'a pas été rien. Depuis quelques années, on a le label Tourisme & handicap, sauf sur le visuel où on n'est pas très bon, mais sur l'auditif, le mental & le moteur ! Vous me direz qu'après on s'écrase la tête sur les linteaux. Si vous voulez faire un tour & que vous avez besoin de faire quelques photos ! Je vous confie à Maxime qui s'occupe plutôt de l'archéologie, donc, vous pouvez lui poser des questions pour savoir où est-ce que ça coince, en sachant que là, il y a une évocation très parcellaire. Ils ont un point de vue plus que moi peut-être. Excusez-moi ! Je vous laisse entre de bonnes mains.

34. VL Merci beaucoup, au revoir.

 *interruption* 

34. VL Bonjour. Vous, vous êtes historien ?

34. MB J'ai une formation d'archéologue au départ, & d'histoire de l'art à Lyon 2, & puis je suis rentré ici en tant que gardien, animateur polyvalent, c'est le maître-mot du lieu. Ici, c'est une salle qui était censée rassembler tout ce qu'on pouvait trouver à l'intérieur du musée, que ce soit en terme d'archéologie, tout ce qui est les anciennes pierres gallo-romaines qui ont été trouvées dans la ville, certaines qui ont été trouvées dans les ruelles de Mâcon qui datent du Moyen Âge, certains éléments qui datent également du Moyen Âge & de différents lieux, comme la petite balance qui vient du sarcophage d'un guerrier franc <sup>912</sup>, la coquille Saint-Jacques qui vient d'un pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle qui vient de l'église de Saint-Clément qui est sur votre plan. Différentes choses comme ça. Après, vous avez toutes sortes d'explications sur les panneaux sur l'histoire de la ville au cours des

<sup>910</sup> Josef ALBERS. *Hommage au carré*. Mâcon, 1973.

<sup>911</sup> Aurélie NEMOURS. *Au commencement*. Mâcon, 1910.

<sup>912</sup> *Sarcophage du guerrier franc*. Mâcon, 650.

siècles à partir du Moyen Âge, parce qu'après, on a quelques salles qui peuvent vous l'expliquer plus ou moins au niveau gallo-romain, & préhistorique, on avait rien sur le lieu, donc ça se passait surtout à Solutré, & sur la région mâconnaise, plutôt à l'ouest. Ici, c'est la première salle, alors les visiteurs sont souvent hypnotisés par la mosaïque qui est assez remarquable, assez imposante, & ils ont tendance à avoir un déroulement plutôt linéaire comme ça avec une série de panneaux qui sont numérotés & qui leur permettent de se repérer. Ils font une lecture de l'histoire de Mâcon en regardant quelques planchettes, & après ils s'intéressent à ce qui les hypnotise. Tout dépend de la météo, parce que on a des choses intéressantes qui sont faites pour être vues avec la lumière, alors un jour ensoleillé vous allez être attiré par les sculptures qui sont par ici, suivant votre intérêt. C'est vraiment un aperçu, alors il y a quelques œuvres d'art mises en relations. Ça c'est un portrait du gardien du bastion du pont de Mâcon au Moyen Âge, Michel MOTION. Donc, on le garde ici, au point de vue pédagogie, c'est essentiel pour quand on a des écoles ou des groupes, & puis pour des œuvres d'art, ça nous arrive d'exposer, comme pour le petit tableau que vous avez ici, qui est un lien avec un des projets qui a eu lieu avec un IME<sup>913</sup>, qui est un institut spécial pour les enfants en difficulté. Ça c'est un aperçu de tableau que vous avez au deuxième étage, la première salle des beaux-arts, qui montre comment il était installé dans l'ancien hôpital, l'Hôtel-Dieu. Il y a eu une exposition à Mâcon à l'Hôtel-Dieu & l'hôtel SOUFFLOT<sup>914</sup>, qui n'est pas très loin des Cordeliers, qui est un ancien hôpital, l'hôpital de la Charité, où les mères déposaient leur bébé pour le faire adopter. C'est l'ancienne installation du tableau dans l'Hôtel-Dieu, en situation.

34. VL Après, on entre dans l'archéologie.

34. MB Tout dépend si on a une exposition temporaire ou pas. Parce qu'après l'aperçu de ce que vous avez dans le musée, vous avez un aperçu de ce qu'il y a dans l'exposition temporaire, & la suite dans la grande salle. Et après, on arrive directement dans la Préhistoire.

34. VL Ici une exposition dossier sur les dernières trouvailles de la région.

34. MB Petit récapitulatif de ce qu'on a pu trouver dans la région, pour en avoir aussi une petite partie nous, parce que c'est vrai que le site le plus connu ici, c'est Solutré, donc les gens qui sont vraiment intéressés par la Préhistoire vont vraiment aller à Solutré sans passer chez nous, ce qui explique aussi qu'on ait des moulages de choses qu'on trouve à Solutré, le moulage de ce manche. Mais, c'est néanmoins nécessaire pour évoquer le passé des Mâconnais, même si c'est Mâcon au sens plus large, & du point de vue pédagogique, pour les écoles qui viennent, pouvoir être intégré à leur programme. Il y a un développement linéaire, depuis 1.5 million d'années jusqu'au Néolithique avec à chaque fois, l'évolution, comment on vivait, comment les hommes se sont transformés aussi, avec ses lointains cousins, les évocations de Solutré, notamment des fouilles qu'on a trouvées là-bas, pour arriver au Néolithique avec la domestication, l'agriculture sédentaire, une cuisine plus élaborée, la poterie, & toutes sortes de choses.

34. VL Les gens sont intéressés ?

34. MB Oui, ça leur laisse un petit aperçu, & quand ils trouvent qu'il leur manque un petit peu, il vont aller à Solutré. Les autres personnes, c'est suffisant comme évocation. La frise continue dans ce sens pour arriver jusqu'aux Celtes, en passant par l'usage du bronze & du fer, avec notamment ce qui est conservé, les techniques inventées par les premiers hommes modernes, pour venir jusqu'aux Celtes : leurs bijoux, leurs premiers ornements élaborés avec de vrais forgerons, plus instruits sur leur travail qu'auparavant, & qui vont pouvoir faire des bijoux de plus en plus fins. Par exemple, ça, ça a été trouvé sous l'ancienne trésorerie générale quand ils l'ont construite. Ce sont des choses trouvées à Mâcon ou dans la région. On reste toujours assez large au niveau du Mâconnais. Le four a été trouvé à Varennes-lès-Mâcon, avec la céramique, on reste toujours dans la proche région. On ne va jamais chercher très très loin non plus. Et puis on arrive au fameux *trésor de Mâcon*.

---

<sup>913</sup>Institut médicoéducatif.

<sup>914</sup>Jacques-Germain SOUFFLOT. *hôtel Soufflot*. Mâcon, 1762.

34. VL Ça a été trouvé ici ?

34. MB Ça a été trouvé sur le square de la Paix, juste devant ce qu'on appelle la maison médicale, une grande maison avec des colonnes en tôle. Un terrassier, en 1764, au moment de recouvrir de terre la cour du nouvel Hôtel-Dieu nouvellement construit, a trouvé ces mini-statuettes, ces bijoux, on a une trace écrite d'un collier en or avec des émeraudes & des perles, avec des plats en argent. Celui-ci est resté conservé au British Museum. On peut les dater du III<sup>e</sup> siècle de notre ère, tout simplement parce que c'est l'époque à laquelle ils ont été enfouis. Mais la question c'est, est-ce qu'elles ont été faites longtemps auparavant ou seulement quelques années auparavant. Au III<sup>e</sup> siècle, l'Empire romain est pacifié. On le voit avec cette colline qui s'est énormément développé par rapport à la colline gauloise. La première ville, en fait, c'est le plateau de la Balve, qui est juste là-haut, qui domine la Saône, qui permet de voir arriver différentes invasions suivant leur problème. Et une fois la Gaule pacifiée, on a plus besoin d'avoir une muraille pour nous défendre, mais, on détruit le mur d'enceinte des Gaulois, & toute la ville va s'étendre en extérieur. Et vous voyez les cimetières qu'on connaît aujourd'hui notamment dans la rue Gambetta où on a découvert des sarcophages encore il n'y a pas très longtemps, ceux qui sont dans la cour. Et puis, au III<sup>e</sup> siècle, on va avoir des invasions barbares qui vont arriver, & donc les gens vont s'enfuir, pour la plupart, ou se resserrer. C'est ce qui explique ce *castrum* du Bas-Empire ici. C'est la ville qui se reconstruit, mais fortifiée pour faire face à de nouvelles invasions. Donc, il a été enfoui pour être protégé de ces invasions, du pillage, du massacre. Il semblerait que les anciens propriétaires aient eu raison parce qu'ils ne sont pas revenus les chercher. Ils n'ont pas pu revenir dans la région, ou alors ils se sont faits massacrer. Là, on a deux trésors monétaires trouvés à deux époques différentes, qui peuvent nous permettre d'expliquer l'introduction de la monnaie chez les Gaulois, dans une société qui fonctionne sur le troc, & puis une découverte faite lors de la construction du TGV dont on a une partie, mais il en reste quand même en réserve. On a juste l'empereur de départ, le plus ancien dans les monnaies qui ont été trouvées, & puis le plus récent. Donc à partir de ça, on peut aussi dire qu'il a été enfoui au III<sup>e</sup> siècle de notre ère, parce que l'empereur le plus récent est GALLIEN, qui est mort en 260. Après on arrive au funéraire, l'évolution du funéraire par rapport aux sépultures à inhumation qu'on avait tout à l'heure, là, on arrive dans des tombes à incinération, qu'on va plus ou moins mettre dans des urnes, en terre ou en verre, ça dépend de votre fortune. Toujours au gallo-romain, entre la conquête de la Gaule, à la chute de l'Empire romain, fin IV<sup>e</sup>. Ça peut montrer l'abondance, & la diversité de différentes urnes en fonction des différents traitements qu'on peut avoir. On se rend bien compte que même dans la mort, les personnes de basse extraction n'auront pas le même traitement que des gens riches. Une personne qui a été paysanne toute sa vie, n'aura pas une urne en verre qui coûte trop chère à la fabrication. Tout ce qui est rituel funéraire, le banquet qu'on va donner en même temps que l'incinération, ce qui explique aussi que certaines vaisselles sont toutes noircies, & elles sont toutes noircies parce qu'elles accompagnent le défunt dans l'au-delà. Après on passe au Moyen Âge.

34. VL Il y a toujours un élément de transition.

34. MB On est ici dans le chœur des sœurs, l'endroit où les bonnes sœurs pouvaient venir suivre la messe, il y avait une grille qui fermait la chapelle. Vous aviez un autel ici, en direction de l'est. En dessous vous avez une crypte qui est consacrée à un artiste contemporain qui s'appelle Pierre SZÉKELY. C'est permanent. Auparavant ici, vous aviez un monastère qui a été détruit au cours des guerres de religions, mais vous avez quand même une chapelle qui existe toujours qui s'appelait la chapelle Saint-Jean. Cette nouvelle chapelle a été reconstruite sur les fondations de l'ancienne.

34. VL Les gens s'y retrouvent dans le parcours ?

34. MB Ils ont tendance à perdre le nord dans cette salle qui est beaucoup plus grande que l'archéologie, donc ils ne savent pas forcément où retrouver l'accès au premier étage. Ici, vous avez des pièces rattachées à l'ancienne *cathédrale Saint-Vincent*<sup>915</sup>, dont certains fragments proviennent de là-bas. Et ici, vous avez ce qui vient de la

<sup>915</sup> *cathédrale Saint-Vincent*. Mâcon, 1450.

motte castrale, ancien château construit en bois, tout le mobilier qu'on a trouvé là-bas, mis en relation avec les reproductions de la *tapisserie de Bayeux*<sup>916</sup>, & donc on peut leur expliquer la construction des châteaux, avec cette image en particulier. Il sont en train d'installer la motte castrale, & là ils combattent lors de la bataille de Hastings, & les personnes retranchées dans leur château remettent les clefs de la cité. Ça permet d'aborder la vie quotidienne quand on n'est pas en train de se battre, la vie quotidienne. Là, vous avez des fers, des traits d'arbalète, des éperons remis au chevalier pendant la cérémonie d'adoubement... Là, c'est la faune trouvée sur la motte castrale avec un rat, ce qui veut dire que le lieu était agréable à vivre, parce que les rats ne vont pas s'installer dans un endroit insalubre. Et le jeu d'échec. Il reste six pièces. On a un des groupes les plus nombreux de France les mieux conservés, à Loisy, c'est le XI<sup>e</sup> siècle. On est en territoire du royaume de France, malgré le fait qu'il y ait le Saint-Empire romain germanique pas très loin, & puis Mâcon fait frontière avec le pont & le bastion dont je vous ai parlé. Aujourd'hui c'est la Bresse bourguignonne. Ça nous permet aussi d'aborder les origines du jeu d'échec introduit en Europe à la fois par le nord, mais aussi par le sud en Espagne, & comment ces pièces se sont transformées. Dans le jeu importé par les Arabes, vous avez un vizir qui n'a aucune utilité pour une société médiévale. Le sultan & le vizir sont devenus le roi & la reine. Vous aviez des éléphants qui se disaient *al fil\**, & qui s'est rapproché du mot le *fol\**, & qui est devenu le fou. On pourrait la rapprocher de cette pièce, les deux personnages en prière dans la petite maison. En fait, ce fou, c'est un évêque à la base. Il est en prière dans sa petite cathédrale. On le retrouve en anglais, le *bishop\**. Là-bas, vous avez un char, les scientifiques s'accordent pas forcément, certains y voient des chevaux, d'autres y voient des éléphants. Vous avez un guerrier aussi, il a un bouclier, avec son genou, & des pions. Et la grosse pièce aussi était sans doute le roi. Le terme échec et mat vient aussi de l'arabe : le *cheikh\**, pour le sultan, est mort. C'est important pour l'ère médiévale, parce que même dans le jeu, on va inculquer des valeurs de stratégie, pour les jeunes qui peuvent devenir seigneur, & des valeurs de société. Toutes les pièces peuvent être sacrifiées sauf le roi, tout comme dans la société médiévale : une personne compte, c'est le seigneur, toutes les autres sont des pions. Vous avez aussi différents jeux qui sont évoqués, des jetons de trictrac, proche du backgammon, sauf qu'il y a des motifs comme ça sur les plateaux. Et puis, différents éléments en os qu'on a pu retrouver. Je vous accompagne à l'étage ?

34. VL C'est intéressant de voir comment on montre l'ordre des choses.

34. MB On est dans quelque chose de chronologique au rez-de-chaussée, & on a quelques pièces qui viennent s'insérer entre les périodes. Là, on arrive dans la vie régionale du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est ethnographique.

34. VL C'est comme si l'histoire se transformait en quelque chose de tradition, & qu'après la tradition, il y a l'art comme discours final.

34. MB On passe de l'histoire à la tradition, & après, on laisse la place à l'art. Ici, ce sont des vendangeurs. Cette sculpture est intéressante parce qu'elle montre que quand on est un présence d'une sculpture, c'est d'avoir un volume & tourner autour : derrière, il y a une pièce cachée, ce petit bébé qui mange du raisin. On est toujours sur l'historique de la ville parce qu'on est quand même sur la *cathédrale Saint-Vincent*<sup>917</sup> qui n'est pas dédiée à saint VINCENT, mais à GERVAIS & PROTAIS. Mais quand le roi a ramené un morceau de la tunique de saint VINCENT d'Espagne, il en a ramené un morceau à Mâcon, petit à petit, la cathédrale s'est appelée, mais à GERVAIS, PROTAIS & saint VINCENT, que saint VINCENT est resté à la place des deux autres. On est toujours dans ce côté histoire, tradition, art.

34. VL Là, il y a une ambiance particulière !

34. MB Qui a beaucoup changé à cause de la lumière. Auparavant, vous étiez dans une salle assez sombre d'où ressortaient les tableaux, qui est en train d'évoluer à cause de l'apport des lumières & du changement des ampoules

---

<sup>916</sup> *Tapisserie de Bayeux*, op. cit.

<sup>917</sup> *cathédrale Saint-Vincent*, op. cit.

traditionnelles, allogènes, en ampoule à LED<sup>918</sup>. Les ampoules à LED éclairent un peu moins, & on est en train de réaménager tout le musée avec ces ampoules, mais c'est une approximation, un aperçu de ce qu'on peut faire avec ces différentes matières, ces différentes ampoules qu'on va avoir, donc ça va changer totalement par rapport au mois dernier. Ça n'est plus du tout la même atmosphère.

34. VL Mais on plonge dans quelque chose d'un peu sombre, mais de chaleureux, & plus ça va, plus les pièces s'agrandissent. C'est intéressant.

34. MB C'est une élévation de la peinture, avec l'apport du bâtiment & de son utilisation. Donc là, on est toujours dans des peintures religieuses, avec l'apport des peintures d'histoire, de la peinture flamande, puis la réunion de tout ça.

34. VL Quand on entre dans cette grande salle, il y a une autre ambiance qui correspond à la période qu'on présente.

34. MB C'est assez magique. C'est l'effet des cathédrales, vous avez une première entrée qui était faite pour les personnes qui n'étaient pas baptisées assez resserrée. Une fois que vous passez le premier portail, alors vous étiez tout de suite dans l'élévation, la grandeur du bâtiment. Après vous arrivez sur l'art contemporain. En dessous, il y a la salle qui était un des dortoirs des sœurs, & ce que je sais, au début du siècle, c'était une sorte de MJC<sup>919</sup>, c'était la salle de gymnastique, & au rez-de-chaussée, vous aviez de la lutte gréco-romaine, au début du siècle. Ici, c'était les dortoirs, donc vous avez un bénitier à chaque étage. Le bâtiment est une contrainte à l'aménagement. Voilà, j'espère que ça pourra vous servir.

34. VL Merci beaucoup. Au revoir.

---

<sup>918</sup> *Light-Emitting Diode*, diode électroluminescente.

<sup>919</sup> Maison des jeunes & de la culture.






## B. Moissonnage


### B.1. Histoire


#### B.1.1. Courants historiographiques

##### Archéologie


**Reste dans le scientifique** — Non. Moi, j'essaie de coller au maximum, je commence à bien connaître aussi  9. NM la ville, j'essaie de la restituer la mieux possible. Alors les courants, pfff! Là, je ne vois pas! Oui, pour 14-18 on peut faire quelque chose, c'est tellement récent, oui, là je comprends, il y a quand même des écoles assez différentes. Moi, c'est un peu empirique. Non, j'en ai pas. J'essaie de rester dans le scientifique, ça c'est important : pas raconter des bobards, être le plus clair possible, le plus pédagogue possible, et puis, à différents degrés essayer d'intéresser les gens, ne serait-ce que par la beauté des objets. (*Extrait 9.3*). 470

##### Axe monographique

**Ça ne se fait plus** — Il y a une chose qui est certaine, c'est que par exemple, une chose qui ne se fait plus & que  1. LM je n'aurais pas fait au musée MASSÉNA, c'est d'en faire un musée monographique. Ça c'est une chose dans le domaine historique qui ne se fait plus, on n'aborde plus l'histoire à partir de personnes, mais par un ensemble de courants. (*Extrait 1.10*). 382

**Complètement ennuyeux** — Donc on a des collections attenantes à GARIBALDI. Mais on a trouvé des  1. LM GARIBALDI, une iconographie immense de portraits de GARIBALDI, des bustes de GARIBALDI, GARIBALDI à cheval, etc. On avait plein de personnages. Une chose qu'on ne fera pas & c'est complètement ennuyeux, c'est « GARIBALDI des origines à nos jours », & de faire une exposition biographique. D'abord parce que tout personnage a son côté critique, & d'autant plus GARIBALDI, qui ont au contraire amené des appréciations très diverses sur le personnage. (*Extrait 1.12*). 382

##### Axe multiple

**La caricature de presse** — Et par contre on a trouvé quelque chose qui était plus quelque chose qui était le reflet  1. LM de l'époque en France & en Italie, c'était les *Caricatures de GARIBALDI dans la presse française & italienne*<sup>1</sup>. Et on s'est dit, c'est intéressant, parce que c'est plus GARIBALDI tout seul, c'est GARIBALDI dans son contexte, & c'est ça qui est intéressant, parce qu'un portrait qui représente GARIBALDI, ça le sort un petit peu de son contexte. Alors que des caricatures, ça montrait aussi la vivacité des caricaturistes, des pamphlétaires, etc. Et ça associait GARIBALDI dans son siècle avec les anciennes monarchies, avec le gouvernement du pape. Et donc on retrouvait GARIBALDI comme un personnage vivant! Et en plus on le voyait caricature – on voyait des caricatures, & on se disait que c'était une exposition critique de GARIBALDI, mais en fait pas du tout – ces caricatures étaient parfois extrêmement élogieuses, elles avaient le côté caricatural, mais, par exemple, on avait des représentations de GARIBALDI en DIEU le Père, & il était sous la représentation de DIEU, du SAINT-ESPRIT, & du CHRIST & sous une forme un petit peu habituelle de l'iconographie chrétienne que l'on connaît traditionnellement. Et là, les personnages avaient été changés, c'était l'homme barbu avec le portrait de GARIBALDI. Donc c'était intéressant, on voyait des caricatures où on voyait le ménage de l'Europe; donc on le voyait avec son grand balai, & il nettoie l'Europe en chassant les vieilles monarchies. Donc c'était intéressant, & en plus on avait la version italienne des journaux satiriques. Ça nous permettait de parler de la liberté de la presse, comment la

<sup>1</sup>MÉZIN, *Garibaldi & la presse satirique franco-italienne au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit.

presse d'opinion vivant dans ces années-là, & en même temps quels étaient... ? en plus c'était une exposition d'histoire & d'histoire de la caricature puisqu'on s'était rapproché des musées de caricature en Italie, des grandes collections, c'est le musée d'Art & d'Histoire de Saint-Denis qui a une grosse collection liée à la caricature, & la caricature XIX<sup>e</sup> c'est lié à la liberté de la presse : donc ça faisait une exposition autour de GARIBALDI, autour de la presse, autour de la caricature de presse, & donc ça faisait quelque chose qui était, peut-être à notre insu, intéressante, en outre d'aborder une célébration à Nice de GARIBALDI. (*Extrait 1.13*). 382

### Axe sociologique

1. LM ☞ **Cent ans d'évolution de la société** — Et c'est peut-être en ça que l'idée de faire un musée d'histoire de Nice sur le XIX<sup>e</sup> siècle, je trouve que c'est s'intéresser à une période de très grande évolution qui allait de la période de l'Empire jusqu'aux années mille-neuf-cents, ça permettait d'avoir vraiment en 100 ans une évolution extrêmement rapide des évolutions à la fois administratives, institutionnelles, de société, de Nice. Et c'est peut être la raison pour laquelle c'est une chose qui est appréciée aujourd'hui & qui est à mon sens aussi plus intéressante, parce qu'elle est plus sociologique. (*Extrait 1.11*). 382

### Capharnaüm

1. LM ☞ **Musée très dix-neuvième** — Je pense pas – c'était peut-être prendre une rénovation & la prendre en douceur – entre le capharnaüm qu'était le musée avant 80-90, donc ce musée très XIX<sup>e</sup> siècle avait beaucoup de choses, même si un allègement avait été opéré par mes prédécesseurs de manière logique & utile, le musée restait dans un concept XIX<sup>e</sup>, on montre tout, ou à peu près tout, avec les œuvres. Donc, aller jusqu'à un purisme ou un allègement drastique des collections, il y avait un entre-deux, & donc on a choisi l'entre-deux par rapport... Et donc, compte tenu après de la place, on a préféré montrer des œuvres. (*Extrait 1.79*). 391

### Histoire de la ville

1. LM ☞ **Montrer l'essentiel** — Le musée a le devoir de montrer l'essentiel de l'histoire d'une ville sur un siècle, c'est-à-dire la vocation que l'on s'était donnée, l'objectif qu'on s'était donné. Je pense qu'on l'a rempli convenablement, & aujourd'hui, celui qui a envie de connaître cette histoire-là, quand il sort du musée, de sa visite, il est certainement très satisfait ! (*Extrait 1.50*). 387

### Histoire des sociétés

1. LM ☞ **Thématiques & société** — Pas d'histoire événementielle & chronologique, & donc on a voulu chercher plutôt la notion thématique & la notion de société, & à travers le musée, on n'a pas voulu être complètement un musée d'histoire, mais un musée qui soit aussi le reflet d'une manière de vivre au XIX<sup>e</sup>, par exemple pour laquelle il y a du mobilier, de petits objets d'art, des objets de vitrine, des costumes. On a voulu être à la fois peinture-sculpture-gravure, mais en même temps, objets d'art & les objets de la vie courante d'un siècle ! (*Extrait 1.45*). 387

### Histoire événementielle

1. LM ☞ **C'est des flashes** — Et ça nous permet d'avoir une salle consacrée à l'évolution urbaine, mais c'était l'évolution urbaine, Nice en 1820 mais Nice également en 1880 ! Évidemment, ce sont des flashes, parce que quand on a une salle qui fait 50 m<sup>2</sup> & que vous avez la possibilité d'exposer 30 œuvres : réunir en 30 œuvres l'histoire d'un siècle d'urbanisme, c'est un coup de poker. Donc on conçoit fortement que c'est des flashes, mais, il est certain, ça aussi c'est une conception de musée d'histoire, qu'on ne va pas assaisonner, & abattre les oreilles & la vue du visiteur de tout tout tout. Ça c'était une vision parfois de l'histoire qui se voulait très chronologique, très événementielle, ce qu'on n'a pas nous pris, donc certainement, influencée par ce qu'on disait tout à l'heure. (*Extrait 1.44*). 387

## L'ère du temps

**Vivre dans son siècle** — Certainement, j'ai été influencé sans le savoir. C'est-à-dire qu'on vit dans son siècle. 📖 1. LM avec des appréciations que l'on partage, que d'autres partagent avec vous, & peut-être qu'involontairement, j'ai été influencé, mais ça je ne saurais pas le dire, ça vient de l'extérieur. (*Extrait 1.9*). 382

## Musées de société

**Un musée urbain** — Peut-être que nous – qui ne sommes pas vraiment un musée dit, ce qu'on appelait autrefois 📖 1. LM d'arts & traditions populaires, d'ethnographie & maintenant on dirait plutôt des musées de société – nous on n'a pas voulu, & ça a été discuté avec la direction des musées de France, on s'est dit, on est un musée urbain. Donc il ne faut pas qu'on rentre dans une thématique de musée de société, héritage des musées d'ethnographie, parce qu'en fait on est un musée urbain. (*Extrait 1.57*). 388

## B.1.2. Fabrique

### ATP

**L'histoire des voyages** — À la rigueur, on en parle dans une salle sur la vie quotidienne à Nice, dans la mesure où, 📖 1. LM au contraire, ce qui se savait de ce que se voyait, de ce qui était le mieux connu de l'hivernant de Nice, c'était de connaître les métiers de Nice au XIX<sup>e</sup> siècle, à travers les fêtes, à travers les marchés, à travers les boutiques, cette vie commerçante & foisonnante du Vieux-Nice. Et par exemple, par les populations des environs qui venaient les jours de marché, & qui amenaient vraiment une couleur locale extrêmement importante & qui fait partie d'un attrait de Nice au XIX<sup>e</sup> siècle chez de nombreux voyageurs, & qui pourrait avoir une ville à peu près identique : c'est Naples. Les gens allaient à Nice, à Naples, & ils retrouvaient quoi ? La vie napolitaine, on trouvait les costumes napolitains, les usages napolitains, les traditions napolitaines, & ça fait partie de la curiosité du voyage & de l'intérêt du voyage. (*Extrait 1.58*). 388

## Lien avec les historiens

**Rapport serré au musée de la Compagnie des Indes** — C'était très intéressant, parce que quand on est... 📖 1. LM chaque musée ayant une thématique, autour de ces thématiques vit un certain nombre d'historiens, spécialistes du domaine, & quand c'est la Compagnie des Indes, c'est facile puisque c'est le XVII<sup>e</sup>, mais plutôt le XVIII<sup>e</sup> siècle, que ça s'arrête avec la Révolution française, & que ça concerne un territoire assez bien délimité, du moins un territoire où les Français sont allés, c'est l'Inde & la Chine <sup>2</sup>, les îles de l'océan Indien, & pour une petite partie l'Amérique. Ce qui est intéressant pour le musée, c'est d'avoir sa vision de la collection, & sa vision presque artistique des choses qui était très complémentaire à la vision plutôt archive & historienne de nos collègues professeurs d'histoire de l'université. Ça fonctionnait assez bien. (*Extrait 1.5*). 381

## Positionnement du musée

**À travers le regard** — Et donc, il n'est pas question pour nous de raconter dans un musée d'histoire ce qu'on 📖 1. LM raconte à travers une exposition par exemple dans des archives départementales. On ne présente pas les choses de la même manière, d'abord parce que les choix sont totalement différents. Si les bibliothèques s'occupent de livres, les archives s'occupent de documents imprimés, de documents manuscrits, les musées s'occupent d'objets & d'œuvres, notamment d'œuvres d'art. Donc restons dans notre partie, n'empiétons pas sur le travail des archivisttes, des historiens, & construisons purement & simplement un musée, ce qu'attend le public, & ce que normalement les autres professionnels attendent de nous. Donc, quand on construit l'histoire, effectivement, c'est à travers le regard des témoignages & d'une culture vivante. (*Extrait 1.74*). 390

<sup>2</sup>Il s'agit à cette époque de l'Empire moghol, de l'Empire marathe & de l'Empire chinois.

1. LM ☞ **Le corpus c'est la collection** — En fait, c'est essentiellement ça ! Donc, en fait, systématiquement, on remet dans un contexte particulier que l'on ne choisit pas. C'est les œuvres qu'on a à disposition qui ont été choisies naturellement. (*Extrait 1.75*). 391
1. LM ☞ **On a besoin de témoignage visuel** — Les historiens s'intéressent & s'appuient sur les archives & les documents historiques qui font foi & qui leur permettent d'argumenter leurs constructions de leurs ouvrages historiques, nous, on a besoin des témoignages visuels. Et c'est à partir, on part des témoignages visuels pour raconter l'histoire, c'est le témoignage qui nous importe. Ça les historiens ont du mal souvent à rentrer dans notre concept nous de conservateurs de musée. (*Extrait 1.73*). 390

### Rendre didactique

1. LM ☞ **Le musée correspond à l'histoire** — & on a présenté l'histoire de Nice pour nos concitoyens. Et pour nos concitoyens, & on n'a pas de mauvais retour, c'est-à-dire que même pour l'habitant de Nice de souche, le musée Masena tel qu'il le voit aujourd'hui, correspond à l'idée de Nice, & j'ai eu beaucoup d'échos de gens qui m'ont dit : « Je suis Niçois, j'ai beaucoup de plaisir à revenir dans le musée réouvert ! » Et ces gens-là m'ont dit : « Le musée correspond beaucoup mieux à l'histoire que je me fais de l'histoire de Nice que ce que je voyais auparavant. » (*Extrait 1.47*). 387

## B.1.3. Histoire des musées

### Musées d'antiquaires

1. LM ☞ **Collections intéressantes** — Et puis progressivement, c'était devenu un musée d'antiquaires avec une collection très intéressante malgré tout, mais de poids & de mesure, d'éventails, de bijoux, d'armes anciennes, etc. (*Extrait 1.27*). 384
1. LM ☞ **On ne fait plus ça** — Ce musée qui était devenu un musée d'antiquaires, on a dit : « On arrête, on ne fait plus ça ! » Certes, c'est une accumulation de collections, & chaque salle a eu droit à la collection du donateur qui avait été donné à une certaine époque. Donc on ne fait plus ça. (*Extrait 1.25*). 384
1. LM ☞ **Plus tellement en rapport avec l'histoire** — Cela dit, c'est normal parce que c'était devenu un musée qui était un musée d'antiquaires, avec des choses qui n'étaient plus tellement en rapport avec l'histoire de Nice. (*Extrait 1.48*). 387

### Musées de province

18. LG ☞ **Du Louvre au musée de province** — Ils sont finalement tous sur Internet, sur une offre globale, ils vont se retrouver tous, que ce soit le Louvre ou le minuscule musée de province, sur un tissu de présentation générale un peu brouillé (*Extrait 18.7*). 616
9. NM ☞ **Haut lieu de la Préhistoire** — on est un haut lieu de la Préhistoire aussi : Saint-Acheul, l'Acheuléen c'est un quartier d'Amiens quand même. (*Extrait 9.2*). 469
7. FLE ☞ **Invention de la Préhistoire** — C'est ici qu'est née la Préhistoire, la science Préhistoire, d'ailleurs un quartier d'Amiens a donné son nom à une période de l'histoire : l'Acheuléen ! C'est Saint-Acheul, un quartier d'Amiens. (*Extrait 7.3*). 446
10. PR ☞ **La dame de Touy** — Moi, j'ai une certaine culture, je suis un amateur d'art depuis ma plus tendre enfance. J'adore les musées de province. Ces musées merdeux où vous avez des santons, des pierres taillées en bas, & la peinture du XIX<sup>e</sup> au milieu. Moi, c'est mon bonheur, parce que tout ce fatras fait bon marché actuellement, alors que le but d'un musée c'est qu'il y ait le moins d'objets possible, pas le moins, mais qu'ils parlent. C'est-à-dire qu'il faut que l'individu qui n'ait pas de culture ressorte avec quelque chose. Mais cela m'emmerde à titre personnel, par pur égoïsme. Et j'aimais le musée du Louvre autrefois, quand j'allais dans les salles égyptiennes, il y avait toute une flopée de trucs, il y avait *La dame de Touy* au milieu, une petite merveille en bois, mais vous la choisissiez vous-même par les yeux<sup>3</sup>. Maintenant, vous n'avez plus qu'elle. C'est forcément beau. Mais vous voyez, vous ne

<sup>3</sup> *La dame Touy, supérieure du harem du dieu Min*, op. cit.

faites plus votre marché. Alors, ça, c'est pas le musée qu'il faut faire, le musée, c'est l'élévation des gens. C'est le seul but. (*Extrait 10.10*). 495

**La province n'est pas prioritaire** — La RMN, si vous voulez, elle a des priorités qui sont le Grand Palais, & 20. HM on va dire les quelques musées parisiens qui ne sont pas établissements publics, & tous les musées un peu de provinces internationales, on passe un peu à la trappe. Donc, on n'est pas toujours dans les priorités. Donc, on se bat beaucoup pour que les choses évoluent, mais c'est pas simple. Voilà. (*Extrait 20.6*). 640

**Le syndrome provincial, § A** — Nous ici, par rapport à notre public, on est un musée de province, faut pas l'oublier quand même. On n'est pas à Paris, on n'est pas à Marseille, on n'est pas à Bordeaux, on n'est pas à Lyon. Qu'on le veuille ou non, c'est toujours ce syndrome provincial, par rapport à la capitale. Mais, qu'on le veuille ou non, c'est quand même là (*Extrait 11.9.a*). 509

**Le syndrome provincial, § B** — Les visiteurs du Louvre ou du musée d'Orsay ne viennent pas majoritairement à Caen, ce n'est pas le même public. Même si l'achalandise du mémorial évidemment a une part parisienne sur dix ou douze millions. Mais, ils ne viennent pas nécessairement à Caen. Même si on part dans les clichés, Dauville, Honfleur & Bretagne... le Mont-Saint-Michel qui n'est pas en Bretagne. On est quand même dans le Calvados, en Normandie, on est quand même une région qui heureusement est touristique par rapport à son histoire contemporaine du jour J, le débarquement de Normandie. Heureusement, ils ont débarqué ici. (*Extrait 11.9.b*). 509

**musée de la Vie bourguignonne** — Quand c'est un petit musée c'est différent, parce que c'est plus convivial, 28. AM plus facile, en plus, bon je raccroche avec ce que je disais tout à l'heure là-dessus, parce que quand vous avez certains petits musées de province que j'envie, parce que c'est merveilleux, je pense à un musée à Dijon qui s'appelle le musée PERRIN DE PUYCOUSIN, un petit musée d'ethnographie charmant, charmant, charmant, qui m'a complètement fasciné depuis que je l'ai vu parce qu'il se trouve que... vous le connaissez ? C'est un musée, quand on arrive dans ce musée, on a une sorte de petite chambrette de repasseuse, & le fer est laissé à l'extérieur de la reconstitution de la chambrette en question avec une chaîne pour pas qu'il soit piqué évidemment, on sait qu'on peut le toucher, & quand on le touche, on le soulève, & ça seulement est un discours. C'est-à-dire qu'en soulevant le fer, on comprend l'effort de la repasseuse, & il y a tout un monde qui se crée. Alors après, il y a plein de choses. Il y a tout d'abord les strates muséographiques de toutes natures. Mais ce qui est bien, c'est qu'il y a des reconstitutions de la boutique du ceci, du cela : c'est très bien fait parce que souvent c'est très ringard. Donc, c'est presque du RIVIÈRE tout petit. Bien fait, vraiment bien fait. Il y a deux trois reconstitutions qui sont fascinantes. Il y a celle du coiffeur, parce que là, c'est tout en jeux de miroirs, donc on ne voit pas la pièce, c'est extrêmement astucieux. Celle du pâtissier, qui est sublime, parce que là, j'adore l'éphémère, ils ont des collections d'objets qui sont des pâtisseries du XIX<sup>e</sup> siècle, encore dans leur boîte, & tout ça a été mis en scène, ça porte vraiment, qu'on soit un petit gamin ou un vieillard, tout le monde peut rêver là-dessus, qu'on soit très cultivé ou qu'on ne connaisse rien, ça parle à tout le monde. Et puis alors, la boutique du boucher avec, ce qu'on met par terre, la sciure de bois, avec les traces de pas ; alors ça je trouve ça vraiment formidable. (*Extrait 28.2*). 787

**Musée de province le plus visité** — Si vous voulez le mémorial reste aujourd'hui, 25 ans après, le premier musée de province le plus visité. 400 000 visiteurs par an. C'est un cap qu'on doit regarder d'année en année. (*Extrait 11.1*). 498

**Musées de port** — C'est en 47 que ces musées ont été rattachés par décret au musée de Paris. Donc, ils avaient leur existence propre & autonome, ils avaient leur inventaire. Ils dépendaient de la marine, mais il n'y avait pas de lien. Ils avaient leurs collections, le musée de Paris avait ses collections, & les inventaires ont été fusionnés, il y a eu une reprise d'inventaire de tous ces musées de province. (*Extrait 16.8*). 577

**Musées du réseau en province** — Enfin, on sera fermé pendant deux ans. Bien sûr, ils nous foutent pas dehors, il y a toujours de l'activité dans un musée, il faut emballer les collections, savoir où les mettre, faire tourner des collections pendant qu'on sera fermé dans différents musées de province, y compris à Paris, & puis faire des expositions, pour qu'on n'arrête pas de parler de nous. (*Extrait 10.1*). 475

**Petits musées spécialisés** — Et après, vous avez de petits musées spécialisés, souvent liés à des factures instrumentales, La Couture-Boussey en Normandie qui était un lieu de facture de vents, de clarinettes, de hautbois<sup>4</sup>.

<sup>4</sup>musée des Instruments à vent.



Vous avez Mirecourt dans les Vosges qui est justement un haut lieu de la lutherie, de la famille des violons <sup>5</sup>. Il y a un musée de l'Accordéon à Tulle, parce qu'il y avait de grandes factures à l'époque. (*Extrait 15.6*). 558

34. ML 📖 **Questions encyclopédiques** — Ce sont des collections comme tous les musées de province, complètement variées, avec des questions encyclopédiques, bon! (*Extrait 34.1*). 877
18. LG 📖 **Répartition des collections en province** — L'idée, c'était de se dire que ça ne pouvait pas être un musée d'histoire de France démontrant ce qu'est l'histoire de France, parce qu'il n'y avait pas ni les objets qui sont dans beaucoup de musées de province, ni les tableaux qui sont au Louvre ou à Versailles. Donc, ça ne pouvait pas être le lieu de ça. (*Extrait 18.11*). 619
6. CS 📖 **Société d'antiquaires fondatrice** — En fait, ce sont les premières fouilles qui ont été réalisées autour de l'*abbaye Saint-Bertin* <sup>6</sup> qui ont révélé des trésors du Moyen Âge. En fait la Société des antiquaires de la Morinie a choisi de tout donner au musée. Et d'un seul coup, ça a changé! C'est un tout petit peu compliqué parce que, en fait, on a gardé des gros collectionneurs à Saint-Omer, dont un certain Henri DUPUIS qui est mort en 1889 sans héritier direct qui a légué toute sa collection & sa maison natale à la ville pour en faire un musée. (*Extrait 6.1*). 425
7. FLE 📖 **Société des antiquaires de Picardie** — Parce que, qui est-ce qui a créé le musée? C'est la Société des antiquaires de Picardie sur le modèle de la société des antiquaires de Londres en se disant juste après la Révolution, que fait-on de tous les bâtiments style abbayes, églises, séminaires qui ont été confisqués au moment de la Révolution, châteaux etc. Au Louvre, on en fait un musée, à Beauvais, le palais épiscopal devient musée, etc. Donc, tous ces éléments, à l'intérieur on y met les objets d'art qu'on a confisqués, & au musée il y a des saisies révolutionnaires, particulièrement dans les objets d'art qui viennent des abbayes de l'Artois, d'Amiens & la région. La SAP dit tous les témoignages. Cette société a été créée en 1836 pour rassembler ce patrimoine, pour la sauvegarde de ce patrimoine, pour faire connaître ce patrimoine, pour renouer avec l'histoire, avec cette fracture qu'a été la Révolution. C'est pas parce qu'il y a eu la Révolution qu'il faut tout jeter. (*Extrait 7.4*). 449
25. CB 📖 **Un musée méridional** — Est-ce qu'on pourrait imaginer un conseiller général, peut-être du midi, avec l'accent rocaillieux, soucieux de mettre en avant l'illusion lyrique, la République généreuse, le peuple, le suffrage universel? On pourrait imaginer ça. Non? Trop azimuté? (*Extrait 25.7*). 724

### Musées d'histoire de la ville

1. LM 📖 **Représenter la ville** — Je crois que c'est un peu l'image d'une ville. Moi ayant fait ma vie professionnelle de musée essentiellement dans les musées d'histoire de ville, plus ou moins, ce qui m'a intéressé au musée MASSÉNA & à Nice, c'est de voir toutes ces collections qui avaient trait à différents moments de l'histoire de l'évolution de cette ville, c'est très intéressant sachant que c'est une ville où il y a beaucoup de monde qui vient, qu'il y a beaucoup d'étrangers qui viennent sur l'image que représente Nice à l'étranger, (*Extrait 1.30*). 385

### Origine

1. LM 📖 **Musée d'histoire du donateur** — Et on dit deux choses : « Tiens, il y a eu en 19, donc la création du musée, il y a eu la volonté de faire un musée d'histoire de Nice. » Et on s'est aperçu en regardant l'histoire du musée MASSÉNA, qu'il y avait eu une sorte de glissement, très lent, tout en douceur, où le musée progressivement, a perdu l'image & la raison d'être de ses créateurs. En 19, on avait dit : « On fait un musée d'histoire de Nice », alors les grands personnages, la société, son évolution, sa vie intellectuelle, ses artistes etc. (*Extrait 1.26*). 384

### Rénovations

1. LM 📖 **C'est attrayant** — Et on s'est dit, ça c'est attrayant, parce que la notion de voyage fait partie des choses auxquelles on s'intéresse aujourd'hui, c'est l'histoire du goût, c'est l'histoire du goût & de la découverte d'autres régions, donc ça va intéresser un grand nombre de public. (*Extrait 1.29*). 385

<sup>5</sup> musée de la Lutherie & de l'Archeterie française.

<sup>6</sup> AUDOMAR et BERTIN, *abbaye de Saint-Bertin*, op. cit.

**Choix de cohérence** — Je dois dire qu'on a fait des enquêtes très sommaires, sachant que le choix était la cohérence. (*Extrait 1.23*). 384

**Il a perdu de sa fréquentation** — On se disait, pourquoi le musée a perdu de sa fréquentation, ce qui était une sorte de sondage sur le vif, c'est-à-dire qu'on est passé de 40 000 visiteurs à 15 000 donc à la rigueur c'était un test suffisant pour dire, le musée tel qu'il était jusque dans les années quatre-vingt-dix, eh bien, ne convenait plus aux visiteurs d'aujourd'hui. Il avait peut-être un sens dans les années trente, dans les années cinquante, mais plus aujourd'hui. Donc, ça c'était déjà une espèce de test sur nature. (*Extrait 1.24*). 384

**Retrouver un sens** — Donc en fait, le test sur nature on l'avait grâce à la fréquentation, & après on s'est dit, il faut retrouver un sens à ce musée, & qu'est-ce qui, pour le public, est représentatif de Nice. Très vite en interrogeant les uns & les autres, on s'est dit : « C'est le XIX<sup>e</sup> ! » Quand on dit à l'extérieur Nice, c'est quoi ? Et bien grosso-modo, c'est quasiment l'âge d'or du XIX<sup>e</sup>. C'est tous ces hivernants qui sont venus, c'est ces maisons, c'est le développement de la ville, l'extension avec la promenade des Anglais, l'urbanisation du Paillon, l'arrivée du train, l'arrivée des touristes, la notion de villégiature : tout ça c'est XIX<sup>e</sup> siècle. (*Extrait 1.28*). 385

## Révolution

**Les démonstrateurs** — tout ça est un ensemble cohérent à l'origine, voulu par l'abbé GRÉGOIRE. Nos textes datent de 1794. L'implantation ici dans l'ex-prieuré de Saint-Martin-des-champs c'est dès 1798 pour les prémices, parce qu'en fait, c'est dès 1799-1800 à peu près. Et tout de suite, on installe les objets de manière à ce que... dans ce quartier qui n'est pas anodin, parce que c'est un quartier industriel, vivant, avec, on suppose qu'il y a tout autour des énergies créatrices, au niveau de l'artisanat, au niveau des ingénieurs, mais surtout au niveau des artisans, pour montrer ces objets, les expliquer grâce à des démonstrateurs, à l'origine d'ailleurs, les trois directeurs – c'est un triumvirat qui ensuite va passer à un directeur – sont nommés démonstrateurs, puisque leur mission est d'expliquer comment fonctionnent les machines, notamment avec des dessins qui décomposent les machines sans qu'on ait besoin de la démonter, pour que ça donne des idées aux gens. On est à l'époque où on commence à publier les brevets – pas complètement au début, mais les premiers vont être publiés aux alentours de 1805 je crois, le tout premier brevet – donc, il y a tout un tas de notions qui viennent là coexister : la notion de créativité, d'émulation technique, de compétition, de compétitivité déjà par rapport à l'étranger, notamment par rapport à l'Angleterre, puisqu'il y avait littéralement une lutte effrénée entre la France & l'Angleterre, voire de l'espionnage industriel sous le Premier Empire, déjà, de manière très abondante, avec l'Allemagne évidemment, avec les autres pays moins..., mais avec ces deux pays frontaliers, oui, très important. (*Extrait 28.1*). 782

## B.1.4. Historiens

### Musées d'historiens

**Il y a plein d'impasses** — On n'a pas l'ambition de répondre à toutes les questions de l'historien & alors même de l'amateur d'histoire de Nice, il est certain qu'il y a plein de choses qu'on a pas & qu'on évoque pas. Les gens nous disent : « Ah, mais vous ne parlez pas de ça ! » Peut-être qu'il y a eu une crue du Paillon, etc. à telle date, on n'en parle pas. Encore que s'il y avait eu une crue extraordinaire qui avait modifié l'histoire de Nice, c'est évident que ce serait évoqué dans le musée. Mais des petits événements, ou des événements parcellaires, c'est évident qu'il y a plein d'impasses. (*Extrait 1.91*). 393




**Musée livre d'histoire** — Je le disais un peu tout à l'heure dans la mesure où le musée MASSÉNA veut être d'abord le musée d'histoire de Nice du XIX<sup>e</sup> siècle, mais on inscrit systématiquement... donc on n'a pas voulu dans la construction du musée, & ça j'y ai attaché beaucoup d'importance parce que je sais que j'avais eu le même problème au musée de la Compagnie des Indes, c'est qu'on a une communauté d'historiens très forte sur le sujet que l'on aborde par nos collections, & donc il faut faire attention de ne pas transformer le musée en un simple livre d'histoire. (*Extrait 1.72*). 390

**Une vision globale** — Dans un musée, on est censé, sur des thématiques qui sont bien précisées dans le musée, donner une vision globale, c'est pas un livre d'histoire de Nice en 25 volumes, il y a des lacunes, non c'est pas des lacunes, c'est à la fois des choix d'œuvres, & donc, des œuvres qui ont été choisies, on les considère comme étant




les plus explicites par rapport au discours qu'on veut tenir. Après ça, que le public ait la réponse, je l'espère, qu'il ne les ait pas toutes, j'en suis sûr. (*Extrait 1.90*). 393

## Vulgarisation

1. LM  **Se mettre dans la peau des étrangers** — Donc, vous voyez, on a pour nous réellement cette vocation, je veux dire on informe, parce que c'est vrai que si on ne donnait pas ces informations-là, ben on passerait devant plein de choses, avec des noms &, alors ça c'était une chose très importante, parce que j'ai construit le musée avec des personnes qui sont elles plutôt bien ancrées dans l'histoire de Nice & qui ont pour vocation de...  *interruption*  & qui concevaient l'histoire de Nice comme si on avait toujours parlé de ça, & que la planète entière connaissait tout ce qu'ils savent de l'histoire de Nice, comme si c'était pour tout le monde des choses familières. Et j'ai dit non, au contraire, il faut se mettre dans la place d'un public, & d'autant plus à Nice où on accueille un public de tout horizon géographique, il faut se mettre dans la peau de celui qui vient de très loin. (*Extrait 1.96*). 394






## B.1.5. Médiuns

### Préhistoire


5. ALH  **Pas si bêtes** — L'autre chose qui ressort, c'est « Bah, ils étaient pas si bêtes ! » Et je leur réponds : « C'est vos ancêtres ». (*Extrait 5.3*). 422

## B.1.6. Mémoire

### Identité

1. LM  **Ça fait un peu galvaudé** — Et ce serait plutôt... le mot identité, c'est un peu dur parce que ça fait un peu galvaudé, il est vite employé, c'est comme tout mot, qu'est-ce qu'on met derrière ? qu'est-ce que ça veut dire ? l'identité, y en a-t-il une seule ? Je ne sais pas ! Encore en plus, à notre époque, tout le monde à tendance à circuler, on se forme avec plein de choses. Au contraire, les identités se diluent, avec la mondialisation, à notre insu d'ailleurs, nous-mêmes, tout de suite quand on pense à identité, on pense à des peuples lointains, à une mixité, à un multiculturalisme. (*Extrait 1.62*). 389
1. LM  **Cosmopolitisme** — Est-ce que l'identité est portée uniquement par les gens qui sont de souche ? Ou, tout ce qui fait son histoire cosmopolite, & tout acteur de cette histoire cosmopolite a une partie de l'identité de Nice ? Je pense que c'est plutôt ça : chacun a construit dans le passé & peut-être nous aujourd'hui, on est acteurs de l'identité de Nice ! En faisant le musée Massena, je suis acteur de l'identité de Nice, involontairement ! (*Extrait 1.65*). 389
1. LM  **Est-ce que quelqu'un s'identifierait à cette période ?** — à pas mal d'endroits, on échappe un peu à cette histoire de Nice, parce qu'on rentre dans la société du Second Empire, dans la société du début du XIX<sup>e</sup>, & puis on évoque de manière très parcellaire – par exemple quand on parle de la Restauration sarde – on évoque, si des moments d'extension avec le Consiglio d'Ornato, de Nice, & puis les grands souverains, des objets significatifs, etc. Mais aujourd'hui, est-ce que quelqu'un s'identifierait mieux à cette période de la Restauration sarde, plutôt que dans la période ? Enfin, chacun selon sa préférence. (*Extrait 1.60*). 389
1. LM  **Identités régionales** — Certes, il y a une identité niçoise comme il y a une identité corse, une identité bretonne, etc. (*Extrait 1.64*). 389
1. LM  **L'identité est peu présente** — Difficile à dire ! En fait, je ne pense pas que la notion d'identité soit complètement très présente parce qu'en fait le musée ne veut pas être un musée... (*Extrait 1.59*). 389

### Vers l'histoire

1. LM  **Mémoire plurielle** — Je pense que c'est... je pense qu'elle en est le reflet. La mémoire collective, elle est un peu individuelle dans une ville aussi, avec un tel passage, est-ce qu'il y a une seule mémoire collective, est-ce qu'il

n'y en a pas plusieurs ? Est-ce qu'elle ne dépend pas un petit peu de chacune, & pour certains, l'histoire de Nice ne sera qu'une histoire de passage, pour d'autres ce sera au contraire un enracinement, une véritable découverte culturelle, & chacun... (*Extrait 1.49*). 387

### B.1.7. Qu'est-ce qu'un musée d'histoire ?

#### Bonne question

**Je ne définis pas** — Je ne définis pas les choses. En tout cas, je ne définis pas sur un plan théorique. Vous, vous êtes théoricien ? (*Extrait 25.4*). 724

#### Classification

**Aucun ne doit la privilégier** — Pour moi, il n'y en a pas, l'intérêt du musée, comme de tout chef-d'œuvre, est de dépasser la somme des attentes. Il ne faut en rejeter aucune. Donc tout musée doit aussi, & c'est là peut-être où le système des musées français est en tort, tout musée doit aussi accepter sa part d'histoire & la part d'attente d'histoire. Mais aucun ne doit la privilégier. (*Extrait 13.11*). 531

**Est-ce que ça existe vraiment** — Donc un musée d'histoire, est-ce que ça existe vraiment. Là-aussi, tout dépend des mots & du sens qu'on y donne. Est-ce qu'on estime que l'histoire contient tout, aussi bien l'histoire pure que l'histoire de l'art que l'histoire des sciences que l'anthropologie ? Auquel cas, tous les musées sont en quelque sorte des musées d'histoire. Ou est-ce qu'on veut définir des concepts plus serrés ? Et ça a été toute la querelle autour de la maison de l'Histoire de France. Quand un certain nombre de musées, services à compétence nationale, fléchés dedans plus par facilité statutaire que par véritable besoin, se sont un peu hérissés, en disant : « Attention, mais nous sommes des musées d'art ! » & c'est vrai, mais, il n'y a pas que le musée d'art. (*Extrait 13.4*). 528

**Les différents cadres de l'histoire** — Soit un personnage, soit une époque, soit un lieu... Ça peut être un musée d'histoire de ville, & donc à ce moment-là, c'est le lieu & l'évolution de ce lieu, donc pour moi le musée d'histoire doit être un petit peu un lieu de meilleure compréhension de l'histoire, d'un moment, d'un personnage, d'une époque, d'une ville, d'un lieu particulier, d'un mémorial, vous voyez, donc c'est extrêmement vaste. Ça peut aller aussi bien dans les époques contemporaines, la Cité de l'immigration, un phénomène de société, ou d'un événement, par exemple, le mémorial de Caen. (*Extrait 1.7*). 382

#### Communication

**Meilleure compréhension** — donc pour moi le musée d'histoire doit être un petit peu un lieu de meilleure compréhension de l'histoire (*Extrait #.1*). ??

#### Rapport à l'histoire

**Documents authentiques** — Hm ! Il faut prendre le guide de 93 écrit par Laurent GERVEREAU qui est le seul guide qui a défini ce sujet-là<sup>7</sup>, donc c'est un petit peu par des documents authentiques qui viennent présenter, comparer & faire comprendre les dimensions implicites. (*Extrait 8.1*). 458

**Un moment donné de l'histoire, § A** — C'est une collection qui se rapporte à un moment donné de l'histoire, quelque soit son époque, quelque soit sa zone géographique, & qui est le reflet d'événements passés, & où l'histoire est également passée, c'est-à-dire où l'histoire a fait un tri de l'événementiel ! Quelques fois c'est trompeur, parce qu'un événement dont on a beaucoup d'images n'est pas forcément celui qui se rapporte au domaine le plus important, mais ça c'est l'avenir qui peut le dire sur l'évolution d'une société. (*Extrait 1.6.a*). 381

**Un moment donné de l'histoire, § B** — Par exemple, si on prend NAPOLÉON, mais c'est un faux exemple parce que l'iconographie de NAPOLÉON est extrêmement grande, mais c'est assez facile d'y trouver une iconographie – donc c'est assez facile parce qu'on est dans un musée, dans le domaine de l'image – & en même temps tous les

<sup>7</sup>JOLY et GERVEREAU, *Musées et collections d'histoire en France*, op. cit., p. 26-31.

<sup>8</sup>Extrait ventilé sous « Communication », SECTION B.1.87 Qu'est-ce qu'un musée d'histoire ?, page 895.

éléments qui se rapportent au règne de NAPOLÉON & à sa vie civile, militaire, d'empereur & compagnie est très largement illustrée, & donc on a de quoi faire dans un musée d'histoire. (*Extrait 1.6.b*). 381

## B.2. Musée

### B.2.1. Annexes

#### Bibliothèques

1. LM ☞ **Des acquisitions nouvelles** — Oui, la bibliothèque de CESSOLE, & le service de documentation du musée. Alors, ça, justement, ça a été complètement intégré au projet muséographique, la bibliothèque qui dans son histoire, créée dans les années trente, a réuni la bibliothèque, fond ancien CESSOLE d'histoire régionale, qui était donné au musée MASSÉNA pour former la bibliothèque de CESSOLE, a été complétée par des acquisitions nouvelles, par des documents d'archives, par des revues de presse, & donc plutôt d'histoire locale. (*Extrait 1.98*). 394
1. LM ☞ **Un découpage documentaire** — L'idée c'est – photographies, manuscrits, cartes anciennes, cartes postales, photos de l'histoire, photos d'archives etc. – on a voulu, dans la construction de la nouvelle bibliothèque du musée MASSÉNA, créer un petit peu des départements (photos, arts graphiques, estampes) alors pas de manière aussi pompeuse, comme si on avait un fonds très important, mais avoir au moins cette vision d'un découpage pour vraiment donner l'idée que la bibliothèque de CESSOLE est un lieu de ressources documentaires pour le chercheur, qu'il soit universitaire ou étudiant, & qu'il trouverait au musée MASSÉNA, la réponse à ce qu'il a. (*Extrait 1.99*). 394

#### Intersections

1. LM ☞ **Fonds d'aquarelles** — Sachant qu'il y a, bon, la bibliothèque de CESSOLE, avec son fonds, mais que le musée MASSÉNA lui-même est un lieu de ressources quand on pense par exemple aux milliers d'aquarelles qu'on a d'Alexis MOSSA qui représentent des sites de Nice qui est régulièrement consulté. (*Extrait 1.100*). 394

### B.2.2. Collections

#### Lieux

25. CB ☞ **Badinguet** — Le régime de LOUIS-PHILIPPE s'effondre & il y a à ce moment... personne n'aurait parié un ko-peck sur la chance des BONAPARTE. Il se trouve que le neveu de l'homme qui est mort dans l'Atlantique sud, le neveu est un tenace, maladroit en 1836, maladroit en 1840, emprisonné six ans au fort de Ham d'où il s'échappe sous les oripeaux d'un certain BADINGUET, surnom qui va lui coller à la peau. Et bien, ce gars-là en 48, l'affaire est pliée, il est déconsidéré. Mais, il y a une permanence du nom de son oncle qui fait que quand la monarchie censitaire s'effondre & que très brutalement est proclamé le suffrage universel, les masses pérennisées contre le parti de l'Ordre vont croire... un type comme THIERS par exemple qui était en terme de manœuvre parlementaire extraordinaire. Un type comme THIERS croit qu'il va manœuvrer ce niais de Louis-Napoléon BONAPARTE. Il en est persuadé. C'est quand même un niais qui a foiré deux coups d'État. Mais, il aurait pu se douter que le gars, c'était pas pour faire de la figuration. Très étonnant. Donc, Louis-Napoléon BONAPARTE est élu, très bien. Trois ans après, c'est le coup d'État sanglant qui réussit le 2 décembre 1851, parce qu'il prend. Laure CHABANNE vous en a parlé sans doute. Il trempe le président de la République, le ministre de la Guerre, le ministre de l'Intérieur & le préfet de police. Pour loper la chose, il fallait quand même être très bon. Ça se fait, & c'est un coup d'État qui est dirigé contre le parti de l'Ordre. C'est pareil, ce sont des choses qu'on ne dit jamais, c'est un coup d'État qui est dirigé contre la droite, par des opportunistes autour de BONAPARTE<sup>8</sup>. (*Extrait 25.1*). 721
27. FLA ☞ **Châteaux pas fait pour abriter des musées** — Oui, mais la conception de ce musée était déjà... Parce qu'en fait, ils avaient déjà ces appartements dont ils ne savaient que faire, & ils se sont dit : « On va faire ça un peu comme

<sup>8</sup>NAPOLÉON III.

si on remeublait l'appartement de suite », mais ça ne marche pas, parce que là aussi, il y a des choses qui sont très disparates. Pourtant ils ont fait ça à grands frais parce qu'ils ont fait refaire à Lyon des soieries chez les grands soyeux, on a retissé des modèles anciens, avec les passementeries. Ça a été fait luxueusement, relativement luxueusement quand même. Moi, je trouve que ça ne passe pas du tout. Je crois que finalement ces châteaux ne sont pas faits pour abriter des musées, il me semble. Quand je vois tous ces espaces, en soit... (*Extrait 27.7*). 765

**Faire un musée d'un château vide** — Dans le cas d'Écouen, je me souviens de m'être un peu fâché avec un collègue qui disait : « Comme Écouen c'est loin, c'est mal placé, on a mal choisi le site du musée de la Renaissance ! J'étais obligé de lui répondre : — Mais c'est l'inverse, on avait un château vide, on a décidé d'en faire un musée de la Renaissance. Mais c'est le château qui a conditionné le musée & non l'inverse. » Donc là aussi, chaque cas est particulier. (*Extrait 13.7*). 528

**Il n'y a pas un chat** — Et c'est vrai qu'il y a des musées thématiques qui se sont ouverts dans différents endroits, & je pense justement au cas de la Révolution, il y a un musée de la Révolution française qui a été créé au moment du bicentenaire en 1989 au *château de Vizille*<sup>9</sup> qui est près de Grenoble. C'est un musée qui est bien, qui a une exposition très intéressante, etc. mais enfin il n'y a pas un chat. Il est à côté de Grenoble, enfin bon. Je trouvais ça très intéressant parce que c'est révélateur du rapport de la France avec sa Révolution, encore tellement compliqué où on se dit, c'est une époque formidable, mais enfin il y a tellement d'horreurs qu'on ne sait plus ce qu'on doit choisir. Et avoir mis ce musée comme ça un peu loin, on se dit, c'est vraiment... Alors qu'il y a une collection extraordinaire au musée Carnavalet à Paris & là aussi où il n'y a personne. J'y suis retourné il n'y a pas longtemps, je n'avais pas réalisé à quel point la collection était énorme, parce que je pense que je ne l'avais pas revue complètement... je ne devais pas avoir vu toutes les salles ouvertes la dernière fois où j'y étais allé, & il y a une collection effectivement incroyable, il y a tout tout tout sur la Révolution, c'est incroyable. Alors, mise en valeur à l'ancienne, d'accord ! C'est présenté, dire que c'est mis en valeur, c'est peut-être beaucoup. Mais enfin, les choses sont là en tout cas. (*Extrait 27.2*). 754

**Il pouvait donner à l'État** — Donc, le comte de PARIS<sup>10</sup>, le vieux singe qui est mort en 1999, au lieu de tout brader & de vivre au crochet des collections qu'il avait héritées, s'il avait été assez malin, il se serait entendu avec l'État & il y aurait aujourd'hui au moins le côté ORLÉANS qui serait évoqué. Parce qu'on pourrait très bien imaginer que Saint-Cloud soit dévolue à la Restauration & qu'à Eu, il y aurait une aide de l'État pour évoquer LOUIS-PHILIPPE ou un autre lieu, parce que dans l'escarcelle des monuments qui appartenaient à l'État, certains sont aujourd'hui gérés par le Centre des monuments nationaux, l'ancienne Caisse des monuments historiques, il y a une distorsion absolument étonnante entre ce qu'a fait le prince NAPOLÉON & ce qu'a fait Henri d'ORLÉANS, c'est abyssale. Que ce type-là n'ait même pas... ne se soit même pas rendu compte, c'était en 79, donc, c'était 20 ans avant qu'il passe l'arme à gauche, c'était 20 ans avant qu'il achève de tout brader, c'est invraisemblable qu'il n'ait pas eu... Il ne s'entendait pas avec ses enfants, justement, s'il voulait gruger ses enfants, il pouvait donner à l'État ! Il a bradé ça comme un ignare. (*Extrait 25.14*). 727

**Il y a eu ce vol** — Le musée NAPOLÉON s'étendait sur le premier étage, on descendait un escalier & on prenait cette enfilade de pièces où il y avait les frères & sœurs qui étaient montrés, qui est en partie factice, mais c'était un séquençement qui avait le mérite d'exister. Puis, il y a eu ce vol, des pièces très importantes qui ont été volées, partiellement retrouvées, dont les deux glaives de Westphalie<sup>11</sup> que je vous montrerai & donc à ce moment-là, il y a eu un coup d'arrêt en 96. Alors, il n'y avait ni le dynamisme scientifique de SAMOYAULT, ni sa pugnacité, ni la volonté... un musée qui s'est rétracté ! Et donc, moi, je suis arrivé là, & il faut remonter. (*Extrait 25.12*). 725

**Ils étaient traumatisés** — Oui, ils étaient complètement traumatisés, à la suite de ça effectivement. Il y a eu la même chose à Compiègne, enfin il y a eu plusieurs châteaux qui ont été touchés par ça. Versailles n'a pas été touché, heureusement ! (*Extrait 27.6*). 764

**La collection du prince Napoléon dans un lieu fort** — Et la volonté du prince NAPOLÉON est que ça aille dans un lieu avec un fort ancrage, si bien qu'ouvre en 1986 à Fontainebleau un musée napoléonien qui récupère les pièces Empire qui sont à Malmaison, Malmaison se recentrant sur le Consulat 1799-1804, la figure de JOSÉPHINE, & les enfants BEAUHARNAIS pour lesquels il n'a pas grand-chose, puis l'exil à Sainte-Hélène, &

<sup>9</sup> CUISSE et LE MOYNE, *château de Vizille*, op. cit.

<sup>10</sup> Henri d'ORLÉANS.

<sup>11</sup> BIENNAIS, *Glaive royal de Westphalie*, op. cit. ; idem, *Glaive royal de cérémonie*, op. cit.

la mémoire, la légende. Ça c'est présenté, ça devrait être présenté à Bois-Préau, c'est un bâtiment qui n'est pas en très bon état, qui a été victime d'une tempête en 97, & qui est fermé depuis lors. Au milieu de ça s'intercale Fontainebleau, Fontainebleau, résidence impériale, qui traite aussi, ou qui envisage de traiter plus tard, les BONAPARTE de la première génération, c'est-à-dire ceux qui meurent dans les années vingt & trente, le roi JOSEPH par exemple, le roi JOSEPH d'Espagne qui est le prétendant après la mort du duc de REICHSTADT, il meurt en 44. Il y en a un qui fait le lien entre les deux empires, c'est Jérôme NAPOLÉON, le benjamin. Ce Jérôme NAPOLÉON va être utilisé comme une caution vivante du Premier Empire par son neveu. La famille impériale est très prolifique, & c'est là où Fontainebleau, pour faire le lien avec Compiègne, a intérêt à mettre un musée NAPOLÉON I<sup>er</sup>. Moi, ce que je souhaite, c'est qu'on fasse le lien avec Compiègne & puis que Compiègne s'occupe d'évoquer la figure du prince président, fauteur du coup d'État, après, c'est leur affaire. Par contre, la deuxième génération... (*Extrait 25.2*). 723

20. HM 📖 **La pendule de la bibliothèque de l'empereur** — par exemple avec le Mobilier national, on essaie de faire revenir des pendules, en tout cas une pendule, qui provient de Compiègne, qui était dans un autre appartement que celui de l'empereur, mais qui est du même modèle par exemple que la pendule qui se trouvait dans la bibliothèque de l'empereur. Parce que celle de la bibliothèque de l'empereur a été volée, elle est définitivement perdue, donc, si on trouve un équivalent, ça permet quand même de montrer ce qu'il y avait, & puis en même temps d'avoir une pièce un peu plus modelée. (*Extrait 20.8*). 643
27. FLA 📖 **La résidence royale a pris le dessus** — C'est une situation qui est difficile, parce que je me suis dit qu'à Versailles, quelle carte on peut jouer ? Et il est évident qu'on joue la carte résidence royale, parce que c'est pour ça que les gens viennent à Versailles, ils viennent chercher LOUIS XIV & MARIE-ANTOINETTE. Ils ne viennent pas chercher NAPOLÉON, qu'ils trouvent. Il se trouve qu'ils le trouvent soit au Grand Trianon <sup>12</sup> qu'il a aménagé, soit un peu dans les collections historiques si tant est que les salles soient ouvertes. Mais voilà, on se dit qu'on ne peut pas avoir à Versailles deux choses très fortes pour appeler le public. Ça restera... la résidence royale a repris le dessus, il est évident qu'elle gardera cette première place, comme c'est pour ça que les gens viennent, on va continuer effectivement à exploiter cette veine-là. Donc, la vraie question c'est vraiment de savoir ce que devient ce musée historique. (*Extrait 27.1*). 753
25. CB 📖 **Le glaive royal de Westphalie** — Parmi les pièces importantes qu'on a acheté récemment, il y a... parmi les pièces qui avaient été volées avec l'effet traumatique que je vous ai dit en 96, il y a ces deux glaives dont celui-ci qui est le glaive royal de Westphalie <sup>13</sup>, rien moins. Donc ça, c'est bienvenu de retour ici. (*Extrait 25.15*). 728
13. TCL 📖 **Le musée-château** — Et c'est le problème aussi du musée dans un château. Mais, là aussi, je ne sais pas si on vous a entraîné dans la notion de musée-château & de château-musée : du jargon local. Globalement, le château-musée essaye de redevenir ce qu'il fut, en remettant le mobilier à sa place d'origine etc. pour autant qu'il l'ait & qu'il ait la documentation afférente. Le musée-château est plutôt la collection mise à l'intérieur d'un monument patrimonial type *Saint-Germain-en-Laye* <sup>14</sup>. Écouen n'est ni l'un ni l'autre, c'est encore un autre cas. (*Extrait 13.5*). 528
6. CS 📖 **Les salons classés** — Alors là, vous avez d'un côté les fameux salons classés d'esprit XVIII<sup>e</sup>, & de l'autre le XVII<sup>e</sup>. Ce sont des mises en situation qui plaisent beaucoup à nos visiteurs, parce qu'ils ont l'impression, ça y est, dès qu'ils sont dans la salle, ils comprennent, même s'ils passent à côté de plein de choses, ça leur parle. Les enfants, c'est pareil. Mais, notre souci, c'est que c'est parfois un petit peu mensonger, parce qu'on ne sait pas du tout comment étaient ces salles autrefois. Alors on dit une reconstitution, mais c'est presque une création. Nous mettons du mobilier, des tableaux d'époque, puisqu'ici nous sommes dans une salle qui représente les tout débuts du XIX<sup>e</sup> siècle, la dernière partie de la vie de la comtesse <sup>15</sup> dans cet hôtel particulier, puisqu'elle n'a pu commencer à y habiter que vers 1776-1777. (*Extrait 6.3*). 428
27. FLA 📖 **L'histoire monarchique** — Et non, on a vraiment cette difficulté. Alors, effectivement, est-ce que c'est l'histoire monarchique. Moi, je m'étais dit à un moment, peut-être qu'il faut qu'on fasse l'impasse. C'est-à-dire qu'on parlerait de la période en fait versaillaise, c'est-à-dire qu'on partirait de LOUIS XIII, LOUIS XIV, jusqu'éven-

<sup>12</sup>HARDOUIN-MANSART, PERCIER et FONTAINE, *Grand Trianon*, op. cit.

<sup>13</sup>BIENNAIS, *Glaive royal de cérémonie*, op. cit.

<sup>14</sup>CHAMBIGES, *château de Saint-Germain-en-Laye*, op. cit.

<sup>15</sup>Marie-Josèphe SANDELIN.



tuellement à la chute du Second Empire. Il faut voir, peut-être, peut-être pas, mais faire l'impasse sur toute la partie plus ancienne, parce que là on n'a que des tableaux rétrospectifs, commandés par LOUIS-PHILIPPE ou un peu par la Restauration aussi, que LOUIS-PHILIPPE avait récupérés, & puis on a une collection de portraits du XVI<sup>e</sup> siècle qu'on pouvait mettre je ne sais pas trop, au musée de la Renaissance à Écouen ou un endroit comme ça. Et puis se dire tout ce qui est après le Second Empire, il y a des portraits, c'est pas grand-chose, l'idée c'est de redistribuer peut-être, proposer des dépôts, mettre des œuvres en dépôt dans des musées dont ça serait plus... soit que le personnage vienne de telle région, de tel endroit, on met telle chose à tel endroit plutôt qu'ils soient dans les réserves de Versailles à attendre des jours meilleurs. (*Extrait 27.3*). 754

**L'obligation historique** — C'est-à-dire que globalement, Cluny se veut plus musée d'art que moi. C'est-à-dire 📖 13, TCL que Cluny a plus tendance que moi à rejeter l'obligation historique. Mais c'est aussi sans doute par tempérament. Un autre conservateur le verrait peut-être autrement. Mais en 1922 avait été publiée l'*Histoire de France racontée au musée de Cluny*, mais c'était un peu détourner les œuvres que faire ça parce que certaines œuvres s'y prêtent, mais pas d'autres <sup>16</sup>. Alors, vouloir le systématiser, c'est justement tomber dans le piège. Je crois qu'on n'a jamais refait ça. En fait, c'est un guide du musée qui simplement met en avant comment certaines collections reflètent l'histoire de leur temps. Mais ça, c'est très dangereux, des musées dont le guide finalement rappelle les dynasties, les grands rois, les machins, & puis par des biais extrêmement détournés, on arrive à l'œuvre présentée. C'est pas illégitime, mais, c'est quand même spécial. (*Extrait 13.17*). 538

**Malmaison tristounet** — Je ne sais pas si vous avez vu Malmaison aussi ! Malmaison, c'est pareil, il y a des parties 📖 27, FLA d'appartement très reconstituées. Le rez-de-chaussée est pas mal, mais le premier étage, il y a des appartements qui ont été faits dans les années soixante, donc pour essayer d'évoquer l'appartement de NAPOLÉON, au moment du bicentenaire en plus, & de JOSÉPHINE, & c'est pareil, ça a été fait un peu rapidement avec une connaissance un peu limitée, maintenant on ferait peut-être quelque chose de plus pointu. Il y avait deux appartements un peu tristounets séparés par des salles avec des vitrines, des assiettes, des tableaux sur les murs... c'est pas tellement amusant. Ça ne fait plus château du tout, ça fait musée moche. (*Extrait 27.8*). 765

**Mentir au public à Chambord** — Ce qu'ils ne comprennent pas : le problème de Chambord, c'est d'assumer 📖 13, TCL clairement face au public que ça a toujours été vide. Des salles pareilles ne sont pas proportionnées au mobilier. Donc il n'existe pas de mobilier spécifique de Chambord. On mettait n'importe quoi n'importe comment, on l'enroulait le matin, & on repartait. Mais, il n'y a jamais eu de château meublé ! Mais tant qu'on voudra présenter Chambord comme Versailles, avec des petits appartements aux petits oignons, on tombera dans l'impasse. Mais on n'arrive pas à sortir de l'impasse. Je me suis heurté aux professionnels du tourisme qui ne veulent pas l'entendre : « Donc, ça serait bien si vous arriviez à vous poser en partie sur les attentes du public. » Et qui gère ces attentes ? Nous sommes souvent taxés de puristes, mais parce que nous refusons par ce purisme à nous prêter à la manipulation & à l'instrumentalisation du public, & je répète, à la façon télévisée. C'est-à-dire que du moment qu'il est content, c'est ce qui compte. Même si on lui ment. Mais on ne lui dit jamais qu'on lui ment. (*Extrait 13.9*). 529

**Musée d'archéologie dans le sens Napoléon III** — Ça c'est un musée d'histoire, là on est en plein dans le musée 📖 32, BR d'archéologie, dans le sens NAPOLÉON III du terme ! Ça rentre dans l'histoire de France. (*Extrait 32.1*). 850

**Musée d'Eu** — Il y a peut-être une chose qui peut vous intéresser, c'est le musée LOUIS-PHILIPPE à Eu. Et pour 📖 25, CB la II<sup>e</sup> République, est-ce que vous avez repéré des lieux qui... il y a une salle à Carnavalet qui est intéressante, une petite salle. Bizarrement, personne ne joue vraiment la carte de la II<sup>e</sup> République. (*Extrait 25.6*). 724

**Public du musée-château** — Disons que dans tout cela, il est clair que le public vient voir le château autant que 📖 13, TCL le musée. Et même le Louvre a été conçu au départ en fonction de l'historicité du palais, même si maintenant les huit départements du Louvre nient un petit peu ce palais dans leur façon de s'étendre, de se développer. Donc, peut-on dire pour autant que le public est frustré ? Pas sûr ! C'est toute la question. Vous avez un public européen, on va dire par facilité, si je viens découvrir des musées ou des châteaux au nom de l'histoire, disons qu'ils savent très bien quelles sont leurs attentes. Mais vous avez un grand public qui est mondial, qui lui vient visiter les chefs-d'œuvre d'art qui sont contenus dans le musée & qui se moque, quelque part éperdument, que ce

<sup>16</sup>HARAUCOURT, *L'histoire de la France expliquée au musée de Cluny*, op. cit.

musée est un palais. Donc, il faut aussi affronter tous ces aspects-là & se rappeler que chaque cas est particulier. (*Extrait 13.6*). 528

27. FLA 📖 **Raccourci historique saisissant** — La galerie des batailles, aujourd'hui si vous voulez, ce sont des espaces qui sont ouverts, c'est-à-dire qu'ils sont situés au même étage que les grands appartements & dans leur prolongement. Donc traditionnellement à Versailles, quand les gens ont terminé la visite des grands appartements qui termine par les appartements de la reine, ils passent une porte & brutalement ils se retrouvent dans le musée de LOUIS-PHILIPPE. C'est bizarre, on passe de la salle des gardes de la reine avec son décor LOUIS XIV à la salle du sacre : on trouve brutalement NAPOLÉON. Alors, Jean-Jacques AILLAGON disait toujours quand il était ici : « C'est formidable, nos visiteurs font la visite, ils voient d'abord LOUIS XIV, ensuite ils trouvent MARIE-ANTOINETTE, donc ils ont l'impression que LOUIS XIV & MARIE-ANTOINETTE sont finalement mari & femme », parce que l'appartement de la reine est vraiment placé sous la bénédiction de MARIE-ANTOINETTE & pas du tout de MARIE LESZCZYŃSKA & encore moins cette pauvre MARIE-THÉRÈSE dont personne ne parle ici, « & finalement ils tombent sur NAPOLÉON, donc ils ont eu un fils, NAPOLÉON ». C'est une espèce de raccourci historique saisissant. Et de la salle du sacre, ils peuvent éventuellement accéder à la galerie des batailles si on a assez d'agents pour ouvrir ce jour-là. Parce que là aussi, il y a un calcul très subtil, on est à deux trois agents de surveillance près chaque jours. En fait le public voit cette partie mais on a beau lui dire... alors on a un peu des cartels, enfin, il y a des choses sur les audioguides qui en parlent, je crois que c'est pas très commode pour le public de comprendre qu'il y a une résidence royale qui a servi jusqu'à la Révolution, qui a connu un peu un vide à un moment donné & que LOUIS-PHILIPPE a fait un musée historique. Enfin, c'est une histoire un peu curieuse. (*Extrait 27.4*). 756
20. HM 📖 **Résidences royales** — Autant Versailles est identifié à LOUIS XIV, autant LOUIS XV, semble-t-il, veut s'identifier à une résidence spécifique qui soit aussi moderne, qui soit neuve, & le projet date de 1750, c'est un des plus grands châteaux néo-classiques d'alors. La résidence était d'un usage estival. Versailles est son siège, Fontainebleau, résidence d'automne, parce que bon, Fontainebleau a un historique qui date aussi de la Renaissance, mais bon ici c'est vraiment la résidence d'été, donc ça c'est l'usage qui s'instaure sous l'Ancien Régime & qui dure quand même sous le Premier Empire. (*Extrait 20.1*). 635
13. TCL 📖 **Retrouver la vie de l'époque** — C'est-à-dire que le public, il faudrait voir jusqu'où la télé influe ou pas, mais le public veut retrouver la vie de l'époque. Alors, après, il y a la réponse britannique qui va jusqu'aux odeurs. Ou il y a la tradition française qui effectivement, remeuble un monument, fusse n'importe comment. Et on tombe sur pas mal de châteaux gérés par la Direction des monuments nationaux qui étaient vides, & on fait ce qu'on peut, sans forcément être trop net sur l'ambiguïté : ça s'y trouvait/ça ne s'y trouvait pas. Mais j'ai le même problème à Écouen ! Écouen est un château vide qu'on a meublé avec les collections du musée de Cluny, donc il y a une partie musée, salles muséales, & une partie monument historique meublé, & même si on met des textes que je pense assez clairs, j'ai encore des visiteurs qui disent : « Oh, mais le connétable de MONTMORENCY, il avait de belles collections ! » Donc, on sent bien cet automatisme initial dû à l'acquis culturel pour l'essentiel, qui est : quand on rentre dans le château, on veut le voir meublé, sous entendu, comme il était à l'époque. (*Extrait 13.8*). 529
19. LC 📖 **Textile ou damas de soie** — Donc, ici, le parti qu'on avait pris, c'était de neutraliser à moitié, on n'a pas été jusqu'à choisir une muséographie complètement neutre & moderne avec une couleur beaucoup plus neutre, gris ou... enfin vous voyez ce que je veux dire, j'ai voulu garder une nuance, un côté décoratif dans la tenture qui a été choisie, donc c'est du textile, donc on reste dans l'idée générale du musée qui est d'avoir des tentures textiles, mais ce n'est pas du damas de soie comme on trouve dans les autres salles. Bon, là, on avait opté pour des rangs pour bien mettre en valeur les peintures, donc là, dans cette salle-là, on est un peu à la lisière, mais sinon, dans le reste du musée, on est resté dans le même esprit, avec des salles de damas, avec une présentation qui est à l'opposé des présentations du musée moderne, une œuvre par cimaise & le côté vraiment... Celle-là par contre, on l'a refaite il n'y a pas trop longtemps, & entre temps, on avait changé de directeur, & là, le directeur actuel a souhaité que je mette du damas, puisqu'on a choisi un damas vert. Alors, là vous voyez tout de suite, donc, ça a été refait l'année dernière, donc, on n'a pas du tout la même ambiance muséographique, & ça ne dit pas la même chose. (*Extrait 19.1*). 628

**Trois musées Bonaparte** — On évoque l'Empire à l'aune du pays & même pour être pompeux, à l'aune des 25. CB siècles, sinon des millénaires, la famille impériale a fait une affaire extraordinaire, parce que du coup elle se retrouve avec trois musées qui traitent des BONAPARTE en deux séquences, alors que les CAPÉTIENS devenus ORLÉANS, leur mémoire est évoquée à la fois partout & nulle part. C'est invraisemblable, il n'y a pas de musée consacrée à la Restauration, il y a un musée qui est consacré à LOUIS-PHILIPPE qui est un musée municipal à Eu, avec toute la modestie des moyens que ça suppose, la II<sup>e</sup> République, on a vu que : une oubliée. Et la III<sup>e</sup> République, c'est Orsay tout en étant un peu diffus. (*Extrait 25.13*). 727

**Trois sites napoléoniens** — Mais, chez nous, il y a vraiment l'idée de donner un panorama complet réparti entre 25. CB trois sites napoléoniens que sont Malmaison pour le Consulat, Fontainebleau pour le Premier Empire & Compiègne pour le Second. Ça c'est le contexte général. (*Extrait 25.3*). 723

**Versailles à commencé** — Non, mais c'est une conception qui ne fonctionne pas. Je me dis, il faut peut-être 27. FLA carrément se dire : « On fait un musée ultramoderne, on présente ces choses... » mais je pense que c'est Versailles qui a commencé, puis Malmaison s'y est mis, puis Fontainebleau. Fontainebleau c'est plus récent puisque ça date des années quatre-vingts. Compiègne aussi. (*Extrait 27.9*). 765

### Positionnement

**Mobilier** — Ben oui, parce que si on est en décalage, si on dit : « Ben le musée MASSÉNA, en fait la plus belle 1. LM collection ce serait quoi ? Le mobilier Premier Empire ? » Ben, le mobilier Premier Empire, les gens vont aller aux Invalides voir le musée de NAPOLÉON, ils vont aller à la Malmaison voir la maison habitée par NAPOLÉON & JOSÉPHINE, ici c'est pas un lieu où vraiment a habité NAPOLÉON. Même s'il y a du beau mobilier, c'est pas ça qui va faire venir les gens. (*Extrait 1.32*). 385

### Trésor

**Si on vole un bouton je suis intraitable** — Moi j'ai vu dans mon service, des fois, des vols de portefeuilles. Moi, 10. PR je disais : « S'il y en a qui ont des difficultés, il faut qu'ils viennent me voir ». On s'arrangerait pour lui mettre une enveloppe... Nous voler des portefeuilles, je retrouverai vite celui qui a fait ça, puis on s'arrangerait ! Par contre, si on vole un bouton d'uniforme, ça je suis intraitable ! Parce qu'ils ne me volent pas moi, ils volent la société française, ils volent même le clochard qui est dans la rue, parce que c'est un patrimoine de l'État. Il y a un côté qui est sacré, on n'a pas le droit de toucher à ça. (*Extrait 10.8*). 494

## B.2.3. Dispositif

### Sens du musée

**Pourquoi (ne pas) aller au musée ?** — Vous connaissez Bernard DELOCHE ? C'est un muséologue qui raconte 25. CB des choses intéressantes. Je ne l'ai jamais lu, mais le type est sympathique. Il m'a offert un de ses livres, « à Christophe BEYELER, en sachant pertinemment qu'il ne le lira jamais ». Un type bien parce qu'au moins les choses sont claires. Et on a continué à boire & à s'amuser en très bon terme. Ça s'appelle, *Pourquoi (ne pas) aller au musée*<sup>17</sup>. Il est un peu... il est capable de phraséologie un peu compliquée, mais c'est un charmant garçon. (*Extrait 25.10*). 725

## B.2.4. Fonctionnement

### Amis des musées

**Académie nissarde** — Je pense plus que l'Académie nissarde, l'organe de cette association qui s'appelle *Nice His-* 1. LM *torique*<sup>18</sup> est véritablement l'organe, le lien de transmission, le chaînon entre des membres qui cherchent justement à avoir cette sociabilité, & à développer quelque chose qui leur est propre qui est l'histoire du comté de

<sup>17</sup> DELOCHE et MAIRESSE, *Pourquoi (ne pas) aller au musée*, op. cit.

<sup>18</sup> *Nice Historique*, op. cit.



Nice. Et cette association a son siège au musée MASSÉNA. Ça c'est important aussi. Cette association se réunissait ici, & pour des raisons purement matérielles se réunit ailleurs, mais je veux dire, notre âme est la leur, & on vit de la même manière. (*Extrait 1.71*). 390

1. LM 📖 **Activité d'amateurs d'art** — Il n'y a pas de repas d'amis de musée, il y a une société d'amis de musée, encore que la Société des amis des musées de Nice regroupe trois musées, le musée de beaux-arts, le musée MASSÉNA & le musée du Palais LASCARIS. Donc les activités qui sont proposées aux membres sont des activités plus généralistes, pour amateurs d'art, mais qui n'est pas a proprement parlé une association d'histoire de Nice. (*Extrait 1.70*). 390

## Direction scientifique

1. LM 📖 **Ça alourdi** — Mais dans les musées de taille moyenne, dans des musées comme MASSÉNA, un conseil scientifique serait alourdir l'organisation. (*Extrait 1.19*). 383
1. LM 📖 **Conseil scientifique pour rénovation** — certains musées d'histoire par précaution, organisent un conseil scientifique. Des musées d'histoire qui, par exemple, abordent des sujets un petit peu délicats. Je pense par exemple au musée de Nantes qui a été rénové dans le *château des ducs de Bretagne*<sup>19</sup> & qui donc aborde un sujet qui est l'esclavage, & donc l'importance de l'esclavage dans la vie de Nantes. Et de la participation de familles nantaises dans l'histoire de la traite, pas de l'esclavage, mais de la traite. Évidemment, c'est un sujet qui peut être polémique, & on le sait d'ailleurs par l'exemple de la sortie d'ouvrages d'historiens récents & qui ont été attaqués par des communautés originaires des Antilles, & vice-versa, ça peut être dans des sens complètement différents. (*Extrait 1.15*). 383
1. LM 📖 **Décisions avec les partenaires** — Ce qui ne veut pas dire que le conservateur du musée est un autocrate & qu'il fait ce qu'il veut quand il veut. Non, les politiques d'expositions, les politiques d'acquisitions, sont évidemment soumises au propriétaire de la collection, c'est-à-dire la ville de Nice, & en même temps à des conseils extérieurs, c'est la commission scientifique régionale des acquisitions, des restaurations, etc. Donc, il y a des avis extérieurs, & même très souvent, avant de passer en commission, s'il y a une œuvre qui semble nous intéresser, on la soumet, on la montre à d'autres personnes en leur demandant leur avis, savoir ce qu'ils pensent de cette œuvre. Pour que ce soit un avis collégial, mais en même temps c'est intéressant de faire partager son intérêt pour une œuvre, qu'on l'achète ou qu'on l'achète pas. (*Extrait 1.20*). 383
1. LM 📖 **Éviter les polémiques** — Donc, par précaution, & en même temps pour ne pas avoir de pression d'ordre plutôt politique, voire de collectivités territoriales, les musées, & souvent à la demande des musées de France, organisent un conseil scientifique pour vraiment faire en sorte que le musée ait un propos historique fort & incontestable. Que ce ne soit pas un parti pris, que le musée ne présente pas un parti pris. (*Extrait 1.17*). 383
1. LM 📖 **Le conservateur!** — Qui définit les grandes orientations du musée? Ben quoi? Le conservateur! Non, les conseils scientifiques ça existent, même dans le cas d'une rénovation du musée on aurait pu réunir un conseil scientifique, (*Extrait 1.14*). 383
1. LM 📖 **Les grands musées** — Alors la notion de conseil scientifique ça existe notamment dans les très grands musées, ou dans les musées qui sont en train de se faire avec plusieurs départements. (*Extrait 1.18*). 383

## Projet

1. LM 📖 **Circuit de validation** — Oui! Si on prend l'exemple de la rénovation du musée : le musée a proposé un projet scientifique & culturel à la ville qui le valide & qui le transmet à la direction des musées de France, via la Direction régionale des affaires culturelles. La direction des musées de France donne un avis sur ce projet scientifique & culturel, & elle le valide. Après ça, dans le cadre de la rénovation du musée, on organise un projet scientifique que le conservateur construit. Il le fait valider par la ville & le soumet à la direction des musées de France qui l'étudie & qui le valide, & donc il donne lieu à des réunions de travail entre la direction des musées de France qui exerce de manière tout à fait, dans les termes de la loi, sa tutelle scientifique & technique auprès des musées territoriaux. Et donc on a des réunions de travail pour peaufiner ce programme qui a été proposé. (*Extrait 1.21*). 384

<sup>19</sup>RODIER et PERRÉAL, *château des ducs de Bretagne*, op. cit.

**Petites corrections, § A** — Je dois dire qu'au musée MASSÉNA, ce que l'on avait proposé a été validé assez rapidement, tant par la ville que par la direction des musées de France, à part quelques petites corrections, (*Extrait 1.22.a*). 384

**Petites corrections, § B** — c'est-à-dire l'idée de faire un musée du XIX<sup>e</sup> par rapport à la question des collections, ça a été acquis très vite, donc on a expliqué pourquoi on avait opté pour le XIX<sup>e</sup> siècle. La seule chose, c'est qu'on avait rendu notre copie en disant, on fait 1800-1900. Voilà ! Et la direction des musées de France nous a dit : « Ce qui serait intéressant, puisque l'histoire de Nice, c'est plutôt une histoire d'hivernants au XIX<sup>e</sup>, ce qui serait bien, c'est que vous ayez en fin de parcours une dernière salle qui soit une sorte d'ouverture sur un monde nouveau. » (*Extrait 1.22.b*). 384

**Petites corrections, § C** — Et ce monde nouveau, il a existé puisque c'est les estivants, par rapport aux hivernants des années trente, avec les congés payés, des vacances popularisées, etc. Et donc de montrer que Nice a suivi complètement ce mouvement. Et d'une période plus aristocratique & d'une population plus privilégiée d'aristocrates & de financiers qui venaient séjourner à Nice au XIX<sup>e</sup> siècle, se démocratise également après 14, & là on connaît un monde nouveau, & donc c'est vrai que là... (*Extrait 1.22.c*). 384

**Petites corrections, § D** — Au début on a dit oui, c'est vrai, c'est particulièrement intéressant de montrer ces deux mondes qui se sont succédés, & en même temps, la difficulté qu'on avait, c'est qu'on avait très peu de collections pour présenter les années trente, & d'ailleurs à notre regret, & c'est pour ça qu'on ne l'a pas proposé, on aurait voulu parler des immeubles emblématiques des années trente, le palais de la Méditerranée, on aurait voulu avoir une vitrine avec les couverts du palais de la Méditerranée, ou des objets qui parlaient de l'existence du palais de la Méditerranée & de son importance dans les années trente, & on n'avait rien. Donc on a toujours rien, mais on a essayé de trouver un peu autre chose. (*Extrait 1.22.d*). 384

## B.2.5. Fonctionnements

### Carrières

**Direction artistique** — Donc, c'était au palais des beaux-arts de Bruxelles, au Centre POMPIDOU parce que j'étais le directeur artistique de l'IRCAM donc j'ai travaillé sur plusieurs projets au Centre POMPIDOU, puis quelques projets comme ça à l'étranger. (*Extrait 15.3*). 556

**Martinique & Lorient** — Alors, j'ai fait un stage de musée au château de Saumur & au château de Nantes, donc deux musées d'histoire & d'arts décoratifs, & j'ai eu mon premier poste au musée départemental de la Martinique, à la direction des musées départementaux de la Martinique. Je suis resté 4 ans, & ensuite je suis allé en Bretagne, où je me suis occupé pendant 11 ans du musée de la Compagnie des Indes, qui est un musée d'histoire & d'arts décoratifs, toujours, consacré aux relations de la France & de l'Asie, au XVIII<sup>e</sup>, à Lorient, parce que Lorient était le port attiré de la Compagnie des Indes françaises. (*Extrait 1.4*). 381

**Musique & arts** — Et disons que j'étais confronté ou amené, à travers les différentes missions que j'ai mené, à travailler avec le monde des musées & de participer à des projets qui impliquaient des lieux d'expositions ou des musées, avec toujours cette question du rapport de la musique avec les autres arts, les arts plastiques en particulier. (*Extrait 15.2*). 556

### Formations

**Arts & lettres** — Moi, j'ai une formation de lettres, de philo & de linguistique. Et puis de musicologie & de pratique musicale, histoire de la musique. (*Extrait 15.1*). 556

**Beaux-arts & architecture** — Mon parcours il est simple, & à la fois assez original, parce que, avant de faire de l'histoire de l'art, j'ai une formation beaux-arts, arts plastiques à l'École des beaux-arts à Paris, & ensuite une formation en architecture à l'école d'architecture de Paris-Malaquais, après ça j'ai travaillé pendant sept ans dans un cabinet d'architecte. (*Extrait 1.1*). 381

**H. de l'art salarié** — Et après j'ai suivi des cours d'histoire de l'art en tant qu'étudiant salarié, & j'ai passé un DEA d'histoire de l'art à l'université de Paris I. (*Extrait 1.2*). 381

1. LM ☞ **Liste d'aptitude** — Et de là, je suis passé dans les musées par les circuits ce qui s'appelait à l'époque la liste d'aptitude, avant que ça ne s'appelle ensuite l'Institut national du patrimoine, qui était le mode de recrutement des conservateurs territoriaux. (*Extrait 1.3*). 381

## B.2.6. Publics

### Objectif

1. LM ☞ **Tous** — Tous les publics. (*Extrait 1.33*). 385

### Orientation

1. LM ☞ **L'habitant de Nantes** — Vous prenez par exemple l'histoire à Angers, bon, une ville au hasard, on peut imaginer que, compte tenu de l'histoire de la ville d'Angers où il y a une réelle vie sédentaire de ses habitants au fond des âges, que ça va intéresser effectivement l'Angevin de souche ! Il y en a encore beaucoup à Angers. (*Extrait 1.35*). 385
1. LM ☞ **L'habitant de Nice** — On imagine que ceux qui seraient le plus intéressés par le musée, ce serait l'habitant de Nice ! (*Extrait 1.34*). 385
1. LM ☞ **Ville cosmopolite** — Hors Nice est une ville cosmopolite, donc c'est une ville où il y a des gens qui bougent énormément, qui restent 5 ans, qui sont restés quelques années, qui sont partis, d'autres qui arrivent encore aujourd'hui. Il y a une espèce de *melting pot* permanent, & donc c'est ça qui fait l'histoire de Nice ! Donc, où est l'habitant, le faux habitant, l'inscrit dans des racines ou dans des racines relativement récentes. Et on peut trouver quelqu'un qui vient d'arriver & qui est un fou dingue de l'histoire de Nice, pourquoi pas. (*Extrait 1.36*). 386

## B.2.7. Sociologie du musée

### Professions

18. LG ☞ **Profession féminisée** — C'est-à-dire que c'est une profession qui est quand même déjà... Comme elle était très féminisée, c'est une profession qui est déjà sous-payée, très mal payée par rapport à l'université française, conservateur c'est quand même... on demande... L'exigence est énorme, parce que l'École du patrimoine, c'est extrêmement difficile, & la sélection est extrême, il faut x stages, x machins, x trucs, tout ça pour sous-payer les gens. (*Extrait 18.12*). 622

## B.2.8. Vies d'un musée

### Thème

1. LM ☞ **La société à Nice à son âge d'or** — Sur une période XIX<sup>e</sup> siècle, le thème c'est la société à Nice au XIX<sup>e</sup>. C'est ça la thématique : c'est un siècle d'histoire à Nice, sachant que c'est l'âge d'or de Nice. (*Extrait 1.8*). 382

## B.3. Communication

### B.3.1. Fabrique de l'histoire

#### La recherche au musée

28. AM ☞ **Consultation bibliographique itinérante, § A** — Parce que maintenant on peut repérer où se trouvent des textes ! Tout a été catalogué. À l'époque c'était des fichiers manuels pour trouver les textes ! Donc, c'est pas grave, mais entre le moment où j'ai soutenu, & le moment où j'ai publié la thèse, Internet commençait à arriver & j'ai pu repérer des choses par rapport au catalogue mis en ligne que je n'avais pas... qui n'existaient pas, de livres ou d'éditions qui étaient réputés perdus. (*Extrait 28.3.a*). 801

**Consultation bibliographique itinérante, § B** — Personne ne savait, comment voulez-vous? « — Vous allez où? » Vous allez un coup à Laon, un coup à Annecy... parce que j'ai des choses qui se trouvaient dans des toutes petites bibliothèques, j'ai fait comme vous un tour de France. (*Extrait 28.3.b*). 801

**Consultation bibliographique itinérante, § C** — Maintenant, la plupart des ouvrages des bibliothèques ont mis des choses. Je me souviens un ouvrage que j'avais trouvé à Nîmes! Bon le seul exemplaire était à Nîmes. Une autre fois, dans la même région, dans un bourg, il y avait l'exemplaire dont je ne connaissais que le fac-similé, à part que le fac-similé dans un catalogue du XIX<sup>e</sup>, on ne voyait pas que le 1 de la date avait été rajouté à la main, mais si je n'avais pas consulté l'exemplaire, je le datais d'une année de plus. C'est bête, mais ça aide vraiment. (*Extrait 28.3.c*). 801

## B.3.2. Méthode

### Langage

**On ne vise pas** — On va vers un public. On ne vise pas un public! C'est quand même assez agressif. (*Extrait 5.1*). 5. ALH 421

### Questionnaire

**Une espèce d'appât, § A** — Bon, est-ce qu'on doit se tenir à votre cadre de question? (*Extrait 25.11.a*). 725 25. CB

**Une espèce d'appât, § B** — Ne vous inquiétez pas de ça, c'est surtout pour donner une ligne. (*Extrait 25.11.b*). 725. VL 725

**Une espèce d'appât, § C** — C'est une espèce d'appât formulé en langue de bois, qui produit son effet sur les niais, met en défiance les autres, la preuve c'est que le directeur des collections, mon supérieur, a dit : « On ne va pas s'embêter avec ce garçon ». (*Extrait 25.11.c*). 725

**Vision synthétique** — Vous, votre démarche consiste en une succession d'expériences individuelles dont on essaye ensuite très fausement de tirer une vision synthétique. (*Extrait 25.5*). 724 25. CB

## B.3.3. Multimédia

### Audioguide

**Après ils ne suivent plus** — Mais on sait bien qu'avec l'audioguide, les gens commencent à s'intéresser dans les premières salles pour les premiers numéros, mais après ils ne suivent plus. Le nombre d'interrogations se réduit vraiment au fil des salles. C'est classique, on imagine bien. On est tout feu tout flamme au début, & puis on se fatigue un peu & puis on regarde, on se fait sa visite à soi. (*Extrait 8.3*). 460

**C'est tout récent** — On a mis des audioguides, il y a deux ans, c'est tout récent pour nous aussi, parce que le principe de la visite a toujours été libre, sauf pour certains groupes qui peuvent demander, pour ça, c'est une option qui est proposée. Ils peuvent demander un guide spécial pour les aider, mais l'audioguidage est très bien pour ça. (*Extrait 11.2*). 502

**Complément de visite** — l'audioguide est un complément de visite, c'est pas un audioguide classique. C'est pas un audioguide qui dit : « Tournez à droite... Vous avez devant vous... » Je ne voulais pas de tout ça. On a fait une sélection d'objets, de points, donc on a une soixantaine de points d'arrêt. Et sur ces points, c'est ou de la fiction, on a écrit le dialogue entre le chauffeur de taxi & les gars qu'il avait dans le taxi, pour certains, c'est une lecture de documents d'archives, pour d'autres, c'est une explication où on a imaginé un personnage qui est un peu le conservateur du musée qui explique pour les adultes. (*Extrait 14.1*). 544

**Contenu difficile** — Et puis, moi, j'ai renoncé à l'expliquer parce que quand vous faites une visite, vous pouvez toujours dire : « Vous voyez, les inscriptions les plus anciennes sont là & puis ensuite... » Mais l'audioguidage : il y a 25 points autoguidés. Sur ces 25 points, il y a déjà quatre inscriptions, ce qui est beaucoup. Il y a une épitaphe par chance on a le masque funéraire qui va avec, donc on a choisi celle-là, parce qu'elle est plus parlante. Sinon, il

y a la *Table claudienne*<sup>20</sup> qui est déjà le grand discours épigraphique sur bronze de l'empereur CLAUDE, il y a une inscription funéraire d'un soldat qui permet de parler un peu de l'armée. Il y a le « calendrier de Coligny »<sup>21</sup> qui ne vient pas de Lyon, mais qui est un calendrier gaulois, on ne peut pas faire l'impasse, même si c'est une œuvre difficile, & puis il y a deux autres épitaphes avec le portrait de la défunte. (*Extrait 29.8*). 815

25. CB 📖 **D'abord le contenu** — L'audioguide sera bien, parce qu'on a la confirmation qu'il y aura d'abord le contenu. Ce que ça deviendra, je n'en sais rien. (*Extrait 25.9*). 725
8. MPPB 📖 **De l'audioguide vers le multimédia, § A** — Sinon, nous on a l'audioguide que l'on doit en cette fin d'année transformer en multimédia. C'est un gros challenge, un dossier très lourd, mais il faut. Donc en tout cas, c'est prévu pour 2013, des tablettes, des choses à montrer & qui propose plein de visites au public, plus pédagogiques, enfin en tout cas plus interactives proposant toutes sortes de données de référence afin d'enrichir les connaissances ou les envies au cours de la visite. (*Extrait 8.2.a*). 460
8. MPPB 📖 **De l'audioguide vers le multimédia, § B** — Montrer aussi toutes les ressources qu'on a en réserves parce que comme tous les musées, tout est en réserves, à quelque chose près. (*Extrait 8.2.b*). 460
16. HTDS 📖 **Décrypter** — C'est ce qu'on a voulu faire avec des parcours d'audioguides. C'est-à-dire que les gens peuvent le prendre dans le sens qu'ils veulent, mais dans l'audioguide, vous avez beaucoup d'informations dans les commentaires historiques qui décryptent. Parce que sinon, c'est vrai que le musée, si vous n'avez pas d'audioguide, vous ne connaissez pas – il y a quelques panneaux quand même, il n'y a pas rien du tout! – mais c'est difficile à comprendre. Je serais même la première à le dire, on le sait. Et c'est bien l'objet du projet que de reprendre entièrement ce discours. (*Extrait 16.7*). 576
11. FM 📖 **En option** — Tout le monde ne l'utilise pas, d'abord parce que c'est aussi une option, il faut le payer, etc. Et puis, il y a des gens qui n'aiment pas ça! (*Extrait 11.4*). 502
17. APL 📖 **Entendre les témoignages** — Les témoignages sont là, sauf qu'il vous faut l'audioguide pour entendre les témoignages. (*Extrait 17.2*). 603
27. FLA 📖 **Guide descriptif** — Oui, presque! En même temps, ce que raconte ce SOULIÉ<sup>22</sup>, c'est exactement ce qu'on voit sur les tableaux. Donc en fait, c'est une vision très descriptive, & effectivement, si on voulait faire un audioguide, on pourrait presque partir des textes de SOULIÉ<sup>23</sup>. (*Extrait 27.13*). 776
11. FM 📖 **Incontournable** — C'est comme dans les différents supports que l'on offre au public : l'audioguidage, c'est incontournable, c'est pas pour faire plaisir. (*Extrait 11.10*). 511
25. CB 📖 **L'armature historique** — Donc, ça, pour peu qu'on ait l'armature historique en tête, ou un audioguide bien fait, ou une visite conférence, tout se fait écho dans ce musée, parce que c'est un laps de temps qui couvre une décennie : 1804-1814. (*Extrait 25.10*). 731
20. HM 📖 **Léo fait la visite** — Vous regarderez, & on a un audioguide enfant qui est très très bien, c'est un certain Léo qui fait la visite, & il raconte la vie du prince impérial. Donc, c'est vraiment axé sous le Second Empire, mais c'est pas très gênant, parce qu'en fait, même les pièces du Premier Empire ont eu un usage sous le Second Empire, donc, il raconte : « Avant, c'était comme ça, & lui, il l'a connu dans tel état. » Et donc, ça ça marche assez bien. (*Extrait 20.3*). 640
29. HSG 📖 **Les mouchards** — Et puis ce qu'on voit très bien, mais là l'architecture de l'exposition favorisait ça, c'est que vous avez maintenant des mouchards sur les audioguidages. Donc, l'audioguidage enregistre la manière dont il est écouté, donc vous pouvez sortir ces informations, & vous voyez comment chaque piste, combien de temps elle est écoutée, combien de fois elle a été écoutée, donc vous voyez très bien que les premières pistes sont écoutées, & puis après, l'attention fléchit, & puis plus on avance, moins on écoute les pistes. Les dernières pistes sont rarement écoutées. (*Extrait 29.6*). 814
29. HSG 📖 **Les rétifs** — Mais bon, beaucoup de gens sont rétifs à l'audioguidage, c'est curieux. (*Extrait 29.4*). 814
11. FM 📖 **L'outil idéal** — Mais l'audioguidage, évidemment, comme dans tous les musées, c'est l'outil idéal pour orienter la personne, pour la guider correctement, la mettre en face de certains points. (*Extrait 11.3*). 502

<sup>20</sup> CLAUDE, *Table claudienne*, op. cit.

<sup>21</sup> *calendrier de Coligny*, op. cit.

<sup>22</sup> SOULIÉ, *Notice du Musée impérial de Versailles*, op. cit.

<sup>23</sup> Ibid.



- Pallier aux textes en salle** — Dans l'audioguide, elles sont commentées. Actuellement, au niveau des textes pré-sents en salle, ça n'est pas du tout satisfaisant, ça a été pallié par l'audioguide. (*Extrait 16.6*). 576
- Pas de droit de réponse** — Quand vous avez un papier ou un audioguide, vous ne pouvez pas contredire. Vous avez le droit de ne pas être d'accord, mais vous n'aurez pas de réponse. (*Extrait 13.12*). 533
- Polyglotte** — il y a deux audioguides, un audioguide adulte français, anglais, hollandais, je ne sais plus, allemand, japonais, je crois qu'on a au moins cinq langues. (*Extrait 20.2*). 640
- Pour les ados** — Et puis, on a imaginé un audioguide pour les ados où là c'est un frère & une sœur qui sont au collège, qui visitent le musée & qui disent : « Tiens, pourquoi les mannequins sont comme ça ? » On parle à la fois muséographie & contenu historique. Donc ça, c'est une médiation qui est très simple, qui n'est pas *high-tech*. (*Extrait 14.2*). 544
- Pour les inscriptions** — Et ici, c'est très prégnant, peut-être un peu trop d'ailleurs. Alors, on en a mis quelques unes dans l'audioguidage, mais on ne peut pas audioguider toutes les inscriptions. De toute façon, il y en a bien trop ici. (*Extrait 29.1*). 810
- Remplacer les panneaux** — Sur une exposition, justement, *Les rites funéraires*<sup>24</sup>, on avait pris le parti, pour essayer de reconstituer l'ambiance nécropole, de ne pas polluer notre reconstitution avec des panneaux. Et donc, il n'y avait aucune indication. Il y avait un numéro, un livret, pour ceux qui vraiment voulaient lire, & puis vraiment un audioguidage, & donc à chaque reconstitution de tombe, vous aviez un texte audioguide, qui était... j'allais dire vivant, même s'il s'agissait de la mort, mais qui était plaisant à entendre. Mais on s'aperçoit qu'il y a un 50 % des gens qui n'ont pas pris l'audioguidage. C'est marrant. J'ai même vu des gens sans livret, sans audioguidage. Alors, qu'est-ce qu'ils ont compris de cette exposition, je ne sais pas ? Mais bon. Il y en a qui se sont plaints de l'absence de texte. Mais là on a nos arguments, c'est qu'on voulait plus donner dans la restitution. (*Extrait 29.5*). 814
- Saynète orale, § A** — Donc, il y a cinq inscriptions dans l'audioguidage, c'est déjà beaucoup. Même si par exemple, pour l'épithaphe du soldat, on s'est amusé à faire un petit dialogue, c'est des comédiens qui font les voix, on ne peut pas les traiter toutes comme ça. Parce que là, l'épithaphe nous dit que c'est le gardien de la prison militaire qui est mort, & il a choisi comme héritiers trois soldats dont le médecin militaire. Donc, ça permet de faire une petite saynète où le médecin militaire va voir le fabricant de tombeau, alors l'autre lui dit : « Tiens, salut, *Ave machin*. Quand le médecin militaire vient voir le fabricant de tombeau, c'est pas bon signe. — Et bien oui, untel est mort. — Ah bon ? — Tiens, voilà ce qu'il faut graver, voilà ce que tu vas graver sur le monument ! » Ça permet de faire la lecture en français, (*Extrait 29.9.a*). 815
- Saynète orale, § B** — Là vous avez l'inscription qui donne lieu à l'audioguidage, celle pour laquelle on peut faire une petite saynète parce que c'est le gardien de la prison qui est mort, etc. (*Extrait 29.9.a*). 820
- Silex qui frappe les tympans** — Vous souhaitez peut-être un audioguide ? C'est toujours bien utile. On ne peut pas deviner les choses. L'audioguide, tel un silex, vous frappe les tympans & naissent en vous des étincelles qui réveillent quelque chose, mais ça c'est le cas favorable où il y a un bagage. Autrement, c'est un apport sur une terre vierge plus ou moins malléable, plus ou moins soucieuse de s'enrichir, plus ou moins obtuse, tout dépend des cas. (*Extrait 25.17*). 734
- S'isoler** — Ça dépend des périodes de visite. C'est vrai aussi que l'audioguidage, c'est une certaine façon de s'isoler un peu, & c'est parfois bien pratique quand il y a 2000 à 2500 visiteurs par jour en haute saison. Parce qu'entre les groupes, les groupes de scolaires, les groupes adultes, & les individuels, ça fait du monde, ça peut être gênant. (*Extrait 11.5*). 503
- Unification du discours** — on n'a pas rénové, mais on a essayé d'harmoniser certaines choses, refaire des cartels, il y a un audioguide qui a été écrit, avec une unification du discours. Mais ça a révélé ce manque. C'est très compliqué, ça vous dit quelque chose. (*Extrait 16.1*). 571
- Vers les tablettes** — Pour vous dire, on a un audioguidage depuis un an, & on va commencer à utiliser des tablettes pour nos visites cette année. (*Extrait 29.3*). 813
- Voir ou écouter** — En plus, c'était favorisé par cette expo parce qu'il y avait deux parties : la partie de reconstitution de tombes, donc, que du faux, mais la plus intéressante ; & après, les vrais objets trouvés dans les tombes, mais

<sup>24</sup>GOUDINEAU, *Post Mortem ? Rites funéraires à Lugdunum*, op. cit.

à Lyon, comme en Gaule romaine, il n'y a rien de... on ne va pas trouver le *cratère de Vix*<sup>25</sup>. Donc, la deuxième partie de l'exposition qui présentait les vrais objets était la moins impressionnante, & donc, là vraiment, l'audio-guidage chutait complètement dans la deuxième partie, parce que c'était bien plus intéressant de voir les copies de ces objets remis en situation sur les tombes, les buchers & tout ça que les objets eux-mêmes étaient très banals quoi. (*Extrait 29.7*). 814

### B.3.4. Numérique

#### Débats du numérique

1. LM ☞ **Écran ou collection** — On aurait pu par exemple, dire dans une salle, on présente moins d'objets, on en présente deux-trois, emblématiques, & le reste sur écran. (*Extrait 1.78*). 391
22. AHH ☞ **Il manque l'incarnation** — Je pense que le récit nécessairement simplifie les choses. Sinon, on en serait encore à des éditions en six volumes, voilà, pour les manuels scolaires<sup>26</sup>. L'Internet a pris le relais de ça en éclatant complètement l'information. Alors on peut aller choisir un seul sujet, puis après vous avez des liens, ça permet de circuler. Mais je pense qu'il y a quelque chose qui manque, c'est l'incarnation. Avant, le professeur, il incarnait les personnages, l'histoire du vase de CLOVIS, c'était beaucoup plus facile à faire passer que les guerres de Lotharingie. (*Extrait 22.1*). 666
1. LM ☞ **Le contemporain** — Et on aurait eu dans la galerie une espèce d'accompagnement sonore & visuel avec du multimédia sur ce qu'avait été Nice. Et on aurait changé, on aurait eu plusieurs écrans, voire même dans la zone d'accueil & jouer là le contemporain. Et pourquoi cette idée nous est venue tout de suite, parce qu'en fait dans la rénovation, on imaginait un musée très contemporain. (*Extrait 1.81*). 391
18. LG ☞ **Moderne/Ancien réel/virtuel** — Cabinet de curiosités virtuel, donc, de manière à avoir ce choc de mots entre l'origine des musées & l'aspect le plus impalpable, le plus récent qui est la virtualité. Donc, à la fois, il y a cabinet de curiosités, parce que c'est vrai que c'est du réel, on a ces objets-là, & on en a beaucoup parce que, si vous allez à Grignon, on vous montrera la salle Madelaine, mais on a plein de réserves ailleurs, dans le château où on a le pavillon du directeur qui est entièrement rempli de collections, on a tout un pavillon avec des archives, & on a ces collections très importantes & lourdes, & en même temps on joue beaucoup sur la diffusion, sur le virtuel, donc on l'appellera cabinet de curiosités virtuel. Et moi, c'est une idée qui me séduit bien de tenir les deux bouts. (*Extrait 18.6*). 615
14. MRO ☞ **Ne pas passer la journée devant un écran** — Donc on n'a pas de technologie, on n'a pas de tablette numérique, on est simple parce que moi je voulais – alors vous allez me dire c'est peut-être un peu vieux jeu, je ne sais pas – mais, on a un musée d'objets, donc on a une collection, donc on a des objets. Moi, je ne voulais pas que, nos visiteurs, ils passent la journée devant un écran : non ! Il y a des objets, on est là pour regarder des objets. À nous de faire en sorte que ces objets, on les regarde d'une certaine manière. Je pense que la muséographie incite à ça. Je ne voulais pas un truc... je voulais qu'on soit confronté à l'objet. (*Extrait 14.3*). 544
1. LM ☞ **Nuisance sonore** — Et en même temps aussi, c'était l'abondance des collections qui permettait d'aborder un certain nombre de sujets à travers ça, & comme les salles sont petites, on s'est très vite aperçu qu'il y avait l'effet de nuisance sonore. (*Extrait 1.77*). 391
1. LM ☞ **On n'a pas la place** — Il pourrait être très important, & c'est vrai que c'est une chose très utile & dans toute nouvelle conception de musée historique. Il se trouve qu'au musée MASSÉNA, il n'y en a pas, il y en a peu. La raison elle est simple, elle est d'abord une question de place, la configuration des espaces de la *villa MASSÉNA*<sup>27</sup> n'a pas permis de développer ce nouveau moyen de communication historique. (*Extrait 1.76*). 391
4. JFG ☞ **Suppression du papier** — On supprime au fur & à mesure les documents papier, dans le cadre d'une gestion écologique du site. La citadelle est un site Natura 2000 protégé, avec les chauves-souris, & c'est classé Monuments historiques. On essaie de faire disparaître le papier dans le parcours de visite. (*Extrait 4.2*). 415

<sup>25</sup> UN ATELIER CORINTHIEN DE GRANDE GRÈCE, *cratère de Vix*, op. cit.

<sup>26</sup> MALET et ISAAC, *Cours complet d'histoire à l'usage de l'enseignement secondaire*, op. cit.

<sup>27</sup> TERSLING, MESSIAH et ANDRÉ, *villa Masséna*, op. cit.

## Dispositif de récolement

- Exposition sur le récolement, § A** — C'était le cas du récolement, parce que j'en ai fait deux des visites, l'une 📄 6. CS des première question de Laura, c'est : « C'est quoi le récolement ? » & quand on demande ce que c'est que le récolement, les gens ne savent pas ce que c'est, personne ne le savait. (*Extrait 6.4.a*). 433
- Exposition sur le récolement, § B** — Mais ça touchait à la thématique, l'expo a été mise pour les Journées du 📄 6. LP patrimoine, & la thématique nationale était les trésors cachés, donc ça correspondait bien aussi à un moment pour nous où on souhaite engager un peu plus le récolement, où on est très en retard, faut quand même bien le dire. (*Extrait 6.4.b*). 434
- Le logiciel Micromusée, § A** — Toutes les collections sont informatisées, pour la philatélie en tout cas, c'est en 📄 10. PR cours. On travaille avec *Micromusée*, essentiellement, parce qu'au départ vous montez des systèmes particuliers, mais vous savez quand vous montez une usine à gaz<sup>28</sup>. (*Extrait 10.2.c*). 488
- Le logiciel Micromusée, § B** — Donc avec *Micromusée*, ça marche très bien. En plus, on fait partie de *Micro-* 📄 10. PR *musée*, c'est-à-dire que tous les ans, il y a une réunion pour mettre au point ce qui coince, ce qui ne coince pas avec la société qui met ça au point. Donc, *Micromusée* s'affine d'année en année, avec de nouvelles versions qui apparaissent, ça, c'est systématique<sup>29</sup>. Donc ça, c'est que s'il y a, systématiquement, les objets, les timbres, etc. Maintenant, il n'y a pas de problème. (*Extrait 10.2.d*). 488
- Le système de la ville de Paris** — La ville de Paris a voulu faire son propre système informatique pour la mise 📄 12. JMB en ligne des collections, & c'est pas une grande réussite. Le système est très très compliqué, pas trop pour le public pour qui c'est relativement simple, mais alors l'entrée des informations du côté interne est très très compliqué. C'est un sujet de tensions parce qu'en fait, la complexité d'un système fait qu'on a perdu dix ans à des attermolements de modifications... C'est un sujet délicat. (*Extrait 12.4*). 522
- Moissonnage de données** — On a pu mettre en ligne le catalogue de nos collections. Il s'appelle MIMO qui est 📄 15. EDV donc un système de moissonnage de ces données de différents musées via une interface unique<sup>30</sup>. Ça fait partie des activités de réseau qu'on a menées ces derniers temps. (*Extrait 15.8*). 559
- Montrer le côté éclectique des collections** — Non, nous avons un réseau, c'est *mémoires de la Somme*<sup>31</sup>, le site 📄 8. MPPB des archives départementales de la Somme, qui héberge nos photos argentiques, en tout cas quelques-unes. En tout cas, les seules collections visibles, c'est le site de *mémoire de la Somme*, & le site *Joconde*<sup>32</sup>. On a mis 158 œuvres sur la base *Joconde*<sup>33</sup> en août-septembre. Pour montrer un peu le côté éclectique de nos collections. Il y a des uniformes, il y a des... (*Extrait 8.5*). 462
- Mystique informatique** — C'est le rêve de tout individu qui croit de façon quasi mystique en l'informatique, il 📄 10. PR pense qu'il va avoir 100 % de résultats. Quand vous en demandez 100 %, vous en obtenez 0 %. Il faut se contenter de 80 % pour les avoir vraiment. (*Extrait 10.3*). 488
- Photos d'œuvres de la RMN** — Il y a beaucoup de choses en ligne sur les collections, il y a tout ce qui est... Le 📄 27. FLA plus facile, c'est soit la base *Joconde*<sup>34</sup>, mais bon, elle n'est pas toujours très à jour, soit la base photo de la Réunion des musées nationaux<sup>35</sup> où vous avez toutes les œuvres photographiées de Versailles puisque ce sont les œuvres des musées nationaux. Donc, nous on est toujours liés à la RMN, donc la base RMN, elle est utilisable pour avoir toutes les photos des œuvres du musée, aussi des photos des salles, des espaces & tout ça. (*Extrait 27.11*). 775
- Récolement difficile à valoriser** — Justement, la rénovation n'est peut-être pas allée au bout des choses, de ce 📄 6. LP point de vue là, parce que tout ce qui a été exposition a été mené à son terme, plus ou moins avec succès, partout. Mais ce qui n'a pas été fait, c'est tout l'aspect caché des réserves, etc. Donc là, il y a du passif à rattraper sur ces questions-là. Mais c'est des choses compliquées à faire passer, parce que c'est des choses coûteuses, longues, & qui

<sup>28</sup> MOBYDOC, « Micromusée », op. cit.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> *musical instrument museums online*, op. cit.

<sup>31</sup> *archives de la Somme*, op. cit.

<sup>32</sup> *Joconde*, op. cit.

<sup>33</sup> Ibid.



<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> *L'Agence Photo RMN Grand Palais*, op. cit.









ne se voient pas, donc c'est pas très valorisable, du point de vue des publics. Et ça, c'est des choses qui sont connues partout ! C'est valable dans les musées territoriaux comme dans les musées nationaux. C'est pareil. (*Extrait 6.6*).

434

24. CF  **Repenser les collections** — Donc, là, on se pose la question vu qu'on a changé de logiciel permettant de décrire des collections & qu'on va adopter CALAMES, je ne sais pas si vous voyez ce que c'est <sup>36</sup>. Donc CALAMES <sup>37</sup>, c'est l'équivalent du SUDOC pour les documents non imprimés <sup>38</sup>. Donc, jusqu'à présent c'était ouvert exclusivement aux textes manuscrits & aux fonds d'archives, & depuis l'an dernier, c'est ouvert à tout type de supports, y compris aux images & aux objets. Donc, c'est un type de logiciel qui est mis en place par l'Enseignement supérieur, de la même manière que le SUDOC <sup>39</sup>, pour que tous les établissements d'enseignement supérieur, donc essentiellement les universités, mais aussi différentes écoles spécialisées, puissent référencer leurs collections. Et ce logiciel reposant sur l'AED, qui est en fait un langage qui repose sur XML & qui est un langage développé d'abord par des archivistes, la notion de fonds & de producteur reste vraiment importante dans la structuration des données de ce logiciel. C'est une raison de plus pour repenser les collections aussi en terme d'ensemble (*Extrait 24.3*). 710
22. AHH  **Trop compliqué** — Non, c'est trop compliqué. Si, vous allez voir, il y avait une base numérique, mais les ¾ du temps, elle ne fonctionne pas. (*Extrait 22.4*). 681

## Documentation en ligne

24. CF  **Approche simple & spécialisée** — Alors, ça passera forcément aussi par la mise à disposition d'une nouvelle bibliothèque numérique, parce que celle qu'on a jusqu'à présent n'est pas très satisfaisante, avec là aussi différents niveaux de lecture, avec une recherche simple. Voilà, on veut juste trouver. Un chercheur très spécialisé veut voir toutes les œuvres de VALLOTTON, il tape VALLOTTON dans les résultats. Donc, ça c'est une approche qui est plutôt spécialisée, mais il y aura aussi le moyen de naviguer dans les parcours avec là aussi des juxtapositions, possibilités de rebondir vers l'inventaire s'il veut voir justement quelles autres pièces... enfin dans quel contexte se situe telle pièce. Possibilités aussi d'aller vers des documents pédagogiques qui, là, offrent une médiation, alors c'est plus classique, mais c'est quand même très très utile. (*Extrait 24.5*). 711
27. FLA  **Archives numérisées** — Il y a toujours le projet ici de faire un gros ouvrage sur le Versailles de LOUIS-PHILIPPE pour le réhabiliter, d'autant plus qu'on a numérisé tout le fonds de l'archive, il y a beaucoup d'archives au château là-dessus, donc on aurait. (*Extrait 27.10*). 775
30. IDR  **Association documentaire** — On est par contre un pôle associé de la bibliothèque municipale de Lyon, ça veut dire que tous nos fonds documentaires sont accessibles en ligne sur le site de la bibliothèque qui est un gros machin. (*Extrait 30.1*). 830
5. ALH  **Ateliers en ligne** — Enfin, il y a une cinquantaine d'ateliers, avec une trentaine en ligne sur le site Internet, je dois mettre les autres là, prochainement. (*Extrait 5.2*). 421
22. AHH  **Contrôle de l'image** — Alors, on a un fonds DREYFUS, on a des fonds qui vont être en ligne, etc. Mais je n'arrête pas d'insister à ce qu'on ait un contrôle de l'utilisation de l'image, soit par un tampon, par un truc. Il ne suffit pas d'une mauvaise pixellisation, je pense qu'il faut vraiment un contrôle dessus... Autant, il faut qu'elles soient accessibles, autant le fait qu'elles puissent être exportables me pose un problème. Parce que je trouve qu'on a besoin d'argent pour vivre, c'est quand même une condition de sa survie, c'est quand même qu'il ait un minimum de rentabilité, un minimum. Ce qui fait la force de ses collections d'archives aujourd'hui, c'est le caractère exceptionnel du visuel. (*Extrait 22.7*). 681
24. CF  **Documents qui ne supportent pas d'être exposés** — mais on va développer aussi une nouvelle bibliothèque numérique pour les visiteurs mais aussi les lecteurs, parce que chez nous le public c'est pas seulement des visiteurs, c'est aussi des lecteurs. Ici, on les appelle lecteurs, parce qu'effectivement on a adopté le vocabulaire de la bibliothèque, mais ce sont les chercheurs, les éditeurs, les documentaristes, etc. qui viennent travailler sur les collections puisqu'on n'expose qu'une infime part & que c'est exposé de manière temporaire, & que même quand on aura le nouveau bâtiment, on n'aura qu'une infime part d'exposée. Et puis on a beaucoup de documents graphiques,

<sup>36</sup> Calames, op. cit.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Sudoc, op. cit.

<sup>39</sup> Ibid.

donc qui ne supportent pas d'être exposés plus de trois mois, donc de toute façon, l'essentiel de ce type de document va être en réserve, mais justement accessible sur demande de consultation dans le cadre de recherches. (*Extrait 24.1*). 708

**Droits de reproduction** — mais là encore il y a des collections qui sont soumises au droit de reproduction, 8. MPPB puisque la plupart des auteurs ne sont pas encore dans le domaine public! Beaucoup des combattants de la Grande Guerre sont morts dans les années soixante-quatre-vingts. Il faut encore 70 ans, donc on n'est pas prêt de pouvoir tout reproduire comme on le souhaite. Mais enfin, on a juste une difficulté par rapport à ça, c'est pas facile! (*Extrait 8.6*). 462

**Instruments de recherche numérique** — Par exemple ce matin, on avait un chercheur américain qui venait pour 24. CF préparer une exposition, on a sorti spécialement pour lui des œuvres qui l'intéressaient en fonction de sa recherche. Donc on a cette approche-là qui fait que ce sont les instruments de recherche type CALAMES<sup>40</sup>, ou la base numérique, la bibliothèque numérique, qui permettent de restituer au public ces éléments de contexte en fait. (*Extrait 24.4*). 711

**Mise en ligne progressive** — En 2013, il va y avoir une mise en ligne progressive, on aura pas toute la collection, 16. HTDS mais une collection d'environ 30 à 40 000 numéros, c'est pas si simple à dénombrer, parce qu'on a beaucoup de choses multiples, on a beaucoup d'estampes, qui ne sont pas encore rentrées dans l'inventaire officiel. Je vous ai donné la période chronologique, & cette collection ne sera pas accessible complètement tout de suite. Il y aura peut-être 1000-1500 pièces, puis au fil des années, on en mettra plus. (*Extrait 16.4*). 575

**Norme de numérisation** — En revanche, il y a un très très gros travail qui est fait sur les normes, la direction des 18. LG musées de France, tout ça, sur les collections elles-mêmes : donc Aurélie les met en ligne, donc, il y a de plus en plus de choses qui sont consultables directement en ligne, ce qui est important. Sur votre seconde question... (*Extrait 18.5*). 614

**Numériser pour renseigner** — Je tombe toujours sur des passionnés, c'est vrai, qui sont toujours là : « Alors, là derrière, c'est... ? » Parce que c'est choses-là, ces croquis, on ne les a pas toujours dans les dossiers d'œuvres, on n'a pas toujours gardé la trace de ça. Et là, l'autre jour, j'ai vu qu'on en a sortis en réserve, il y en a plein, donc ils sont en train de les numériser, donc on pourra enfin les utiliser. Vraiment, savoir exactement qui sont tous les bonshommes qui sont là, & puis après on pourra raconter l'histoire. C'est déjà pas mal, c'est sympathique. Parce qu'il y a toujours des gens ici qui cherchent le portrait de leur ancêtre, des gens qui... (*Extrait 27.14*). 777

**Parcours en autonomie** — Et on est en train de mettre en place de nouvelles animations, notamment des visites 21. VDM pour les groupes adultes, des animations pour les élèves de l'exposition, & des parcours en autonomie accessibles sur Internet. (*Extrait 21.3*). 663

**Podcasts** — En numérique je pensais, il y a quand même des *podcasts* qui ont été mis en ligne, il a trois ans. 5. ALH (*Extrait 5.5*). 424

**Politique de numérique & de multimédias** — Et le fait de s'intégrer à la médiathèque nous a aussi permis de 15. EDV développer une politique de numérique & de multimédias qui s'est pas mal développée. C'est évidemment le catalogue en ligne, c'est des photos d'instruments, c'est les enregistrements sur les instruments du musée, c'est des dossiers documentaires sur des familles d'instruments, c'est des enregistrements de concerts, donc, il y a tout ce panel de choses qu'on peut retrouver sur le site de la Cité de la musique<sup>41</sup>, & là je dirais que le musée a pleinement bénéficié de son intégration dans la Cité de la musique. (*Extrait 15.5*). 558

**Supports pédagogiques** — Là, on vient de créer des bases documentaires sur Internet qui permettent aux en- 21. VDM seignants de préparer ou d'animer des cours sur telle ou telle thématique. (*Extrait 21.2*). 662

**Système d'information** — sinon la bibliothèque est en phase d'être totalement informatisée aussi, c'est-à-dire 10. PR que les gens pourront à partir d'une borne consulter. (*Extrait 10.4*). 488

**Tablette pour le projet citadelle** — Dans le projet citadelle, on est en train de travailler à du contenu numérique 4. JFG accessible sur tablette pour le visiteur qui souhaite vraiment approfondir sa visite. Il y a vraiment une partie art sacré dans la tablette qui permet au visiteur d'approfondir ses connaissances, & s'il veut vraiment comprendre le sens de l'objet. (*Extrait 4.1*). 413

<sup>40</sup> *Calames*, op. cit.

<sup>41</sup> *citedelamusique.fr*, op. cit.

12. JMB 📖 **Vide le cabinet des estampes** — Il y a quelques personnes qui vraiment ont besoin de voir l'œuvre elle-même, les gens qui préparent une exposition par exemple. Mais les gens qui font une recherche documentaire, ils n'ont pas forcément besoin de voir l'œuvre elle-même, une reproduction leur suffit, & donc quand ils peuvent trouver des choses en ligne, ils ne viennent plus. Donc, on a encore des étudiants qui viennent, qui font une recherche sur un sujet, mais on n'a pratiquement plus de documentalistes qui étaient autrefois une part importante du public qui venait aux estampes. (*Extrait 12.6*). 523

## Interactivité

8. MPPB 📖 **Assouplir la visite** — Et puis aussi permettre une visite un peu plus souple, plus facile, en prenant les commentaires audio que vous avez actuellement, mais surtout donner de l'image, des références, développer au fur & à mesure dans les trois langues, voire les quatre parce que le néerlandais est une langue qui revient. (*Extrait 8.8*). 462
22. AHH 📖 **Bon usage de l'audiovisuel** — & puis je pense qu'il est très important de faire usage de l'audiovisuel. Alors, bien sûr, pas de se noyer dans l'audiovisuel, mais de faire un bon usage de l'audiovisuel, avec la fragilité que ça comporte parce que ça vieillit vite ces trucs-là dans un musée. L'interactivité, tout ça, c'est quand même des implémentations, ça coûte de l'argent à entretenir, ça vieillit vite... (*Extrait 22.3*). 681
32. OG 📖 **Ça ne tombe jamais en panne** — C'est un truc d'avenir, je pense, il faut le faire. Comme le disait Bertrand tout à l'heure, Terra Amata ne tombe jamais en panne parce qu'il n'y a pas ces technologies qui pourraient aussi poser des soucis. (*Extrait 32.6*). 862
6. LP 📖 **Ça sert à rien dans l'exposition** — Mouais, moi je suis assez sceptique ! Parce que, ça dépend où dans le parcours. Sincèrement, quand on est à la fin & qu'on s'est déjà tapé une heure & demie de truc ! Ça sert à rien [de mettre à disposition un livre numérique]. (*Extrait 6.17*). 437
31. HG 📖 **Centre d'expérimentation numérique** — Aujourd'hui on a un centre d'expérimentation numérique qui n'est pas nous, ils sont assistants, ils nous conseillent sur pas mal de cahiers des charges, ils ont fait des actions avec nous, ils sont un peu à l'origine de Muséomix. (*Extrait 31.2*). 843
24. CF 📖 **Commenter un document** — Donc, là on va aussi développer des outils permettant une appropriation par le visiteur & le lecteur sous la forme de collections qu'il pourra constituer lui-même, sous la forme de commentaires qu'il peut faire, soit de commentaires qu'il nous communique mais de commentaires qu'il peut garder pour lui. Donc, ça on en est au tout début, mais ce n'était peut-être pas le sens de votre question non plus ? C'est une forme de réappropriation possible. (*Extrait 24.2*). 708
6. LP 📖 **Exemple du magnétoscope** — Oui, ça pose la question du « tenter », c'est-à-dire qu'on prévoit mal l'évolution sur du matériel muséographique numérique. Et c'est des choses qui vieillissent le plus rapidement ! Moi je suis... Il n'y a rien de pire qu'un musée qui... alors pour vieillir vite, alors un magnétoscope, un truc de base, ça demande une pensée à long terme & un investissement à long terme... Pour que ça soit vraiment intéressant, on n'a pas les moyens de faire souvent ! (*Extrait 6.8*). 436
31. HG 📖 **Expérimentation numérique** — Alors eux, ils veulent faire des fab-lab, des muséo-lab, c'est un peu la mouvance dans le public. Moi je ne sais pas si ça sert à grand-chose, mais en tout cas, ça fait vivre une expérience, le public vit des trucs, ça fait très rêver. Tu es aux manettes, pendant une semaine tu produis plein de trucs, c'est un *process* un peu... Quand on l'a vécu, Nathalie<sup>42</sup> à côté elle pourra... qui est mon adjointe administrative, mais qui est surtout chargée de la question des études. Elle suit tout ça. Elle vient de participer à une étude. (*Extrait 31.4*). 844
32. BR 📖 **Hologrammes** — Moi, ce que j'aime beaucoup, c'est moins à la mode maintenant, c'est les hologrammes, tu vois les gens se balader. C'est drôlement bien ça ! (*Extrait 32.5*). 862
15. EDV 📖 **Jeu d'interprétation** — Je dirais encore relativement peu, mais je pense qu'on va aller plus vers ça, sous certains aspects, plus participatifs. On le fait déjà pour les expos, via des sites Internet dédiés à l'expo, mais souvent *a posteriori*, espèce de livre d'or, ou alors des activités, des projets spécifiques, sur Bob DYLAN<sup>43</sup> on avait fait une

<sup>42</sup>Nathalie CANDITO.

<sup>43</sup>SANTELLI, STUEBNER et KRAMER, *Bob Dylan, l'exposition rock 61-66*, op. cit.

sorte de concours, BRASSENS<sup>44</sup> aussi où les gens pouvaient interpréter une chanson de BRASSENS & mettre sur *Dailymotion*<sup>45</sup> avec un concours noté par les internautes. Voilà, une activité autour des expos qui inclue une sorte de participation. (*Extrait 15.9*). 563

**Jeux vidéo en ligne** — sur la fin de l'année, je voudrais faire une grosse communication sur le lancement avec la région Île-de-France de tous nos jeux vidéo en ligne correspondant grosso-modo au programme de seconde, qui ont déjà été testés en classe & qui sont sur le thème de l'écologie avec les collections du musée dans une partie qui s'appelle éco-ludo, & qui va continuer à se développer; (*Extrait 18.1*). 614

**La fin & les moyens** — Moi, personnellement, ma position sur le numérique, c'est un peu le problème, mais on va souvent en mettant la fin & les moyens. Et le contenu avec la machine... Et c'est souvent là où le bât blesse. (*Extrait 6.7*). 436

**Laboratoire de co-design** — C'est un labo, à la fois on peut mettre des artistes en *work*, à la fois les publics sont convoqués pour tester, c'est du co-design pour tester des choses sur le numérique, mais le numérique je dirais plus géographique. Mais pourquoi pas, ça va être un lieu qui plaira. (*Extrait 31.5*). 844

**Les ados veulent des gadgets** — Je sais, pour en avoir parlé avec eux, les ados & les jeunes adultes trouvent qu'il n'y a pas assez de... ils voudraient presque des gadgets! C'est un peu inutile. Mais pouvoir taper sur des trucs, & voir des machins surgir, ils prennent! (*Extrait 6.12*). 437

**L'ordinateur c'est vieux** — Mais pour eux, en fait l'ordinateur, ils sont persuadés que nos grands-parents l'avaient déjà! C'est extrêmement vieux, alors, ils sont là avec leurs *iPhone* & leurs tablettes numériques<sup>46</sup>. (*Extrait 6.14*). 437

**Matériel peu attractif** — De toute façon, on a souvent du retard, & là encore une fois : comment être attractif quand on a du matos qui est...? (*Extrait 6.15*). 437

**Muséolab** — parce qu'on a une grosse dimension numérique qui se dessine. Au sein de Confluences, on aura un plateau de 200 m<sup>2</sup> qui s'appellera *muséolab*, qui est un centre d'expérimentation & d'expression numérique adaptée au musée. (*Extrait 31.1*). 837

**Numérique & muséographie** — Eux, c'est encore une autre affaire, parce qu'on a encore des différences sur leur volonté profonde. Ils ne nous dévoilent pas tout à fait ce qu'il faut faire, on a compris je crois. Je suis très copain avec eux, mais parfois on n'est pas tout à fait d'accord. Eux, ils travaillent sur... finalement ils se servent un peu du numérique pour faire de la muséographie. Ils prennent un peu le boulot des designers, des gens qui sont à leur compte, qui ont un savoir-faire. Ils jouent un peu à la fois les apprentis sorciers, les artistes, les muséologues... Moi je dis à Yves-Armel : « Tu vas aller où comme ça? Je ne sais pas où tu vas aller. » Yves-Armel<sup>47</sup>, c'est le directeur, il est très sympa, & moi je ne suis pas tout à fait d'accord non plus, je crois qu'il y a autre chose à faire. On ne peut pas s'occuper de tout, & puis on verra, on va quand même évoluer. (*Extrait 31.3*). 843

**Problèmes de contenus** — Après, là je me méfie. Encore une fois, vis-à-vis des tutelles, il y a une fascination pour le numérique. Et c'est là où on a des problèmes de contenus maintenant. On fait le truc pour le faire, sans se poser les questions principales, c'est : « À quoi ça sert? Et qu'est-ce qu'on veut dire avec? » Ce qui n'est pas toujours le cas, encore une fois! (*Extrait 6.9*). 436

**Projets Muséomix** — Pour l'instant, c'est très difficile à dire. On a reçu Muséomix qui est un collectif de gens qui viennent travailler trois jours dans votre musée pour essayer de faire avancer le numérique. Il y a eu dix équipes qui ont proposé dix dispositifs différents. On va essayer d'en pérenniser trois cette année, dont un justement qui est une mise en valeur de la fameuse inscription du type dont la maison a brûlé, un autre qui est une mise en valeur de la *Table claudienne*<sup>48</sup>, & un troisième : valoriser une maquette par un dispositif pour en gros, vous déposez votre téléphone, vous entendez des sons sur la maquette qui vous indiquent un peu ce qu'il se passait dans ces bâtiments. Donc, on a des idées, on va essayer de pérenniser ces trois dispositifs, mais pour l'instant, ça reste embryonnaire. (*Extrait 29.2*). 812

<sup>44</sup>DÉROUDILLE et SFAR, *Brassens ou la liberté*, op. cit.

<sup>45</sup>*Dailymotion*, op. cit.

<sup>46</sup>APPLE, *iPhone*, op. cit.

<sup>47</sup>MARTIN

<sup>48</sup>CLAUDE, *Table claudienne*, op. cit.

6. LP 📖 **Rejet de l'ordinateur lié à l'école** — C'est pas toujours le cas d'ailleurs, parce que ce qui avait été fait avec Samuel BUCKMAN, il y avait un rapport très scolaire avec l'informatique, parfois ! Ça dépend des publics. Il y a des publics pour qui, finalement, l'ordinateur, c'est pas forcément à la maison & c'est aussi lié à l'école, & alors avec un rejet qui est le même ! Faut se méfier, parce que c'est pas toujours la fascination des jeunes. C'est vrai sans doute la plupart du temps, mais c'est pas vrai tout le temps ! Ça dépend des catégories de publics. (*Extrait 6.13*). 437
25. CB 📖 **Se réfugier dans la technique** — Je vais vous dire, pour moi, l'intérêt d'être décalé, c'est que plutôt que de courir après une mode passagère, vous restez vous-même, vous vous enrichissez & vous vous structurez d'après vos propres axes, & quand vous êtes confrontés à des nuls qui passent, & bien vous êtes terriblement plus fort. Je m'en suis rendu compte hier pour une question d'appel d'offre horrible pour un... je ne saurais même pas vous dire le nom que ça porte, ce sont peut-être des tablettes. Vous tapez dessus, vous l'effleurez & il y a une chose qui apparaît, généralement c'est pauvre... des smartphones ? Ça existe ça ? Des smartphones, & puis il y avait le mot tablette. Alors on m'avait envoyé pour nous représenter dans ce genre de réunion. Je suis tombé au milieu de ringards faussement branchés archi-nuls réfugiés dans la technique & absolument pas dans le fond. Et dans ce cahier des charges, il y avait un point parmi ceux qu'il fallait remarquer qui disait que le prestataire ne s'interdira pas de faire des propositions scénographiques. Donc, il n'y avait aucun contenu. C'était laissé à la discrétion du... on ne s'interdira pas, je tourne ça en français. Ce qui est extraordinaire, c'est que parmi les quatre qui ont répondu, il y en a deux qui n'ont même pas tenu compte de ça. C'est-à-dire qu'il n'y avait rien. C'était une débauche de technique probablement déjà dépassée. (*Extrait 25.8*). 724
20. HM 📖 **Test sur une salle** — On a fait un test lors de la Nuit des musées de l'année dernière sur une salle, ou un ensemble de salles, on a vu que ça marchait bien, maintenant on essaie de le développer. (*Extrait 20.4*). 640
6. CS 📖 **Tourner les pages d'un livre numérisé** — La question se pose, & va se reposer par exemple pour notre exposition. C'est quand par exemple, on montre des livres, on montre une ou deux pages. Je veux dire... Et là, tout le reste du livre, il reste secret, il reste caché ! À la rigueur pouvoir tourner les pages d'un livre numérisé, pourquoi pas ! (*Extrait 6.16*). 437


## Modélisation


32. BR 📖 **Belvédère virtuel** — De la commande qui a été faite de rendre le belvédère en trait d'union est né un projet qui est celui de créer l'étage qui n'a pas été créé, & de le créer de façon virtuelle. D'où le terme de belvédère virtuel. Donc de faire un système en réalité augmentée pour pouvoir découvrir le site comme à vol d'oiseau, comme si on était en haut de ce belvédère qui n'a jamais existé. (*Extrait 32.4*). 860
12. JMB 📖 **De plus en plus de demandes** — Non, pas tellement, même si fatalement, ce sont des choses qui vont se développer. C'est dans l'ère du temps. Là on a eu une demande récemment, vous savez, on a eu des travaux à l'ancien marché du Temple, qui est vraiment un lieu très très beau, avec un très long passé. Évidemment, quand on fait des travaux, on trouve plein de choses. Les promoteurs de l'aménagement nouveau voulaient faire quelque chose qui rappelle l'histoire du lieu & toutes les strates successives d'occupation. Et donc, ils ont fait appel à Carnavalet pour essayer de trouver un moyen de rendre ça visible pour le public, sous forme sans doute de vidéo. Je ne sais pas très bien, mais je pense qu'on va avoir de plus en plus de demande dans ce sens. Le lieu appartient à la ville de Paris, mais c'est un truc mixte. (*Extrait 12.5*). 522
13. TCL 📖 **Démonstration mécaniques** — Pas grand-chose. Pour l'instant, on a deux salles équipées, mais en fonction des collections qui s'y trouvent. L'une qui est la salle dite des instruments de précision, on montre comment marche une horloge automate par une vidéo démonstrative. Et l'autre, c'est le *banc d'orfèvre de l'électeur de Saxe* dont le fonctionnement a été recréé en 3D<sup>49</sup>. Donc là, c'est une borne de consultation où on peut voir les différentes fonctionnalités de cet objet qui est juste à côté sous vitrine. (*Extrait 13.13*). 537
7. FLE 📖 **Différentes perceptions** — Alors pourquoi on est obligé d'avoir des outils alors que de voir l'objet, vous pouvez tourner autour. Sur Internet, vous ne pouvez pas ! Ah oui, avec le 3D vous pouvez les faire bouger. Mais il n'en reste pas moins que c'est toujours une 2D, c'est jamais un 3D. Vous n'avez pas la même sensation de la perception de troisième dimension quand vous êtes sur un écran que quand vous l'avez en face de vous. Qui est-ce qui nous


<sup>49</sup>DANNER, *Banc d'orfèvre d'Auguste I<sup>er</sup> de Saxe*, op. cit., Cf. AUGUSTE I<sup>er</sup> de Saxe.





a appris tout ça ? C'est PICASSO, c'est pas autre chose ! C'est PICASSO, c'est KLEE... on peut regarder autour. Nous on a une autre perception des objets. Et Internet, c'est une autre perception, mais qui ne se substitue pas à ça. C'est une autre perception. C'est pas parce que cette perception est moderne etc. que tout le reste est à foutre à la poubelle. C'est pour ça qu'on peut se permettre de se battre ! (*Extrait 7.8*). 452


**Équipe interne & externalisations** — Nous ne sommes pas les auteurs de l'événement Paris 3D, même si notre  12. JMB directeur est en vedette, ça a été fait à partir d'un an d'étude de choses qui sont ici, mais par des équipes extérieures. Sous cette forme-là, c'est quand même assez nouveau. Enfin, nous avons quand même une équipe de diffusion culturelle & de communication qui est très active sur plein de choses. (*Extrait 12.3*). 522


**Faciliter les mises à jour de maquettes, § A** — Mais pour une ville comme Lyon, ça serait rudement précieux.  29. HSG Parce que, si vous voulez, cette plaquette elle a 50 ans, aujourd'hui elle est totalement dépassée. Comme on dit, on a fait énormément de fouilles à la périphérie, cette idée d'une ville entourée d'une enceinte avec pratiquement la nature, la campagne qui commence au pied de l'enceinte, c'est complètement abandonnée aujourd'hui. On avait tout autour une couronne de tombes, d'entrepôts, de maisons, d'espèces de banlieue. Donc, si on avait cette maquette virtuelle, ça serait formidable, justement de montrer différents thèmes. Du coup, moi j'aimerais bien que ça soit installé là & que ça soit un petit spectacle de cinq minutes, multilingue, qui permette comme ça aux visiteurs qui viennent d'ailleurs de comprendre le contexte historique & géographique qui les éclaire après sur ce qu'ils vont voir. (*Extrait 29.12.b*). 817


**Faciliter les mises à jour de maquettes, § B** — Justement, cette maquette imaginait qu'à l'époque romaine, on  29. HSG aurait eu un bras du Rhône ici, ce qui faisait que la presque île aurait été une île. On sait aujourd'hui que c'est faux. Donc, de ce côté-là... La seule chose qui aurait vraiment changé, c'est qu'il y avait un bras de Saône ancien qu'on voit là, mais qui était en cours de comblement au II<sup>e</sup> siècle, mais sinon la topographie... Il a vraiment existé, mais cette maquette, elle présente vraiment de lourdes erreurs. Au II<sup>e</sup> siècle, ce bras mort était en cours de comblement. Mais à Bibracte, c'est vraiment remarquable. (*Extrait 29.12.c*). 818


**Faire entrer le monumental au musée** — Donc, l'idée ici, c'est d'en garder 3-4, & de reconstituer d'une manière  29. HSG ou d'une autre ça : une base avec des statues. Alors, c'est tellement grand que ça ne rentrerait pas sous le plafond, donc il faudrait des reconstitutions virtuelles, je ne sais pas quoi. Voilà, pour faire comprendre que tout ça, ce sont des bouts de bases. (*Extrait 29.13*). 819

**Intéressant sur les bâtis disparus** — Je connais un peu ce qui se fait dans le domaine de l'Inventaire qui regarde  6. LP le patrimoine bâti, vous avez des choses très bien sur la cathédrale, etc. mais au fond, ça servait à quoi si les gens pouvaient la visiter ? Si elle est toujours-là ? Je trouve qu'en effet, il y a des choses intéressantes, quand c'est de la modélisation de choses disparues, c'est très très intéressant. Mais sur un monument encore en place ! Parfois je reste un petit peu dubitatif. (*Extrait 6.10*). 436

**L'échelle & l'émotion** — Justement l'émotion, mais aussi la matérialité de l'objet. Quand vous avez un verre,  7. FLE vous le voyez sur Internet, vous n'avez aucune idée de l'échelle. Vous pouvez avoir une belle image esthétique pour voir la couleur, la forme, la circonférence... Mais il faut à côté une échelle pour voir si c'est grand, si c'est petit, & l'échelle c'est moche. (*Extrait 7.7*). 452

**Modélisation de cave** — On a eu des 3D de faits sur Tigny, le site où on a trouvé une cave ! On a demandé à une  5. ALH école d'Artois dans les années quatre-vingt-dix de faire une modélisation de la cave. C'est tout ! (*Extrait 5.4*). 424

**Montrer le fonctionnement & documenter** — Oui, par exemple pour une machine, ou quelque chose qu'on  8. MPPB présente en salle, qui est un système complexe, on va montrer l'intérieur, le fonctionnement, on va tourner autour de l'objet, montrer son inscription, on va montrer en analogie un autre objet qui est en réserve qui pourrait être intéressant, montrer la documentation que l'on a au regard de cet objet, soit des photos, des imprimés, ou renvoyer, ou créer des thèmes. Voilà, viser à élargir un peu les pistes. (*Extrait 8.9*). 463

**Montrer les suppositions** — C'est-à-dire que vous avez uniquement le relief, & puis par-dessus, il y a une projec-  29. HSG tion des bâtiments. Du coup, ça permet énormément de souplesse dans le discours. Par exemple, là, on pourrait dire : « Voilà la ville du I<sup>er</sup> siècle. Je vous projète la ville du II<sup>e</sup>. Est-ce qu'il y avait l'enceinte ? je mets l'enceinte. Est-ce qu'il n'y en avait pas ? je vous l'enlève. Je ne vous projète que les nécropoles... » Alors, eux, ils ont fait ça pour Bibracte, donc ça permet de faire la création, l'extension, le retrait, voilà. (*Extrait 29.11*). 817

23. DG 📖 **Plans de bataille** — Parfois, on utilise de l'image virtuelle, parfois, pour les plans de bataille, les parcours, pour la partie moderne & la partie seconde guerre mondiale, sont animés par des plans de bataille, bon ben, c'est virtuel. (*Extrait 23.3*). 694
29. HSG 📖 **Reconstitution de site** — J'ai vu, l'autre jour, enfin, ça va faire bientôt deux ans, le musée de Bibracte s'est rénové, & donc au lieu de faire une maquette du site classique comme ceci, ils ont fait une maquette virtuelle. (*Extrait 29.10*). 817
22. AHH 📖 **Reconstitutions de synagogue, § A** — Ce qu'on avait dans l'exposition Algérie <sup>50</sup>, dans l'exposition, les sites juifs dans les pays arabes, donc là dans l'Algérie, & donc, là, il y a deux-trois reconstitutions de synagogues en 3D, de monuments aux morts à Alger, Saint-Eugène, quand on arrive à activer le bouton, (*Extrait 22.5.a*). 681
22. AHH 📖 **Reconstitutions de synagogue, § B** — parce qu'en réalité, ces trucs numériques, c'est pas fait pour un manie-ment grand public. Il y a un vrai problème, il faut toujours individualiser les trucs, vous ne pouvez pas... Alors, là on a trouvé un système de bouton... je vais trouver le nom... *trackball*, je ne sais plus comment ça s'appelle, qui permettait de se guider sur le grand écran en face, & de cliquer. En réalité, le programme n'est pas assez fonc-tionnel pour que ce soit oui-non, oui-non, oui-non. Donc, on est en train de faire rouler la balle... Enfin bon, vous pourrez essayer, si vous avez de la patience. Tout a un début, c'est pas évident. (*Extrait 22.5.b*). 681
13. TCL 📖 **Restitution dynamique pour l'accessibilité, § A** — Pour la modélisation 3D, on a travaillé avec l'École d'ingé-nieurs de Metz, mais en ce moment, on est en train de travailler avec une boîte spécialisée qui s'appelle In Situ, (*Extrait 13.14.a*). 537
13. TCL 📖 **Restitution dynamique pour l'accessibilité, § B** — pour recréer la chapelle du château avec son décor d'origine qui, lui, remontait à Chantilly <sup>51</sup>. Donc là, on fait une restitution dynamique, qui là sera sur une borne accessible à l'entrée de la chapelle, qui permettra aussi aux PMR d'avoir accès, alors que la chapelle est en trois marches, les handicapés en fauteuil roulant ne peuvent pas rentrer. Ça reste ponctuel, c'est pas systématisé, sinon, les gens ne vont regarder que les écrans, pas les œuvres. (*Extrait 13.14.b*). 537
6. CS 📖 **Un bronze plutôt qu'une modélisation numérique** — Mais je sais que – enfin là, ça touche plutôt Ville d'art & d'histoire – des tas de projets pour la valorisation du site de l'*abbaye Saint-Bertin* <sup>52</sup> avaient été étudiés, & dans le fond, ce qui a été choisi n'a rien du tout de numérique, c'est cette fameuse ossature & puis ces deux cloîtres qui se sont transformés en jardin médiéval, mais je trouve l'idée très belle & le site est pleinement valorisé. Et il y avait eu une exposition qui retraçait l'histoire, & ils ont installé en fait un bronze de la maquette de l'abbaye. (*Extrait 6.11*). 437
29. HSG 📖 **Une maquette pour contextualiser** — Oui, par exemple on a là un sarcophage d'inscription, c'est seulement ce qu'ils ont retenu d'un ensemble qui était un monument funéraire dont on connaît à la fois la forme, la localisa-tion... donc tout ça il faudrait le dire, faire une maquette, au moins virtuelle, dire où c'était, pourquoi c'était là, au bord de la voie qui partait vers l'Italie, & l'inscription en question, c'est une grande famille de maîtres, mais c'est illisible! On a une explication & après, il y a la traduction, l'explication en anglais & le commentaire en français. (*Extrait 29.14*). 820
33. DC 📖 **Visite historique du fort** — Avec les moyens modernes, on peut avoir de la simulation, 3D, de la reconstitution numérique, enfin des tas de choses très intéressantes pour rendre l'histoire. Enfin vous viendrez nous voir en juin. Vous verrez, dans le *fort Saint-Jean* <sup>53</sup>, on a travaillé avec un labo. qui s'appelle le MAP qui est un labo. de numérisation, qui travaille sur des techniques de numérisation en 3D, pour faire une visite virtuelle du fort tel qu'il était au XVII<sup>e</sup> siècle. Arriver à faire comprendre la topographie des lieux & l'histoire. Je ne peux pas vous dire ce que ça donne, je n'en sais rien. Je sais que ça se fait. Ce sera fait d'ici un mois. Je n'ai pas vu de résultat. (*Extrait 33.1*). 875

### Numérisation des collections












32. BR 📖 **Achever en 2014** — En juin 2014, il faudra avoir achevé l'intégralité du récolement de tous les musées de France. (*Extrait 32.3*). 856

<sup>50</sup>HOOG, MICHEL, RODRIGUES et SIRAT, *Juifs d'Algérie*, op. cit.

<sup>51</sup>BULLANT et DAUMET, *château de Chantilly*, op. cit.

<sup>52</sup>AUDOMAR et BERTIN, *abbaye de Saint-Bertin*, op. cit.

<sup>53</sup>CLERVILLE, LE PRESTRE DE VAUBAN, PARDO et ROBERT, *fort Saint-Jean*, op. cit.

- Balancer sur Joconde** — On est en train de numériser tout, c'est balancé sur *Joconde*<sup>54</sup>. (*Extrait 9.4*). 470  9. NM
- C'est le cauchemar** — On est plutôt au récolement, parce qu'on a une obligation de récolement pour 2014.  7. FLE  
Donc on est très en retard. C'est le cauchemar. (*Extrait 7.9*). 453
- Complémentarité des informations en ligne, § A** — C'est un vrai enjeu, & ça peut devenir éventuellement,  18. LG  
vous savez, j'ai écrit un ouvrage qui s'appelle *La guerre mondiale médiatique*<sup>55</sup> au niveau de la formation, il peut y avoir aussi des phénomènes sur le net qui sont des phénomènes de concurrence. Moi, personnellement ; je trouverais ça assez dérisoire & dommage, mais ça peut se faire pour des raisons commerciales, pour des raisons d'argent. Je crois bien au contraire que, la leçon de sagesse d'Internet, c'est que tout le monde a sa place à partir du moment où chacun joue une carte complémentaire du voisin. C'est sur que si on doublonne, on est mort, parce qu'il y en a un qui gagnera forcément, le plus fort gagnera forcément. Mais si on ne doublonne pas, si on essaye de penser sa politique culturelle en fonction de la chose singulière qu'on peut apporter par rapport à ce qu'il y a autour de soi, quand bien même c'est très minimal, mais il faut être le meilleur sur le très minimal qu'on apporte. (*Extrait 18.10.a*). 616
- Complémentarité des informations en ligne, § B** — Si on est le meilleur & qu'on est indiscutable sur le hyper-  18. LG  
minimal qu'on apporte, & bien on est excellent, & à ce moment-là on peut travailler la main dans la main avec les plus grosses institutions. C'est ça la force d'Internet. Ça a été sous-estimé. (*Extrait 18.10.b*). 617
- Contradictoire économiquement** — En même temps, c'est contradictoire. Si vous voulez, une expo, elle montre  22. AHH  
des éléments réels, objets, & pof! D'un coup vous mettez ça sur Internet, ce que n'importe qui peut se permettre de faire sur n'importe quel site. Et puis c'est contradictoire économiquement pour un musée. C'est-à-dire, à l'heure où l'image commence à se répandre, & que nous avons de moins en moins d'argent, moi je suis de moins en moins pour laisser tous les visuels être en diffusion libre partout. Je ne vois pas pourquoi. (*Extrait 22.6*). 681
- Des choix personnels** — Si, on a des mises en ligne sur *Joconde*<sup>56</sup>, mais qui sont assez parcellaire, parce que je  16. HTDS  
crois qu'il y a un souhait des directions de service de piloter leurs propres mises en ligne. Mais, après ce sont des choix qui peuvent être personnels... Mais il y a une partie des collections qui sont en ligne sur *Joconde*<sup>57</sup>. (*Extrait 16.5*). 575
- En cours** — Vous pensez par exemple à la numérisation des collections? On y est soumis au regard du statut  11. FM  
public de nos collections, c'est en cours depuis plusieurs années. (*Extrait 11.6*). 505
- Internet & structuration du savoir** — Je crois que dans ce contexte-là, ce qui est important justement, & c'est  18. LG  
ce que nous nous essayons de faire, c'est de redonner du sens avec du travail en réseau, nous on le fait dans notre domaine, & aussi de véritablement aider aux échanges, à la complémentarité, à la visibilité sur Internet, donc en donnant de la structuration & tout un ensemble de propositions novatrices sur Internet. Je pense que c'est l'avenir de ces musées. (*Extrait 18.8*). 616
- Les choses avancent à petits pas** — Il y a aussi la numérisation des collections qui est en cours & la mise en  12. JMB  
disposition pour les publics sur le site Internet. Tout ça aussi, c'est facile quand on a 2000 peintures, mais c'est un peu plus complexe quand on a 500 000 estampes. Les choses avancent à petits pas. (*Extrait 12.2*). 516
- Les fiches sont bien faites** — Et on a 68 000 items à inventorier & on a l'obligation de l'opération décennale de  8. MPPB  
récolement jusqu'en 14. Donc, on a fait 25-26 % ! On ne peut pas, on ne peut plus ! C'est pas possible. J'ai une boîte, là, de dessins sur un fonds de beaux-arts important, j'ai commencé les dessins, depuis le mois d'août, la boîte est là, & j'ai pas pu toucher. Ça peut aller assez vite, les fiches sont déjà bien faites... (*Extrait 8.10*). 463
- L'inventaire numérisé sert à travailler** — Il est en cours, on vient de commencer seulement. On ne va pas mettre  20. HM  
l'inventaire numérisé en ligne. L'inventaire numérisé nous sert à travailler, nous sert à alimenter nos bases de données, & après, on ne met en ligne, sur la base *Joconde*<sup>58</sup> que quand on a les images correspondantes. Donc, là nous, on revient du XIX<sup>e</sup> siècle, on commence seulement. C'est vraiment terrifiant, mais c'est comme ça, il faut prendre les choses telles qu'elles sont & les faire évoluer. Donc pour le moment, je ne sais pas combien, on

<sup>54</sup> *Joconde*, op. cit.<sup>55</sup> GERVEREAU, *La guerre mondiale médiatique*, op. cit.<sup>56</sup> *Joconde*, op. cit.<sup>57</sup> Ibid.<sup>58</sup> Ibid.



doit avoir 4000 objets, donc tout ne doit pas être reversé sur *Joconde*<sup>59</sup>. Ça c'est Laure CHABANNE qu'il faudrait réinterroger. Mais sur 100 000 objets, donc voilà, on est très très loin du compte. (*Extrait 20.7*). 640


8. MPPB ☞ **Montrer les ressources en réserves** — Oui, multimédia oui ! Des textes, des visuels, tout un travail à faire pour expliciter, donner envie aux gens d'aller au-delà de ce qu'ils voient & puis surtout montrer les ressources infinies que nous avons en réserves. C'est pour mettre en valeur les collections. (*Extrait 8.7*). 462
8. MPPB ☞ **Numériser le fond photographique** — Oui, on numérise ! On en est à notre cinquième campagne ; on fait le fonds photographique, par parties, ça coûte très très cher. On a fait tout le fonds de photos argentiques, là on est au milieu des albums photos. Cette année, je fais 55 albums : c'est une opération complète, il faut faire la page & après chaque photo, donc là je vérifie les subventions, c'est lourd. (*Extrait 8.4*). 462
32. BR ☞ **Numériser les documents de fouille** — Après, il y a un grand chantier de numérisation, non pas des collections – elles sont numérisées dans le sens où elles sont photographiées en numérique, donc on a les photos – mais le chantier qui est mis en route à Cimiez avec l'aide de la DRAC, c'est la numérisation des photos & des documents de fouille. (*Extrait 32.2*). 855
19. LC ☞ **On a numérisé beaucoup de collections** — La plupart des peintures sont sur *Joconde*<sup>60</sup>. Là on est en train de préparer avec la Réunion des musées nationaux le catalogue des peintures en ligne. On a le catalogue de nos bijoux qui sont en ligne aussi sur le site de la RMN, on a fait des programmes de numérisation qui vont aboutir normalement cette année, on a numérisé beaucoup de collections, notamment en terme de photographies & de dessins. Donc, là on est en train de finir la préparation des notices pour le versement sur Internet, donc on avance sur pas mal de choses, mais bon, on a des moyens humains qui ne sont pas très importants, ça se fait petit à petit. On essaye de travailler là-dessus, mais bon, on doit avancer sur tous les fronts. Parce qu'on a un fond de photos aussi qui est très important, avec beaucoup de photographies historiques de portraits. (*Extrait 19.2*). 629
12. JMB ☞ **On en a pour cent ans** — Et alors, avec la *loi musée* qui est passée il y a quelques années, normalement, tous les musées sont tenus de faire un récolement tous les dix ans<sup>61</sup>. Il est évident qu'ici, c'est même pas envisageable, parce qu'on a calculé qu'avec nos moyens financiers & nos moyens de personnes, si on faisait le récolement tel qu'il est demandé, on en a pour cent ans. Donc, il faudrait imaginer d'autres moyens & un nombre de personnes qui s'en occupe multiplié par je ne sais combien. Bref, nous nous égarons, mais tout ça pour dire que le récolement des collections ici est un vrai problème par rapport à un musée des beaux-arts standard qui a des collections beaucoup plus ramassées. (*Extrait 12.1*). 516
11. FM ☞ **Un retard considérable** — Mais on est loin d'avoir des fonds tout numérisés parce que là, il y a un retard considérable qui a été pris. C'est pas propre au mémorial. Les collections en tant que telles ne sont pas énormes, parce qu'elles n'ont que 25 ans finalement. Ça représente 40 000 photos, 3000 affiches, c'est quand même... très ciblé seconde guerre mondiale. Ce sont de très belles collections d'archives originales, mais la numérisation n'ayant commencé qu'il y a deux ans. Vous voyez... Les deux décennies précédentes, c'était pas une priorité. Depuis 2006, les choses ont beaucoup changé, pour résumer. Dans l'organisation même du mémorial, dans son développement, etc. (*Extrait 11.8*). 505
6. CS ☞ **Véritable casse-tête** — Donc les deux collections ont fusionné. Ce qui est, pour Pascal qui est notre régisseur technique & Laura qui est notre régisseur des œuvres, un véritable casse-tête, parce que pour le récolement, il faut récolter les deux en même temps. Ça fait 55 000 objets, quelque chose comme ça, rien que pour SANDELIN. Nous, on a un musée & une sorte de muséum. On a gagné le *jackpot*. (*Extrait 6.2*). 425
6. LP ☞ **Vous ne connaissez pas vos collections ?** — Personne n'est en avance, mais il y en a des plus en retard que d'autres. Donc on voulait commencer à communiquer sur une opération vis-à-vis du public & aussi vis-à-vis des tutelles. C'est quand même quelque chose qui est coûteux, que les gens ne comprennent pas. On a encore eu des remarques ce matin en commission d'appel d'offre : « Quoi, vous ne connaissez pas vos collections, je croyais que l'inventaire avait été fait ! » Parce qu'il y a une confusion entre les logiciels de traitement de données & ce que c'est véritablement le récolement, & l'obligation décennale de récolement. C'est sûr pour l'esprit du grand public & des tutelles parfois, c'est un peu complexe. Et le fait qu'on ne connaisse pas les collections, ça peut paraître complètement fou, mais c'est le cas, on a tellement de réserves. (*Extrait 6.5*). 434

<sup>59</sup>Ibid.


<sup>60</sup>Ibid.


<sup>61</sup>GOUVERNEMENT FRANÇAIS, « loi relative aux musées de France », op. cit.


## Portail


**Augmenter l'audience** — et puis en même temps lancer le musée virtuel, c'est-à-dire avoir une recomposition sur  18. LG Internet en 3D du cabinet de curiosités de la pièce de présentation du musée du Vivant, & puis en interrogeant les images qu'on voit, qu'on aperçoit, on puisse entrer dans des menus extrêmement variés qui font comprendre la richesse formidable des collections, c'est-à-dire qu'on touche à tous les supports, on touche à beaucoup de périodes différentes, on touche à des pays du monde extrêmement variés, & comme les gens ne vont pas... on ne va pas accueillir dans cette salle deux millions de personnes, moi je préfère qu'il y ait des millions de personnes qui viennent sur le site Internet & qui découvrent, qui puissent se servir des choses. Voilà! (*Extrait 18.2*). 614


**Avoir une notion de ce qu'on peut trouver** — D'abord, sur le cabinet de curiosité, il a déjà été constitué volontairement dans la salle Madeline qui est en bas du château qui va s'appeler consultation du musée, & on a organisé une sorte d'échantillonnage de collection de manière à ce que pénétrant dans la salle, les gens déjà aient une idée, donc il y a un tableau aussi bien de SPEEDY GRAPHITO, il y a des objets, il y a plein de choses différentes, donc déjà pour que les gens aient une notion de la diversité de ce qu'on peut y trouver. (*Extrait 18.3*). 614


**Base de données d'instruments de musique** — avec une mise en ligne qui a été piloté par la Cité de la musique  15. EDV par une base de données des collections d'instruments de musique dans les musées français. Il y avait un peu de budget du ministère de la Culture à l'époque pour financer des campagnes photographiques, des campagnes de numérisation, etc. Ensuite, est resté à la Cité de la musique l'intégration de toutes les données dans une base consultable via le site de la Cité de la musique <sup>62</sup>, mais aussi depuis un portail du ministère qui donne accès à ces collections <sup>63</sup>. (*Extrait 15.7*). 558

**Collections & dossiers thématiques** — Le site est enrichi par nos collections permanentes pour lequel il y a des  17. APL choses, donc c'est un service qui travaille énormément, qui fait des dossiers thématiques également, qui sont proposés aux gens. (*Extrait 17.1*). 598

**Communication & archivistique** — Mais sinon, le volet numérique, il est vraiment au travers du site Internet  11. FM aussi, des visites virtuelles. Il joue le rôle d'un continuel changement des pages d'accueil du mémorial, d'abord parce que l'agenda culturel bouge. Ça, c'est vraiment de la com., mais après sur un volet numérique propre à l'action culturelle & scientifique, c'est vraiment lié aux collections, au sens archivistique. (*Extrait 11.7*). 505

**Donner l'envie de venir au musée** — On a également un site Internet, on a également une partie des collections  10. PR qui sont sur le site <sup>64</sup>. En même temps, les gens peuvent le visiter de façon virtuelle... il ne faut pas exagérer non plus, c'est-à-dire que si c'est tout entièrement parfait, on nous remerciera & on restera chez nous. Enfin, on a des enfants à nourrir en bas âge, etc. Vous comprenez, il y a tout ce souci-là. Et puis vous voyez, il faut donner aux gens l'envie de venir au musée. Il faut créer le rêve. (*Extrait 10.5*). 488

**Entre la vitrine & l'espace de diffusion** — Ils sont encore balbutiants dans ces domaines-là, ils font très peu par  18. LG rapport à ce qu'ils pourraient faire, parce que ça pourrait devenir de vrais producteurs, à la fois d'enseignement, de produits culturels, des producteurs... Ils sont très en dessous de ce qu'ils pourraient faire, c'est-à-dire que pendant très longtemps, les musées étant des musées de collections, n'ont pas du tout pensé qu'ils allaient se retrouver dans un espace qui est un espace de circulation, & un espace de diffusion, donc ils ont très peu pensé la diffusion sur le net. Ils l'ont pensée comme une vitrine circonstancielle, momentanée, mais pas du tout comme un espace de diffusion, que ce soit de la diffusion culturelle, que ce soit de l'enseignement, ou que ce soit de la diffusion commerciale. Ils ont complètement sous-estimé cet aspect-là. Et c'est cet aspect-là que nous, on a volontairement investi, & qu'il faut continuer à investir massivement. (*Extrait 18.9*). 616

**Faire vivre le patrimoine** — Alors que nous, nous sommes un monde de la marionnette qui n'est pas mort, mais  7. FLE qui ne vit plus, qui ne joue plus, c'est n'est plus le monde du théâtre, c'est le monde du patrimoine. Alors comment faire coexister ces deux entités-là, comment elles peuvent vivre ensemble? Il y a des magies qui s'appellent l'informatique, des portails. Et on arrive à monter des projets là-dessus qui sont assez marrants. (*Extrait 7.5*). 450


<sup>62</sup> *citedelamusique.fr*, op. cit.

<sup>63</sup> *Joconde*, op. cit.

<sup>64</sup> *L'Adresse musée de la Poste*, op. cit.


27. FLA 📖 **Galerie de l'histoire de France** — Oui, qu'on a fait avec un mécénat il y a quelques années. Mais entre temps, on a décidé de mettre en ligne les collections, alors j'ai attiré l'attention de la communication en disant : « Non, mais rappelez-vous qu'il y a un site sur les collections historiques, donc, pour toute une partie de la mise en ligne, il faut renvoyer sur ça, pour comprendre qu'il y a la partie musée historique & la partie plus résidence royale à côté. » C'est vraiment les deux entités qu'on a toujours. Donc, voilà. (*Extrait 27.12*). 775
16. HTDS 📖 **Mise à disposition de contenus, § A** — C'est une démarche mise en place par la cellule multimédia en lien avec différents services, & qui vise à mettre à disposition du public beaucoup de contenus, très très variés. (*Extrait 16.3.a*). 575
16. AMP 📖 **Mise à disposition de contenus, § B** — Y compris les enregistrements des conférences qu'on organise, des dossiers sur les œuvres, toute sorte de choses. (*Extrait 16.3.b*). 575
16. HTDS 📖 **Mise à disposition de contenus, § C** — Il y a des dossiers pédagogiques qui sont disponibles aujourd'hui. Il y a une œuvre pédagogique. Les différents services peuvent avoir... Donc sur les collections, à présent, il n'y avait pas d'accès aux collections en ligne, bien qu'on ait une base de données qui pourrait très bien être mise en ligne, pour des problèmes complètement idiots, mais là on change de base de données, & ça va nous permettre de mettre en ligne. (*Extrait 16.3.c*). 575
13. TCL 📖 **Multiplier l'accès aux modélisations** — La vidéo de démonstration de la nef de CHARLES Quint n'est pas accessible sur Internet, il faudra qu'on y arrive, mais là, ça passe par la réforme de notre propre site, c'est un peu complexe. Mais en revanche, il y a un site avec un lien direct pour les fonctionnalités du *banc d'orfèvre de l'électeur de Saxe*. C'est sur le site du musée : vous tapez sur le lien & vous y allez. Ça on voudrait le multiplier. (*Extrait 13.15*). 538
18. LG 📖 **Pallier aux difficultés de visite** — Donc, déjà, mon idée, c'est de faire tout un travail dans cette salle pour avoir cette reconstitution sur Internet, pour que les gens puissent s'y promener, & puis en cliquant, qu'ils puissent interroger & découvrir le maximum de choses des collections. Le raisonnement étant que, comme les collections, on ne va pas prendre rendez-vous avec des milliers de personnes pour leur montrer, ça permettra de leur montrer. (*Extrait 18.4*). 614
20. HM 📖 **Pas en anglais** — Ça c'est l'inconvénient de ne pas être établissement public, même pour le site Internet qui n'existe pas en anglais, il n'est qu'en français, ce qui est quand même dramatique, donc on dépend de la RMN. (*Extrait 20.5*). 640
13. TCL 📖 **Portail de la maison de l'Histoire de France** — Alors, c'était un des atouts du musée de la maison d'Histoire de France, c'est d'avoir un vrai portail Internet. Là aussi, quelque part, on jette le bébé avec l'eau du bain. (*Extrait 13.16*). 538
7. FLE 📖 **Portail de la marionnette, § A** — Comment fait-on pour faire vivre ces traditions au milieu de nos jardins ? Et bien, c'est le portail informatique, la création d'un portail<sup>65</sup>. Et si l'on considère le portail comme étant une vitrine ou une salle d'exposition supplémentaire, ou différente, & bien – c'est pas une exposition virtuelle, parce que moi je ne suis pas d'accord – mais on met sur Internet tous les objets comme ça les uns après les autres & puis on dit : « Voilà, vous avez ça. » Et puis les gens disent après : « Ah ! mais il y a ça, mais on a envie de les voir. » Ben, venez au musée les voir. (*Extrait 7.6.a*). 451
7. FLE 📖 **Portail de la marionnette, § B** — Les collections sont numérisées & disponibles sur Internet, sur un portail. (*Extrait 7.6.b*). 451
23. DG 📖 **Portfolios thématiques** — C'est pas des visites, c'est des portfolios qui présentent des sélections d'objets, quatre objets par portfolio remis en contexte, détaillés & remis en contexte chacun d'entre-eux, & tous rattachés à une même thématique. Donc, il y a un portfolio sur les armes, il y a un portfolio sur l'artillerie, il y a un portfolio sur les grandes figures de soldat, il y a un portfolio sur les grandes batailles, il y a un portfolio sur différents sujets, vous irez voir. (*Extrait 23.2*). 690
23. DG 📖 **Portfolios trans-chronologiques** — Le site Internet du musée qui vient d'être refondu présente des portfolios qui sont structurés selon une même problématique, c'est-à-dire qu'ils sont trans-chronologiques. (*Extrait 23.1*). 689

<sup>65</sup> *Portail des arts de la marionnette*, op. cit.

**Un nouveau site après un bug** — Oui, importantes. Il y a un service multimédia. Il y a un site qui a justement  16. HTDS été complètement rénové : le site que vous voyez actuellement est une version abrégée, parce qu'il a buggé, mais il ne reflète pas du tout la politique numérique telle qu'elle est prévue depuis un moment & telle qu'elle va être mise en place cette année. Le nouveau site devrait être lancé en janvier. (*Extrait 16.2*). 575


### B.3.5. Oral


#### Médiation


**Histoire de la poste simplifiée** — Voilà, ça marche, bon il raconte une connerie ! Il raconte... C'est pour que les  10. PR gosses, ça leur parle. Ils voient la tronche du minus, qui leur donne un coup, parce que dans les écoles, on en manque. Et puis vous avez ce truc qui n'a aucun sens théoriquement, mais dans leur tête, mais vous avez quelquefois un costume, vous avez également un commentaire. Et celui qui vient faire une visite guidée en costume, pendant que les gens sont encore dans la salle, il ouvre, il retire son ancien costume, il met l'autre. Ici, nous avons choisi une veste comme ça, parce que c'est une veste d'époque, vous voyez ! À la limite, ça, on pourrait s'en passer, mais on le laisse parce que je sais que les gosses en ont besoin. Alors, j'ai un historique ici, on pourrait très bien s'en passer. Mais, c'est un janséniste, en quelque sorte, il faut être consentant. Il y a un peu de lâcheté aussi. Il faudrait réussir à ne pas se fâcher avec l'histoire, mais quand je fais une visite guidée, je raconte une histoire de la poste simplifiée & ils ont tous l'impression d'avoir compris, Dieu merci. Après, je vais gagner si j'en vois un, un jour, en bibliothèque, & là, il va dire : « Qu'est-ce que c'est que ce salaud qui m'a berné, c'est bien plus compliqué. — Mais bien sûr que c'est plus compliqué. » Mais votre but, c'est que quand il sort, il en reste quelque chose. Il ne faut pas le mener dans une sorte de : « Voilà, je t'ai tout dit, maintenant, tu n'avais rien compris & tu ne comprendras pas plus ». Il ne faut pas lui dire ça. (*Extrait 10.9*). 495

### B.3.6. Parcours

#### Construction


**Air du temps** — Donc, un décor qui est véritablement dans l'air du temps, qu'on imagine absolument pas au- 7. FLE jour d'hui, mais alors pas du tout. Alors, c'est très élégant cette coexistence du néo-pompéien avec PUVIS DE CHAVANNES. C'est ahurissant. (*Extrait 7.2*). 445

**Comment on va le remplir ?** — Ça, justement, dans le projet muséographique, dans notre programme de  1. LM construction de notre parcours de visite, parce que c'est un peu la notion du parcours de visite, évidemment ça a été la première question. La première question ça a été : « On a un lieu, il y a trois étages de musée, il faut remplir ça ! Et comment on va le remplir ? » Et donc, il y a eu deux notions : une notion chronologique, & une notion thématique. (*Extrait 1.41*). 386

**Modernité de la galerie de Chavanne** — Ici vous avez ce qu'on appelle la galerie DE CHAVANNES qui n'est pas  7. FLE une galerie d'honneur. Ce n'est pas une galerie comme au temps de l'Italie, italienne, c'est la galerie des châteaux du XVI<sup>e</sup> siècle & XVII<sup>e</sup> siècle où l'on déambulait. Le roi déambulait, ça faisait partie des appartements, & on s'éloignait des appartements pour recevoir non pas l'intimité familiale, mais les proches, les ministres, les notables... Vous avez ici la redite de cette ambiance-là, mais revue & revisitée au XIX<sup>e</sup>. C'est ça qui est aussi intéressant. C'est en ça qu'il y a cette modernité. C'est-à-dire qu'on prend tous les éléments historiques, & on mixe tout ça pour en faire quelque chose de tout à fait original & de tout à fait XIX<sup>e</sup>. (*Extrait 7.1*). 445

### B.3.7. Scénographie

#### Dans son jus

**Être moins iconoclaste** — Et en fait, on est revenus sur cette idée de musée très contemporain, auditorium en- 1. LM terré, zone d'accueil enterrée, couloir d'accès nouveau, pas du tout traditionnel parce qu'on ne rentrait pas par la porte d'entrée. Et en travaillant, nos multiples réunions de travail nous ont amenés à être moins iconoclastes. Peut-être aussi aidés avec le travail avec la direction des musées de France, & à être plus, j'allais dire, respectueux

du passé, ou du moins de l'existant du musée MASSÉNA. Parce que très rapidement, on s'est dit : « On ne met pas assez en valeur l'aspect jardin, on modifie, là c'était plus ça ! » La configuration & le circuit de visite de la villa telle qu'elle avait été construite : on cassait complètement, on créait autre chose. (*Extrait 1.82*). 391

1. LM ☞ **Moins interventionniste** — Et là, on est arrivé à quelque chose où on a été moins interventionniste. Ça a été ça : donc, en fait d'une période au début très interventionniste, très contemporaine – on voulait mettre des kiosques sur les côtés, ça n'a pas duré très longtemps – & après on a voulu être plus respectueux du passé, pour des raisons aussi budgétaires, on est allé vers, purement & simplement, la rénovation d'un existant. (*Extrait 1.83*). 391

1. LM ☞ **On est devenu historicistes** — Et donc en disant : « On va s'appuyer sur la force de l'existant. » On s'est dit : « C'est pas la peine d'aller chercher midi à quatorze heures, on a un outil, c'est la villa, on a un décor, on a des collections, & ça nous suffit, & on ne va pas chercher. » & à ce moment-là on est devenu historicistes, & on a dit : « On se base sur la villa, sur le jardin, sur le côté Belle Époque, sur le côté maréchal MASSÉNA. » Et ça nous a permis de réintégrer des choses qui avaient été sorties du programme, (*Extrait 1.84*). 392

### Immersion

1. LM ☞ **Parcours enterré** — Alors on voulait le faire, on a eu un projet un peu fou au début, mais après on s'est assagi, c'était d'imaginer le parcours du musée de manière complètement différente. On avait imaginé creuser la partie du jardin à la française qui est devant le petit pavillon du musée MASSÉNA, de créer là un auditorium enterré. Y créer la boutique & l'accueil, & après d'y couvrir la galerie qui existe aujourd'hui, & de rentrer au musée par le sous-sol. Et on serait rentré par le sous-sol. (*Extrait 1.80*). 391

### Installations


3. MTM ☞ **Mécanisme du moulin** — Là c'est une dent, c'était plus facile de changer une dent que de changer tout le mécanisme. La soudure n'existait pas. Alors elle danse. (*Extrait 3.1*). 403

### Introduction

1. LM ☞ **Pour passer à autre chose** — à l'époque je crois que c'était dans les réunions de travail, je ne savais pas trop parce que je n'y ai pas assistées, mais auparavant où dans le projet scientifique, on avait exclu la personne du maréchal MASSÉNA : « Oh non, on ne va pas parler du maréchal MASSÉNA ! » Et nous, notre manière d'aborder le musée en disant, on est dans la villa de la famille MASSÉNA, qui avait son illustre ancêtre, dont le petit-fils a laissé le témoignage par des commandes de peintures à un peintre d'histoire, GROLLERON, qu'il a fait installer dans le salon, c'est-à-dire dans la pièce principale de sa maison, il a voulu vivre avec le souvenir de son grand-père maréchal de France. Donc, c'est une force aussi dont on ne peut pas se défaire, & si on se veut simplement peu interventionniste, on se contente de mettre en valeur de l'existant. Et ça c'était une mise en valeur qui avait un sens, & du coup en défendant cette orientation, très rapidement, le maréchal MASSÉNA qui avait été exclu comme quelque chose : « Ah non ! on ne va pas parler du maréchal MASSÉNA, on ne va pas être monographique ! » Et bien le maréchal MASSÉNA, il est revenu assez naturellement ! Et puis comme on n'en a pas fait la construction vraiment du musée, on avait créé tout un parcours, parce que là aussi c'est toute une histoire la création du parcours, par une ancienne salle qui était un bureau administratif, on a fait ouvrir le mur pour faire accéder le public dans la grande galerie, & du palier où on accédait directement dans les salles d'exposition, on a fermé ce palier par une grille qui existait déjà, mais on l'a déplacée d'un mètre vingt, on l'a fermée, le public la voit, voit les salles du musée, mais son goût, il doit le garder pour quelques minutes après & il passe par la première salle qui est celle du musée MASSÉNA. Et comme ça on ne construisait pas notre programme muséographique sur le maréchal MASSÉNA, mais sur le XIX<sup>e</sup> siècle, & cette construction chronologique du XIX<sup>e</sup> siècle nous permettait de travailler sur le maréchal MASSÉNA & de travailler, de passer à autre chose. (*Extrait 1.85*). 392




## Surface

**On fait un choix** — Probablement, oui, quand on fait un projet de musée & quand on va au bout de ce projet  1. LM de musée, & qu'on montre au public ce qui est trois étages de plus de 500 m<sup>2</sup> chacun, j'allais dire, on a fait un choix, (*Extrait 1.46*). 387

## B.3.8. Texte


### Cartel

**D'abord le peintre ou le sujet ?** — On est obligé, quand on montre un portrait, quand FRAGONARD fait le portrait de *monsieur DUPONT*, j'allais dire, à la rigueur l'identité de *monsieur DUPONT* n'a pas grande importance, ce qui est important, c'est la façon dont FRAGONARD a fait un portrait. Et donc on a une vision esthétique sur un peintre. Or, dans un musée d'histoire, peut-être que *monsieur DUPONT* a de l'intérêt. Alors on avait fait & on avait repris, à regret d'un conservateur du Louvre ou de Versailles, je ne sais plus, & qui avait dit, le jour où il est passé à la retraite : « Je n'ai qu'un seul regret, de ne pas avoir pu convaincre la direction de musée de l'Histoire de France du château de Versailles de mettre le titre de l'œuvre, dans les cartels, & l'auteur du tableau après. » C'est-à-dire que dans un musée de beaux-arts, on met FRAGONARD, portrait de *monsieur DUPONT*, & dans un musée d'histoire, on mettrait portrait de *monsieur DUPONT* par FRAGONARD. Cela dit, si on avait un FRAGONARD, on mettrait FRAGONARD d'abord. (*Extrait 1.93*). 393

**Informations de base** — L'Australien qui débarque à Nice & qui visite le musée MASSÉNA. Il faut que pour lui  1. LM ça ait un sens, parce que si on lui dit le général GOIRAN, fondateur du musée, ou même des choses très brèves, bah, au bout d'un moment, il va regarder 3-4 cartels, & puis il ne va plus rien regarder, ça ne lui dira rien ! Il faut lui donner quand même des informations de base, & puis des informations parfois un peu détaillées sur les œuvres qui sont présentées. (*Extrait 1.97*). 394

**Le degré d'information** — Est-ce que ça renvoie à Brighton, par exemple ? Très souvent, ils me parlent tout de suite de Brighton. Ça pose la question aussi pour un aménageur, quel est le degré d'information, jusqu'où on va dans l'information dans un musée. La difficulté d'un musée d'histoire mais que rencontre plusieurs musées, c'est la petite étiquette, le cartel d'information. Jusqu'où on va ? Il y a un parti pris qu'on a au musée, c'est systématiquement, on a dit : On n'est pas un musée de peintures, on ne va pas mettre l'auteur, le titre, la technique, la date. (*Extrait 1.92*). 393

**Représenter un personnage important** — Oui, mais nous, on n'a pas FRAGONARD dans nos peintures, la plupart du temps, ça a été fait par *Pierre DURANT*, peintre illustre & brave inconnu, bon peintre malgré tout, & qui va représenter un personnage important de l'histoire de Nice. Nous, pourquoi on a le tableau ? Parce que ça représente monsieur intel. Et donc on mettra portrait de monsieur intel peint par *Pierre DURANT*, peintre inconnu, mais qu'on signale. (*Extrait 1.94*). 393

**Trois lignes d'identification** — Mais, petite chose aussi que j'avais fait remettre dans les cartels, c'est trois lignes  1. LM d'identification, pas plus. Si on met par exemple portrait du général GOIRAN peint par monsieur intel, dont on a le tableau mais dont je ne sais plus l'auteur. On dira : qui est ce général GOIRAN, & pourquoi on le met dans le musée ? Parce que le général GOIRAN & pourquoi pas le général BOULANGER ou un autre ? Et donc, on met le général GOIRAN parce que c'est le général GOIRAN maire de Nice, parce qu'il a été maire de Nice. Donc on met le général GOIRAN, maire de Nice, & qu'il est maire de Nice au moment de la création du musée MASSÉNA. Donc, on connaît la personne, on situe, & on dit qu'il a été le principal initiateur de tel événement militaire, puisqu'il est général, chef de l'état major des armées sous le Second Empire. J'invente parce que je ne sais plus ce qu'il était réellement. (*Extrait 1.95*). 394

## B.4. Esthétique

### B.4.1. Beau

#### Belle histoire

1. LM ☞ **On raconte une belle histoire** — Et donc, c'est à tout ce public-là, où on est censé, ou en tout cas on pense qu'on raconte une belle histoire. (*Extrait 1.37*). 386

### B.4.2. Découverte

#### Curiosité

1. LM ☞ **On arrive toujours béotien** — Je pense, parce que les musées ne sont pas faits pour les archi-spécialistes ! On arrive toujours béotien quand on rentre dans un musée & qu'on découvre des choses, & comme aujourd'hui on voyage beaucoup, on découvre ! Je suis allé récemment à la Galerie nationale hongroise, j'ai découvert des peintres hongrois que je ne connaissais pas, avec plaisir. Donc j'imagine que le public du musée MASSÉNA vient & découvre des choses qu'il ignorait auparavant, donc il y a ce côté très éducatif qui est extrêmement important. (*Extrait 1.89*). 393

#### Décalage

1. LM ☞ **Notre vie est très différente** — Mais notre propre vie à nous en France, elle est devenue très différente de celle que nos parents vivaient en 1850. En 1850, il faudrait aller voir les histoires de famille : on épouse son voisin ou sa voisine de palier, quand on prend les archives, les actes de naissance, les actes de décès, grosso-modo, pendant un siècle au XIX<sup>e</sup>, même au XVIII<sup>e</sup> siècle, les gens finalement développent leur famille dans Nice & ses environs. Et il n'y aurait presque même pas de contact avec la Provence : ce serait Nice, le comté de Nice. Alors, il y aurait de l'autre côté de la Provence, selon les pays, on y allait pas. Et s'il y a eu un moment, une forte poussée migratoire, hors de France, ça a été une grande partie de la famille. Et donc, ces identités-là aujourd'hui, c'est très difficile : tout le monde est partout ! Pour moi, c'est un peu difficile. (*Extrait 1.63*). 389

#### Reconnaissance

1. LM ☞ **Ça parle à sa mémoire** — Et inversement qui, de famille niçoise & qui donc, depuis fort longtemps connaît cette particularité du comté de Nice & après du département des Alpes-Maritimes, a certainement beaucoup de choses dans le musée, de quoi se retrouver, & donc parle à sa mémoire familiale, & sa mémoire d'un peuple du comté de Nice. (*Extrait 1.52*). 388
1. LM ☞ **Ça parle de manière affective** — Et je pense, moi ce n'est pas le cas, mais un Niçois c'est le cas, beaucoup de collections leur disent quelque chose & leur parlent presque de manière affective, parce que c'est leur vie personnelle. (*Extrait 1.54*). 388
1. LM ☞ **Cette espèce de familiarité** — Comme si aujourd'hui je m'occupais du Musée départemental breton de Quimper, & qu'un Quimpérois ou un Brestois vienne visiter le musée & à travers les coiffes, les meubles qui traduisent de la vie du XIX<sup>e</sup> & du XX<sup>e</sup> siècle, se retrouvait en disant : « Mais des lits comme ça, ma grand-mère ou mon arrière-grand-mère vivait déjà là-dedans, on en a vu des comme ça ! » Et donc, il va visiter quelque chose, & on a cette espèce de familiarité, parce que ça nous parle à notre vie personnelle. (*Extrait 1.53*). 388
1. LM ☞ **Il y avait une part d'eux-même** — Hors, quand on est dans un musée d'histoire, là il y a... La différence, je l'ai très bien connue quand je dirigeais le musée de la Compagnie des Indes où j'ai de très bonnes relations, & des relations très étroites avec des gens qui habitaient la Bretagne, & qui avaient une histoire familiale en Bretagne. Et parfois, un membre de leur famille qui avait appartenu à la Compagnie des Indes. Et donc, on a créé des liens extrêmement fructueux, je suis allé voir, ils m'ont emmené chez eux, ils m'ont fait voir des choses, ils m'ont apporté une documentation extrêmement intéressante. Et quand ils venaient au musée, en fait il y avait une part d'eux-mêmes, c'était une part de leur histoire personnelle. (*Extrait 1.68*). 390

**Ils cherchent quelque chose** — Certainement, j'ai des visiteurs originaires de Nice, je l'ai vu souvent dans le musée, des gens qui recherchent quelque chose parce qu'ils ont habité tel endroit, ils reconnaissent telle chose dans le musée, & ils partagent avec d'autres personnes avec qui ils sont venus, soit avec des personnes qui visitent au même moment le musée, & je veux dire, échangent sur ce qu'ils connaissent de Nice, & ça c'est intéressant, à ça je l'ai vécu dans d'autres musées d'histoire. (*Extrait 1.66*). 389

**La caricature de l'identité** — Oui, il y a des repères d'identité ! Si l'identité c'est un repérage de choses qui sont connues & complètement assimilées. Il faut être de l'extérieur pour dire, tiens votre particularisme c'est ça : « Ah bon ? » C'est quelques fois cette caricature très forte qu'ont un pays étranger sur le peuple français, ou par exemple les français sur un peuple étranger, & quelques fois c'est résumé en trois ou quatre caractéristiques ! Les régions sont résumées à 3 ou 4 caractéristiques, (*Extrait 1.55*). 388

**Les gens se retrouvent** — Je pense qu'ici on pourrait faire le même parallèle, de dire, c'est un endroit de sociabilité, parce qu'en même temps on fait une histoire de la société, & qu'en même temps on parle des gens, & que les gens se retrouvent à travers le musée MASSÉNA. C'est un peu la vocation d'un musée d'histoire, c'est de raconter une histoire de ville. (*Extrait 1.69*). 390

**Les usages de la société** — mais bon après ça, il y a une étude beaucoup plus sérieuse des choses qui amène à connaître plus profondément les particularismes d'un pays, qui peuvent être de l'ordre du langage, qui peuvent être de l'ordre de la religion, du vivre ensemble, des réflexes sociaux, des rites liés à la mort, des usages de société qui existent dans certaines régions & qui n'existent pas dans l'autre, c'est intéressant de déceler. (*Extrait 1.56*). 388

**On découvre les particularités** — Oui, par exemple, si vous prenez par exemple un Japonais qui ne connaît pas Nice, qui découvre pour la première fois Nice, il connaît mal l'Europe, & il découvre Nice & il découvre le musée MASSÉNA. Ou le Niçois qui découvre le musée. Dans les deux cas, l'un découvre une autre culture, & donc il a un résumé par un musée de ce qu'a été cette ville qu'il découvre, avec ses particularités, etc. & il y a pas mal de choses qui sont liées au particularisme dans ce musée. (*Extrait 1.51*). 388

### B.4.3. Espace

#### Bâtiment

**Le bâtiment comme une collection** — mais moi je prends le bâtiment comme une collection. Le jardin, c'est une collection ! On pourrait presque lui donner un numéro d'inventaire. Pour moi c'est un tout, il y a le jardin, le bâtiment, les décors, l'histoire de celui qui a vécu dedans avant que ce soit un musée, & les collections qui ont été réunies ici depuis que le musée ait été créé, c'est-à-dire en 1919. Et je veux dire, de faire de tout ça un tout, c'était intéressant ! (*Extrait 1.40*). 386

**On laissait tomber l'enveloppe** — Alors pendant une période, les musées, il y avait l'enveloppe, & il y avait la collection & on laissait tomber l'enveloppe & on disait : « Il faut un espace d'exposition, tant mieux on l'a » etc. Mais le lieu n'avait pas une importance, on ne le prenait pas en compte pour la présentation des collections. (*Extrait 1.38*). 386

**Plus facile pour un musée d'histoire** — Or ici – c'est encore plus facile pour un musée d'histoire – & en même temps cette collection d'histoire du XIX<sup>e</sup>, on la raconte dans un bâtiment qui a été créé XIX<sup>e</sup>, avec un jardin qui a été créé par un grand jardinier architecte paysagiste du XIX<sup>e</sup>, qui a laissé son nom à la fois dans d'autres villas de Nice, & hors de Nice<sup>66</sup>. Et donc il y avait là des collections, (*Extrait 1.39*). 386

#### Contexte

**La villa & la famille Masséna, § A** — Alors la notion chronologique, le bâtiment nous a aidé, & l'histoire nous a aidé puisque le musée s'appelle le musée MASSÉNA en référence au maréchal MASSÉNA & que la villa MASSÉNA<sup>67</sup> a été construite, pas par le maréchal MASSÉNA, mais par son petit-fils à la fin du XIX<sup>e</sup> & lui même l'a habitée jusqu'en 14, jusqu'en 1910, mais disons jusqu'à la guerre de 14. Et donc, c'était intéressant de mon-

<sup>66</sup>Il s'agit d'Édouard ANDRÉ.

<sup>67</sup>TERSLING, MESSIAH et ANDRÉ, *villa Masséna*, op. cit.



trer comment on vivait dans le tournant des années mille-neuf-cents à Nice, comme il y en avait plein d'autres, dans une grande villa construite sur la promenade des Anglais. Et, en même temps, on avait la chance d'avoir son ancêtre, le maréchal MASSÉNA, qui a participé avec BONAPARTE aux campagnes d'Italie, fin XVIII<sup>e</sup>. (*Extrait 1.42.a*). 386

1. LM 📖 **La villa & la famille Masséna, § B** — Et donc, ça permettait – dans notre chronologie, on était impeccable – de dire : « on a le rez-de-chaussée, c'est la villa, c'est la demeure Belle Époque, avec le mobilier Premier Empire, mais c'est normal, c'est en référence à un maréchal d'Empire », & donc on est dans un contexte napoléonien. Et après, on va dans les étages, première salle : circuit. On commence : maréchal MASSÉNA, c'est fait, affaire est faite, on a traité une petite salle où on réunit tous les objets souvenir, presque le reliquaire, le buste, les scènes, des choses qui lui ont appartenu, & donc voilà. On a une salle monographique maréchal MASSÉNA. (*Extrait 1.42.b*). 386

## Site

1. LM 📖 **Sur la promenade** — & d'avoir un musée – ça c'était très important – qu'on ait un musée qui soit sur la promenade des Anglais, c'est-à-dire vraiment sur le lieu le plus emblématique ! Donc on s'est dit : « promenade des Anglais ! » Donc c'était l'image – d'ailleurs c'était l'affiche de la réouverture – l'image de MASSÉNA, c'était la promenade des Anglais, donc de correspondre complètement à l'image que les gens se font de Nice. C'était un peu ça le message. (*Extrait 1.31*). 385

## B.4.4. Esthétique de l'histoire

### Éthique

10. PR 📖 **Les vertus de la poste** — Oui, on pourrait tout à fait. Mais pour en revenir à l'histoire de la poste, si on pouvait parler d'esthétique de l'histoire de la Poste, ce serait les vertus dont je vous ai parlé au début, c'est ça l'essentiel. Le secret de la correspondance, la rapidité de l'acheminement, sa régularité & en tous lieux. Ça, c'était la résolution de 1848. (*Extrait 10.6*). 490
10. PR 📖 **Une esthétique de l'histoire postale** — Ça, je dirais, l'esthétique de la Poste, c'est ça, & je dirais quelques soient les postes, même la poste de Tombouctou avec un os dans le nez, ils ont les mêmes soucis, toutes les postes du monde ont les mêmes soucis. C'est pour ça, je crois que s'il y a une esthétique de l'histoire postale, c'est ça. C'est-à-dire, ses principales vertus. Oui, je n'en vois pas d'autre, parce que quand ces vertus ne fonctionnent plus, c'est la catastrophe, vous avez la perte de ses vertus sous le régime de Vichy, vous avez cette perte sous NAPOLÉON III sous le régime de l'Empire. Dites-vous bien que c'est un tête-à-queue du hasard, tant qu'il n'est pas oublié, il a une valeur. Vous pouvez mettre un franc vermillon sur une enveloppe ce sera pris pour un franc, donc un sixième d'euro. Je ne vous garantis pas l'honnêteté des postiers, c'est un risque que vous prenez, mais théoriquement, ça a la même valeur... (*Extrait 10.7*). 490

## B.4.5. Expérience


### Connaissance


1. LM 📖 **La délectation** — De savoir, oui, parce que ça fait partie des missions des musées. Il y a toujours des missions d'éducation dans un musée, il y a une mission de délectation, j'allais dire, l'une ne va pas sans l'autre, si l'éducation s'est un effet comptable de connaissance, ça ne présente strictement aucun intérêt, si la délectation ne participe pas au festin. Donc on présente des collections. C'est vrai que celui qui vient dans le musée, c'est attiré par la connaissance d'une chose qu'il n'a pas encore, ou qu'il a & qu'il veut approfondir, & qu'il sait qu'il a la réponse dans le musée. Ça peut être vrai pour un musée de peintures, pour un musée d'objets d'art, pour un musée... (*Extrait 1.87*). 392
1. LM 📖 **Le goût & la curiosité** — Donc ça peut être poussé par la connaissance historique, mais ça peut être poussé par le goût, par la curiosité, & par l'étonnement, parce qu'aussi on peut entrer dans un musée sans savoir totalement ce qu'on y trouve & en même temps, découvrir des choses qu'on est bien content d'avoir trouvé quand on ressort


du musée. Donc, si on donne ce moment de plaisir & de délectation au public, je veux dire, le conservateur est heureux, ça suffit. (*Extrait 1.88*). 392

## B.4.6. Histoire de l'art

### Illustration de l'histoire


**Double fossé** — Et on est dans ce problème d'ambiguïté non résolu qui à mon avis vient d'abord & avant tout  13. TCL d'un double fossé. Le fossé qui sépare les historiens & les historiens de l'art. Fossé qui n'est toujours pas comblé, les historiens, accusant, pas forcément à tort, les historiens de l'art d'être d'aimables baratineurs, & les historiens d'art reprochant pas forcément à tort, aux historiens, de vouloir de jolies images pour orner leurs livres sans se soucier une seconde de la pertinence de ladite image par rapport à l'ouvrage envisagé. Je vous donne un exemple de ma partie. Vous avez cette excellente biographie de Michel de L'HOSPITAL par Denis CROUZET, qui est toujours illustrée par un portrait qui n'est pas Michel de L'HOSPITAL, mais qui fait tellement bien <sup>68</sup>. Simplement, on s'est demandé il y a trente ans si ça n'était peut-être pas Michel de L'HOSPITAL, & on a répondu par la négative. C'est resté, parce qu'effectivement les bases de données ne sont pas mises à jour. Et ni les éditeurs, ni les auteurs historiens ne se soucient de ce problème. (*Extrait 13.2*). 527

**On nous ment!** — Donc, Chenonceau, si vous vous en souvenez, vous avez dans la première salle, qui est la salle  13. TCL des gardes, un pavement de faïence très abimé qu'on vous présente comme du XVI<sup>e</sup> siècle, la preuve il est très abimé. Non, il a été fait en 1884. La honte serait de l'avouer. Et un peu plus loin, on vous présente un magnifique *portrait, dit de Diane de POITIERS* par LE PRIMATICE <sup>69</sup>, en fait c'est *Gabrielle D'ESTRÉES* par Ambroise DUBOIS <sup>70</sup>. C'est un tableau qui n'est pas moins intéressant. Mais non, il faut Diane de POITIERS, pas question de reconnaître que c'est Gabrielle D'ESTRÉES. C'est une demeure privée, vers qui voulez vous vous tourner pour... Chaque propriétaire a le droit de raconter les mensonges qu'il veut, il est chez lui. Ce qu'il faudrait, c'est que le public, au lieu de s'y ruer s'enfuit en disant : « On nous ment ! » Mais là non. On est aussi dans ce genre d'impasse. Donc, s'il faut commencer par un dicton célèbre, c'est *quis custodiet ipsos custodes* : « Qui gardera les gardiens ? » Les gardiens du savoir sont les premiers à l'instrumentaliser ou à le pervertir. (*Extrait 13.10*). 530


**Parvenir au dialogue** — Ça a été au point que j'ai aussi vu une charmante biographie d'ALIÉNOR d'Aquitaine  13. TCL illustrée par un portrait d'ÉLÉONORE d'Autriche, sœur de CHARLES Quint. Personne ne s'était rendu compte. Voilà, on en arrive à ce genre d'aberration. L'élément le plus célèbre c'est *Le temps des cathédrales* de DUBY qui parle de tout sauf des cathédrales <sup>71</sup>. Donc, là aussi, on voit que pour l'instant, le lien avec l'histoire, encore, ça ne marche pas. Il n'y a pas de dialogue respectueux mutuel entre historiens & historiens d'art. Donc la notion de musée d'histoire est à la base viciée parce qu'il faudrait pour y parvenir qu'il y ait ce dialogue. (*Extrait 13.3*). 527

## B.4.7. Sensible

### Affectif

**Un endroit charmant** — Non, un musée d'histoire de ville, si quelqu'un aime sa ville, voit le musée comme un  1. LM endroit à la fois intéressant, utile, charmant, & avec lequel il a des relations affectives. (*Extrait 1.61*). 389

### Émotion

**Regard subjectif sur les fossiles, § A** — Alors l'aspect esthétique est très important parce qu'il appartient à la  21. AD sphère de l'émotion ! Et l'émotion, c'est un vecteur de compréhension. C'est un vecteur d'attention avant la compréhension. Je dirais que l'esthétique c'est un vecteur d'émotion, et que l'émotion c'est une ouverture à la réflexion & à la compréhension. Ça c'est important. C'est la raison pour laquelle depuis très longtemps, je fais


<sup>68</sup> CROUZET, *La sagesse et le malheur Michel de l'Hospital, chancelier de France*, op. cit.

<sup>69</sup> PRIMATICCIO.

<sup>70</sup> DUBOIS, *Portrait de Gabrielle d'Estrées en Diane chasseresse*, op. cit.


<sup>71</sup> DUBY, *Le temps des cathédrales l'art et la société, 980-1420*, op. cit.

intervenir ici régulièrement, des artistes contemporains. Et qui, là aussi interpellent le visiteur en ayant un regard subjectif sur le thème que nous abordons nous de la façon la plus objective possible. Mais je considère également que le regard, l'approche purement scientifique et donc la plus objective possible, n'est pas suffisante. Pour moi, elle n'est pas suffisante parce que parfois il manque justement cette secousse de l'émotion, et le regard subjectif... On a notamment, elles sont là dans le couloir, on a toujours un artiste américain qui voulait réaliser des œuvres d'art à partir de fossiles de carbonifères. Évidemment, le regard qu'il a porté sur les fossiles, lui il a vu des beaux fossiles qui auraient pu rester pendant 2000 ans dans des boîtes sans que personne ne les remarque, son regard d'artiste à lui les a remarqués eux, parce qu'ils étaient beaux. (*Extrait 21.1.a*). 656


21. AD  **Regard subjectif sur les fossiles, § B** — Et ce regard-là, il interpelle aussi, parce que le public se dit : « Oui, tiens, c'est vrai ! C'est beau ». Ça peut ne pas être qu'un truc scientifique, ça peut être un truc esthétique. Et ça c'est riche, c'est ça la culture. (*Extrait 21.1.b*). 656

## B.4.8. Temporalité



### Anachronie

22. AHH  **Il y a des gens qui n'ont jamais vu ça** — Donc, des représentations du monde, moi j'adore l'idée des représentations du monde. Qu'est-ce que c'est que ça ? Quelles images ils avaient de leur monde ? Quelles images ils avaient d'eux-mêmes ? Comment ils se sont représentés ? Ça, ça me passionne. Ça, ça fait partie des choses justement qui permettent de comprendre comment un être négocie avec son environnement, se perçoit, s'inscrit dedans, etc. Et, bon, puis il y a la chrono, & puis des fois... Moi, dans cette expo-là, je me suis permise de mettre des objets anachroniques, parce que, ils n'étaient pas incohérents, mais que justement, ils parlaient de quelque chose qui est la durée. Et surtout parce que je me dis qu'il y a des gens qui n'ont jamais vu ça quoi ! Ils n'ont jamais vu ça. De leur vie, ils n'ont jamais vu un bracelet d'esclave, ils n'ont jamais vu une corne de *shofar*, une corne de bélier, une vraie, du sud, bien du désert. Il y a des choses que les gens n'ont jamais vu ! Jamais ! Il faut leur montrer. (*Extrait 22.2*). 678

### Chronothématique

1. LM  **La colonne vertébrale** — Et après, on a, toujours au premier étage, une grande salle qu'on a voulu être la colonne vertébrale de la lecture historique du musée. Et cette colonne vertébrale, c'est un siècle d'histoire à Nice divisé en trois séquences, qui concernent les trois grandes périodes de l'histoire de Nice au XIX<sup>e</sup> :
- la période Premier Empire 1800-1815 ;
  - la période de la Restauration sarde, 1815-1860 ;
  - & la période de l'union à la France à partir de 1860.
- Et après, tout autour, uniquement des salles thématiques. (*Extrait 1.43*). 387

### Exposition

9. NM  **Au fur et à mesure des découvertes** — Oui, c'est une histoire de la ville. Mais j'essaie de la montrer au fur & à mesure des découvertes. Qu'est-ce qui peut être apporté de plus ? C'est pas en cinq ans qu'on va dire... à moins qu'on découvre qu'Amiens ait été bâtie en 5 avant J.-C., moi je suis sûr que je le mettrais quelque part. Mais comme ça, on peut mettre un peu les contours. Et ça peut encore mettre du temps. Donc c'est ça, on commence à connaître un peu les artisans, & ceux qui ont travaillé dedans... (*Extrait 9.1*). 469
1. LM  **Ça n'aura duré qu'un temps** — Certainement, involontairement & en même temps, je réalise la fragilité des œuvres humaines, & donc je me dis que ce qui a été construit, en faisant la rénovation à partir de 2003, ouvert au public à partir de 2008, n'a qu'un temps, c'est-à-dire peut-être d'une façon de voir les choses, qu'a été la mienne, qui a été celle des personnes avec qui j'ai travaillé sur ce projet, ceux qui l'ont validé, & qui ont participé à ce même projet, & qui ont défini des orientations, d'un commun accord. Peut-être que ces choses-là n'auront plus de sens dans 10 ans, & que dans 10 ans on dira : « Ah, mais pourquoi avoir présenté l'histoire de Nice de cette manière-là ? Et pourquoi avoir fait ceci ? Avoir pris telle option ? Avoir fait tel choix ? Pourquoi ne pas avoir présenté

telles collections qui ne le sont pas aujourd'hui ? » Et je veux dire, peut-être même un successeur aura d'autres orientations. Et donc, ça n'aura duré qu'un temps. Et toutes les choses ne durent qu'un temps. (*Extrait 1.86*). 392

**La musique au musée, § A** — C'est ce qui m'a amené à intégrer la dimension muséographique dans ma profession avec toujours cette question qui est celle de la musique au musée. Le musée n'est pas, entre guillemets, le lieu naturel, si peu qu'il y ait un lieu naturel pour quelque chose, je ne sais pas, mais en tout cas pour la musique certainement pas, au départ en tout cas. Alors, c'est quelque chose qui a pas mal évolué. (*Extrait 15.4.a*). 556

**La musique au musée, § B** — On voit que les musées, surtout les musées d'art moderne & d'art contemporain se sont plus tournés vers les dimensions sonores parce que les arts aussi ont évolué & sont devenus pluridisciplinaires, en tout cas la pratique des artistes plasticiens, & que même dans le cadre d'expositions historiques, on voit bien des musées & des lieux d'expositions qui ne se sont pas cantonnés aux beaux-arts stricts mais effectivement ont intégré différentes composantes artistiques, y compris la musique. (*Extrait 15.4.b*). 556

**La musique au musée, § C** — Donc, il y a une évolution de ce point de vue là, mais c'est vrai que ça reste quelque chose qui rentre un peu en conflit avec la visite habituelle qu'on peut avoir dans un musée, ne fût-ce que pour des questions de temps. Parce qu'il y a une temporalité de la musique évidemment qui n'est pas celle de la visite d'un musée. (*Extrait 15.4.c*). 556

**La musique au musée, § D** — Il y a des questions techniques aussi sur la diffusion de la musique, comment faire dans un musée ? Et en même temps, ce que je défends moi, je prêche un peu pour ma chapelle, mais c'est que le musée, l'exposition, peut aussi offrir quelque chose à la compréhension de la musique. C'est-à-dire que c'est un type d'expérience qui est différent de la pratique musicale, du concert, voire même de l'écoute enregistrée. (*Extrait 15.4.d*). 556

**La musique au musée, § E** — C'est quelque chose qui, de par cette temporalité justement un peu différente, permet une autre compréhension de la musique, un autre regard peut-être un peu plus distant qui permet de relier la musique à autre chose. Donc, ça offre un certain nombre de possibilités, de compréhension, de perception de la musique qui sont évidemment les choses qui nous passionnent nous & qui nous intéressent à essayer de développer, d'explorer & qui se présentent d'ailleurs sous des formes très différentes, selon les sujets qu'on aborde, selon les types de formats d'exposition, etc. C'est des questions qu'on se pose chaque fois, pour chaque exposition : comment allons nous finalement présenter la musique, mettre en scène la musique dans un espace d'exposition ? (*Extrait 15.4.e*). 556

**L'ascenseur** — Ils remontent par l'ascenseur. (*Extrait 29.15*). 823

## Intemporel

**musée de beaux-arts intemporel** — C'est très amusant la différence de public entre un musée d'histoire & un musée de beaux-arts. Un musée de beaux-arts, c'est intemporel, ce sont des peintres connus partout, qu'on soit à Dunkerque ou à Nice & on trouve des auteurs de peinture à un endroit ou à un autre. (*Extrait 1.67*). 389

## B.4.9. Temporalités

### Distance

**Le public parisien ne vient pas** — Et à Versailles, finalement, si on voulait vraiment faire venir les gens, il faudrait faire des événements incroyables, c'est-à-dire soit des grandes expos d'art contemporain qu'a fait AILLAGON pour choquer un peu le bourgeois, pour épater un peu la galerie, mais encore le public parisien ne vient pas. Le problème de Versailles, c'est qu'on a une telle fréquentation touristique, de grands touristes, qu'en fait tous les gens qui voudraient venir tranquillement à Versailles ne viennent pas en disant : « Il faut faire la queue avec tout le monde », & ce qui est vrai d'ailleurs. Moi, j'ai plein d'amis à Paris qui ne viennent jamais à Versailles. Et ils ne viennent que quand je leur organise une visite spéciale le lundi ou un jour où vraiment je les prends en main. Je les force, sinon ils ne viennent pas. (*Extrait 27.5*). 760

**On n'y parvient pas** — Les transports en commun, c'est un peu complexe. On se bat pour qu'il y ait le car qui fait Cergy-Roissy passe par Écouen, mais on n'y parvient pas. (*Extrait 13.1*). 527



# Tables



# Table des matières

## VOLUME I Thèse

Sommaire . . . . .	15
Introduction . . . . .	17
Origine du sujet . . . . .	17
Contexte scientifique . . . . .	17
Problématique . . . . .	21
Question . . . . .	21
Postulats & hypothèses . . . . .	22
Rencontre du sujet & de l'objet : problématique . . . . .	23
Cadres & objectifs . . . . .	24
Positionnement de la thèse . . . . .	24
Sens de la thèse . . . . .	24
Méthodes . . . . .	25
Un regard documentaire sur le passé mis en scène . . . . .	26
Le musée comme terrain d'enquête . . . . .	27
Organisation de la thèse . . . . .	28

## Sous les portiques

I Entrer au musée : immersion, enquêtes . . . . .	31
I.1 Préalables . . . . .	33
I.1.1 Contours . . . . .	33
Démarches exploratoires au musée MASSENA . . . . .	33
Vers un terrain d'enquête . . . . .	38
Quelques musées étrangers . . . . .	39
I.1.2 Composition d'un guide d'entretien . . . . .	41
Grille d'entretien n° 1 : identité & universalité . . . . .	44
Grille d'entretien n° 2 : communication & esthétique . . . . .	45
I.1.3 Bancs d'essai . . . . .	47
Expérience d'enquête n° 1 : usages de documentation électronique . . . . .	47
Expérience d'enquête n° 2 : réappropriation du patrimoine industriel . . . . .	48
Expérience d'enquête n° 3 : <i>netnographie</i> de la curation sociale . . . . .	49
I.1.4 Aborder le terrain . . . . .	51
Guides & classement des musées . . . . .	51
Facilitatrices, facilitateurs . . . . .	56
L'administration de l'enquête . . . . .	58
🔴 Frapper à la porte : obtenir un entretien . . . . .	60
I.2 Sur la route des musées d'histoire . . . . .	64
N <sup>os</sup> 1-3, une réserve de trois entretiens tests . . . . .	67
I.2.1 Campagne d'automne . . . . .	68



	N <sup>os</sup> 4-6, trois musées locaux du Pas-de-Calais . . . . .	69
	N <sup>os</sup> 7-9, trois musées d'ampleur régionale dans la Somme . . . . .	69
	N <sup>os</sup> 10-14, musées à rayonnement national : Île-de-France & Normandie . . . . .	73
1.2.2	Tournée d'hiver . . . . .	75
	N <sup>os</sup> 15-18, <i>Outsiders</i> parisiens . . . . .	76
	N <sup>os</sup> 19-21, échappée nordiste : Compiègne-Lewarde . . . . .	77
	N <sup>os</sup> 22-28, au cœur de l'enquête : Paris & Île-de-France . . . . .	78
	N <sup>os</sup> 29-31, Lyon . . . . .	84
1.2.3	Tournées probatoires & synthèse . . . . .	85
	N <sup>os</sup> 32-34, trois entretiens de clôture . . . . .	85
	👉 Synthèse de l'enquête . . . . .	91
<b>2</b>	<b>Autour de l'écritoire : récit d'une analyse</b> . . . . .	<b>95</b>
2.1	Retours sur entretiens . . . . .	97
2.1.1	Conditions des entretiens . . . . .	97
	<i>L'entretien double</i> . . . . .	97
	<i>L'entretien-visite</i> . . . . .	99
	Temporalités de l'entretien : les courts & les longs . . . . .	101
	Temporalités de l'enquête : les <i>entretiens successifs</i> . . . . .	103
2.1.2	Description de l'échantillon . . . . .	105
	Cladistique des musées d'histoire étudiés . . . . .	105
	Cœurs de métier des répondants . . . . .	108
	Minorités parmi les répondants : genre, nom, langage . . . . .	110
	Vers une typologie des tempéraments . . . . .	114
	👉 Bilan : spécificités de l'enquête au musée . . . . .	118
2.2	Rouages d'une analyse . . . . .	120
2.2.1	La boîte à outils de recherche . . . . .	120
	Des lieux de travail . . . . .	121
	Une gestion documentaire . . . . .	124
	Des outils bibliographiques & éditoriaux limités . . . . .	129
2.2.2	Plongée entre les lignes : retranscrire en L <sup>A</sup> T <sub>E</sub> X . . . . .	132
	Vers un nouvel équipement . . . . .	133
	Éditer à l'ancienne avec L <sup>A</sup> T <sub>E</sub> X & les Garaldes . . . . .	137
	Pour des caractères léchés : langues, ligatures, nœuds & jambages . . . . .	141
	Campagnes de retranscriptions & indexations . . . . .	145
2.2.3	Un prototype communicationnel d'analyse du corpus . . . . .	151
	L'entretien marqué & enrichi . . . . .	152
	Moissonnage thématique hypertexte . . . . .	156
	De la lecture aux résultats . . . . .	161
	👉 Abrégé d'un dispositif . . . . .	163

## Représenter le passé

3	Rameaux de généalogie	167
3.1	Aux sources du musée	167
3.1.1	Au commencement, chantons les Muses	168
	La littérature rituelle de l'aède	168
	CLIO, inspiratrice ou allégorie de l'histoire?	171
3.1.2	Archéologie du musée archaïque & classique	175
	Géographie des <i>Museia</i> antiques	177
	Des Muses pythagoriciennes aux jardins philosophiques	181
3.1.3	Du monument au mythe	187
	La métamorphose alexandrine	187
	Bibliothèques & musées hellénistiques	190
	☛ Dénouement : l'historien antique au musée?	193
3.2	Médiums de l'histoire	197
3.2.1	Langages	198
	Silence	198
	Percer le seuil de l'écriture	201
	Les fabricants d'histoires	203
3.2.2	Le livre, icône historienne	204
	Historiographie grecque, latine, romane	204
	L'histoire imprimée	207
3.2.3	L'oralité au musée : les étincelles de l'audioguide	209
	Entre tradition & modernité	210
	Les services d'un dispositif	212
	Des idées pour le contenu	216
	☛ Lire le musée	219
4	Au musée d'histoire...	221
4.1	Depuis le siècle de l'histoire	224
4.1.1	Décollation & récolement de l'histoire	225
	De la vague révolutionnaire au premier musée d'histoire	226
	Jacobinisme, girondinisme : musée parisien, musée de province	229
4.1.2	Abriter & habiter les théâtres de l'histoire	236
	Le château-musée	238
	Topologie d'une histoire périodique de France	242
	☛ Parcours de l'histoire de France	251
4.2	Le musée, média du passé	254
4.2.1	L'appareil muséal	254
	Muséologie d'objet, d'idée, de point de vue	255
	Média de l'histoire?	257
4.2.2	Les missions du musée	259
	Conservation, curation	260
	Communication, le choix des mots	264

	Connaissance & économie du savoir . . . . .	265
	🔗 Musée d'histoire, définition mouvante . . . . .	269
4.3	Médiations & collections à l'ère du numérique . . . . .	274
4.3.1	Interactivité numérique . . . . .	276
	La technique & ses défauts . . . . .	277
	L'interactivité . . . . .	279
4.3.2	L'espace-temps de la modélisation . . . . .	282
	Echelles virtuelles . . . . .	283
	Trois dimensions en soutien à la quatrième . . . . .	285
4.3.3	Numérisations & renseignements en ligne . . . . .	288
	La numérisation des collections . . . . .	289
	Dispositifs de récolement . . . . .	292
	Mise à disposition des collections en ligne . . . . .	295
4.3.4	Portail d'information & documentation électronique . . . . .	298
	La documentation électronique . . . . .	298
	L'accroche du portail . . . . .	302
	🔗 Proposer, diffuser, échanger . . . . .	304
5	Vers une esthétique de l'histoire . . . . .	309
5.1	L'histoire par le sensible . . . . .	310
5.1.1	Commencer par le sensible . . . . .	311
	Concevoir la perception . . . . .	314
	Les circuits du sentir . . . . .	317
5.1.2	Images mentales . . . . .	321
	Première expérience du passé . . . . .	322
	Conscience de la perception . . . . .	324
5.1.3	Histoires de mémoire . . . . .	327
	La représentation mentale du passé : la mémoire . . . . .	328
	Mémoire personnelle, mémoire collective, histoire . . . . .	329
	🔗 Du sensible à l'action . . . . .	332
5.2	Représentations du passé . . . . .	334
5.2.1	Temporalités . . . . .	334
	Les temps de l'accès & de l'après . . . . .	335
	Le temps de la circulation . . . . .	339
	Traits aspectuels choisis . . . . .	342
5.2.2	Temps, véridicité, pédagogie . . . . .	344
	Usages du temps . . . . .	344
	De la mémoire à l'histoire : la véridicité . . . . .	347
	Les stratégies pour la connaissance . . . . .	349
5.2.3	Démêler l'esthétique . . . . .	352
	Naissance de l'esthétique . . . . .	353
	Le genre historique . . . . .	357
	🔗 Réconcilier l'histoire à l'art . . . . .	361

Conclusion	367
Généalogies régénérées . . . . .	367
Un univers polymorphe . . . . .	368

---

## VOLUME II Annexes

Sommaire . . . . .	379
<b>A La tournée des musées</b>	<b>381</b>
A.1 Entretien avec Louis MÉZIN . . . . .	381
A.2 Entretien avec Francis DREYER . . . . .	396
A.3 Entretien avec Marie-Thérèse MATTAT & Georges NARCY . . . . .	401
A.4 Entretien avec Jean-François GRAILLOT . . . . .	411
A.5 Entretien avec André L'HOËR . . . . .	416
A.6 Entretien avec Carole SAMEZ & Luc PIRALLA . . . . .	425
A.7 Entretien avec Françoise LERNOUT . . . . .	445
A.8 Entretien avec Marie-Pascale PRÉVOST-BAULT . . . . .	458
A.9 Entretien avec Noël MAHEO . . . . .	465
A.10 Entretien avec Pascal ROMAN . . . . .	472
A.11 Entretien avec Franck MARIE . . . . .	498
A.12 Entretien avec Jean-Marie BRUSON . . . . .	515
A.13 Entretien avec Thierry CRÉPIN-LEBLOND . . . . .	527
A.14 Entretien avec Michel ROUGER . . . . .	541
A.15 Entretien avec Éric de VISSCHER . . . . .	554
A.16 Entretien avec Agnès MIRAMBET-PARIS & Hélène TROMPARENT DE SEYNES . . . . .	567
A.17 Entretien avec Aude PESSEY-LUX . . . . .	589
A.18 Entretien avec Laurent GERVEREAU . . . . .	607
A.19 Entretien avec Laure CHABANNE . . . . .	626
A.20 Entretien avec Hélène MEYER . . . . .	635
A.21 Entretien avec André DUBUC & Virginie DEBRABANT-MALOLEPSZY . . . . .	647
A.22 Entretien avec Anne Hélène HOOG . . . . .	665
A.23 Entretien avec David GUILLET . . . . .	686
A.24 Entretien avec Caroline FIESCHI . . . . .	698
A.25 Entretien avec Christophe BEYELER . . . . .	720
A.26 Entretien avec Christian TILATTI . . . . .	735
A.27 Entretien avec Frédéric LACAÏLLE . . . . .	747
A.28 Entretien avec Alain MERCIER . . . . .	781
A.29 Entretien avec Hugues SAVAY-GUERRAZ . . . . .	805
A.30 Entretien avec Isabelle DORÉ-RIVÉ . . . . .	825
A.31 Entretien avec Hervé GROSCARRET . . . . .	834
A.32 Entretien avec Olivier GHIRINGHELLI & Bertrand ROUSSEL . . . . .	849
A.33 Entretien avec Denis CHEVALLIER . . . . .	866
A.34 Entretien avec Marie LAPALUS & Maxime BOUCHOT . . . . .	877
<b>B Moissonnage</b>	<b>887</b>
B.1 Histoire . . . . .	887
B.1.1 Courants historiographiques . . . . .	887
Archéologie . . . . .	887
Axe monographique . . . . .	887

	Axe multiple . . . . .	887
	Axe sociologique . . . . .	888
	Capharnaüm . . . . .	888
	Histoire de la ville . . . . .	888
	Histoire des sociétés . . . . .	888
	Histoire événementielle . . . . .	888
	L'ère du temps . . . . .	889
	Musées de société . . . . .	889
B.1.2	Fabrique . . . . .	889
	ATP . . . . .	889
	Lien avec les historiens . . . . .	889
	Positionnement du musée . . . . .	889
	Rendre didactique . . . . .	890
B.1.3	Histoire des musées . . . . .	890
	Musées d'antiquaires . . . . .	890
	Musées de province . . . . .	890
	Musées d'histoire de la ville . . . . .	892
	Origine . . . . .	892
	Rénovations . . . . .	892
	Révolution . . . . .	893
B.1.4	Historiens . . . . .	893
	Musées d'historiens . . . . .	893
	Vulgarisation . . . . .	894
B.1.5	Médiums . . . . .	894
	Préhistoire . . . . .	894
B.1.6	Mémoire . . . . .	894
	Identité . . . . .	894
	Vers l'histoire . . . . .	894
B.1.7	Qu'est-ce qu'un musée d'histoire ? . . . . .	895
	Bonne question . . . . .	895
	Classification . . . . .	895
	Communication . . . . .	895
	Rapport à l'histoire . . . . .	895
B.2	Musée . . . . .	896
B.2.1	Annexes . . . . .	896
	Bibliothèques . . . . .	896
	Intersections . . . . .	896
B.2.2	Collections . . . . .	896
	Lieux . . . . .	896
	Positionnement . . . . .	901
	Trésor . . . . .	901
B.2.3	Dispositif . . . . .	901
	Sens du musée . . . . .	901
B.2.4	Fonctionnement . . . . .	901

	Amis des musées . . . . .	901
	Direction scientifique . . . . .	902
	Projet . . . . .	902
B.2.5	Fonctionnements . . . . .	903
	Carrières . . . . .	903
	Formations . . . . .	903
B.2.6	Publics . . . . .	904
	Objectif . . . . .	904
	Orientation . . . . .	904
B.2.7	Sociologie du musée . . . . .	904
	Professions . . . . .	904
B.2.8	Vies d'un musée . . . . .	904
	Thème . . . . .	904
B.3	Communication . . . . .	904
B.3.1	Fabrique de l'histoire . . . . .	904
	La recherche au musée . . . . .	904
B.3.2	Méthode . . . . .	905
	Langage . . . . .	905
	Questionnaire . . . . .	905
B.3.3	Multimédia . . . . .	905
	Audioguide . . . . .	905
B.3.4	Numérique . . . . .	908
	Débats du numérique . . . . .	908
	Dispositif de récolement . . . . .	909
	Documentation en ligne . . . . .	910
	Interactivité . . . . .	912
	Modélisation . . . . .	914
	Numérisation des collections . . . . .	916
	Portail . . . . .	919
B.3.5	Oral . . . . .	921
	Médiation . . . . .	921
B.3.6	Parcours . . . . .	921
	Construction . . . . .	921
B.3.7	Scénographie . . . . .	921
	Dans son jus . . . . .	921
	Immersion . . . . .	922
	Installations . . . . .	922
	Introduction . . . . .	922
	Surface . . . . .	923
B.3.8	Texte . . . . .	923
	Cartel . . . . .	923
B.4	Esthétique . . . . .	924
B.4.1	Beau . . . . .	924
	Belle histoire . . . . .	924

---

B.4.2	Découverte . . . . .	924
	Curiosité . . . . .	924
	Décalage . . . . .	924
	Reconnaissance . . . . .	924
B.4.3	Espace . . . . .	925
	Bâtiment . . . . .	925
	Contexte . . . . .	925
	Site . . . . .	926
B.4.4	Esthétique de l'histoire . . . . .	926
	Éthique . . . . .	926
B.4.5	Expérience . . . . .	926
	Connaissance . . . . .	926
B.4.6	Histoire de l'art . . . . .	927
	Illustration de l'histoire . . . . .	927
B.4.7	Sensible . . . . .	927
	Affectif . . . . .	927
	Émotion . . . . .	927
B.4.8	Temporalité . . . . .	928
	Anachronie . . . . .	928
	Chronothématique . . . . .	928
	Exposition . . . . .	928
	Intemporel . . . . .	929
B.4.9	Temporalités . . . . .	929
	Distance . . . . .	929
	Table des matières . . . . .	933



---

## Références

Bibliographies	945
Sources	945
Entretiens	945
Expositions	947
Listes signalétiques	953
Livres, articles, conférences, rapports, textes politiques	953
Périodiques	981
Films, émissions, arts vivants	981
Peintures, dessins, illustrations, plans, photographies	982
Sculptures, céramiques, installations, performances	985
Objets d'art, artefacts	986
Monuments	987
Programmes	989
Sites	989
Bulletins spécialisés	990
Philosophie de l'histoire	990
Écriture de l'histoire	992
Représentations et images	993
Stylistique et temporalités	993
Esthétique	994
Muséographie	996
Muséologie	998
Les musées d'histoire	1000
Débat de la Maison d'histoire de France	1001
Mémoire et patrimoine	1002
Index	1005
Index des noms	1005
Index des institutions	1021
Index des lieux	1062
Index des périodes & des événements	1098
Index des dates	1104
Lexiques	1115
Abréviations	1115
Acronymes	1116
Glossaire	1122
Tables	1133
Table des figures	1133
Liste des tableaux	1134
Table des matières	1135

## Références



# Bibliographies

## Sources

### Entretiens

1. Louis MÉZIN, « Le musée MASSÉNA : entretien », 1 h 21, Nice, mercredi 9 décembre 2009, In : Vincent LAMBERT, *Les musées d'histoire : fabrique, communication & esthétique de l'histoire* (2016), p. 381.
2. Francis DREYER, « Le musée de la Mine de La Machine : entretien », 35 min, La Machine, vendredi 1<sup>er</sup> juin 2012, In : Ibid., p. 396.
3. Marie-Thérèse MATTAT et Georges NARCY, « L'écomusée de la Meunerie du moulin de Maupertuis : entretien double », 45 min & 1 h 45, Donzy, dimanche 3 juin 2012, In : Ibid., p. 401.
4. Jean-François GRAILLOT, « Le musée d'Art & d'Histoire Roger RODIÈRE : entretien », 1 h 15, Montreuil-sur-mer, mercredi 10 octobre 2012, In : Ibid., p. 411.
5. André L'HOËR, « Le musée France Opale Sud : entretien », 1 h 05, Berck-sur-mer, vendredi 12 octobre 2012, In : Ibid., p. 416.
6. Carole SAMEZ & Luc PIRALLA, « Le musée de l'hôtel SANDELIN : visite & entretien double », 2 h 07, Saint-Omer, lundi 15 octobre 2012, In : Ibid., p. 425.
7. Françoise LERNOUT, « Le musée de Picardie – *Moyen Âge* : entretien », 1 h 59, Amiens, mercredi 17 octobre 2012, In : Ibid., p. 445.
8. Marie-Pascale PRÉVOST-BAULT, « L'historial de la Grande Guerre : entretien », 45 min, Péronne, jeudi 18 octobre 2012, In : Ibid., p. 458.
9. Noël MAHEO, « Le musée de Picardie – *Antiquité* : entretien-visite », 1 h 01, Amiens, jeudi 18 octobre 2012, In : Ibid., p. 465.
10. Pascal ROMAN, « Le musée de la Poste : entretien & visite », 2 h 20, Paris, vendredi 19 octobre 2012, In : Ibid., p. 472.
11. Franck MARIE, « Le mémorial de Caen : entretien », 2 h 08, Caen, mercredi 24 octobre 2012, In : Ibid., p. 498.
12. Jean-Marie BRUSON, « Le musée Carnavalet : entretien », 1 h 16, Paris, jeudi 25 octobre 2012, In : Ibid., p. 515.
13. Thierry CRÉPIN-LEBLOND, « Le musée national de la Renaissance : entretien », 1 h 13, Écouen, mardi 30 octobre 2012, In : Ibid., p. 527.
14. Michel ROUGER, « Le musée de la Grande Guerre : entretien & visite », 1 h 33, Meaux, mardi 30 octobre 2012, In : Ibid., p. 541.
15. Éric de VISSCHER, « Le musée de la Musique : entretien », 1 h 27, Paris, vendredi 4 janvier 2013, In : Ibid., p. 554.

16. Agnès MIRAMBET-PARIS & Hélène TROMPARENT DE SEYNES, « Le musée national de la Marine : entretien & visite », 1 h 56, Paris, lundi 7 janvier 2013, In : Ibid., p. 567.
17. Aude PESSEY-LUX, « La Cité nationale de l'histoire de l'immigration : entretien & visite », 2 h 03, Paris, mercredi 9 janvier 2013, In : Ibid., p. 589.
18. Laurent GERVEREAU, « Le musée du Vivant : entretien », 1 h 53, Paris, jeudi 10 janvier 2013, In : Ibid., p. 607.
19. Laure CHABANNE, « Les musées de l'Impératrice & du Second Empire : entretien-visite », 2 h 03, Compiègne, jeudi 10 janvier 2013, In : Ibid., p. 626.
20. Hélène MEYER, « Les grands appartements du château de Compiègne : entretien-visite », 1 h 53, Compiègne, jeudi 10 janvier 2013, In : Ibid., p. 635.
21. André DUBUC & Virginie DEBRABANT-MALOLESZY, « Le Centre historique minier : entretien & visite », 1 h 46, Lewarde, vendredi 11 janvier 2013, In : Ibid., p. 647.
22. Anne-Hélène HOOG, « Le musée d'Art & d'Histoire du judaïsme : entretien & visite », 2 h 12, Paris, mardi 15 janvier 2013, In : Ibid., p. 665.
23. David GUILLET, « Le musée de l'Armée : entretien », 1 h 19, Paris, mercredi 16 janvier 2013, In : Ibid., p. 686.
24. Caroline FIESCHI, « Le musée d'Histoire contemporaine : entretien & visite », 2 h 29, Paris, mercredi 16 janvier 2013, In : Ibid., p. 698.
25. Christophe BEYELER, « Le musée NAPOLÉON I<sup>er</sup> : entretien & visite », 2 h 43, Fontainebleau, jeudi 17 janvier 2013, In : Ibid., p. 720.
26. Christian TILATTI, « Le musée de l'Air & de l'Espace : entretien », 1 h 20, Le Bourget, lundi 21 janvier 2013, In : Ibid., p. 735.
27. Frédéric LACAILLE, « Le musée de l'Histoire de France : entretien », 2 h 43, Versailles, lundi 21 janvier 2013, In : Ibid., p. 747.
28. Alain MERCIER, « Le musée des Arts & Métiers : entretien & visite », 3 h 35, Paris, mardi 22 janvier 2013, In : Ibid., p. 781.
29. Hugues SAVAY-GUERRAZ, « Le musée gallo-romain : entretien & visite », 1 h 47, Lyon, jeudi 24 janvier 2013, In : Ibid., p. 805.
30. Isabelle DORÉ-RIVÉ, « Le Centre d'histoire de la résistance & de la déportation : entretien & visite », 1 h 07, Lyon, jeudi 24 janvier 2013, In : Ibid., p. 825.
31. Hervé GROSCARRET, « Le musée des Confluences : entretien », 1 h 55, Lyon, vendredi 25 janvier 2013, In : Ibid., p. 834.
32. Olivier GHIRINGHELLI & Bertrand ROUSSEL, « Le musée d'archéologie de Nice : entretien », 2 h 09, Nice, mardi 9 avril 2013, In : Ibid., p. 849.
33. Denis CHEVALLIER, « Le musée des Civilisations de l'Europe & de la Méditerranée : entretien », 1 h 53, Marseille, jeudi 11 avril 2013, In : Ibid., p. 866.
34. Marie LAPALUS & Maxime BOUCHOT, « Le musée des Ursulines entretien-visite », 1 h 35, Mâcon, vendredi 24 mai 2013, In : Ibid., p. 877.

## Expositions

- 2016, Madrid : centre d'exposition Arte Canal. *Cléopâtre & la fascination de l'Égypte*. ARTHÉMISIA GROUP, éd. (cf. p. 213, 344).
- 2015, Marseille : musée des Civilisations européennes & méditerranéennes. *Lieux saints partagés*. ALBERA, Dionigi, Manoel PENICAUD et Isabelle MARQUETTE, éd. (cf. p. 872).
- 2014, Paris : musée de l'Armée. *Vu du front, représenter la Grande Guerre*. MUSÉE DE L'ARMÉE, éd. (cf. p. 695).
- 2013, Nice : musée Masséna. *Palmiers, palmes & palmettes*. AILLAGON, Jean-Jacques, éd. (cf. p. 766, 772, 857).
- 2013, Nice : musée d'archéologie de Nice. *À propos de piscines*. AILLAGON, Jean-Jacques et Bertrand ROUSSEL, éd. (cf. p. 857).
- 2013, Saint-Omer : musée de l'hôtel SANDELIN. *Une renaissance : l'art entre Flandre & Champagne 1150-1250*. BUCKMAN, Samuel, éd. (cf. p. 426, 427, 434).
- 2013, Marseille : musée des Civilisations européennes & méditerranéennes. *Au bazar du genre. Féminin - Masculin en Méditerranée*. CHEVALLIER, Denis, éd. (cf. p. 89, 843, 869, 875).
- 2013, Paris : musée du Vivant AgroParisTech. *Portraits d'arbres*. GERVEREAU, Laurent, éd. (cf. p. 613).
- 2013, Paris : Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *Albums - Bande dessinée et immigration. 1913-2013*. MARIE, Vincent et Gilles OLLIVIER, éd. (cf. p. 597).
- 2013, Paris : musée du quai Branly. *Une collection permanente ?* MARTIN, Stephane et Yves LE FUR, éd. (cf. p. 625).
- 2013, Marseille : MuCEM. *Exposer, s'exposer : de quoi le musée est-il le contemporain ?* MUCEM, éd. (cf. p. 872).
- 2013, Le Bourget : musée de l'Air & de l'Espace. *Concorde - éclipse 73*. MUSÉE DE L'AIR & DE L'ESPACE, éd. (cf. p. 739, 745).
- 2013, Paris : Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *Pour une vie meilleure. Photographies de Gérald Bloncourt*. MUSÉE MUNICIPAL DE VIANA DEL CASTELO, éd. (cf. p. 602).
- 2013, Paris : musée national de la Marine. *Mathurin Méheut*. MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE, éd. (cf. p. 572).
- 2013, Fontainebleau : musée Napoléon du château de Fontainebleau. *De bronze & de pierre dure. Un cadeau espagnol à Napoléon*. TAMISIER-VÉTOIS, Isabelle et Christophe BEYELER, éd. (cf. p. 728).
- 2013, Rennes : musée de Bretagne. *Migrations*. TOPICK, collectif, éd. (cf. p. 593).
- 2012, Paris : galeries nationales du Grand Palais. *Bohèmes*. AMIC, Sylvain, éd. (cf. p. 539, 787).
- 2012, Paris : musée de la Poste. *Au-delà du street art*, éd. (cf. p. 486).
- 2012, Paris : maison Victor Hugo. *Entrée des médiums. Spiritisme & art d'Hugo à Breton*. AUDINET, Gérard et Jérôme GODEAU, éd. (cf. p. 795).
- 2012, Versailles : château de Versailles & de Trianon. *Les Guerres de Napoléon. Louis-François Lejeune, général et peintre*. BAJOU, Valérie, éd. (cf. p. 760).
- 2012, Paris : musée d'Art moderne de la ville de Paris. *L'art en guerre, France 1938-1947. De Picasso à Dubuffet*. BERTRAND-LORLÉAC, Laurence et Jacqueline MUNK, éd. (cf. p. 57, 80, 256, 695, 696, 781).

- 2012, Saint-Omer : musée de l'hôtel SANDELIN. *(ré)Interprétations*. BUCKMAN, Samuel, éd. (cf. p. 426).
- 2012, Lens : Centre historique minier. *Sainte Barbe, entre légende & tradition*. CENTRE HISTORIQUE MINIER, éd. (cf. p. 647).
- 2012, Lewarde : Centre historique minier. *Des machines & des hommes*. DEBRABANT, Virginie, éd. (cf. p. 647-650, 652-654, 657, 658, 661, 663).
- 2012, Cassel : Museumslandschaft Hessen Kassel. *König Lustik!?* EISSENHAUER, Michael, Thorsten SMIDT et Arnulf SIEBENECKER, éd. (cf. p. 731).
- 2012, Paris : musée d'Histoire contemporaine. *Affiche-Action! Quand la politique s'écrit dans la rue*. FRAENKEL, Béatrice, Magali GOUIRAN, Nathalie JAKOBOWICZ et Valérie TESNIÈRE, éd. (cf. p. 81).
- 2012, Metz : centre Pompidou-Metz. *1917*. GARNIER, Claire et Laurent LE BON, éd. (cf. p. 716).
- 2012, Paris : Cité des sciences & de l'industrie. *Léonard de Vinci, projets, dessins, machines*. GIORGIONE, Claudio, éd. (cf. p. 534).
- 2012, Paris : musée d'Art moderne de la ville de Paris. *Crumb*. GOKALP, Sébastien et Fabrice HERGOTT, éd. (cf. p. 624).
- 2012, Rennes : Les champs libres. *Hommes racines*. GROSCARRET, Hervé, éd. (cf. p. 837).
- 2012, Montpellier : musée Fabre de Montpellier ; musée des Augustins de Toulouse. *Corps & ombres : Caravage & le caravagisme européen*. HILAIRE, Michel et Olivier ZEDER, éd. (cf. p. 772).
- 2012, Paris : musée d'Art & d'Histoire du judaïsme. *Juifs d'Algérie*. HOOG, Anne Hélène, Virginie MICHEL, Sophie RODRIGUES et René-Samuel SIRAT, éd. (cf. p. 80, 665, 667, 674, 675, 678, 681-684, 916).
- 2012, Lyon : musées gallo-romains. *Péplum*. LAFONT-COUTURIER, Hélène, Jean-Pierre ADAM, Claude AZIZA, Mhammed BEHEL, Jean-Marcel HUMBERT et Cédric LESEC, éd. (cf. p. 818).
- 2012, Péronne : historial de la Grande Guerre. *L'historial de la Grande Guerre fête ses 20 ans*, éd. (cf. p. 461).
- 2012, Péronne : historial de la Grande Guerre. *Missing of the Somme*. LINGE, Pam et Ken LINGE, éd. (cf. p. 459).
- 2012, Paris : musée du quai Branly. *Les maîtres du désordre*. LOISY, Jean de, Sandra ADAM-COURALET et Nanette JACOMIJN SNOEP, éd. (cf. p. 794).
- 2012, Versailles : château de Versailles & de Trianon. *Versailles & l'Antique*. MARAL, Alexandre, Nicolas MILOVANOVIC, Geneviève BRESCH-BAUTIER et Jean-Luc MARTINEZ, éd. (cf. p. 760).
- 2012, Compiègne : musée national du château de Compiègne. *Un salon de Thé pour l'impératrice Eugénie*. MEYER, Hélène, Marc DESTI, Gilles GRANDJEAN et Marie-Amélie THARAUD, éd. (cf. p. 643).
- 2012, Paris : centre Georges Pompidou. *Abdel Abdessemed. Je suis innocent*. MICHAUD, Philippe-Alain, éd. (cf. p. 624).
- 2012, Nice : musée d'archéologie de Nice. *Les Étrusques, les Grecs, les Phéniciens & la mer*. MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE DE NICE, éd. (cf. p. 857).

- 2012, Paris : musée de l'Armée. *Algérie, 1830-1962. Avec Jacques Ferrandez*. MUSÉE DE L'ARMÉE, éd. (cf. p. 688).
- 2012, Paris : musée national de la Marine. *Phares*. MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE, éd. (cf. p. 572).
- 2012, Paris : galeries nationales du Grand Palais. *Edward Hopper*. OTTINGER, Didier, éd. (cf. p. 793).
- 2012, Paris : musée des Arts & Métiers. *Et l'homme... créa le robot*. RAMUNNI, Girolamo, éd. (cf. p. 781).
- 2012, Nice : musée d'archéologie de Nice. *Vieux papiers, vieux cailloux ?* ROUSSEL, Bertrand et Hélène MARIS, éd. (cf. p. 857, 858, 865).
- 2012, Paris : musée du quai Branly. *Aux sources de la peinture aborigène*. RYAN, Judith, Philipp BATTY et Philippe PELTIER, éd. (cf. p. 871).
- 2012, Paris : musée de la Musique. *Bob Dylan, l'exposition rock 61-66*. SANTELLI, Robert, Ali STUEBNER et Daniel KRAMER, éd. (cf. p. 280, 563, 912).
- 2012, Arras : château de Versailles & de Trianon. *Roulez carrosses !* SAULE, Béatrix, éd. (cf. p. 766).
- 2012, Paris : musée d'Art & d'Histoire du judaïsme. *Les Juifs dans l'orientalisme*. SIGAL, Laurence et Nicolas FEUILLIE, éd. (cf. p. 670, 671).
- 2012, Paris : Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *Vies d'exil - 1954-1962. Des Algériens en France pendant la guerre d'Algérie*. STORA, Benjamin et Linda AMIRI, éd. (cf. p. 597).
- 2011, Paris : musée d'Histoire contemporaine. *URSS, fin de parti(e). Les années Péréstroïka*. AJAM, Carole, Annette MELOT-HENRY et Jean-Robert RAVIOT, éd. (cf. p. 702, 703, 707, 712, 714).
- 2011, Paris : musée des Archives nationales. *Fichés*. BERLIÈRE, Jean-Marc et Pierre FOURNIÉ, éd. (cf. p. 789).
- 2011, Paris : centre culturel de Chine à Paris. *Montagnes et eaux sacrées*. CENTRE CULTUREL DE CHINE À PARIS, éd. (cf. p. 814).
- 2011, Lewarde : Centre historique minier. *La mine dans l'art contemporain*. CENTRE HISTORIQUE MINIER, éd. (cf. p. 654).
- 2011, Paris : musée de la Musique. *Brassens ou la liberté*. DÉROUDILLE, Clémentine et Joann SFAR, éd. (cf. p. 280, 563, 913).
- 2011, Paris : bibliothèque Forney. *Jossot. Caricatures. De la révolte à la fuite en Orient (1866-1951)*. DIXMIER, Michel, éd. (cf. p. 795).
- 2011, Paris : musée de l'Armée. *Avec armes & bagages... dans un mouchoir de poche*. DUBREUIL, Élise, Hélène KLEMENZ et Marie-Hélène GRISON, éd. (cf. p. 688, 695).
- 2011, Paris : musée du Vivant AgroParisTech. *Manger*. GERVEREAU, Laurent, éd. (cf. p. 611).
- 2011, Paris : Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *J'ai deux amours*. HANRU, Hou et Evelyne JOUANNO, éd. (cf. p. 592, 601).
- 2011, Les Lilas : Khiasma. *My last life*. MEESEN, Vincent, éd. (cf. p. 625).
- 2011, Paris : musée de l'Armée. *Napoléon III & l'Italie, naissance d'une nation (1848-1870)*. MUSÉE DE L'ARMÉE, éd. (cf. p. 690, 695).
- 2011, Paris : musée national de la Marine. *Paquebot France*. MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE, éd. (cf. p. 580, 581).



- 2011, Paris : Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *Polonia, des Polonais en France depuis 1830*. PONTY, Jannine, Ewa BOBROWSKA, Marie CHOMINOT et Aude PESSEY-LUX, éd. (cf. p. 597).
- 2010, Meaux : musée Bossuet. *1914-1918 : Les femmes dans la Grande Guerre*, éd. (cf. p. 548).
- 2010, Paris : musée d'Histoire contemporaine. *Orages de papier. La Grande Guerre des médias*. BATTAGLIA, Aldo et Magali GOUIRAN, éd. (cf. p. 702, 706).
- 2010, Fontainebleau : musée Napoléon du château de Fontainebleau. *Noces impériales. Paris, 1810*. BEYELER, Christophe, éd. (cf. p. 729).
- 2010, Lewarde : Centre historique minier. *Héros, martyrs*. CENTRE HISTORIQUE MINIER, éd. (cf. p. 661).
- 2010, Paris : musée d'Orsay. *Crime & châtement*. CLAIR, Jean, Robert BADINTER, Laurence MADELINE et Philippe COMAR, éd. (cf. p. 535).
- 2010, Lyon : Centre d'histoire de la résistance & de la déportation. *Voyages pendulaires des Roms au cœur de l'Europe*. LANDRIN, Sophie, Jean-Pierre LIÉGEOIS, Thomas OTT et Benjamin VANDERLICK, éd. (cf. p. 830).
- 2010, Paris : musée des Arts & Métiers. *Doubles vies. La face cachée des machines*. MERCIER, Alain, éd. (cf. p. 795).
- 2010, Nice : musée Masséna. *Au temps des crinolines 1860*. MÉZIN, Louis, éd. (cf. p. 36).
- 2010, Paris : musée de l'Armée. *J+1, lendemains d'événement*. MUSÉE DE L'ARMÉE et ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES, éd. (cf. p. 691).
- 2010, Paris : musée national de la Marine. *Tous les bateaux du monde*. MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE, éd. (cf. p. 581-583).
- 2010, Compiègne : musée national du château de Compiègne. *1810, la politique de l'amour Napoléon I<sup>er</sup> et Marie-Louise à Compiègne*. STARCKY, Emmanuel, Hélène MEYER, Anne DION-TENNEBAUM et David MANDRELLA, éd. (cf. p. 643).
- 2009, Lewarde : Centre historique minier. *La musique dans la culture minière*. CENTRE HISTORIQUE MINIER, éd. (cf. p. 654).
- 2009, Paris : musée Carnavalet. *Bâtir pour le roi, Jules Hardouin-Mansart (1646-1708)*. GADY, Alexandre et Jean-Marie BRUSON, éd. (cf. p. 521).
- 2009, Lyon : musée gallo-romain Lyon-Fourvière. *Post Mortem ? Rites funéraires à Lugdunum*. GOUDINEAU, Christian, éd. (cf. p. 211, 812, 814, 907).
- 2009, Paris : musée d'Art & d'Histoire du judaïsme. *La Splendeur des Camondo. De Constantinople à Paris (1806-1945)*. HOOG, Anne Hélène et Virginie MICHEL, éd. (cf. p. 674, 675).
- 2009, Versailles : château de Versailles & de Trianon. *Louis XIV, l'homme & le roi*. MILOVANOVIC, Nicolas et Alexandre MARAL, éd. (cf. p. 760).
- 2009, Paris : musée national de la Marine. *Les marins font la mode*. MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE, éd. (cf. p. 581, 583).
- 2008, Venise : palais Grassi. *Rome & les barbares, la naissance d'un nouveau monde*. AILLAGON, Jean-Jacques, éd. (cf. p. 419).
- 2008, Paris : galeries nationales du Grand Palais. *Marie-Antoinette*. ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Pierre et Xavier SALMON, éd. (cf. p. 759).
- 2008, Paris : musée du Vivant AgroParisTech. *Les images mentent*. GERVEREAU, Laurent, éd. (cf. p. 608).

- 2008, Paris : musée de la Musique. *Gainsbourg 2008*. SANCHEZ, Frédéric et Amélie ROUYER, éd. (cf. p. 563).
- 2008, Nice : musée de paléontologie humaine Terra Amata. *Préhistoire de timbres. La collection d'un préhistorien, Pierre Cadenat (1902-1998)*. TERRA AMATA, musée de paléontologie humaine, éd. (cf. p. 862).
- 2008, Meaux : musée de la Grande Guerre. *Un musée en chantier*, éd. (cf. p. 542).
- 2007, Saint-Omer, Calais : musée de l'hôtel SANDELIN & musée des beaux-arts & de la dentelle de Calais. *Plaisirs d'Edo*. BOUREL, Yves, Célia FLEURY, Barbara FOREST et Stéphanie VERDAVAINE, éd. (cf. p. 431).
- 2007, Paris : Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *Repères*. CITÉ NATIONALE DE L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION, éd. (cf. p. 591, 592, 597, 599-601, 605, 606, 844).
- 2007, Lyon : centre d'histoire de la résistance & de la déportation. *Peuple tsigane. Le silence & l'oubli*. MEILLERAND, Marie-Clothilde et Isabelle DORÉ-RIVÉ, éd. (cf. p. 830).
- 2007, Nice : musée Masséna. *Garibaldi & la presse satirique franco-italienne au XIX<sup>e</sup> siècle*. MÉZIN, Louis, éd. (cf. p. 382, 887).
- 2007, Sophia Antipolis : laboratoire I3M. *Sophia Antipolis, lieu de travail, lieu de rencontre*. MONGE, Olivier, Paul RASSE, Céline LACROIX et Vincent LAMBERT, éd. (cf. p. 78).
- 2007, Carros : musée d'archéologie de Nice. *Sur les pas des premiers Carrossois*. NICE, musée d'archéologie de, éd. (cf. p. 862).
- 2006, Paris : musée d'Art & d'histoire du judaïsme. *Alfred Dreyfus. Le combat pour la justice*. DUCLERT, Vincent et Anne Hélène HOOG, éd. (cf. p. 675, 676, 680, 683).
- 2006, Lyon : Muséum d'histoire naturelle Guimet. *Frontières*. GROSCARRET, Hervé, éd. (cf. p. 834).
- 2006, Compiègne : musée national du château de Compiègne. *Louis XVI et Marie-Antoinette à Compiègne*. STARCKY, Emmanuel, Élisabeth CAUDE et Vincent DELIEUVIN, éd. (cf. p. 643).
- 2005, Paris : historial de la Grande Guerre de Péronne, musée d'Art & d'histoire du judaïsme. *Juifs de France dans la Grande Guerre*. COMPÈRE-MOREL, Thomas, Philippe LANDAU, Laurence SIGAL et Anne Hélène HOOG, éd. (cf. p. 680, 682, 684).
- 2005, Montréal : Pointe-à-Callière, musée d'archéologie & d'histoire de Montréal. *Rencontres en Gaule romaine*. POINTE-À-CALLIÈRE, musée d'archéologie & d'histoire de Montréal, éd. (cf. p. 810).
- 2004, Versailles : château de Versailles & de Trianon. *Napoléon & Versailles*. CHÂTEAU DE VERSAILLES, MUSÉE MUNICIPAL DE KOBÉ et MUSÉE EDO DE TOKYO, éd. (cf. p. 758).
- 2004, Paris : musée d'Art & d'histoire du judaïsme. *Les Juifs à Paris au temps de Rachel (1830-1860)*. GRAETZ, Michael, Anne Hélène HOOG, Philippe LANDAU, Judith WECHSLER et Jean-Claude YON, éd. (cf. p. 683).
- 2004, Zurich : Musée national suisse. *Les Lacustres = Die Pfahlbauer*. KOCH, Alexander, Marc-Antoine KAESER, Philippe DELLA CASA et Ursula HÜGI, éd. (cf. p. 620).
- 2004, Amiens : musée de Picardie. *La marque de Rome. Samarobriva & les villes du nord de la Gaule*. LINGE, Pam et Ken LINGE, éd. (cf. p. 465).
- 2004, Paris : musée national de la Marine. *Napoléon & la mer*. MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE, éd. (cf. p. 587).

- 2004, Paris : musée d'Art & d'Histoire du judaïsme. *Rachel. Une vie pour le théâtre (1821-1858)*. WECHSLER, Judith et Anne Hélène HOOG, éd. (cf. p. 676, 683).
- 2003, Paris : musée d'Art & d'Histoire du judaïsme. *Tim. Être de son temps*. DAVID, Yasha, éd. (cf. p. 684).
- 2003, Lewarde : Centre historique minier. *Les trois âges de la mine*. MIRAMBET-PARIS, Agnès, éd. (cf. p. 661).
- 2002, Paris : musée des Arts & Métiers. *Les trois révolutions du livre*. MERCIER, Alain, éd. (cf. p. 782, 784).
- 2002, Paris : musée national de la Marine. *Pirates!* MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE et ABBAYE DE DAOULAS, éd. (cf. p. 572).
- 2001, Nice : musée de paléontologie humaine Terra Amata. *Èves & rêves*. TERRA AMATA, musée de paléontologie humaine, éd. (cf. p. 862).
- 2000, Nice : musée des beaux-arts Jules Chéret. *Les Van Loo, fils d'Abraham*. MUSÉE DES BEAUX-ARTS JULES CHÉRET, éd. (cf. p. 773).
- 1999, Paris : galeries nationales du Grand Palais. *Daumier*. RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX, éd. (cf. p. 794).
- 1998, Paris : Musée d'histoire contemporaine - BDIC. *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XX<sup>e</sup> siècle*. GERVEREAU, Laurent, Pierre MILZA et Émile TEMIME, éd. (cf. p. 611).
- 1998, Paris : Musée d'histoire contemporaine - BDIC. *De l'unification à l'éclatement, l'espace yougoslave, un siècle d'histoire*. GERVEREAU, Laurent et Yves TOMIC, éd. (cf. p. 611).
- 1996, Paris : centre Georges Pompidou. *Face à l'histoire (1933-1996)*. AMELINE, Jean-Paul, Marc BORMAND, Chris DERCON et al., éd. (cf. p. 623).
- 1996, Paris : Musée d'histoire contemporaine - BDIC. *Les Sixties, France et Grande-Bretagne, 1962-1973*. GERVEREAU, Laurent et David MELLOR, éd. (cf. p. 611).
- 1996, Paris : musée des Arts & Traditions populaires. *Ils sont fous d'Astérix! Un mythe contemporain*, éd. (cf. p. 869).
- 1995, Mâcon : musée des Ursulines. *Quand la peinture se fait mémoire. Paysans & paysages, 1870-1940*. LAPALUS, Marie, éd. (cf. p. 880).
- 1994, Paris. *Les peintres d'histoire*. GERVEREAU, Laurent, éd. (cf. p. 624).
- 1994, Paris : Museum national d'histoire naturelle. *Grande galerie de l'évolution*. TAQUET, Philippe, Michel VAN PRAËT, Yves GIRAULT, Patrick BLANDIN, Philippe JANVIER et Geneviève MEURGUES, éd. (cf. p. 610).
- 1992, Paris : Musée d'histoire contemporaine - BDIC. *La France en guerre d'Algérie : novembre 1954-juillet 1962*. GERVEREAU, Laurent, Jean-Pierre RIOUX et Benjamin STORA, éd. (cf. p. 611, 620).
- 1991, Paris : Musée d'histoire contemporaine - BDIC. *Russie-URSS : 1914-1991. Changement de regards*. GERVEREAU, Laurent et Wladimir BÉRÉLOWITCH, éd. (cf. p. 611).
- 1990, Paris : Musée d'histoire contemporaine - BDIC. *La propagande sous Vichy 1940 à 1944*. GERVEREAU, Laurent et Denis PECHANSKI, éd. (cf. p. 611).
- 1969, Paris : galeries nationales du Grand Palais. *Napoléon*. RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX, éd. (cf. p. 758).
- 1945, Paris : galerie René Drouin. *Les Otages*. DROUIN, René, éd. (cf. p. 623).

- 
- 1938, Paris : galerie des Beaux-Arts 46 rue du faubourg Saint-Honoré. *Exposition internationale du surréalisme*. BRETON, André, Paul ÉLUARD et Georges WILDENSTEIN, éds. (cf. p. 696, 793).
- 1837, Versailles : musée de l'histoire de France du château de Versailles. *Galerie des batailles*. LOUIS-PHILIPPE, Frédéric NEPVEU et Pierre-Léonard FONTAINE, éds. (cf. p. 607, 618).

# Listes signalétiques

## Livres, articles, conférences, rapports, textes politiques

- ABBADI, Mostafa el. *Vie et destin de l'ancienne Bibliothèque d'Alexandrie*. Paris : UNESCO, 1992 (cf. p. 190).
- ADAMS, Sean, Peter DAWSON, John FOSTER et Tony SEDDON. *Tu n'utiliseras point le Comic sans*. Les 365 lois du design graphique. Paris : Dunod, 2013 (cf. p. 140).
- ALCAUD, David et Jean-Michel TOBELEM. *Politique et musées*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- ALEMBERT, Jean le rond d' et Denis DIDEROT. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques*. [1772]. Sous la dir. de Jacques PROUST. Paris : EDDL, 2001 (cf. p. 226, 364).
- ALLMER, Auguste et Paul DISSARD. *Inscriptions antiques*. T. 1-5. Lyon : Delaroche, 1888 (cf. p. 820).
- ALMEIDA, Fabrice d'. « Musée d'histoire, histoire dans les musées ». In : *Vingtième Siècle* 37.1 (1993), p. 148-150 (cf. p. 19).
- AMAR, Marianne. « Écrire l'histoire de l'immigration en images ». In : *Migrance* 30 (juil. 2008), p. 12-23.
- ANCEL, Pascale. « La médiation écrite au musée : miroirs et jeux de miroirs ». In : *La Lettre de l'OCIM* 132 (nov. 2010), p. 14-20.
- ANDERSON, John. « La grammaire casuelle ». In : *Langages* 38 (1975), p. 18-64.
- ANDREACOLA, Florence. « Musée et numérique, enjeux et mutations ». In : *Revue française des sciences de l'information et de la communication* 5 (juil. 2014).
- ANDRIEUX, Jean-Yves. *Patrimoine et histoire*. Paris : Belin, 1997.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *La Rome des Borgia*. Paris : Bibliothèque des Curieux, 1914 (cf. p. 534).
- ARABYAN, Marc. *Lire l'image : émission, réception, interprétation des messages visuels*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- ARASSE, Daniel. *Histoires de peintures*. Paris : France culture Denoël, 2004.
- AUBERT, Jean-Paul. « Le regard anachronique. (Goya vu par Saura) ». In : *Cahiers de Narratologie* 15 (2008) (cf. p. 347).
- AUGÉ, Paul. « Grèce ancienne ». In : Paris : Larousse, 1928 (cf. p. 177).
- BABELON, Jean-Pierre. « Le musée de l'Histoire de France. Retour d'expérience ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 103-107.
- BACKOUCHE, Isabelle. « La Maison de l'Histoire de France : l'instrumentalisation de la science ». In : *Le Monde* (2010).
- « La Maison de l'Histoire de France. Essai de socio-histoire d'un projet ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 47-62.
- « La Maison de l'Histoire de France. Vers un démantèlement des musées de France ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 63-77.
- BACKOUCHE, Isabelle et Vincent DUCLERT. « Pourquoi nous ne débattons pas de l'avant-projet de la Maison de l'histoire de France ? » In : *Le Monde* (2011).
- BADR, Manar. « L'ancienne bibliothèque d'Alexandrie : un regard d'historien ». *Mém.de mast*. Lyon : ENSSIB, 2005 (cf. p. 190).

- BÆDEKER, Karl. *Le Sud-Est de la France du Jura à la Méditerranée y compris la Corse. Manuel du voyageur*. Karl Bædeker, Paul Ollendorf. Leipzig (Allemagne), Paris : Gallimard, 1906 (cf. p. 66, 67, 84, 87).
- BÆDEKER, Karl. *Le Nord-Est de la France de Paris aux Ardennes, aux Vosges et au Rhône. Manuel du voyageur*. Karl Bædeker, Paul Ollendorf. Guides Bædeker. Leipzig (Allemagne), Paris : Karl Bædeker, Paul Ollendorff, 1908 (cf. p. 66, 89).
- *Le Nord-Ouest de la France de la frontière belge à la Loire, excepté Paris. Manuel du voyageur*. Karl Bædeker, Paul Ollendorf. Guides Bædeker. Leipzig (Allemagne), Paris : Karl Bædeker, 1908 (cf. p. 66, 70, 73).
- BAGOT, Jean-Didier. *Information, sensation et perception*. Collection Coursus. Série Psychologie. Paris : Armand Colin, 1999.
- BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français (1894)*. Bilingue. Paris : Hachette, 2000 (cf. p. 194).
- BARD, Christine. « Les musées des femmes à l'étranger ». In : *Archives du féminisme* 3 (jan. 2002) (cf. p. 111, 112).
- « Une histoire féministe est-elle possible ? La transmission universitaire, entre libertés et contraintes ». In : *Les cahiers du CEDREF* 13 (2005), p. 73–86 (cf. p. 111).
- BARTHES, Roland. « Un cas de critique culturelle ». In : *Communications* 14.1 (1969), p. 97–99 (cf. p. 560).
- BARY, Marie-Odile, Jean-Michel TOBELEM, Jacques BARROT et Richard MARTINEAU. *Manuel de muséographie : petit guide à l'usage des responsables de musée*. Paris : Séguier, 1998.
- BATTISTELLI, Delphine. *Linguistique et recherche d'information : la problématique du temps*. Collection Traitement de l'information, ISSN 1961-1498. Paris : Hermes science publications-Lavoisier : Lavoisier, 2011.
- BAUDIN, Pierre-Charles-Louis, Théophile BERLIER, François-Antoine BOISSY D'ANGLAS et al. « constitution du 5 fructidor an III ». In : (août 1795) (cf. p. 230).
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Esthétique*. Sous la dir. de Jean-Yves PRANCHÈRE. précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème ; et de la Métaphysique. Paris : L'Herne, 1988 (cf. p. 354).
- BEAUD, Stéphane et Florence WEBER. *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*. Grands Repères. Paris : La Découverte, 2010 (cf. p. 46, 50, 57, 101–103).
- BEAUVAIS, Vincent de. *Speculum quadruplex sive – Speculum maius (1263)*. Latin. Graz (Autriche) : Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1964 (cf. p. 455).
- BECKER, Annette. « Des musées d'histoire : pour qui, pour quoi ? » In : *Vingtième Siècle* 1.54 (1997), p. 122–124 (cf. p. 19).
- BÉDARIDA, François. « L'Histoire entre sciences et mémoire ». In : *L'Histoire aujourd'hui*. Auxerre : Sciences Humaines, 1999, p. 335–342.
- BÉNATOUÏL, Thomas. « La trousse à pharmacie sceptique ». In : *Magazine littéraire* 394 (2001), p. 32–34 (cf. p. 315).
- BÉNEL, Aurélien, Christophe LEJEUNE et Chao ZHOU. « Éloge de l'hétérogénéité des structures d'analyse de textes ». In : *Document numérique* 13.2 (2010), p. 41–56 (cf. p. 135, 157, 160).
- BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1939)*. Sous la dir. de Lambert DOUSSON. Folio plus 123. Paris : [Gallimard], 2007.

- BENOIT, Isabelle. « Politique de mémoire ». Thèse de doct. Florence (Italie) : European University Institute, 2001 (cf. p. 20).
- BÉRARD, Ewa. « Berlin-Moscou – Moscou-Berlin 1900-1950 ». In : *Revue des études slaves* 67 (1995) (cf. p. 624).
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire essai sur la relation du corps à l'esprit*. [94<sup>e</sup> éd.] Paris : Presses universitaires de France, 1985 (cf. p. 330–333).
- BERKELEY, George. *Principes de la connaissance humaine [1710]*. Paris : Armand Colin, 1920 (cf. p. 317).
- BERLIN-BRANDENBURGISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN et Theodor MOMMSEN. *Corpus inscriptionum Latinarum*. Latin. T. I-XVII. Berlin (Allemagne) : W. de Gruyter, 1863 (cf. p. 820).
- BERNARDIS, Marie-Agnès. « La culture scientifique, une culture au masculin ? » In : *La Lettre de l'OCIM* 149 (sept. 2015), p. 16–24 (cf. p. 111).
- BERTRAND, Christophe, Emmanuel RANVOISY et Jacques FERRANDEZ. *Algérie 1830-1962, avec Jacques Ferrandez*. Casterdam. (France) : musée de l'Armée, 2012 (cf. p. 688).
- BERTRAND, Pierre-Michel. *Le point du i*. Précis d'érudition pointilleuse. Paris : Imago, 2013 (cf. p. 145).
- BESSARD, Mélanie et Nolwenn ROBINE. « Les centres d'interprétation dans leur relation à la recherche et à la diffusion ». In : *La Lettre de l'OCIM* 119 (sept. 2008), p. 12–17.
- BÉTARD, Daphné. « Fin de la MHF ». In : *Le Journal des Arts* 374 (sept. 2012), p. 5 (cf. p. 39).
- BEURDELEY, Michel. *La France à l'encan, 1789-1799 exode des objets d'arts sous la Révolution*. Sous la dir. de Maurice RHEIMS. Paris : J. Tallandier, 1981 (cf. p. 793).
- BEYELER, Christophe. « Regnier, duc de Massa, Grand Juge au service de l'empereur. La simarre à l'ombre de la pourpre ». In : *La revue Napoléon* 4 (2012), p. 74–83 (cf. p. 732).
- BIGOT DE PRÉAMENEU, Félix Julien Jean, Jacques de MALVILLE, François Denis TRONCHET et Jean-Étienne-Marie PORTALIS. « Code civil ». In : (1804) (cf. p. 726).
- BIZARD, Léon. « Inscriptions de Béotie ». In : *Bulletin de correspondance hellénique* 29.1 (1905), p. 99–104 (cf. p. 167).
- BIZEUL, Daniel. « Que faire des expériences d'enquête ? » In : *Revue française de science politique* 57.1 (2007), p. 69–89 (cf. p. 31).
- BLANCHARD, Gérard. « Nœuds & esperluettes ». In : *Communication et langages* 92.1 (1992), p. 85–101 (cf. p. 142–144).
- « Garamond, mythe et patrimoine ». In : *Communication et langages* 98.1 (1993), p. 93–105 (cf. p. 138–140).
- BLANCHET, Alain et Anne GOTMAN. *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Nathan, 1992 (cf. p. 34, 42, 43, 46, 51, 62, 63, 99).
- BLOCH, Marc. *Apologie pour l'histoire*. Paris : Armand Colin, 1974 (cf. p. 335).
- BLUM, Alain. « À la recherche d'histoires nationales à l'est de l'Europe ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 95–102 (cf. p. 41).
- BOËLL, Denis-Michel, Marie-Pierre DEMARCQ, Annie MADET-VACHE et Virginie ALLIOT-DUCHÊNE. *Joseph Vernet, les vues des ports de France*. Paris : musée national de la Marine (cf. p. 580).
- BOISSIER, Alphonse de. *Inscriptions antiques de Lyon, reproduites d'après les monuments ou recueillies dans les auteurs*. Louis Perrin. Lyon, 1854 (cf. p. 1129).

- BONFAIT, Olivier. « collectionnisme ». In : *Encyclopædia universalis*. Sous la dir. d'Élisabeth GRAF, Hervé ROUANET et Jack MAYORKAS. Paris : Encyclopædia universalis, 2009, p. 357–365 (cf. p. 226, 263, 264).
- BONNET, Claude. « Les trois étapes de la perception ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002.
- BOTBOL, Dominique. « Expositions permanentes : grands récits ou fragments de discours ». In : *La Lettre de l'OCIM* 112 (juil. 2007), p. 4–11.
- BOUBAKEUR, Odile. « Les politiques d'acquisition des antiques gréco-romains au Louvre et au British Museum (1796-1816) ». *Mém.de mašt.* Paris : École du Louvre, 2010 (cf. p. 227).
- BOUGNOUX, Daniel. *La crise de la représentation*. Paris : La Découverte, 2006.
- BOUILLON, Jean-Luc et Élise MAAS. « Figures de l'individu au travail, figures du « collaborateur » ». In : *Communication et organisation* 2.36 (2009), p. 56–68 (cf. p. 116, 117).
- BOUISSIÈRE, Alain. *Le bar du subjonctif*. Paris : Hatier, 1999 (cf. p. 145).
- BOURNON, Fernand. *Paris-Atlas*. Paris : Larousse, 1900 (cf. p. 73, 77, 81).
- BOYANCÉ, Pierre. « Les muses et l'harmonie des sphères ». In : *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*. Paris, 1946, p. 3–16 (cf. p. 183).
- *Le culte des muses chez les philosophes grecs études d'histoire et de psychologie religieuses par*. Paris : de Boccard, 1993 (cf. p. 177).
- BOYER, Alain. « Celà va sans dire. Éloge de l'enthymème ». In : *Hermès, La Revue* 15 (1995), p. 73–90.
- BRAAMS, Johannes L. et Javier BEZOS. « Babel ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (2016), p. 125 (cf. p. 142).
- BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris : Armand Colin, 1949.
- BRESSE, Robert, Gérard-Jean CHADUC, Christine HELFRICH et Frédéric LACAILLE. *Jean II Maritz (1711-1790). La fabrication des canons au dix-huitième siècle*. Paris : CERMA, musée de l'Armée, 2005 (cf. p. 59).
- BRETELLE-DESMAZIÈRES, Danièle, Véronique MESGUICH, Hervé LE MEN et al. « Évolutions de la relation avec les usagers ». In : *Documentaliste-Sciences de l'Information* 46.3 (2009), p. 32–44 (cf. p. 121–123).
- BROS, Frédérique. « Devenir e-lettré : quels leviers et voies d'accès à l'écrit à l'heure de la littérature numérique ? » In : *Savoirs* N° 38.2 (2015), p. 73–90 (cf. p. 121).
- BROWN, Dan. *Da Vinci code, roman*. Paris : J.C. Lattès, 2004 (cf. p. 531).
- BRUNET, Claude. *Projet d'une nouvelle métaphysique*. Paris, 1704 (cf. p. 317).
- BURNAND, Yves et Amable AUDIN. « Chronologie des épitaphes romaines de Lyon ». In : *Revue des études anciennes* vol. 3 & 4, tome LXI (1959) (cf. p. 812, 1129).
- CAIRE-JABINET, Marie-Paule. *Introduction à l'historiographie*. 128. Histoire. Paris : Armand Colin, 2008 (cf. p. 204).
- calendrier de Coligny*. Gaulois. Coligny : musée gallo-romain de Lyon-Fourvière, jan. 110 (cf. p. 217, 815, 906).
- CAMPION, Pierre. « La poétique de l'histoire selon Jacques Rancière ». In : *Récits de la pensée*. Paris : SEDES, 2000.
- CANFORA, Luciano. *Histoire de la littérature grecque à l'époque hellénistique. La mesure des choses*. Paris : Éditions Desjonquères, 2004 (cf. p. 188, 189, 191).



- *La biblioteca scomparsa*. Italien. Palerme (Italie) : Sellerio, 2009 (cf. p. 187, 189).
- CANTAREL-BESSON, Yveline, Claire CONSTANS, Bruno FOUCART et Pierre ARIZZOLI-CLÉMENTEL. *Napoléon : images et histoire*. Monographies des Musées de France. Paris : Réunion des musées nationaux, 2001.
- CARBONELL, Charles-Olivier. *L'historiographie*. Paris : Presses universitaires de France, 2010 (cf. p. 195).
- CARTER, Curtis L. et Brigitte ROLLET. « La philosophie et l'art : de nouveaux paysages pour l'esthétique ». In : *Diogène* 233.1 (2011), p. 119-142.
- CASANOVA, Giovanni Giacomo. *Mémoires. I, 1725-1756*. Bibliothèque de la Pléiade ; 132. Paris : Gallimard, 1958 (cf. p. 32).
- CAUNE, Jean. *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*. Communication, médias et sociétés. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1999.
- CENTRE D'ETHNOLOGIE FRANÇAISE, MUSÉE NATIONAL DES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES et ÉCOLE DU LOUVRE. *Réinventer un musée le Musée national des Arts et Traditions Populaires Centre d'Ethnologie Française colloque 25 et 26 mars 1997*. Paris : École du Louvre, 1999 (cf. p. 867).
- CERTEAU, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Bibliothèque des histoires. Paris : Gallimard, 1975 (cf. p. 22, 201, 254, 312, 330, 346).
- CÉSARÉE, Eusèbe de. *Histoire ecclésiastique*. Sous la dir. de François RICHARD. Paris : Éditions du Cerf, 2003 (cf. p. 205).
- CHALINE, Jean-Pierre. *Sociabilité et érudition les sociétés savantes en France XIXe-XXe siècles*. Paris : Éditions du C.T.H.S., 1998 (cf. p. 231).
- « Parisianisme ou provincialisme culturel ? » In : *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2002, p. 297-303 (cf. p. 230-232, 336).
- CHANGEUX, Jean-Pierre. *L'homme neuronal*. Pluriel. Paris : Fayard, 1983 (cf. p. 326).
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque histoire des mots*. Sous la dir. d'Alain BLANC, Charles de LAMBERTERIE et Jean-Louis PERPILLOU. Paris : Klincksieck, 1999 (cf. p. 95, 167, 168, 171-173, 184, 193, 194, 229, 263).
- CHARLES, Sébastien. « Marcel Conche ou le regard sceptique ». In : *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 129 - 1.1 (2004), p. 59-67 (cf. p. 315, 317).
- CHATEAU, Dominique. « Médium ». In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris : Armand Colin, 2007, p. 301 (cf. p. 197).
- CHAUMIER, Serge et Marie BACHY. « Un PSC pour quoi faire ? » In : *La Lettre de l'OCIM* 124 (juil. 2009), p. 5-7.
- CHAUMIER, Serge et André DESVALLÉES. *Des musées en quête d'identité : écomusée versus technomusée*. Nouvelles études anthropologiques. Paris : L'Harmattan, 2003.
- CHAUMIER, Serge et Camille FRANÇOISE. « Museomix : l'invention d'un musée du XXIe siècle ». In : *La Lettre de l'OCIM* 156 (nov. 2014), p. 7-11.
- CHAUMIER, Serge et Daniel JACOBI. « Nouveaux regards sur l'interprétation et les centres d'interprétation ». In : *La Lettre de l'OCIM* 119 (sept. 2008), p. 4-11.
- CHAUVEY, Valérie. « Le texte au musée pour les visiteurs non-voyants : comment aborder les choix de contenus et de formes ? » In : *La Lettre de l'OCIM* 132 (nov. 2010), p. 40-47.

- CHENET-FAUGERAS, Françoise. « Le Versailles de Hugo : un Versailles-madrépoire ». In : *Versailles dans la littérature : mémoire & imaginaire aux XIXe & XXe siècles*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 53–65 (cf. p. 229).
- CHEVALIER, Jean-Claude. « Langage et histoire ». In : *Langue française* 15.1 (1972), p. 3–17.
- CHEVALLIER, Denis. « L'Homme, le porc, l'abeille et le chien. La relation homme-animal dans une région du Haut-Diois ». Thèse de doct. Lyon : université de Lyon II, 1979 (cf. p. 868).  
— « Des savoirs efficaces ». In : *Terrain* 16 (mar. 1991), p. 5–11 (cf. p. 866).
- CHOAY, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. La Couleur des idées. Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- CICÉRON. *De l'orateur* (-55). Bilingue. Paris : Les Belles lettres, 1922 (cf. p. 190).
- CLARYS, David. « Psychologie de la mémoire humaine : de nouvelles avancées théoriques et méthodologiques ». In : *L'année psychologique* 101.3 (2001), p. 495–519 (cf. p. 325, 351).
- CLASTRES, Pierre. *La société contre l'État*. Recherches d'anthropologie politique. Paris : Éd. de Minuit, 1974 (cf. p. 199).
- CLAUDE. *Table claudienne*. Latin. Lyon : musée gallo-romain de Lyon-Fourvière, jan. 48 (cf. p. 84, 217, 811, 812, 815, 816, 906, 913).
- CLAUDEL, Anne. « À la recherche du « musée des musées » : les systèmes d'information sur le patrimoine ». In : *Publics et Musées* 10.1 (1996), p. 105–111.
- CNRS et Paul IMBS. *Trésor de la langue française informatisé*. Paris : Éditions du CNRS, 2004 (cf. p. 167, 261, 263).
- COHN, Danièle. « Quand et comment naît l'esthétique ? » In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin, 2007, p. 168–171 (cf. p. 353, 354, 358).
- COLARDELLE, Michel et Eric VERDEL. *Chevaliers-paysans de l'an mil au lac de Paladru*. Paris : Éditions Errance, 1993 (cf. p. 869).
- COMMAUTÉ INTERNATIONALE DE LA CROIX-ROUGE. « conventions de Genève du 12 août 1949 ». In : (août 1949), p. 251 (cf. p. 704).
- COMMYNES, Philippe de. *Mémoires*. Sous la dir. de Jean DUFOURNET. Paris : Flammarion, 2007 (cf. p. 207).
- CONTENOT, Félicie. « La médiation au service de la confluence du musée et de la bibliothèque ». In : *Bulletin des Bibliothèques de France* 56.4 (2011).
- COQUEUGNIOT, Gaëlle. « Des mémoriaux de pierre et de papyrus : les fondations de bibliothèques dans l'Antiquité grecque, entre mémoire et propagande ». In : *Conserveries mémorielles* 36.#5 (oct. 2008), p. 47–61 (cf. p. 188–193).
- CORBIN, Alain. « Paris-province ». In : *Les lieux de mémoire III. Les France 1, Conflits et partages*. Paris : Gallimard, 1992, p. 777–823 (cf. p. 229).
- CORBIN, Alain et Gilles HEURÉ. *Historien du sensible : entretiens avec Gilles Heuré*. Paris : La Découverte, 2000 (cf. p. 332).
- COSANDEY, Fanny. « Représenter une reine de France. Marie de Médicis et le cycle de Rubens au palais du Luxembourg ». French. In : *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 19 (avr. 2004), p. 1–12.
- COUCHOUD, Paul-Louis et Amable AUDIN. « *Requiem aeternam... L'ascia*, instrument & symbole de l'inhumation ». In : *Revue de l'histoire des religions* 1.142 (1952), p. 36–66 (cf. p. 1129).

- COUZINET, Marie-Dominique et Cesare VASOLI. *Histoire et méthode à la Renaissance. Une lecture de la "Methodus ad facilem historiarum cognitionem" de Jean Bodin*. Paris : Joseph Vrin, 1997 (cf. p. 207).
- CRESCAS, Hasdaï. *Sefer Or Adonai (1400)*. Hébreu. Ferrare (Italie) : Abraham Usque, 1555 (cf. p. 678).
- CROIZY-NAQUET, Catherine. « Écrire l'histoire : le choix du vers ou de la prose aux douzième & treizième siècles ». In : *Médiévales* 19.38 (2000), p. 71–85.
- CROUZET, Denis. *La sagesse et le malheur Michel de l'Hospital, chancelier de France*. Seyssel, Paris : Champ Vallon, Presses universitaires de France, 2014 (cf. p. 355, 527, 927).
- CYRULNIK, Boris. « À la recherche du sens ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002 (cf. p. 328).
- DAMASIO, Antonio. « Les émotions, source de conscience ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002 (cf. p. 350).
- DANDRÉ-BARDON, Michel-François. *Traité de peinture*. Dessaint, 1765 (cf. p. 209).
- DANIEL, Marco et Elke SCHUBERT. « The mdframed package ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (juil. 2013), p. 46 (cf. p. 155).
- DAVALLON, Jean. « Le musée est-il vraiment un média ? » In : *Publics et Musées* 2.1 (1992), p. 99–123 (cf. p. 256–259, 264, 1123).
- « Conclusion du colloque : Des musées d'histoire pour l'avenir ». In : *Des musées d'histoire pour l'avenir*. Paris, Péronne : Noësis ; L'Historial de la Grande Guerre, 1998, p. 351–356 (cf. p. 19).
- DELACROIX, Christian, François DOSSE et Patrick GARCIA. *Les courants historiques en France : XIXe-XXe siècle*. U. Histoire. Paris : Armand Colin, 2002.
- DELARGE, Alexandre. « L'exposition et l'indissociable union du fond et de la forme ». In : *La Lettre de l'OCIM* 155 (sept. 2016), p. 10–16.
- DEL COURT, Anouk. « Lecture des Antiquités romaines de Denys d'Halicarnasse ». Thèse de doct. Bruxelles (Belgique) : Académie royale de Belgique, 2005 (cf. p. 205).
- DELOCHE, Bernard. *Mythologie du musée*. De l'uchronie à l'utopie. Paris : le Cavalier Bleu, 2010 (cf. p. 219, 221–223, 226, 228, 255, 274, 289, 297, 354).
- DELOCHE, Bernard et François MAIRESSE. *Pourquoi (ne pas) aller au musée*. Lyon : Aléas, 2008 (cf. p. 221, 725, 901).
- DELPORTE, Christian, Laurent GERVEREAU et Denis MARÉCHAL. *Quelle est la place des images en histoire ? Histoire culturelle*. Paris : Nouveau monde éditions, 2008.
- DENIS, Michel. « Images mentales et pensée ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002 (cf. p. 200, 350).
- DÉOTTE, Jean-Louis. « Le passage du musée ». Thèse de doct. Saint-Denis, 1990 (cf. p. 18).
- *Les musées d'histoire sont-ils possibles ?* Paris : collège international de philosophie, 1990 (cf. p. 19, 334).
- *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris : L'Harmattan, 1993 (cf. p. 19).
- *Oubliez ! les ruines, l'Europe, le musée*. Paris : L'Harmattan, 1994 (cf. p. 19).
- « Le musée n'est pas un dispositif ». In : *Cahiers philosophiques* n° 124.1 (2011), p. 9–22.
- DESAUTELS, Jacques. *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*. Québec (Québec) : Presses de l'Université Laval, 1988 (cf. p. 168, 170, 175, 194).

- DESCARTES, René. *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, & chercher la vérité dans les sciences. Plus la Dioptrique, les Météores, et la Géométrie*. Sous la dir. de Joannes MAIRE. Leyde (Pays-Bas) : Joannes Maire, 1637 (cf. p. 417).
- DESHAYES, Sophie. « Interprétation du statut d'un audioguide ». In : *Études de communication* 24 (déc. 2001), p. 71–90 (cf. p. 212, 214, 216, 217).
- « Les sciences humaines et sociales s'exposent à l'Historial de Péronne ». In : *Culture & Musées* 10.1 (2007), p. 79–95.
- « Les parcours audioguidés : déambulation des publics et médiation sonore embarquée ». In : *La Lettre de l'OCIM* 155 (sept. 2014), p. 29–35 (cf. p. 209, 215–217).
- DESMOULINS, Christine. *Bernard Zehrfuss, architecte de la spirale du temps*. Sous la dir. de musée gallo-romain de LYON-FOURVIÈRE. Catalogue d'exposition, Lyon, Musée gallo-romain, 15 novembre 2015-14 février 2016. Milan (Italie) : Silvana editoriale, 2015 (cf. p. 339).
- DHOQUOIS, Guy. *Histoire de la pensée historique*. Collection U. Paris : Armand Colin, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, Jean-Max COLARD, Claire MOULENE et Jean-Marie DURAND. *Entretien avec Georges Didi-Huberman : Regarder n'est pas une compétence, c'est une expérience*. Fév. 2014.
- DOKIC, Jérôme. *Qu'est-ce que la perception ?* Chemins philosophiques. Paris : Joseph Vrin, 2004.
- DOR, Audrey. « Les audioguides... ont de l'oreille ! » In : *La Lettre de l'OCIM* 120 (nov. 2008), p. 11–19 (cf. p. 218, 219).
- DORÉ, François. « Du réflexe conditionné à l'intelligence collective ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002 (cf. p. 350).
- DORTIER, Jean-François. « L'univers des représentations ou l'imaginaire de la grenouille ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002 (cf. p. 329).
- « Perception ». In : *Le dictionnaire des sciences humaines*. Auxerre : Sciences Humaines, 2008, p. 547–549 (cf. p. 322).
- DOSSE, François. « Entre histoire et mémoire : Une histoire sociale de la mémoire ». In : *Raison présente* 128.4 (1998), p. 5–24.
- « Paul Ricœur, Michel de Certeau & l'Histoire. » In : *L'histoire entre mémoire et épistémologie. Autour de Paul Ricœur*. Dijon : Payot Lausanne, 2005, p. 149–182 (cf. p. 22, 352, 353).
- *L'histoire en miettes (1987)*. Paris : La Découverte, 2010 (cf. p. 335).
- DROUGUET, Noémie. « Succès et revers des expositions-spectacles ». In : *Culture & Musées* 5.1 (2005), p. 65–90.
- DU CHESNE, André. *Les Antiquitez et recherches de la grandeur et majesté des roys de France*. Paris : Jean Petit-Pas, 1609 (cf. p. 208).
- DUBAR, Claude. « François Hartog, Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps. Paris, Seuil, 2003 ». In : *Temporalités* 2 (2004), p. 130–133 (cf. p. 344, 345).
- DUBY, Georges. *Le temps des cathédrales l'art et la société, 980-1420*. Paris : Gallimard, 1976 (cf. p. 356, 527, 927).
- *L'art et la société Moyen âge - XX<sup>e</sup> siècle*. Sous la dir. de Guy LOBRICHON. Paris : Gallimard, 2002 (cf. p. 361).

- DUCLERT, Vincent. « La Maison de l'Histoire de France. Histoire politique d'un projet présidentiel ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 15–46.
- DUCRET, André et Olivier MOESCHLER. *Nouveaux regards sur les pratiques culturelles*. Paris : L'Harmattan, 2011.
- DUMAS, Alexandre. *La jeunesse des mousquetaires (1849)*; *Les mousquetaires (1845)*. Paris : M. Lévy frères, 1874 (cf. p. 451).
- DUMÉZ, Hervé. « Qu'est-ce que la recherche qualitative ? » French. In : *Le Libellio d'Aegis* 7.4 - Hiver (2011), p. 47–58–58 (cf. p. 161, 162).
- « De la normalisation de la recherche en général, et de la normalisation de la recherche qualitative en particulier ». In : *Le Libellio d'Aegis* 9.3 - Automne (2013), p. 23–26 (cf. p. 151).
- DURING, Elie. « Le sublime peut-il faire rire ? Petite leçon d'esthétique allemande ». In : *Musica Falsa* 19 (2003).
- DURKHEIM, Émile. « Représentations individuelles et représentations collectives (1898) ». In : *Les Cahiers de psychologie politique* 8 (2008) (cf. p. 313).
- ERNOUT, Alfred et Antoine MEILLET. *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*. Sous la dir. de Jacques ANDRÉ. Paris : Klincksieck, 2001 (cf. p. 193, 260–266, 311).
- « gradus ». In : *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*. Paris : Klincksieck, 2001, p. 279–280 (cf. p. 345).
- « uoluō ». In : *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*. Paris : Klincksieck, 2001, p. 752 (cf. p. 345).
- ESCOLAR SOBRINO, Hipólito. *La Biblioteca de Alejandría*. Espagnol. Madrid (Espagne) : Gredos, 2001 (cf. p. 190).
- FACCIOLI, Patrizia. « La sociologie dans la société de l'image ». In : *Sociétés* no 95.1 (2007), p. 9–18 (cf. p. 22).
- FARGE, Arlette. « Michel Foucault et l'histoire ». In : *Sciences Humaines* 44 (nov. 1994).
- FEYERABEND, Paul. *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*. Science ouverte. Paris : Éditions du Seuil, 1979 (cf. p. 25, 268, 317).
- *Tuer le temps : une autobiographie*. Paris : Éditions du Seuil, 1996 (cf. p. 23).
- FILLION, Réal. « L'idée de l'histoire chez Michel Foucault ». In : *Science et esprit* 55.1 (2003), p. 23–34.
- FLICHY, Patrice. *Les industries de l'imaginaire*. Pour une analyse économique des media. Saint-Martin-d'Hères, Paris : Presses universitaires de Grenoble Institut national de l'audiovisuel, 1980 (cf. p. 258).
- FLIPO, Fabrice et Lionel LARQUÉ. « Ouvrir l'Université aux possibles démocratiques ». In : *Revue du MAUSS* 1.33 (2009), p. 306–326 (cf. p. 267–269).
- FLOBERT, Annette. *Rome sous le regard des historiens latins*. Anthologie : César, Salluste, Tite-Live, Auguste, Velleius Paterculus, Tacite, Suétone, Florus, Justin, Ammien Marcellin, "Histoire Auguste", Orose. Paris : Garnier-Flammarion, 2008 (cf. p. 205).
- FLORIS, Bernard. « L'identité du salarié moderne et l'acculturation à l'entreprise globalisée ». In : *Communication et organisation* 24 (mai 2004) (cf. p. 115, 116).

- FLOUQUET, Sophie, Jean-Christophe CASTELAIN, Francine GUILLOU, Maureen MAROZEAU et Daphné BÉTARD. « Palmarès des musées 2012 ». In : *Le Journal des Arts* 372 (juin 2012), p. 15–26 (cf. p. 27, 55).
- FLOUQUET, Sophie, Jean-Christophe CASTELAIN, Francine GUILLOU et Julie PORTIER. « Palmarès des musées 2011 ». In : *Le Journal des Arts* 350 (juin 2011), p. 15–26 (cf. p. 27, 54).
- FONTANIER, Pierre et Gérard GENETTE. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion, 2009.
- FORTIN, Jacinthe et Nathalie DURAND. *De la perception à la mesure sensorielle*. Saint-Hyacinthe (Québec) : La fondation des gouverneurs, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. 2. L'usage des plaisirs*. Bibliothèque des histoires. Paris : Gallimard, 1984 (cf. p. 37).
- *Dits et écrits, 1954-1988, volume III 1976-1979*. Sous la dir. de Daniel DEFERT et François EWALD. Bibliothèque des sciences humaines. Paris : Gallimard, 1994 (cf. p. 1123).
- FOUCAULT, Michel, Jacques-Alain MILLER, Alain GROSRIEUX, Gérard WAJEMAN et Guy LE GAUFREY. « Le jeu de Michel Foucault ». In : *Dits et écrits, 1954-1988, volume III 1976-1979*. Paris : Gallimard, 1994, p. 298–329.
- FOUQUET, Annie. « Les femmes chefs d'entreprise : le cas français ». In : *Travail, genre et sociétés* N° 13.1 (avr. 2005), p. 31–50 (cf. p. 112).
- FOURNIVAL, Richard de. *Le bestiaire d'amour; La réponse du bestiaire (1245)*. Sous la dir. de Gabriel BIANCIOTTO. Paris : H. Champion, 2009 (cf. p. 455).
- FRANCÈS, Robert. *La perception. Que sais-je ?* Paris : Presses universitaires de France, 1992.
- FRANCIS, Élie et Odile QUESNEL. « Indexation collaborative et folksonomies ». In : *Documentaliste-Sciences de l'Information* Vol. 44.1 (2007), p. 58–63 (cf. p. 162).
- FRANÇOIS MAIRESSE, André Desvallées. « Sur la muséologie ». In : *Culture & Musées* 6.1 (2005), p. 131–155.
- FRAYN, Michael. *Copenhague*. Arles : Actes Sud, 1998 (cf. p. 64).
- FRIEDMANN, Daniel. « Le film, l'écrit et la recherche ». In : *Communications* 80 (2006), p. 5–18.
- FROISSART, Jean. *Chroniques*. Sous la dir. d'Andrée DUBY. Paris : Stock, 1997 (cf. p. 206).
- FURET, François. *Patrimoine, temps, espace : patrimoine en place, patrimoine déplacé : Entretiens du Patrimoine, Théâtre national de Chaillot, Paris 22, 23, et 24 janvier 1996*. Paris : Fayard, 1997.
- GAEHTGENS, Thomas W. *Versailles de la résidence royale au musée historique la galerie des batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*. Sous la dir. de Pierre LEMOINE. Paris : Albin Michel, 1984 (cf. p. 59, 775).
- GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire illustré latin-français*. Bilingue. Paris : Hachette, 1934 (cf. p. 311).
- GALLEZOT, Gabriel et Nicolas PELLISSIER. *Twitter, un monde en tout petit*. Communication & civilisation. Paris : L'Harmattan, 2013 (cf. p. 49).
- GAVARD, Charles. *Catalogue général des galeries historiques de Versailles par salles et par lettres alphabétiques ou guide de voyageur à Versailles*. Paris : Charles Gavard, 1840 (cf. p. 59).
- GEERAERTS, Dirk. « Des deux côtés de la sémantique structurale : sémantique historique et sémantique cognitive ». In : *Histoire Épistémologie Langage* 15.1 (1993), p. 111–129 (cf. p. 260).
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Éditions du Seuil, 1969.

- *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris : Éditions du Seuil, 1982 (cf. p. 156).
- GENIN, Christophe. « Expérience (esthétique) ». In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris : Armand Colin, 2007, p. 188–190 (cf. p. 327).
- GENSBURGER, Sarah et Marie-Claire LAVABRE. « Un point de vue sur la controverse autour de la Maison de l'histoire de France. La sociologie de la mémoire comme tierce position ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 85–95.
- GERVEREAU, Laurent. *Quelles perspectives pour les musées d'histoire en Europe ?* Paris : Association internationale des musées d'histoire, 1997 (cf. p. 19).
- *Quel avenir pour les musées d'histoire ?* Paris : Association internationale des musées d'histoire, 1999.
- « Le musée, source ou moteur de recherche ? » In : *Vingtième Siècle* 72.4 (2001), p. 125–131.
- *Histoire du visuel au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 2003 (cf. p. 611).
- *La guerre mondiale médiatique*. Paris : Nouveau monde éditions, 2007 (cf. p. 616, 917).
- *Images, une histoire mondiale*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2008 (cf. p. 612).
- *D'après nature*. Science & fantasmes depuis le 16<sup>e</sup> siècle. Paris : Alternatives, 2010 (cf. p. 608).
- *Dictionnaire mondial des images*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2010 (cf. p. 611, 612).
- « La Maison de l'histoire de France doit être mise à l'abri de l'esprit de chapelle ». In : *Le Monde* (oct. 2010) (cf. p. 622).
- *Une histoire générale de l'écologie en images*. Paris : Pluro-Futuro, 2011 (cf. p. 610).
- *Le local-global. Changer soi pour changer la planète*. Paris : Pluro-Futuro, 2012 (cf. p. 611).
- GERVEREAU, Laurent et Claire CONSTANS. *Le musée révélé l'histoire de France au château de Versailles*. Paris : Robert Laffont, 2005 (cf. p. 59, 607, 770, 775).
- GERVEREAU, Laurent et Frédéric LACAILLE. *La guerre sans dentelles. Catalogue de l'exposition au Château de Versailles du 11 mai au 7 septembre 2009*. Versailles, Paris : Château de Versailles, Skira Flammarion, 2009 (cf. p. 59).
- GHIRIBERTI, Lorenzo. *I commentarii [1455]*. Italien. Biblioteca nazionale centrale di Firenze, II, I, 333. Florence (Italie) : Giunti, 1998 (cf. p. 362).
- GHINEA, Laura Theodora, éd. *Reconversia și reabilitarea patrimoniului industrial*. bilingue. Processus, problématiques, enjeux du patrimoine industriel. Cluj-Napoka (Roumanie) : Eikon, 2012 (cf. p. 48).
- GIARDINA, Andrea, Jean ANDREAU et Jean-Michel CARRIÉ. *L'homme romain*. Paris : Éditions du Seuil, 1992 (cf. p. 811).
- GICQUEL, Yohan. *Le marketing polysensoriel*. Les Mini-génies. Chambéry : Le génie des glaciers, 2006 (cf. p. 329).
- GINZBURG, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*. Sous la dir. de Carlo GINZBURG. Nouvelle bibliothèque scientifique. Paris : Flammarion, 1989 (cf. p. 21, 25, 26).
- GIOIA, Dennis A., Kevin G. CORLEY et Aimee L. HAMILTON. « Seeking Qualitative Rigor in Inductive Research ». Anglais. In : *Organizational Research Methods* 16.1 (jan. 2013), p. 15–31 (cf. p. 31, 158).

- GLASER, Barney G. et Anselm Leonard STRAUSS. *La découverte de la théorie ancrée stratégies pour la recherche qualitative (1967)*. Sous la dir. de Marc-Henry SOULET et Pierre PAILLÉ. Stratégies pour la recherche qualitative. Paris : Armand Colin, 2010 (cf. p. 158).
- GLICENSTEIN, Jérôme. « Robert Musil et la conception utopique de l'esthétique ». In : *Nouvelle revue d'esthétique* 6.2 (2010), p. 177–186.
- GOB, André. *Le musée, une institution dépassée ?* Éléments de réponse. Armand Colin, 2010.
- GODARD, Jean-Luc et Serge KAGANSKI. « Entretien avec Jean-Luc GODARD : C'est notre musique, c'est notre ADN, c'est nous. » In : *Les Inrockuptibles* (mai 2004) (cf. p. 120, 154).
- GOETZ, Rose. « Paul Ricœur et Michel Foucault ». French. In : *Le Portique* 13-14 (sept. 2004) (cf. p. 310).
- GOLDBERG, Itzhak. « Patrimoine, création, culture à l'intersection des dispositifs et des publics ». French. In : *Sociétés & Représentations* n° 29.1 (2010), p. 157–164.
- GONCALVES DA COSTA, Héloïsa. *Les musées d'histoire de ville leur contribution au développement social contemporain*. Montréal (Québec) : université du Québec à Montréal, 2000 (cf. p. 20).
- GOODMAN, Nelson. *Esthétique et connaissance : (pour changer de sujet)*. Paris : Éditions de l'éclat, 2001.
- GOSSELIN, Laurent. *Temporalité et modalité*. Bruxelles (Belgique) : De Boeck Duculot, 2005.
- « Compte rendu de Louis de Saussure : Temps et pertinence. Éléments de pragmatique cognitive du temps, 2003 ». In : *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* CII-2 (2007), p. 159–162.
- GOVERNEMENT FRANÇAIS. « loi portant fixation du budget général de l'exercice 1923 ». In : *Journal officiel de la République française* (juil. 1923) (cf. p. 480, 489).
- « décret relatif au musée national de la Marine ». In : (déc. 1971) (cf. p. 567, 573).
- « code des Marchés publics ». In : (mar. 2001) (cf. p. 713).
- « loi relative aux musées de France ». In : (jan. 2002) (cf. p. 53, 172, 259–261, 265, 289, 295, 342, 516, 778, 786, 849, 856, 918).
- « code de la Défense ». In : (déc. 2004) (cf. p. 567).
- « loi relative à l'égalité des droits & des chances, la participation & la citoyenneté des personnes handicapées ». In : *Journal officiel de la République française* (fév. 2005) (cf. p. 475).
- GREISCH, Jean. *Paul Ricœur : l'itinérance du sens*. Grenoble : J. Millon, 2001.
- GRENIER, Catherine. *La fin des musées ?* Paris : Éditions du regard, 2013 (cf. p. 50).
- GRIEKSPoor, Alexander et Tom GROOTHUIS. « Papers ». Anglais. In : (2007) (cf. p. 125, 126).
- GROSS, Éric, Philippe BELAVAL et Maryvonne de SAINT PULGENT. « Ouverture du colloque ». In : *Exposer l'histoire des villes et des territoires*. Paris, 2012 (cf. p. 20).
- GUENÉE, Bernard. *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*. Paris : Aubier-Montaigne, 1991 (cf. p. 206).
- GUIBAL, Jean. « Une loi qui ne répond pas aux réalités territoriales des musées ». In : *ICOM, lettre du comité national français* 28 (oct. 2003), p. 18–19 (cf. p. 260).
- GUIBOURS, Pierre de. *Histoire de la maison royale de France & des grands officiers de la Couronne*. Paris : Estienne Loyson, 1674 (cf. p. 208).
- GUIGUE, Michèle. « L'émergence des interprétations : une épistémologie des traces ». In : *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle* 45.4 (2012), p. 59–76 (cf. p. 31, 162, 163).



- GUITRY, Sacha. « Villa à vendre (1931) ». In : *Pièces en un acte*. Paris : Omnibus, 2004 (cf. p. 36).
- GUTENBERG, Johannes, Peter SCHOEFFER et Johannes FUST, éd. *Biblia latina*. Latin. Bible latine à 42 lignes. Saint-Omer : Offizin Gutenberg, 1455 (cf. p. 143, 795).
- HARAUCOURT, Edmond. *L'histoire de la France expliquée au musée de Cluny*. Guide annoté par salles et par séries. Paris : Larousse, 1922 (cf. p. 246, 538, 899).
- HARRIS, Geoffrey T. *André Malraux : l'éthique comme fonction de l'esthétique*. Paris : Lettres modernes, 1972.
- HARTOG, François. « Marshall Sahlins et l'anthropologie de l'histoire ». In : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 38.6 (1983), p. 1256–1263 (cf. p. 345, 346).
- *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. La Librairie du vingt-et-unième siècle. Paris : Éditions du Seuil, 2003 (cf. p. 21, 345, 346).
- *Évidence de l'histoire*. Paris : Gallimard, 2007.
- *Le présent de l'historien*. Paris : Gallimard, 2010.
- HASKELL, Francis. *L'historien et les images*. Bibliothèque illustrée des histoires. Paris : Gallimard, 1995.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique ou philosophie de l'art [1818-1829]*. Sous la dir. de Benoît TIMMERMANS et Paolo ZACCARIA. Paris : Librairie générale française, 1997 (cf. p. 358, 359).
- HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part [1950]*. Paris : Gallimard, 1986 (cf. p. 360).
- HEINICH, Nathalie. « académies ». In : *Encyclopædia universalis*. Sous la dir. d'Élisabeth GRAF, Hervé ROUANET et Jack MAYORKAS. Paris : Encyclopædia universalis, 2009 (cf. p. 230).
- HEISENBERG, Werner. « *Über den anschaulichen Inhalt der quantentheoretischen Kinematik und Mechanik* ». Allemand. In : *Zeitschrift für Physik* 43.3-4 (mar. 1927), p. 172–198 (cf. p. 64).
- *Les principes physiques de la théorie des quanta*. Sous la dir. de Louis de BROGLIE. Paris : Gauthier-Villars, 1932 (cf. p. 64).
- HÉRAULT, Laurence. « Transgenre en Méditerranée ». In : *Au bazar du genre. Féminin/Masculin en Méditerranée*. Paris : MuCEM, juin 2013, p. 180–185 (cf. p. 876).
- HERBST, Wolfgang. « Le musée d'histoire face au développement de la science historique ». In : *Museum* XXIX.2/3 (1977), p. 60–69 (cf. p. 18).
- HÉRODOTE. *Histoire (-445)*. Paris : Charpentier, 1850 (cf. p. 183, 194, 204).
- HÉSIODE. *La Théogonie, le Bouclier de Héraklès, Les Travaux et les jours. Hymnes orphiques, Théocrite, Bion, Moskhos, Tyrtée, Odes anacréontiques*. Paris : A. Lemerre, 1869 (cf. p. 175).
- *Théogonie*. Bilingue. Paris : Les Belles Lettres, 2008 (cf. p. 167, 168, 170, 171, 177).
- HILL, Will. *Le langage de la typographie. Connaître & choisir ses polices de caractère*. Paris : Eyrolles, 2006 (cf. p. 140, 142).
- HILLAIRE, Norbert. *L'expérience esthétique des lieux essais*. Paris : l'Harmattan, 2008.
- HOMÈRE. *Odyssée*. Bilingue. Paris : le Club français du livre, 1959 (cf. p. 170, 171).
- HUET, Armel, Jacques ION, Bernard MIÈGE, Alain LEFÈVRE et René PÉRON. *Capitalisme et industries culturelles (1978)*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1984 (cf. p. 258).
- HUGO, Victor. *Châtiments*. Genève (Suisse), New York (New York) : Jeffs, 1853 (cf. p. 722).
- *Les Misérables*. Paris : Eugène Hugues, 1862 (cf. p. 347).

- *Oeuvres complètes, 1834-1837*. Sous la dir. de Jean MASSIN, Éliette VASSEUR, Pierre GEORGEL et Arnaud LASTER. Paris : le Club français du livre, 1967 (cf. p. 229).
- HURST, André et Albert SCHACHTER. *La montagne des Muses*. Multilingue. Genève (Suisse) : Droz, 1996 (cf. p. 179).
- IDJERAOUI-RAVEZ, Linda. *Le témoignage exposé*. Sous la dir. de Jean DAVALLON. Du document à l'objet médiatique. Paris : l'Harmattan, 2012.
- AL-IDRĪSĪ, Muhammad ibn Muhammad. *Tabula rogierana = Nuzhat al-muštāq fi ihtirāq al-āfāq (1154)*. Arabe. Palerme (Italie) : Bibliothèque nationale de France, 1325 (cf. p. 678).
- ILDEFONSE, Frédérique. « Perception et discours dans l'ancien stoïcisme ». In : *Histoire Épistémologie Langage* 14.2 (1992), p. 31-45.
- IMHOF, Andreas Lazarus von. *Neu-eröffneter historischer Bilder-Saal (1694)*. Allemand. Nuremberg (Allemagne) : Buggel, 1701 (cf. p. 678).
- IMPRIMERIE NATIONALE DE FRANCE. *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale*. Paris : Imprimerie nationale, 2002 (cf. p. 129, 144).
- « ingénu, -ue ». In : *Trésor de la langue française informatisé*. Paris : CNRS, 2004 (cf. p. 60).
- JAMES-SARAZIN, Ariane. « Le service éducatif du musée d'Histoire de France au début du XXI<sup>e</sup> siècle ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 139-146.
- « Quel avenir pour le musée d'Histoire de France aux Archives nationales ? » In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 147-164.
- JAMES-SARAZIN, Ariane, Jean-Pierre BABELON, Isabelle BACKOUCHE et Vincent DUCLERT. *Quel musée d'histoire pour la France ?* Éléments de réponse. Série Libertés d'historien. Paris : Armand Colin, 2011 (cf. p. 20, 21, 341, 770).
- JANIER-MALNOURY, Anne-Claire et Laurent DOUZOU. *Quel avenir pour les musées de la Deuxième Guerre mondiale en France ?* Lyon, 1999.
- JEANNERET, Yves, Nicolas MEEÛS et Olivier SOUTET. *Que faisons-nous du texte ?* Travaux de stylistique et de linguistique françaises. Études linguistiques, ISSN 1764-4127. Paris : PUPS, DL2012, 2012.
- JOHNSON, James, Jim BENNETT et Jonathan BOWEN. « Visiteurs virtuels et musées virtuels ». In : *Publics et Musées* 13.1 (1998), p. 109-127.
- JOINVILLE, Jean de. *Vie de Saint Louis*. Sous la dir. de Jacques MONFRIN. Paris : Le Grand livre du mois, 2001 (cf. p. 206).
- JOLY, Marie-Hélène. « Les musées d'histoire ». In : *Des musées d'histoire pour l'avenir*. Paris, Péronne : Noësis ; L'Historial de la Grande Guerre, 1998, p. 57-86.
- « Le Projet Scientifique et Culturel a-t-il de l'avenir ? » In : *La Lettre de l'OCIM* 124 (juil. 2009), p. 8-14.
- JOLY, Marie-Hélène et Thomas COMPÈRE-MOREL. *Des musées d'histoire pour l'avenir*. Paris, Péronne : Noësis ; L'Historial de la Grande Guerre, 1998 (cf. p. 19).
- JOLY, Marie-Hélène et Laurent GERVEREAU. *Musées et collections d'histoire en France*. Paris : Association internationale des musées d'histoire, 1996 (cf. p. 19, 51, 56, 105, 270, 458, 895).
- JOSÈPHE, Flavius et Étienne NODET. *Les Antiquités juives*. bilingue. Paris : Éditions du Cerf, 1990 (cf. p. 205).
- JOST, François. « Narration(s) : en deçà et au-delà ». In : *Communications* 38 (1983), p. 192-212.

- JOURNET, Nicolas. *Le monde de l'image Icônes, publicité, images mentales, photographies, images numériques...* Auxerre : Sciences humaines, 2003.
- *Entre image et écriture : la découverte des systèmes graphiques*. Auxerre : Sciences humaines, 2008.
- JOUTARD, Philippe, Benjamin STORA, Pierre NORA et al. « La Maison de l'histoire de France ne doit pas s'ériger au détriment des Archives nationales ». In : *Le Monde* (2011).
- JUGIE, Sophie. « Un PSC à l'épreuve de la rénovation : accomplissement et dépassement ». In : *La Lettre de l'OCIM* 124 (juil. 2009), p. 30–36.
- JUNG, Carl Gustav. *Psychologische Typen*. Allemand. Zurich (Suisse) : Rascher, 1921 (cf. p. 115).
- JUTANT, Camille, Aude GUYOT et Annie GENTÈS. « Visiteur ou joueur?. Les multiples facettes de la technologie RFID ». French. In : *La Lettre de l'OCIM* 125 (sept. 2009), p. 12–20 (cf. p. 745).
- KAMP, Hans. « Événements, représentations discursives et référence temporelle ». In : *Langages* 15.64 (1981), p. 39–64.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Sous la dir. d'Alain RENAUT. Paris : Flammarion, 1995 (cf. p. 354).
- KEIRSEY, David. *Please understand me. Character & temperament types*. Anglais. Del Mar (Californie) : Prometheus Nemesis Book Company, 1984 (cf. p. 115).
- KIPLING, Rudyard. *Histoires comme ça*. Paris : Delagrave, 1987 (cf. p. 200).
- KOHN, Markus. « Non-Floating Margin Notes with marginnote Package ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (juin 2016), p. 15 (cf. p. 156).
- « The Guide KOMA-Script ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (2016), p. 480 (cf. p. 145).
- KORZYBSKI, Alfred. *Une carte n'est pas le territoire : prolégomènes aux systèmes non-aristotéliens et à la sémantique générale*. Paris : Éditions de l'Éclat, 1998 (cf. p. 198, 199, 327).
- KOVACS, Susan et Ghislain DIBIE. « L'index du texte littéraire aux XVII<sup>e</sup> & XVIII<sup>e</sup> siècles ». In : *Indice, index, indexation*. Sous la dir. de Susan KOVACS et Ismaïl TIMIMI. Paris : ADBS, 2006, p. 63–79 (cf. p. 146, 157).
- KOVACS, Susan et Ismaïl TIMIMI. « Bonnes feuilles. Indice, index, indexation ». In : *Documentaliste-Sciences de l'Information* Vol. 43.3 (2006), p. 210–215 (cf. p. 145–147).
- KOZINETS, Robert V. *Netnography*. Anglais. Doing ethnographic research online. Los Angeles (Californie), Londres (Angleterre) : Sage, 2010 (cf. p. 1122).
- KREMER-MARIETTI, Angèle. *Michel Foucault : Archéologie et généalogie*. Biblio. Essais. Paris : Le Livre de poche, 1985.
- LA METTRIE, Julien Offray de. *L'Homme machine*. Leyde (Pays-Bas) : Elie Luzac fils, 1748 (cf. p. 313).
- LABORDE, Alexandre de. *Versailles, ancien et moderne*. Paris : A. Éverat, 1839 (cf. p. 59, 776).
- LABOURDETTE, Marie-Christine. *Les musées de France*. Paris : Presses universitaires de France, 2015.
- LACAILLE, Frédéric. *La première guerre mondiale vue par les peintres*. Sous la dir. de Bernard DEVAUX. Paris : Citédis, 1998 (cf. p. 59).
- *Uniformes napoléoniens*. Paris : musée de l'Armée, bibliothèque de l'Image, 2001 (cf. p. 59).
- *Versailles 400 ans d'histoire*. Découvertes Gallimard. Paris, Versailles : Gallimard, Château de Versailles, 2012 (cf. p. 59).

- LACAILLE, Frédéric, Joëlle BARREAU, Jean-Pierre BOIS et Robert BRESSE. *Peintures murales aux Invalides. L'œuvre révélé de Joseph Parrocel*. Sous la dir. de Michel LUCAS. Dijon : Éditions Faton, 2005 (cf. p. 59).
- LACAILLE, Frédéric et MUSÉE DE L'ARMÉE. *Photographies de poilus. Soldats photographes au cœur de la Grande Guerre*. Paris : Somogy, Direction de la mémoire du patrimoine et des archives, 2004 (cf. p. 59).
- LAËRCE, Diogène. *Vies et doctrines des philosophes illustres*. La pochothèque. Paris : Librairie générale française, 2009 (cf. p. 183, 184).
- LAGEIRA, Jacinto. « L'histoire de l'art est-elle finie ? » In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin, 2007, p. 223–226 (cf. p. 359, 362, 363).
- LAMAISON, Pierre. *Atlas de la civilisation occidentale : généalogie de l'Europe*. Paris : France-loisirs, 1995.
- LAMBERT, Vincent. « L'inquisition vue par les Lumières ». Mém.de mast. Nice : université de Nice Sophia Antipolis, sept. 2006 (cf. p. 33).
- « Les nouvelles orientations de la médiation au théâtre ». Mém.de mast. Nice : université de Nice Sophia Antipolis, nov. 2007 (cf. p. 33).
- *À l'assaut des musées d'histoires ! Suivez les événements de ma thèse sur #museeshistoire*. Paris, oct. 2012 (cf. p. 61).
- *Bonjour, @JulTrey j'écris une #thèse sur la transmission de l'histoire au #museeshistoire Qui rencontrer sur ce sujet au @CVersailles ?* Cergy-Pontoise, déc. 2012 (cf. p. 61).
- « Esthétiques post-industrielles & esthétiques de l'histoire. » In : *Reconversia și reabilitarea patrimoniului industrial*. Cluj-Napoca (Roumanie) : Eikon, 2012, p. 181–206 (cf. p. 48, 785).
- *La tournée des #museeshistoire arrive bientôt sur Paris : @museemarine @M2GMeaux @infosdumahj serez-vous de la partie ? J'espère !* Montreuil-sur-mer, oct. 2012 (cf. p. 61).
- « Esthétiques post-industrielles & esthétiques de l'histoire. La réappropriation du patrimoine industriel de la Loire nivernaise ». In : *Archéologie Industrielle en France* (2013) (cf. p. 49).
- « La documentation électronique à l'université de Nice ». In : *Bulletin des Bibliothèques de France* 58.1 (2013), p. 50–56 (cf. p. 47).
- « Note de visite et analyse de l'exposition *Au bazar du genre* ». In : *Quand la médiatisation fait genre médias, transgressions et négociations de genre*. Paris : l'Harmattan, 2014 (cf. p. 89).
- *Automatic mark my text with margin braces without using box*. Anglais. Juil. 2016 (cf. p. 154).
- LAMBERT, Vincent et Pavel STRÍŽ. *Make a command to mark a text and class them for text analyze*. Anglais. Août 2013 (cf. p. 159).
- LANDAVERDE, Vanessa et Vincent LAMBERT. « Twitter, outil de curation sociale ». In : *Twitter, un monde en tout petit*. Paris : l'Harmattan, 2013, p. 53–72 (cf. p. 49, 262, 264, 1123).
- LAO TSEU et Stanislas JULIEN. *Tao Te King. Le livre de la voie et de la vertu (≈ -200)*. Bilingue. Paris : Imprimerie royale, 1842 (cf. p. 102).
- LAPALUS, Marie et Christian DUCHET. *Musée des ursulines de Mâcon. 100 peintures des collections*. Mâcon : musées de Mâcon, 1999 (cf. p. 879).
- LAPLANTINE, François. *Son, image, langage : Anthropologie esthétique et subversion*. Éditions Beauchesne, 2009.

- LARDELLIER, Pascal, éd. *Histoire & communication*. MEI 10. Média & information. Paris : L'Harmattan, 1999.
- LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du dix-neuvième siècle*. Sous la dir. de Pierre LAROUSSE. T. 1-17. Paris : Administration du grand dictionnaire universel, 1877 (cf. p. 722).
- LASSWELL, Harold Dwight. *Power and personality*. Anglais. Westport (Connecticut) : Greenwood Press, 1976 (cf. p. 312).
- LATOUCHE, Régis, Michel MATHIEN et mémoire et médias COLLOQUE HISTOIRE. *Histoire, mémoire et médias*. Sous la dir. de Centre d'études et de recherches interdisciplinaires sur les médias en EUROPE. Médias, sociétés et relations internationales, ISSN 1782-3358. Bruxelles (Belgique) : Bruylant, 2009.
- LAUGIER, Sandra. « Ce que le scepticisme « veut dire » ». In : *Revue de métaphysique et de morale* 65.1 (2010), p. 5-23 (cf. p. 315-317).
- LAVISSE, Ernest. *Histoire de France illustrée depuis les origines jusqu'à la Révolution*. Sous la dir. d'Ernest LAVISSE. Paris : Hachette, 1911 (cf. p. 422).
- LE CORRE, Florence, Frédéric LACAÏLLE et Raymond NOULENS. *Crimée 1854-1856 premiers reportages de guerre. Exposition du 24 octobre 1994 au 8 janvier 1995 au musée de l'Armée*. Paris : musée de l'Armée, 1994 (cf. p. 59).
- LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris : Gallimard, 1988.
- *Patrimoine et passions identitaires : Entretiens du patrimoine, Théâtre national de Chaillot, Paris, 6-8 janvier 1997*. Paris : Fayard; Caisse nationale des monuments historiques et des sites; Editions du Patrimoine, 1998.
- LE GUERN, Philippe. « L'observation : méthodes & enjeux ». In : *Introduction à la recherche en SIC*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2007, p. 13-33 (cf. p. 33).
- LE MAREC, Joëlle. « Les études d'usage des multimédias en milieu culturel ». In : *Culture recherche* n° 102 (juil. 2004), p. 16-17 (cf. p. 209, 297).
- « Partage et transmissions ordinaires dans les institutions du savoir ». In : *Tracés. Revue de Sciences humaines* #12 (déc. 2012), p. 107-121 (cf. p. 335).
- LECLAIRE, André, Alain GIRARD et Frédéric LACAÏLLE. *La Maison des Chevaliers de Pont-Saint-Esprit. Sondages archéologiques 1990*. Nîmes : conseil général du Gard, conservation des musées départementaux, 1992 (cf. p. 59).
- LEGALLOIS, Dominique. « Essai sur la temporalité et le rythme du signe linguistique ». In : *Langages* 37.150 (2003), p. 48-60.
- LEGAVRE, Jean-Baptiste. « L'entretien. Une technique & quelques-unes de ses ficelles ». In : *Introduction à la recherche en SIC*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2007, p. 35-55 (cf. p. 43, 46).
- LEHMAN, Philipp, Philip KIME, Audrey BORUVKA et Joseph WRIGHT. « The biblalex Package ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* 3.4 (mai 2016), p. 278 (cf. p. 130, 146).
- LEMOINE, Hervé, MINISTÈRE DE LA DÉFENSE et MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *La maison de l'histoire de France : pour la création d'un centre de recherche et de collections permanentes dédié à l'histoire civile et militaire de la France*. France, 2008.
- LERNOUT, Françoise. « Catalogue du fonds d'atelier de Guillaume Bodinier légué aux musées d'Angers ». Mém.de mast. Paris : École du Louvre, 1984 (cf. p. 452).

- LES ANNALES. « Tentons l'expérience ». In : *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 44.6 (1989), p. 1317–1323 (cf. p. 334).
- LESSAULT, Bertrand. « F. Hartog. Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps. Paris : Le Seuil, 2003 ». In : *L'orientation scolaire et professionnelle* 33/3 (2014), p. 479–483 (cf. p. 345).
- LÉVÊQUE, Marie-Anne, Maïa ROHNER, Valérie PLOMB et Diane LAROCHE-JOUBERT. *L'égalité professionnelle entre les femmes et les hommes dans la fonction publique. Chiffres-clés 2014*. Rapp. tech. Paris : ministère de la Décentralisation & de la Fonction publique, juil. 2014 (cf. p. 112, 113).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. « Le cadre & les œuvres ». In : *Le débat* 2.44 (1987), p. 180–183 (cf. p. 871).
- LÉVI-STRAUSS, Claude et Jean POUILLON. *Race et histoire*. Suivi de L'oeuvre de Claude Lévi-Strauss par Jean Pouillon. Paris : Denoël Gonthier, 1961 (cf. p. 199, 202).
- L'HOSPITAL, Michel de et Charles IX. « édit de Moulins ». In : *Archives nationales* (fév. 1566) (cf. p. 261).
- LIMBOURG, Paul de, Jean de LIMBOURG, Herman de LIMBOURG et Jean COLOMBE. *Les très riches heures du duc de Berry*. Latin. Chantilly, 1416 (cf. p. 535).
- LOUIS XI. « édit de Luxiès (faux) ». In : (juin 1464) (cf. p. 477).
- LUMLEY, Henry de. *Terra Amata Nice, Alpes-Maritimes, France*. T. I. Cadre géographique, historique, contexte géologique, stratigraphie, sédimentologie, datation. Paris : CNRS éditions, 2009 (cf. p. 859).
- *Terra Amata Nice, Alpes-Maritimes, France*. T. II. Palynologie, anthracologie, faunes, mollusques, écologie et biogéomorphologie, paléanthropologie, empreinte de pied humain, coprolithes. Paris : CNRS éditions, 2011 (cf. p. 859).
- *Terra Amata Nice, Alpes-Maritimes, France*. T. III. Individualisation des unités archéostratigraphiques et description des sols d'occupation acheuléens. Paris : CNRS éditions, 2013 (cf. p. 859).
- LUYAT, Marion. *La perception*. Les Topos (Paris), ISSN 1284-7232. Paris : Dunod, 2009.
- MAFFESOLI, Michel. *Éloge de la raison sensible*. La Petite vermillon (Paris), ISSN 1160-3100; 237. Paris : La Table ronde, 2005.
- *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*. La Petite vermillon; 257. Paris : La Table ronde, 2006 (cf. p. 23).
- *Le temps revient : formes élémentaires de la postmodernité*. Desclée de Brouwer. Paris, 2010.
- MAIGRET, Éric et Éric MACÉ. *Penser les médiacultures*. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde. Paris : Armand Colin, INA, 2005 (cf. p. 254).
- MALDINEY, Henri. *L'art, l'éclair de l'être*. Paris : Éditions du Cerf, 2012 (cf. p. 360).
- MALET, Albert et Jules ISAAC. *Cours complet d'histoire à l'usage de l'enseignement secondaire*. Sous la dir. d'André ALBA. T. 1-6. Paris : Hachette, 1926 (cf. p. 276, 665, 666, 908).
- MALRAUX, André. *Le musée imaginaire [1947]*. Paris : Gallimard, 2012 (cf. p. 222).
- MANDOSIO, Jean-Marc. *Longévité d'une imposture, Michel Foucault*. suivi de Foucaultphile & foucaulâtres. Paris : Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2010 (cf. p. 64).
- MANIEZ, Jacques et Dominique MANIEZ. *Concevoir l'index d'un livre*. Histoire, actualité, perspectives. Paris : ADBS éd., 2009 (cf. p. 146).

- MARIAUX, Pierre. « Les systèmes d'objets : proposition pour une redéfinition des musées d'histoire par leurs collections ». In : *Objets-passage*. Neuchâtel (Suisse) : Institut d'histoire de l'art et de muséologie, 2007, p. 52–57 (cf. p. 20).
- MARIN, Claire. « Idéalisme ». In : *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris : Larousse, 2006, p. 384–386 (cf. p. 315, 317).
- MARIN, Louis. « Aux marges de la peinture : voir la voix ». In : *De la représentation*. Paris : Gallimard, 1994, p. 329–341.
- *De la représentation*. Hautes études. Paris : Gallimard, 1994.
- MARTIAL, Yves. « Introduction du colloque : Des musées d'histoire pour l'avenir ». In : *Des musées d'histoire pour l'avenir*. Paris, Péronne : Noësis ; L'Historial de la Grande Guerre, 1998, p. 7–9.
- MARTIN, Henri. « Georges Duby. Le temps des cathédrales. L'art & la société, 980-1420 ». In : *Revue d'histoire de l'Église de France* 172.64 (1978), p. 86–88 (cf. p. 361).
- MARTIN, Laurent. « Culture et médias : quelles approches aujourd'hui ? » In : *Le Temps des médias* n° 12.1 (2009), p. 261–277 (cf. p. 254).
- MATTEI, Jean-François. *Pythagore et les pythagoriciens*. Paris : Presses universitaires de France, 2013 (cf. p. 183).
- MAZÉ, Camille. « Du MNATP au(x) MuCEM. Les vicissitudes du musée français d'ethnologie nationale ». In : *Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris : CTHS éditions, 2013 (cf. p. 876).
- MAZÉ, Camille, Frédéric POULARD et Christelle VENTURA. *Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris : CTHS éditions, 2013 (cf. p. 870).
- MCLUHAN, Marshall, Harley PARKER et Jacques BARZUN. *Le musée non linéaire [1969]*. Exploration des méthodes, moyens & valeurs de la communication avec le public par le musée. Lyon : Aléas, 2008 (cf. p. 222).
- MCMANUS, Paulette M. « Le contexte social, un des déterminants du comportement d'apprentissage dans les musées ». In : *Publics et Musées* 5.1 (1994), p. 59–78.
- MELOT, Michel. *Mirabilia. Essai sur l'inventaire général du patrimoine culturel*. Paris : Gallimard, 2012 (cf. p. 540).
- MENCHERINI, Robert. *Ici-même Marseille 1940-1944, de la défaite à la Libération*. Marseille : J. Laffitte, 2013 (cf. p. 875).
- MERCIER, Alain. *1794, l'abbé Grégoire et la création du Conservatoire national des arts et métiers*. Paris : conservatoire national des Arts & Métiers, musée national des Techniques, 1989 (cf. p. 227).
- *La Littérature facétieuse sous Louis XIII, 1610-1643 : une bibliographie critique*. Genève (Suisse) : Droz, 1991 (cf. p. 126, 802).
- « Charles Sheeler & la peinture, une expérience de l'intervalle ». In : *revue des Arts Métiers* (oct. 2006) (cf. p. 794).
- *La deuxième fille de Cluny. Grandeurs et misères de Saint-Martin-des-Champs*. Grenoble, Paris : Glénat, le CNAM, 2012 (cf. p. 782, 800).
- MERLEAU-PONTY, Maurice et Claude LEFORT. *L'Œil et l'Esprit*. Folio. Essais. Paris : Gallimard, 1985 (cf. p. 360).

- MEURS, Dominique et Sophie PONTHEUX. « Quand la variable « femme » ne sera plus significative dans les équations de gains... » In : *Travail, genre et sociétés* N° 15.1 (avr. 2006), p. 51–67 (cf. p. 112).
- MICHEL, Christian. « Histoire, mémoire & représentation : figurer des scènes du Moyen Âge avant la Révolution ». In : *Historiographie de la France & mémoire du royaume au dix-huitième siècle*. Paris : Honoré Champion, 2006, p. 319–344 (cf. p. 208, 209).
- MIÈGE, Bernard. *La société conquise par la communication*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1989 (cf. p. 258).
- MIGUET, Danièle. « Autour de la sensorialité dans les musées ». In : *Publics et Musées* 13.1 (1998), p. 177–182.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *Les types romains*. Paris, 2011 (cf. p. 138).
- MINUTI, Rolando. *Internet et le métier d'historien : réflexions sur les incertitudes d'une mutation*. Écritures électroniques. Paris : Presses universitaires de France, 2002.
- MONIOT, Henri et Maciej SERWANSKI. *L'histoire et ses fonctions une pensée et des pratiques au présent*. Paris, Montréal (Québec) : L'Harmattan, 2000.
- MONTPETIT, Raymond. « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique ». In : *Publics et Musées* 9.1 (1996), p. 55–103.
- MORIZOT, Jacques. « Art ». In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin, 2007, p. 43–48 (cf. p. 357–365).
- MORIZOT, Jacques et Roger POUIVET. *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris : Armand Colin, 2007.
- MÜLLER, Bertrand. « Cheminer avec Paul Ricœur. À propos de La Mémoire, l'histoire, l'oubli ». In : *L'histoire entre mémoire et épistémologie. Autour de Paul Ricœur*. Dijon : Payot Lausanne, 2005, p. 15–35 (cf. p. 310).
- *L'histoire entre mémoire et épistémologie. Autour de Paul Ricœur*. Sciences humaines. Dijon : Payot Lausanne, 2005.
- MUSÉE. *Héro et Léandre*. Collection des universités de France. Paris : Les Belles Lettres, 1968 (cf. p. 183).
- MUSÉE D'HISTOIRE CONTEMPORAINE. *Les Nouvelles des musées d'histoire*. Paris : Musée d'histoire contemporaine, 1991.
- MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE. *Rapport d'activité 2011*. Rapp. tech. Paris : musée national de la Marine, 2012 (cf. p. 580).
- MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE et Philippe STARCK. *Paquebot France*. Paris : Glénat (cf. p. 580).
- MUSÉE PAUL DUPUY. *Les cabinets des académies et les musées municipaux d'art et d'histoire de 1564 à 1914*. Toulouse : musée Paul Dupuy, 1968 (cf. p. 18).
- MYERS, Isabel Briggs et Peter B. MYERS. *Gifts differing*. Anglais. Palo Alto (Californie) : Consulting psychologists press, 1990 (cf. p. 115).
- NATALI, Jean-Paul. « Le rôle des scientifiques dans les productions muséales ». In : *Culture & Musées* 10.1 (2007), p. 37–61.
- NAVARRÉ, Maud. « Prendre la parole en séance plénière ». In : *Travail, genre et sociétés* n° 33.1 (avr. 2015), p. 87–104 (cf. p. 111).



- NEVEUX, Georges et Max MAUREY. « L'atroce Volupté : Drame en deux actes représenté pour la première fois sur la scène du Grand Guignol le 14 mars 1919 ». In : *Le grand guignol : théâtre des peurs de la Belle époque*. Paris : Robert Laffont, 1995, p. 722-741 (cf. p. 36).
- NICOMÉDIE, Arrien de et Pierre VIDAL-NAQUET. *Histoire d'Alexandre. L'Anabase d'Alexandre le Grand et l'Inde suivi de Flavius Arrien entre deux mondes*. Paris : Les Éd. de Minuit, 2008 (cf. p. 349).
- NIETZSCHE, Friedrich. *Le crépuscule des idoles (1888)*. Sous la dir. de Christian JAMBET. suivi de Le Cas Wagner. Paris : Flammarion, 1985 (cf. p. 95).
- *La naissance de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme [1886]*. Sous la dir. de Patrick WOTLING. Paris : Librairie générale française, 2013 (cf. p. 359).
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. T. 1. 1984.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire III. Les France 1, Conflits et partages*. Paris : Gallimard, 1992.
- « Les lieux de mémoire ». In : *L'Histoire aujourd'hui*. Auxerre : Sciences Humaines, 1999, p. 343-348.
- NURSIE, Benoît de. « règle de saint Benoît ». Latin. In : (556) (cf. p. 478).
- ODOUL, Michel. *Dis-moi où tu as mal : le lexique*. Paris : Albin Michel, 2003 (cf. p. 265).
- OFFENSTADT, Nicolas. *L'historiographie*. Paris : P.U.F, 2011.
- OLIVESI, Stéphane. *Questions de méthode : une critique de la connaissance pour les sciences de la communication*. Communication et civilisation. Paris, Budapest (Hongrie), Turin (Italie) : L'Harmattan, 2004 (cf. p. 34, 36, 37).
- OLSEN, Jon-Arild. « Film, fiction et narration ». In : *Réseaux* 141.1 (2005), p. 71.
- ORELLANA RIVERA, María Isabel. « Muséologie participative et éducation ». In : *La Lettre de l'OCIM* 112 (juil. 2007), p. 12-21.
- OZ, Amos. *Une histoire d'amour et de ténèbres roman*. Paris : Gallimard, 2004 (cf. p. 684).
- PACTEAU, Chantal. « Penser : de la logique à l'expérience ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002.
- PAQUET, Jean. « Éloge de M. Camille Blanchard et un phénomène de société, la multiplication des musées d'histoire. Un cas, le Musée départemental de la Résistance et de la déportation à Grenoble ». In : *Bulletin mensuel de l'Académie delphinale* (1995).
- PARISET, Jean-Daniel et Brigitte-Marie LE BRIGAND. « Le musée de l'Histoire de France : la décennie des grandes expositions (1983-1994) ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 122-138.
- PARRINI-ALEMANNI, Sylvie. « Histoire et évolution des phénomènes émergents dans les approches interactionnelles ». In : *Revue internationale de psychosociologie* Vol. XIII.29 (2007), p. 11-33 (cf. p. 117).
- PASQUIER, Étienne, Marie-Madeleine FRAGONARD, François ROUDAUT et al. *Les Recherches de la France*. Paris : Honoré Champion, 1996 (cf. p. 207).
- PAUSANIAS. *Pausanias ou voyage historique de la Grèce*. Bilingue. Paris : J.F. Bastien, 1793 (cf. p. 172, 178, 181, 183).
- PEDLER, Emmanuel. « Le raisonnement scientifique ». In : *Introduction à la recherche en SIC*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2007, p. 241-258 (cf. p. 37, 38).
- PELLEGRIN, Pierre. « De Pyrrhon aux Pyrrhoniens ». In : *Magazine littéraire* 394 (2001), p. 27-30 (cf. p. 315).

- PÉNICAUT, Emmanuel et Gennaro TOSCANO. *Lieux de mémoire, musée d'histoire*. Institut national du patrimoine. Musées-mondes. Paris : La documentation française, 2012.
- PERETZ, Henri. *Les méthodes en sociologie l'observation*. Repères Sociologie. Paris : La Découverte, 2004 (cf. p. 33).
- PERNOUD, Régine. « Musées d'histoire ». In : *Museum* II.2 (1949), p. 46–49 (cf. p. 18).  
— « Musée de l'histoire de France ». In : *Museum* VII.2 (1954), p. 143–144 (cf. p. 18).
- PERRAULT, Charles. *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des moralitez*. Sous la dir. de Claude BARBIN. Paris : Claude Barbin, 1697 (cf. p. 494).
- PERRIN, Christophe. « Le solipsisme : anatomie d'un scandale ». In : *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 93.4 (2009), p. 779–798 (cf. p. 315, 316).
- PESTRE, Dominique. *Science, argent & politique*. Éditions Qua. Un essai d'interprétation. Paris, 2003 (cf. p. 266).
- PEYRELONG, Marie-France. « L'activité du bibliothécaire entre ombre et lumière. Les formes plurielles de la reconnaissance ». In : *Communication et organisation* 36 (déc. 2009), p. 82–94 (cf. p. 116).
- PEYRIN, Aurélie. « Démocratiser les musées : une profession intellectuelle au féminin ». In : *Travail, genre et sociétés* N° 19.1 (avr. 2008), p. 65–85 (cf. p. 110).
- PIERRE, Michel, Laurent GERVEREAU et Aurélie UTZÉRI. *Le Goût du monde*. Paris : IAC éditions, 2010 (cf. p. 608).
- PIERROT, Nicolas. « Architectures de la petite industrie urbaine : l'exemple des Lilas (Seine-Saint-Denis) ». In : *In Situ* 8 (mar. 2007) (cf. p. 448, 455, 468).
- PINETTE, Matthieu. « Le Projet de Musée : inutile pensum ou outil salvateur ? » In : *La Lettre de l'OCIM* 124 (juil. 2009), p. 15–18.
- PLATON. *Œuvres. Tome IV. Lysis, Hippias, Ménexène, Ion, Le second Hippias, Euthydème*. Bilingue. Paris : P.J. Rey, 1826 (cf. p. 173).  
— *La République (-315)*. Paris : Flammarion, 2004 (cf. p. 313, 328, 416, 422).
- PLUTARQUE. *Oeuvres morales. Tome IX. Troisième partie. [Traité 46] Propos de table. Livres VII–IX*. Bilingue. Paris : Les Belles Lettres, 1996 (cf. p. 173).
- POIRRIER, Philippe. *Les enjeux de l'histoire culturelle*. L'Histoire en débats. Points. Histoire. Paris : Éditions du Seuil, 2004.  
— *Introduction à l'historiographie*. Paris : Belin, 2009.  
— *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*. Paris : Comité d'histoire du Ministère de la culture et de la communication ; La documentation française, 2011.
- POLI, Marie-Sylvie. « Le parti-pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique ». In : *Publics et Musées* 1.1 (1992), p. 91–103.  
— « Le texte dans un musée d'histoire et de société ». In : *Publics et Musées* 10.1 (1996), p. 9–27.  
— « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité ». In : *La Lettre de l'OCIM* 132 (nov. 2010), p. 8–13.
- POLYBE. *Histoire*. Sous la dir. de François HARTOG. Quarto. Paris : Gallimard, 2003 (cf. p. 205).
- POMA, Andrea. « L'humour comme signe d'histoire ». In : *Revue germanique internationale* 6 (2007), p. 161–176.
- POMIAN, Krzysztof. « Le musée face à l'histoire ». In : *L'histoire au musée*. Arles : Actes Sud, 2004, p. 99–128 (cf. p. 229).

- POTTE-BONNEVILLE, Mathieu. *Michel Foucault, l'inquiétude de l'histoire*. Quadrige. Essais, débats, ISSN 1764-027X. Paris : Presses universitaires de France, 2004.
- POTTIER, Bernard. *Sémantique générale*. Linguistique nouvelle. Paris : Presses universitaires de France, 1992 (cf. p. 325, 327).
- POUVET, Roger. « Esthétique analytique ». In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin, 2007, p. 173–174 (cf. p. 353, 357).
- « Prédicats (artistiques et esthétiques) ». In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin, 2007, p. 360–362 (cf. p. 357, 358).
- POULOT, Dominique. *Quels musées, pour quelles fins aujourd'hui? Séminaire de l'École du Louvre*. Paris : La documentation française, 1983.
- POULOT, Dominique. *De l'héritage monumental à l'entreprise de patrimoine : pour une histoire de la transmission culturelle en France, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>*. Fiesole (Italie) : European University Institute, European Culture Research Centre, 1991 (cf. p. 334).
- *L'invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique*. Paris : Klincksieck, 1995.
- *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*. Bibliothèque des histoires. Paris : Gallimard, 1997 (cf. p. 225).
- *Une histoire du patrimoine en Occident, dix-huitième – vingt-et-unième siècle*. Du monument aux valeurs. Paris : Presses universitaires de France, 2006 (cf. p. 226).
- « Le musée d'histoire en France entre traditions nationales et soucis identitaires ». In : *Anais do Museu Paulista* 15.2 (juil. 2007), p. 293–316 (cf. p. 20).
- *Une histoire des musées de France : dix-huitième – vingtième siècle*. Paris : La Découverte, 2008 (cf. p. 224).
- « Gloires et opprobres politiques au musée ». In : *Sociétés & Représentations* 26.2 (2008), p. 197–22.
- *Musée et muséologie*. Repères (Maspero). Paris : La Découverte, 2009.
- « Les musées d'histoire en France : un enjeu d'appropriations (1789-2010) ». In : *Lieux de mémoire, musée d'histoire*. Paris : La documentation française, 2012, p. 25–43 (cf. p. 254).
- POUSSEUR, Robert. « Georges Duby - L'art et la société. Moyen Âge-XXe siècle ». In : *Esprit & Vie* 89 (sept. 2004), p. 30–31.
- PUBLICS ET MUSÉES. « Termes muséologiques de base ». In : *Publics et Musées* 14.1 (1998), p. 163–171.
- PUTFIN, Guy. « Le musée de l'histoire de France existe déjà ». In : *Libération* (2010).
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions. Paris : Crapelet, 1815.
- QUÉRÉ, Louis. « Communication sociale : les effets d'un changement de paradigme ». In : *Réseaux* 5.1 (1991), p. 19–46 (cf. p. 258).
- QUINTILIEN, Marcus Fabius. *Institution oratoire*. bilingue. Collection des universités de France. Paris : Les Belles Lettres, 1975 (cf. p. 312).
- RANCIÈRE, Jacques. *Les noms de l'histoire : essai de poétique du savoir*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- *L'inconscient esthétique*. Paris : Galilée, 2001.

- RASSE, Paul. *Les musées à la lumière de l'espace public : histoire, évolution, enjeux*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- « La médiation scientifique et technique entre vulgarisation et espace public ». In : *Qua-derni* 46 (2001), p. 73–93.
- « La cité aromatique. Culture, techniques et savoir-faire dans les industries de la parfumerie grasse ». In : *Terrain* 16 (mar. 2014), p. 12–26 (cf. p. 866).
- RASSE, Paul et Éric NECKER. *Techniques et cultures au musée : enjeux, ingénierie et communication des musées de société*. Muséologies. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1997.
- REGROUPEMENT DES MUSÉES D'HISTOIRE DE MONTRÉAL. *Les musées d'histoire de Montréal : plus de 75 activités éducatives et dynamiques pour le milieu scolaire*. Montréal (Québec) : Regroupement des musées d'histoire de Montréal, 2000 (cf. p. 20).
- REINBERG, Alain. *Le temps humain et les rythmes biologiques : essai*. Monaco : Éditions du Rocher, 1998 (cf. p. 345).
- RESWEBER, Jean-Paul. « L'écriture de l'histoire. Michel Foucault et Michel de Certeau ». In : *Le Portique* 13-14 (2004).
- REVEL, Jacques. « L'émergence de la micro-histoire ». In : *L'Histoire aujourd'hui*. Auxerre : Sciences Humaines, 1999, p. 239–247.
- REY, Alain. « Langage et temporalités ». In : *Langages* 8.32 (1973), p. 53–78 (cf. p. 343).
- RIBADEAU DUMAS, Laurent. *Maison de l'histoire de France : quelle histoire !* Paris, 2011.
- RICHARD, Robert et Raymond BRASSIE. *L'hôtel de Berny. Le musée d'art local & d'histoire régionale à Amiens*. Paris : La Revue Française, 1971 (cf. p. 455).
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Tome 2, La configuration dans le récit de fiction*. Points. Série Essais ; 228. Paris : Éditions du Seuil, 1991.
- *Temps et récit. Tome 3, Le temps raconté*. Points, Série Essais ; 229. Paris : Éditions du Seuil, 1991 (cf. p. 22).
- *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- « L'écriture de l'histoire & la représentation du passé ». In : *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 55.4 (2000), p. 731–747 (cf. p. 42, 312, 328, 330, 331, 346).
- *Parcours de la reconnaissance : trois études*. Les essais. Paris : Stock, 2004 (cf. p. 317, 331).
- *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions Points, 2015 (cf. p. 874).
- RIGAT, Françoise. « Pourquoi et jusqu'où traduire les textes dans un musée et une exposition ? » In : *La Lettre de l'OCIM* 132 (nov. 2010), p. 34–39.
- RIGOT, Huguette. « Ordre/désordre de l'écrit ». In : *Indice, index, indexation*. Sous la dir. de Susan KOVACS et Ismaïl TIMIMI. Paris : ADBS, 2006, p. 277–290 (cf. p. 129, 146, 157).
- RIVIÈRE, Georges Henri. « Musées d'histoire ». In : *Museum* XIV.4 (1961), p. 181–183 (cf. p. 18).
- « Nouveaux aspects du musée d'histoire ». In : *Museum* XXIX.2/3 (1977), p. 58–60 (cf. p. 18).
- ROBERTSON, Will et Khaled HOSNY. « The fontspec package ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (2016), p. 142 (cf. p. 142).
- ROCHE, Daniel. *Le Siècle des Lumières en province académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*. Paris, La Haye (Pays-Bas) : École des hautes études en sciences sociales Mouton, 1978 (cf. p. 230).

- ROLLAND, Anne-Ségolène et Hanna MURAUSSKAYA. *Les musées de la nation : Créations, transitions, renouveaux - Europe, XIX<sup>e</sup> - XXI<sup>e</sup> siècles*. Paris : L'Harmattan, 2009 (cf. p. 20).
- ROSENFELD, Israel et Oliver SACKS. *L'invention de la mémoire : le cerveau, nouvelles données*. Champs. Paris : Flammarion, 1994 (cf. p. 330).
- ROUX, Georges. « Le Val des Muses, et les Muses chez les auteurs anciens ». In : *Bulletin de correspondance hellénique* 78.1 (1954), p. 22–48 (cf. p. 177–179, 181, 183, 184, 186–188, 192).
- RUANO-BORBALAN, Jean-Claude. *L'histoire aujourd'hui : nouveaux objets de recherche, courants et débats, le métier d'historien*. Auxerre : Sciences Humaines, 1999.
- RYDBECK, Monica. « Considération sur les musées d'histoire ». In : *Museum* XIV.4 (1961), p. 195–197 (cf. p. 18).
- SAGAN, Françoise. *Bonjour tristesse*. Paris : R. Julliard, 1954 (cf. p. 791).
- SAINSAULIEU, Renaud. *L'identité au travail les effets culturels de l'organisation*. Références Sociétés en mouvement. Paris : Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Presses de Sciences Po, 2014 (cf. p. 34).
- SALLOIS, Jacques, Jean GUIBAL, Mireille GALINOU et al. *Musées d'histoire, histoire dans les musées. Actes du Séminaire du 17 juin 1992*. Paris : Association internationale des musées d'histoire, 1992 (cf. p. 19, 334).
- SAMAMA, Évelyne. *Les médecins dans le monde grec sources épigraphiques sur la naissance d'un corps médical*. Sciences historiques et philologiques 31. Paris, Genève (Suisse) : Droz, Champion, 2003 (cf. p. 191).
- SANDER, David et Carole VARONE. « L'émotion a sa place dans toutes les expositions ». In : *La Lettre de l'OCIM* 134 (mar. 2011), p. 22–28.
- SAUER, Jonathan. « The collect package ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (sept. 2004), p. 11 (cf. p. 159).
- SAULE, Béatrix, Yves GAULUPEAU, Édouard POMMIER et Krzysztof POMIAN. *L'histoire au musée*. Actes du colloque L'histoire au musée (1998, Versailles). Arles : Actes Sud, 2004 (cf. p. 20, 224).
- SAUSSURE, Louis de. *Temps et pertinence : éléments de pragmatique cognitive du temps*. Champs linguistiques. Recherches. Bruxelles (Belgique) : De Boeck Duculot, 2003.
- SCHAFER, Valérie, Benjamin THIERRY et Noémie COUILLARD. « Les musées, acteurs sur le Web ». In : *La Lettre de l'OCIM* 142 (juil. 2012), p. 5–14.
- SCHAUM, Charles P. « nameauth ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (2016), p. 101 (cf. p. 148).
- « schemata – Generic package to aid construction of topical categories ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* 0.8 (jan. 2016), p. 27 (cf. p. 155).
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Philosophie de l'art*. Sous la dir. de Caroline SULZER. Grenoble : J. Millon, 1999 (cf. p. 359).
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation [1819]*. Sous la dir. de Richard ROOS. Paris : Presses universitaires de France, 2004 (cf. p. 359).
- SCHWER, Sylviane R et Lucia TOVENA. « Ontologies temporelles et sémantique de la temporalité ». In : *HAL - SHS* (2009).
- SCRIVE, Martine. « Qui fait une exposition ? Du commissaire à l'équipe projet ». In : *Publics et Musées* 6.1 (1994), p. 99–104.

- SEGALÉN, Martine. *Vie d'un musée, 1937-2005*. Paris : Stock, 2005 (cf. p. 866).
- « L'impossible musée des cultures de la France. Le cas du musée national des Arts & Traditions populaires ». In : *Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris : CTHS éditions, 2013 (cf. p. 870).
- SERRES, Michel. *Les cinq sens*. Paris : Bernard Grasset, 1985.
- « Interview ». In : *Projet* n° 274.2 (mar. 2003), p. 6–13 (cf. p. 267).
- SERVICE DES MUSÉES DE FRANCE. *Liste des musées de France*. Rapp. tech. Paris : ministère de la Culture, 2016 (cf. p. 53).
- SHUSTERMAN, Ronald. « Pour en finir avec la littérarité ». In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin, 2007, p. 280–282.
- SICARD, Monique. « Les paradoxes de l'image ». In : *Hermès, La Revue* 21 (1997), p. 46–54.
- SICILE, Diodore de. *Bibliothèque historique [tome I] livres I, II, III*. Sous la dir. d'Yves GERMAIN et Ferdinand HOEFER. Bibliothèque de l'Antiquité. Clermont-Ferrand : Éditions Paléo, 2012 (cf. p. 189).
- SIMS, Henry P. et Dennis A. GIOIA. *The Thinking organization*. Anglais. Dynamics of Organizational Social Cognition. San Francisco (Californie), Londres (Angleterre) : Jossey-Bass, 1986 (cf. p. 158).
- SIRINELLI, Jean-François, Pascal CAUCHY et Claude GAUVARD. *Les historiens français à l'oeuvre : 1995-2010*. Paris : Presses universitaires de France, 2010.
- SOICHOT, Olivier. « Scénographe d'exposition, une profession en quête d'espace ». In : *La Lettre de l'OCIM* 130 (juil. 2010), p. 36–40.
- « Suivez l'(audio)guide ! ». In : *La Lettre de l'OCIM* 132 (nov. 2010), p. 48–53.
- SOULIÉ, Eudore. *Notice du Musée impérial de Versailles*. T. 1-3. Paris : Charles de Mourgues, frères, 1859 (cf. p. 59, 210, 776, 777, 906).
- SQUIRE, Larry Ryan et Eric R KANDEL. *La mémoire : de l'esprit aux molécules*. Champs. Paris : Flammarion, 2005 (cf. p. 318, 322–325, 327, 349).
- STAGIRE, Aristote de. *Petits traités d'histoire naturelle*. bilingue. Collection des universités de France. Paris : Les Belles Lettres, 1953 (cf. p. 328).
- *Poétique (-335)*. Paris : Librairie générale française, 1994 (cf. p. 195).
- *Politique*. Bibliothèque des textes philosophiques. Paris : Joseph Vrin, 1995 (cf. p. 313).
- *De l'âme (-330)*. Sous la dir. de Pierre THILLET. Folio. Essais. Paris : Gallimard, 2005 (cf. p. 318).
- *Rhétorique (-335)*. Sous la dir. de Médéric DUFOUR et André WARTELLE. Paris : Gallimard, 2007 (cf. p. 348).
- STELMES, Anne. « Les musées au prisme de la communication ». In : *Hermès, La Revue* 61 (2011).
- STEPHEN BITGOOD, Harris H Shettel. « Les pratiques de l'évaluation des expositions ». In : *Publics et Musées* 4.1 (1994), p. 9–26.
- STRABON. *Géographie de Strabon*. Bilingue. Paris : Hachette, 1867 (cf. p. 188, 190).
- SUNIER, Sandra. « Le scénario d'une exposition ». In : *Publics et Musées* 11.1 (1997), p. 195–211.
- SVENBRO, Anna et Werner HEISENBERG. « *Über Den Anschaulichen Inhalt Der Quantentheoretischen Kinematik Und Mechanik* (1927) Traduction en présentation bilingue suivie d'un

- commentaire critique ». Mém.de mast. Paris : université de Paris X - Nanterre, 2007 (cf. p. 64).
- TALBOT, Nicola. « `datetime2` ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (2016), p. 177 (cf. p. 144).
- « User Manual for `glossaries.sty` ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (2016), p. 248 (cf. p. 146, 160).
- TALON-HUGON, Carole. *L'esthétique. Que sais-je ?*; 635. Paris : Presses universitaires de France, 2004 (cf. p. 334).
- *L'art victime de l'esthétique*. Paris : Hermann, 2014.
- TANTAU, Till. « TikZ & PGF ». Anglais. In : *The Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network* (août 2015) (cf. p. 155).
- TANZARELLA, Stéphane. *Perception & communication chez les animaux*. Bruxelles (Belgique) : De Boeck, 2006 (cf. p. 317–321, 324).
- TARDIEU, Ambroise. « La Béotie ». In : *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*. Paris : E. A. Lequien, 1824, pl. 24 (cf. p. 177).
- « Plan d'Athènes ». In : *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*. Paris : E. A. Lequien, 1824, pl. 13 (cf. p. 181).
- TARDIEU, Ambroise. « Plan de l'Académie & de ses environs ». In : *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*. Paris : E. A. Lequien, 1824, pl. 11 (cf. p. 181).
- TAROT, Camille. *De Durkheim à Mauss, l'invention du symbolique sociologie et sciences des religions*. Sous la dir. d'Alain CAILLÉ. sociologie & sciences des religions. Paris : Ed. La Découverte M.A.U.S.S., 1999 (cf. p. 201, 202).
- TARSE, Paul de. « Épître aux Romains ». In : *Traduction œcuménique de la Bible*. Paris : Alliance biblique universelle, 1994 (cf. p. 313).
- « Premier épître aux Corinthiens ». In : *Traduction œcuménique de la Bible*. Paris : Alliance biblique universelle, 1994 (cf. p. 313).
- THÉBAUD, Françoise. « Propos d'une historienne des femmes et du genre ». In : *Questions de Communication* 15 (juil. 2009), p. 221–245 (cf. p. 111).
- THIÉTARD, Raymond-Alain. *Méthodes de recherche en management*. Paris : Dunod, 2014 (cf. p. 152, 157–159).
- THILL, Raoul. *Les musées ne sont plus des univers clos*. 2011.
- THOU, Jacques-Auguste de, Éric de BUSSAC et Pascal DUMAÏH. *Mémoires [1553-1601]*. Clermont-Ferrand : Paléo, 2004 (cf. p. 207).
- THUCYDIDE. *La guerre du Péloponnèse*. Sous la dir. de Pierre VIDAL-NAQUET. Paris : Gallimard, 2000 (cf. p. 195, 205).
- TIBERGHEN, Guy. « Mémoire ou mémoires ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002 (cf. p. 350, 351).
- TISSERON, Serge. « Contribution à l'utilisation de la bande dessinée comme instrument pédagogique : une tentative graphique sur l'histoire de la psychiatrie ». Thèse de doct. Paris : université Claude Bernard - Lyon I, 1975 (cf. p. 137).
- TOBELEM, Jean-Michel. *L'image et les musées*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- « Sur quelques questions relatives à l'affaire de la "Maison de l'Histoire de France" ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 78–84.

- TODOROV, Tzvetan. *Nous & les autres*. La réflexion française sur la diversité humaine. Paris : Éd. du Seuil, 1989 (cf. p. 367).
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Le Seigneur des anneaux 1. La Communauté de l'anneau*. Paris : Christian Bourgois, 1972 (cf. p. 419).
- *Le Seigneur des anneaux 2. Les deux tours*. Paris : Christian Bourgois, 1972 (cf. p. 419).
- *Le Seigneur des anneaux 3. Le retour du roi*. Paris : Christian Bourgois, 1972 (cf. p. 419).
- TOUBON, Jacques. *Rapport au Premier ministre : mission de préfiguration du centre de ressources & de mémoire de l'immigration*. Rapp. tech. 2601. Paris, mar. 2003 (cf. p. 590).
- TOURS, Grégoire de. *Histoire des Francs*. Sous la dir. de Martin BOUQUET et Pierre SICARD. Sources de l'histoire de France. Clermont-Ferrand : Paleo, 2006 (cf. p. 206).
- Traduction œcuménique de la Bible*. Paris : Alliance biblique universelle, 1994 (cf. p. 431, 667, 669, 786).
- TRAVERSO, ENZO. *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*. Paris : Fabrique, 2005.
- TREY, Juliette. *@Zouib Frédéric Lacaille, conservateur chargé des peintures du XIXe @CVer-sailles, est notre expert "musée d'histoire"*. Versailles, déc. 2012 (cf. p. 61).
- TROUCHE, Dominique. « Centre d'interprétation ou mémorial ? » In : *La Lettre de l'OCIM* 119 (sept. 2008), p. 22–25.
- TROUCHE, Dominique et Emmanuelle LAMBERT. « La convocation des corps dans les expo-graphies des musées de l'histoire des guerres ». In : *Culture & Musées* 14.1 (2009), p. 127–145.
- VAN PRAËT, Michel. « Faire évoluer nos musées & développer de nouvelles compétences avec & au-delà de la loi ». In : *ICOM, lettre du comité national français* 28 (oct. 2003), p. 4.
- VANDER WAL'S, Thomas. *Folksonomy Coinage and Definition*. Anglais. Jan. 2012 (cf. p. 126).
- VASARI, Giorgio. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes [1550-1568]*. Sous la dir. d'André CHASTEL. Arles : Actes Sud, 2005 (cf. p. 362).
- VATOUT, Jean. *Souvenirs historiques des résidences royales de France. Palais de Versailles*. Paris, Versailles : Librairie Firmin Didot frères et compagnie, 1837 (cf. p. 59, 776).
- VAXELAIRE, Jean-Louis. « Cratyle, Hermogène & Saussure au vingt-et-unième siècle ». In : *Confères mondial de linguistique française 2014*. SHS Web of Conferences 8. OCLC, 2014, p. 534–549 (cf. p. 265).
- VÉDRINE, Laurent. « Marseille, ville-monde, entre représentations et réalités ». In : *Exposer l'histoire des villes et des territoires*. Paris, 2012 (cf. p. 87).
- VÉNÉRABLE, Bède le. *Histoire ecclésiastique du peuple anglais*. Sous la dir. de Philippe DELA-VEAU. Paris : Gallimard, 1995 (cf. p. 206).
- VERLET, Pierre. *Le mobilier royal français (1945)*. T. 1-4. Paris : Picard, 1990 (cf. p. 636, 643).
- VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Points. Histoire, ISSN 0768-0457. Paris : Ed. du Seuil, 1971.
- VIDAL, Geneviève. « L'interactivité et les sites Web de musée ». In : *Publics et Musées* 13.1 (1998), p. 89–107.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *Le choix de l'histoire : pourquoi et comment je suis devenu historien*. Paris : Arléa, 2006.
- VIÉVILLE, Dominique et Marie-Hélène JOLY. « Problématique du colloque : Des musées d'his-toire pour l'avenir ». In : *Des musées d'histoire pour l'avenir*. Paris, Péronne : Noësis; L'His-torial de la Grande Guerre, 1998, p. 11–16.



- VIGNIER, Nicolas. *La bibliothèque historique*. Paris : L'Angelier, 1587 (cf. p. 207).
- VILATTE, Jean-Christophe, Hana GOTTESDIENER et Jean DAVALLON. « A quoi peuvent donc servir les recherches sur les visiteurs ». In : *Culture & Musées* 8.1 (2006), p. 161–172.
- VIRGILE. *Les Bucoliques* (-37). Bilingue. Paris : Éditions Eryx, 1959 (cf. p. 62, 64).
- VOGEL, Oliver, Don SIMONS, Andre van RYCKEGHEM, Andre NOACK et Hiroaki MORIMOTO. « MusiX<sub>TEX</sub> Using  $\TeX$  to write polyphonic or instrumental music ». Anglais. In : *The Comprehensive  $\TeX$  Archive Network* v1.23 (juin 2016), p. 148 (cf. p. 155).
- VOISIN DE LA POPELINIÈRE, Lacelot. *L'Histoire des histoires. L'idée de l'histoire accomplie [1599]*. Sous la dir. de Philippe DESAN. Paris : Fayard, 1989 (cf. p. 208).
- VOX, Maximilien. « Biologie des caractères d'imprimerie ». In : *Cahiers Vox* (1975) (cf. p. 138).
- VOYELLE, Michel. « Histoire et représentations ». In : *L'Histoire aujourd'hui*. Auxerre : Sciences Humaines, 1999, p. 45–49.
- WAHNICH, Sophie. « Les musées d'histoire du vingtième siècle en Europe ». In : *Études* 29.1 (2005), p. 29–42 (cf. p. 20).
- WALTER, Jacques et Béatrice FLEURY. *Analyser les médiations mémorielles des lieux de détention et de massacre*. Sous la dir. de Jacques WALTER et Béatrice FLEURY. Nice, 2011.
- WALTZ, Pierre, éd. *Anthologie grecque. Première partie, anthologie palatine*. Bilingue. Paris : Les Belles Lettres, 1957 (cf. p. 188).
- WEAVER, Warren, Claude Elwood SHANNON et Abraham André MOLES. *Théorie mathématique de la communication*. Les classiques des sciences humaines. Paris : Retz, 1975 (cf. p. 312).
- WEINRICH, Harald. *Le temps : le récit et le commentaire*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- WHEELER, Mark, Donald STUSS et Endel TULVING. « Frontal Lobe Damage Produces Episodic Memory Impairment ». Anglais. In : *Journal of the International Neuropsychological Society* 06 (1995), p. 525–536 (cf. p. 351).
- WIDLÖCHER, Antoine et Yann MATHET. « La plate-forme Glozz : environnement d'annotation & d'exploration de corpus ». In : *HAL - Inria Actes de la 16e conférence Traitement automatique des langues naturelles* (juin 2009) (cf. p. 136).
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von. *Inscriptiones Graecae*. Bilingue. Berlin (Allemagne) : Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 1902 (cf. p. 167).
- WILSON, Woodrow, Robert LANSING, Edward Mandell HOUSE et al. « traité de Versailles ». bilingue. In : (juin 1919) (cf. p. 500, 639).
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Histoire de l'art dans l'Antiquité [1764]*. Sous la dir. de Dominique TASSEL et Daniela GALLO. Paris : Librairie générale française, 2005 (cf. p. 362).
- WORMS, René. *Organisme et société*. Bibliothèque sociologique internationale. Paris : V. Giard, & E. Brière, 1896 (cf. p. 313).
- WRIGHT, Joseph. « siunitx ». Anglais. In : *The Comprehensive  $\TeX$  Archive Network* (2016), p. 102 (cf. p. 144).
- WUILLEUMIER, Pierre. *Lyon, métropole des Gaules*. Le Monde romain. Paris : Les Belles Lettres, 1953 (cf. p. 822).
- YIN, Robert K. *Applications of case study research*. Anglais. Thousand Oaks (Californie) : Sage Pub., 2003 (cf. p. 161).
- ZEIMBEKIS, John. « Représentation ». In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin, 2007, p. 380–382.

- ZELIS, Guy. « Vers une histoire publique ». In : *Le Débat* 177.5 (2013), p. 153–162 (cf. p. 18, 230, 231, 308, 309, 332, 333).
- ZOLA, Émile. *Germinal* (1885). Sous la dir. d'Anne PERCIN. Paris : L'Aventurine, 2001 (cf. p. 661).

## Périodiques

- Archéologie Industrielle en France* (1979) (cf. p. 48).  
*Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie* (1841) (cf. p. 450).  
*Cahiers de la Méditerranée* (1970) (cf. p. 132).  
*Gala Weekly* (1993) (cf. p. 534).  
*La Gazette nationale. Le Moniteur universel Daily* (1789) (cf. p. 139).  
*La revue - musée des Arts et Métiers Quarterly* (1992) (cf. p. 800).  
*La revue Napoléon Quarterly* (2000) (cf. p. 642).  
*Le débat* (1980) (cf. p. 871).  
*Le Journal des Arts* (1994) (cf. p. 54, 55).  
*Le Miroir* (1910) (cf. p. 463).  
*Le Monde Daily* (1944) (cf. p. 607, 622, 623, 718).  
*Le Sifflet Weekly* (1898) (cf. p. 683).  
*Libération* (1973) (cf. p. 718).  
*Mémoires de Gaillette* (2004) (cf. p. 654).  
*Napoléon I<sup>er</sup>* (2000) (cf. p. 642).  
*Napoléon III* (2008) (cf. p. 642).  
*Nice Historique* (1898) (cf. p. 390, 901).  
*Nord-Ouest archéologie* (1988) (cf. p. 424).  
*Paris Match Weekly* (1949) (cf. p. 534).  
*Télérama Weekly* (1944) (cf. p. 718).  
*Terrain* (oct. 1983) (cf. p. 866).  
*The Times Daily* (1785). Anglais (cf. p. 140).

## Films, émissions, arts vivants

- ANNAUD, Jean-Jacques. *La guerre du feu*. 1981 (cf. p. 423).  
 — *Guillaumet, les ailes du courage*. 1995 (cf. p. 485).  
 BERN, Stéphane. *Secrets d'histoire*. France Télévisions. Paris, 2007 (cf. p. 759).  
 BROGNIART, Denis et Hubert AURIOL. *Koh-Lanta*. TF1. Paris, 2001 (cf. p. 421).  
 BRUNET, Michel et Dominique HENNEQUIN. *Adieu la vie, adieu l'amour*. 2012 (cf. p. 461).  
 COPPOLA, Sofia. *Marie-Antoinette*. Anglais. 2006 (cf. p. 759).  
 DESBOIS, Patrick. *Shoah par balles : l'histoire oubliée*. 2004 (cf. p. 512).  
 DUFAY, Gabriel et Raphaëlle AGOGUÉ. *Louis XVI, l'homme qui ne voulait pas être roi*. 2011 (cf. p. 769).  
 GERVEREAU, Laurent. *Politically inkorekt*. 2013 (cf. p. 611).  
 GROSMAN, Michel. *Dreyfus aujourd'hui* (cf. p. 684).  
 HALÉVY, Jacques-Fromental et Eugène SCRIBE. *La Juive*. Académie royale de musique. Paris, fév. 1835 (cf. p. 676).  
 HOWARD, Ron. *Da Vinci code*. trilingue. 2006 (cf. p. 531).  
 JAECKIN, Just, Jean-Louis RICHARD, Emmanuelle ARSAN et al. *Emmanuelle*. 1974 (cf. p. 489).  
 JEUNET, Jean-Pierre. *Un long dimanche de fiançailles*. 2004 (cf. p. 550).  
 JOÛBERT DU COLLET, André. *Le Prisonnier de Hollande*. Noirmoutier, 1704 (cf. p. 545).

- KASSIS, Caroline et Vincent LAMBERT. *À la rencontre du prince d'Essling*. Nice, mai 2012 (cf. p. 36).
- LEFÈVRE, Paul. *Le procès Barbie, justice pour la Mémoire et l'Histoire*. 1990. URL : <http://www.ina.fr/video/CAB87018494> (cf. p. 831).
- MEYERBEER, Giacomo, Eugène SCRIBE et Émile DESCHAMPS. *Les Huguenots*. Académie royale de musique. Paris, fév. 1836 (cf. p. 676).
- MILLEREAU, Vinciane, Samuel THEIS et Jérôme POULY. *Louis XIV, Versailles le rêve d'un roi*. 2008 (cf. p. 769).
- MUSÉE DE LA GRANDE GUERRE. *Rouge terre*. 2014 (cf. p. 551).
- PERRIN, Jacques. *Espérance*. 1994 (cf. p. 487).
- PERRIN, Jacques, Jacques CLUZAUD et Christophe BARRATIER. *Océanus*. 2009 (cf. p. 487).
- PERRIN, Jacques, Jacques CLUZAUD et Michel DEBATS. *Le Peuple migrateur*. 2001 (cf. p. 487).
- PRADEL, Jacques. *Perdu de vue*. TFI. Paris, 1990 (cf. p. 683).
- WEBER, Stanley. *Louis XV, le Soleil noir*. 2009 (cf. p. 769).
- WYLER, William. *Ben-Hur*. Anglais. 1954 (cf. p. 821).

## Peintures, dessins, illustrations, plans, photographies

- ALBERS, Josef. *Hommage au carré*. Mâcon, 1973 (cf. p. 881).
- ANGELI, Heinrich von. *Victoria, reine de Grande-Bretagne*. Nice, 1885 (cf. p. 773).
- ANONYME DE COLMAR. *table de Peutinger – Tabula Peutingeriana (328)*. Latin. Colmar, 1265 (cf. p. 197, 342, 479, 493, 822).
- APPIANI, Andrea. *Portrait de Berthier*. Fontainebleau, jan. 1808 (cf. p. 731).
- BAUCÉ, Jean-Adolphe. *Le général Bazaine attaque le fort San-Xavier lors du siège de Puebla le 29 mars 1863*. Versailles, 1867 (cf. p. 759).
- BENVENUTI, Pietro. *Élisa Bonaparte, grande-duchesse de Toscane et sa fille Napoléone-Élisa*. Fontainebleau, 1809 (cf. p. 730, 731).
- *Élisa Bonaparte entourée d'artistes à Florence*. Versailles, 1813 (cf. p. 729).
- BOILLY, Louis-Léopold. *La Visite reçue*. Saint-Omer, 1789 (cf. p. 429).
- *Ce qui allume l'Amour l'éteint, ou le Philosophe*. Saint-Omer, 1790 (cf. p. 429).
- *Le Concert improvisé, ou Le Prix de l'harmonie*. Saint-Omer, 1790 (cf. p. 429).
- *L'Amant jaloux; Le Vieillard jaloux*. Saint-Omer, 1791 (cf. p. 429).
- BOURNON, Fernand. *Environs de Paris*. Paris, 1900 (cf. p. 66, 73, 77, 81).
- BRUEGHEL, Pieter l'ancien. *L'Excision de la pierre de folie ou Opération de la pierre de tête*. Saint-Omer, 1557 (cf. p. 430).
- CABANEL, Alexandre. *La Naissance de Vénus*. Paris, 1863 (cf. p. 629).
- CAIN, Georges. *Marie-Antoinette quitte la conciergerie pour l'échafaud*. Paris, 1893 (cf. p. 521).
- cathédrale Saint-Vincent*. Mâcon, 1450 (cf. p. 883, 884).
- CHARDIN, Jean Siméon. *Nature morte avec chaudron, poêlon, fourneau, torchon, chou, deux œufs, poireau, pain & trois harangs*. Amiens, 1733 (cf. p. 447).
- *Nature morte avec deux pieds de céleri, boîte à épices, torchon, terrine, plat, écumoire & morceaux de viande*. Amiens, 1733 (cf. p. 447).
- *Nature morte avec deux lapins, une gibetière & une poire à poudre*. Amiens, 1755 (cf. p. 447).

- *Nature morte à la corbeille de raisins, avec trois pommes, une poire & deux massépains*. Amiens, 1765 (cf. p. 447).
- DAGOTY, Pierre-Louis. *Allégorie à l'union de la France et de l'Autriche en présence de l'Europe*. Fontainebleau, 1810 (cf. p. 733).
- DARGAUD, Victor. *L'hôtel de ville en reconstruction*. Paris, 1880 (cf. p. 524).
- *La statue de la liberté de Bartholdi dans l'atelier du fondateur Gayet, rue de Chazelus*. Paris, 1889 (cf. p. 524).
- DAVID, Jacques-Louis. *Le serment du jeu de paume le 20 juin 1789*. Paris, 1791 (cf. p. 520).
- *Le Sacre de Napoléon*. Paris, 1805 (cf. p. 730, 758, 759).
- DENIS, Maurice. *Soirée calme en première ligne à Barisis*. Paris, 1917 (cf. p. 702, 712, 716, 717).
- DESJARDINS, Constant. *Europe muette*. [s.n.] Paris, 1843 (cf. p. 39, 66).
- DIX, Otto. *Cadavre dans les barbelés - Flandres*. Leiche im Drahtverhau - Flandern. Berlin (Allemagne), 1924 (cf. p. 464).
- *Mort dans la position de Tahure*. Tote vor der Stellung bei Tahure. Berlin (Allemagne), 1924 (cf. p. 464).
- D'OGGIONO, Marco et Léonard de VINCI. *La Cène*. Écouen, 1506 (cf. p. 531).
- DUBOIS, Ambroise. *Portrait de Gabrielle d'Éstrées en Diane chasseresse*. Chenonceau, 1590 (cf. p. 356, 530, 927).
- Execution des partisans présumés*. Minsk (Biélorussie), 1941 (cf. p. 513).
- FOREST, J. *France muette par départements*. Paris, 1932 (cf. p. 66, 91).
- Fresques de la villa de Publius Fanvius Syphisto à Boscoreale*. Boscoreale (Italie), 30 (cf. p. 468, 469).
- GÉRARD, François Pascal Simon. *Portrait en pied de Marie-Letitia Ramolino, madame Bonaparte, Madame Mère*. Fontainebleau, jan. 1804 (cf. p. 730).
- *Portrait d'Hortense, reine de Hollande avec le Prince royal de Hollande*. Fontainebleau, 1807 (cf. p. 730, 731).
- *Bataille d'Austerlitz*. Versailles, 1810 (cf. p. 777).
- *Caroline Murat & ses enfants*. Fontainebleau, 1810 (cf. p. 730).
- *Portrait du roi de Rome*. Fontainebleau, 1811 (cf. p. 729).
- *L'impératrice Marie-Louise en grand costume*. Fontainebleau, 1812 (cf. p. 731).
- GIRODET, Anne-Louis et Jean-Baptiste MAUZAISE. *Portrait de Napoléon en souverain législateur*. Fontainebleau, 1812 (cf. p. 731).
- GUILLON, Adolphe. *Vézelay*. Mâcon, 1875 (cf. p. 880).
- HERISON et CHARLE. *France nouvelle en 86 départements à l'usage des jeunes élèves : Nièvre, Oise, Nord*. Antoine Bès. Paris, 1854 (cf. p. 65, 67).
- *France nouvelle en 86 départements à l'usage des jeunes élèves : Orne, Pas-de-Calais, Puy-de-Dôme, Basses-Pyrénées*. Antoine Bès. Paris, 1854 (cf. p. 65, 69, 78).
- *France nouvelle en 86 départements à l'usage des jeunes élèves : Seine-et-Oise, Deux-Sèvres, Somme, Tarn*. Antoine Bès. Paris, 1854 (cf. p. 66, 70).
- HODGES, Charles Howard. *Portrait de Louis Bonaparte, roi de Hollande*. Fontainebleau, 1809 (cf. p. 730).
- HUET, Paul. *Ruine du château de Pierrefonds*. Compiègne, 1867 (cf. p. 629).
- *Le château de Pierrefonds en restauré*. Compiègne, 2014 (cf. p. 629).

- IMHOF, Andreas Lazarus von. *Expulsion des Maures et des Juifs d'Espagne en 1492. Estampe.* Buggel. Nuremberg (Allemagne), 1701 (cf. p. 678).
- KINSON, François-Joseph. *Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie, représenté en uniforme, assis dans le parc du château de Wilhelmshöhe à Cassel.* Fontainebleau, jan. 1810 (cf. p. 731).
- LA TOUR, Quentin de. *Autoportrait au jabot de dentelle.* Amiens, 1750 (cf. p. 447).  
*Le cardinal Fesch.* Fontainebleau (cf. p. 730).
- LÉPICIE, Nicolas Bernard. *Le lever de Fanchon.* Saint-Omer, 1773 (cf. p. 429).
- LUSURIER, Catherine. *Portrait d'homme autrefois identifié comme d'Alembert.* Paris, 1770 (cf. p. 519).
- MERCIER, Alain. *L'accordéoniste.* Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010 (cf. p. 795).  
— *Le garagiste.* Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010 (cf. p. 795).
- MERCIER, Alain. *Le jeune couple & le vieux couple.* Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010 (cf. p. 796).  
— *Le persécuteur & le persécuté.* Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010 (cf. p. 796).  
— *Le pianiste.* Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010 (cf. p. 795).  
— *Le professeur & le brillant élément.* Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010 (cf. p. 796).  
— *Le rockeur & la diva.* Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010 (cf. p. 795).  
— *Le roi & la reine.* Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010 (cf. p. 795).  
— *Le samuraï.* Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010 (cf. p. 795).  
— *L'esthéticienne.* Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010 (cf. p. 795).  
— *L'homme en guerre & l'homme en paix.* Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010 (cf. p. 796).  
— *L'indifférent & l'enthousiaste.* Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010 (cf. p. 795).  
— *L'ingénu & le carriériste.* Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010 (cf. p. 795).  
— *L'optimiste & le pessimiste.* Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2010 (cf. p. 795).  
— *La geisha.* Centre national des Arts & Métiers. Paris, 2014 (cf. p. 795).
- MILLET, Jean-François. *L'Angélu.* Paris, 1859 (cf. p. 489).
- MITELBERG, Louis. *Emile Zola, Alfred Dreyfus et Theodor Herzl.* Paris, 1975 (cf. p. 684).
- MOMPER, Joos de. *Visite de Minerve aux Muses de l'Hélicon.* Anvers (Belgique), 1620 (cf. p. 174, 177).
- MOREAU, Gustave. *Hésiode & la muse.* Rome (Italie), 1857 (cf. p. 168, 169).
- NATTIER, Jean-Marc. *Portrait de Madame de Pompadour en Diane.* Saint-Omer, 1748 (cf. p. 429).
- NEMOURS, Aurélie. *Au commencement.* Mâcon, 1910 (cf. p. 881).
- POIRÉ, Emmanuel. *Un dîner en famille.* Le Figaro. Paris, fév. 1898 (cf. p. 684).
- PUVIS DE CHAVANNES, Pierre. *La paix & la guerre.* Amiens, 1861 (cf. p. 445, 447).  
— *Le travail & le repos.* Amiens, 1863 (cf. p. 445, 447).
- RUBENS, Pierre Paul. *Vie de Marie de Médicis.* Paris, 1625 (cf. p. 540).
- SAINT-PIERRE, Gaston Casimir. *Fête de fiançailles dans une famille juive à Oran.* Paris, 1871 (cf. p. 670).
- SERVICE GÉOGRAPHIQUE DE L'ARMÉE. *Paris.* Paris, 1887 (cf. p. 66, 73, 76, 78).
- TARDI, Jacques. *No Man's land.* Meaux, 2014 (cf. p. 550).
- TISCHBEIN, Johann Heinrich. *Clio.* Cassel (Allemagne), 1780 (cf. p. 2).

- TISSOT, James. *Portrait de l'Impératrice Eugénie et le Prince impérial dans le parc de Camden Palace, Chislehurst*. Compiègne, jan. 1873 (cf. p. 631).
- VAN GOGH, Vincent. *Les roulottes, campement de Bohémiens aux environs d'Arles*. Paris, 1888 (cf. p. 539).
- VINCI, Léonard de. *La Joconde*. Paris, 1506 (cf. p. 236, 486, 532, 539, 621).
- WACHSMUTH, Ferdinand. *André Masséna, duc d'Essling, prince de Rivoli*. Nice, 1834 (cf. p. 773).
- WAGNER, Heinrich et Ernst DEBES. *Lyon*. Leipzig (Allemagne), Paris, 1906 (cf. p. 66, 84).  
 — *Marseille*. Leipzig (Allemagne), Paris, 1906 (cf. p. 66, 87).  
 — *Nice*. Leipzig (Allemagne), Paris, 1906 (cf. p. 66, 67, 87).  
 — *Amiens*. Leipzig (Allemagne), Paris, 1908 (cf. p. 66, 70).  
 — *Caen*. Leipzig (Allemagne), Paris, 1908 (cf. p. 66, 73).  
 — *Mâcon*. Leipzig (Allemagne), Paris, 1908 (cf. p. 66, 89).
- WICAR, Jean-Baptiste. *Joseph Bonaparte, roi de Naples*. Fontainebleau, 1808 (cf. p. 730).
- WINTERHALTER, Franz Xaver. *Portrait de l'impératrice Eugénie entourée de ses femmes d'honneur*. Compiègne, 1855 (cf. p. 628).
- WYLD, William. *Le départ des israélites pour la terre promise*. Lyon, 1841 (cf. p. 670).
- YVON, Adolphe. *Épisode du siège de Sébastopol pendant la guerre de Crimée en 1855 - Combat dans la gorge de Malakoff; charge des voltigeurs et des zouaves conduit par le colonel Douay sous le commandement du général Vinoy, le 8 septembre 1855*. Versailles, 1856 (cf. p. 759).  
 — *Bataille de Solferino, 24 juin 1859*. Versailles, 1860 (cf. p. 759).
- ZEHRFUSS, Bernard. *Bernard Zehrfuss - le musée Gallo-Romain de Lyon (1969-1975)*. Paris, 1969 (cf. p. 339).

## Sculptures, céramiques, installations, performances

- ABDESSEMED, Abdel. *Coup de tête*. Paris, 2012 (cf. p. 623, 624).  
 — *Hope*. 2012 (cf. p. 624).
- ATTIA, Kader. *La machine à rêves*. 2003 (cf. p. 605).
- BARTOLINI, Lorenzo. *Portrait d'Elisa Baciocchi et sa fille*. Fontainebleau, 1813 (cf. p. 731).  
 — *Buste d'Élisa Bonaparte, princesse Baciocchi, duchesse de Toscane*. Fontainebleau (cf. p. 729).
- BOSIO, François-Joseph. *Buste de Catherine de Wurtemberg*. Fontainebleau, 1810 (cf. p. 731).  
 — *Buste en Hermès de Jérôme Bonaparte*. Fontainebleau, 1810 (cf. p. 730).
- BUONARROTI, Michelangelo. *L'esclave mourant*. Paris, 1516 (cf. p. 530).  
 — *L'esclave rebelle*. Paris, 1516 (cf. p. 530).
- CANOVA, Antonio. *Buste de Pauline, princesse Borghèse*. Fontainebleau, 1807 (cf. p. 730).
- CARTELLIER, Pierre. *Buste de Louis Bonaparte, roi de Hollande*. Fontainebleau, 1808 (cf. p. 730).
- CARTELLIER, Pierre et Louis PETITOT. *Statue équestre de Louis XIV*. Versailles, 1938 (cf. p. 748).
- CHAUDET, Antoine-Denis. *Buste de Napoléon I<sup>er</sup> lauréat, en Hermès*. Reuil-Malmaison, 1810 (cf. p. 730).
- DANTAN, Jean-Pierre. *Meyerbeer*. Paris, 1832 (cf. p. 683).  
*François Marie Arouet, dit Voltaire (1694-1778), écrivain*. Paris, 1800 (cf. p. 519).

- La dame Touy, supérieure du harem du dieu Min.* Paris, 1390 (cf. p. 235, 495, 890).
- MACMONNIES, Frederick William. *La Liberté éplorée.* Meaux, 1932 (cf. p. 541, 550).
- MAILAENDER, Thomas. *Les voitures cathédrales.* 2004 (cf. p. 604).
- masque funéraire du roi.* Le Caire (Égypte), 1330 (cf. p. 539).
- MITELBERG, Louis. *Hommage au capitaine Dreyfus.* Paris, 1998 (cf. p. 684).
- *Hommage au capitaine Dreyfus.* Paris, 2003 (cf. p. 684).
- PERNOT, Mathieu. *Les Migrants.* 2011 (cf. p. 604).
- ROLAND, Philippe Laurent. *Jean-Jacques Régis de Cambacérés, duc de Parme, archichancelier de l'Empire.* Fontainebleau, 1805 (cf. p. 732).
- Rousseau en Arménien.* Paris, 1770 (cf. p. 519).
- RUXTHIEL, Henri-Joseph et Jean-Jacques OGER. *Buste du roi de Rome.* Fontainebleau, 1811 (cf. p. 729).
- Sarcophage du guerrier franc.* Mâcon, 650 (cf. p. 881).
- stèles de Palmyre.* Palmyre (Syrie), 100 (cf. p. 468).
- TOGUO, Barthélémy. *Climbing down.* 2004 (cf. p. 604).
- UN ATELIER CORINTHIEN DE GRANDE GRÈCE. *cratère de Vix.* Châtillon-sur-Seine, 525 (cf. p. 213, 814, 908).
- VAZEMSKY, Dimitri. *Rouge.* Lewarde, mar. 2006 (cf. p. 657).
- VELA, Vincenzo. *L'Italie reconnaissante.* Compiègne, 1862 (cf. p. 629).

## Objets d'art, artefacts

- ADER, Clément. *Avion III – Aquilon.* Paris, 1897 (cf. p. 799).
- APPLE. *iPod.* Paris, 2001 (cf. p. 799).
- *iPhone.* Cupertino (Californie), 2007 (cf. p. 47, 279, 437, 713, 913).
- *MacBook.* Cupertino (Californie), 2008 (cf. p. 121).
- *iPad.* Cupertino (Californie), 2010 (cf. p. 511, 530, 713, 862).
- *MacBook Air.* Cupertino (Californie), 2014 (cf. p. 121).
- ATELIER DE L'ABBAYE DE SAINT-BERTIN. *Pied-de-croix de Saint-Bertin.* Saint-Omer, 1180 (cf. p. 427, 431).
- AUGUSTE, Henry. *Nef de l'empereur. Grand vermeil.* Fontainebleau, 1804 (cf. p. 727).
- BÉCHEREAU, Louis. *SPAD S.XIII.* Meaux, 1917 (cf. p. 551).
- BERTONI, Flaminio, André LEFÈVRE, Walter BECCHIA et Léon RENAULT. *Deux chevaux.* Mulhouse, 1948 (cf. p. 483).
- BIENNAIS, Martin-Guillaume. *Sabre des empereurs.* Fontainebleau, 1798 (cf. p. 728, 731).
- *Glaive royal de cérémonie.* Fontainebleau, 1807 (cf. p. 237, 725, 728, 897, 898).
- *Glaive royal de Westphalie.* Fontainebleau, 1807 (cf. p. 237, 725, 897).
- BLÉRIOT, Louis et Raymond SAULNIER. *Blériot XI.* 1908 (cf. p. 551).
- CHASSEPOT, Antoine Alphonse. *Fusil Chassepot.* Paris, 1866 (cf. p. 693, 696).
- Croix reliquaire de Clairmarais.* Saint-Omer, 1200 (cf. p. 430).
- D'AILLY, Michel-Ferdinand d'Albert. *Microscope.* Paris, jan. 1743 (cf. p. 784).
- DANNER, Leonhard. *Banc d'orfèvre d'Auguste I<sup>er</sup> de Saxe.* Écouen, 1565 (cf. p. 284, 537, 914).
- DARROW, Charles. *Monopoly.* Philadelphie (Pennsylvanie), 1935 (cf. p. 35).
- FOUCAULT, Léon. *Pendule de Foucault.* Paris, 1851 (cf. p. 799, 800).



- GRAMME, Zénobe. *Machine dynamoélectrique Gramme*. Paris, 1871 (cf. p. 796).
- HALL, Donald. *Spirit of St. Louis*. Washington (district de Columbia), 1927 (cf. p. 745).
- IBM. *ThinkPad*. Armonk (New York), 1992 (cf. p. 131).
- JCDECAUX. *Vélib'*. Paris, 2007 (cf. p. 799).
- JUTANT, Camille, Aude GUYOT et Annie GENTÈS. « Visiteur ou joueur?. Les multiples facettes de la technologie RFID ». French. In : *La Lettre de l'OCIM* 125 (sept. 2009), p. 12–20 (cf. p. 745).
- KRUPP VON BOHLEN UND HALBACH, Gustav. *Grosse Bertha*, M 42 Dicke Bertha. Essen (Allemagne), 1914 (cf. p. 695).
- LAFONT, Alfred, Antoine BARTHÉLÉMY, Jean-Paul RICARD et CHANTIERS DE L'ATLANTIQUE. *France*. Saint-Nazaire, mai 1960 (cf. p. 580).
- LEBEL, Nicolas. *Fusil Lebel*. Paris, 1886 (cf. p. 693, 696).
- LUMIÈRE, Auguste et Louis LUMIÈRE. *Cinématographe*. Paris, 1895 (cf. p. 785).
- MANUFACTURE DE SÈVRES. *Déjeuner des peines & plaisirs de l'amour*. Fontainebleau, 1813 (cf. p. 729).
- MAXIM, Hiram Stevens. *Maschinengewehr 08/15*. Potsdam (Allemagne), 1915 (cf. p. 688).
- MOYROUD, Louis et René HIGONNET. *Lumitype Photon*. Paris, 1948 (cf. p. 798).
- Patère d'Amiens*. Latin. Amiens, 150 (cf. p. 466).
- Plaque de reliure avec scènes de saint Rémi*. Amiens, 875 (cf. p. 449).
- PRATT, Anthony Ernest et Elva PRATT. *Cluedo*. 1943 (cf. p. 36, 1125).
- SCOTT, Thomas. *Machine à vapeur à balancier*. Paris, 1853 (cf. p. 800).
- SECM AMIOT. *Amiot 143*. 1936 (cf. p. 739).
- STRADIVARIUS, Antonio. *Longuet*. Paris, 1699 (cf. p. 564).
- *Le Davidoff*. Paris, 1708 (cf. p. 564).
- *Le Tua*. Paris, 1708 (cf. p. 564).
- *Le Provigny*. Paris, 1716 (cf. p. 564).
- *La Sarasate*. Paris, 1724 (cf. p. 564).
- SUD-AVIATION et BRITISH AIRCRAFT CORPORATION. *Concorde*. 1969 (cf. p. 739).
- Tapiserie de Bayeux*. Bayeux, 1082 (cf. p. 206, 884).
- TRANSPORT ALLIANZ. *Transall C-160F*. Bourges, Brême (Allemagne), Hambourg (Allemagne), 1963 (cf. p. 492).
- VAN ÆLST, Peter et Jan VAN ROOME. *Histoire de David : Bethsabée à la fontaine*. Écouen, 1520 (cf. p. 533, 535).
- VAQUETTE DE GRIBEAUVAL, Jean-Baptiste. *Fusil Charleville*. Charleville, 1777 (cf. p. 688).
- WILLYS-OVERLAND. *Jeep*. Toledo (Ohio), 1940 (cf. p. 503).

## Monuments

- AGRIPPA, Marcus Vipsanius. *via Agrippa*. (Gaule), 38 (cf. p. 438, 465).
- ALBERTI, Leon Battista, Domenico de CORTONE, Jacques SOURDEAU et Frédéric NEPVEU. *château de Chambord*. Chambord, 1519 (cf. p. 529).
- AMBOISE, Jacques d' et Albert LENOIR. *hôtel de Cluny*. Paris, 1485 (cf. p. 252).
- ANDROUET DU CERCEAU, Baptiste et Thomas MÉTHÉZEAU. *hôtel d'Angoulême Lamoignon*. Paris, 1611 (cf. p. 525).

- AUDOMAR, de Théroouanne et de Sithiu BERTIN. *abbaye de Saint-Bertin*. Saint-Omer, 650 (cf. p. 230, 282, 425, 428, 437, 441, 442, 892, 916).
- AZÉMA, Léon, Jacques CARLU et Louis-Hippolyte BOILEAU. *palais de Chaillot*. Paris, 1937 (cf. p. 76, 472, 569, 572, 574, 576, 581).
- BARTHES, Roland. « Un cas de critique culturelle ». In : *Communications* 14.1 (1969), p. 97–99 (cf. p. 560).
- basilique Saint-Laurent-de-Choulans*. Lyon, 500 (cf. p. 809).
- BELLIÈVRE, Nicolas de. *château de Grignon*. Thiverval-Grignon, 1636 (cf. p. 607, 609).
- BIART, Colin, Jacques SOURDEAU, Jules de LA MORANDIÈRE, Domenico de CORTONE et François MANSART. *château de Blois*. Blois, 1524 (cf. p. 528).
- BIGOT, Paul. *centre Michelet*. Paris, 1928 (cf. p. 493).
- BRUANT, Libéral et Jules HARDOUIN-MANSART. *hôtel des Invalides*. Paris, 1679 (cf. p. 80, 104, 697, 698, 700).
- BULLANT, Jean et Honoré DAUMET. *château de Chantilly*. Chantilly, 1358 (cf. p. 286, 537, 916).
- BULLANT, Jean et Jean GOUJON. *château d'Écouen*. Écouen, 1538 (cf. p. 530).
- BULLET, Pierre. *église Saint-Thomas-d'Aquin*. Paris, 1682 (cf. p. 722).
- *hôtel Le Peletier de Saint-Fargeau*. Paris, 1688 (cf. p. 252, 515, 518, 519, 523, 525).
- CHAMBIGES, Pierre. *château de Saint-Germain-en-Laye*. Saint-Germain-en-Laye, 1124 (cf. p. 238, 242, 528, 898).
- CIRIANI, Henri-Édouard. *historial de la Grande Guerre*. Péronne, 1986 (cf. p. 461).
- CLERVILLE, Louis Nicolas de, Sébastien LE PRESTRE DE VAUBAN, Jean PARDO et Jean ROBERT. *fort Saint-Jean*. Marseille, 1452 (cf. p. 286, 875, 916).
- CORTONE, Domenico de, Théodore BALLU et Édouard DEPERTHES. *hôtel de ville de Paris*. Paris, 1533 (cf. p. 518).
- COURTONNE, Jean. *hôtel Matignon*. Paris, 1724.
- couvent de Moreaucourt*. Amiens, 1646 (cf. p. 446, 450).
- CUISSE, Pierre la et Guillaume LE MOYNE. *château de Vizille*. Vizille, 1619 (cf. p. 249, 754, 897).
- DAMAS, Apollodore de. *colonne Trajane*. Latin. Rome (Italie), 113 (cf. p. 39, 197, 206, 283, 673).
- DELAMAIR, Pierre-Alexis. *hôtel de Rohan*. Paris, 1705 (cf. p. 770).
- DELAMONCE, Ferdinand-Sigismond. *église Saint-Just des Macchabées*. Lyon, 1565 (cf. p. 809).
- DELORME, Philibert, Jean BULLANT et Félix ROGUET. *château de Chenonceau*. Chenonceau, 1432 (cf. p. 530).
- DELORME, Philippe et Louis LE VAU. *château de Vincennes*. Vincennes, 1380 (cf. p. 699, 700).
- DENUËLLE, Alexandre. *église Saint-Irénée*. Lyon, 1824 (cf. p. 820).
- DRUSUS, Nero Claudius. *Sanctuaire des Trois Gaules*. Lyon, 12 (cf. p. 815).
- église abbatiale Saint-Saulve*. Montreuil-sur-mer, 1300 (cf. p. 412).
- EIFFEL, Gustave et Stephen SAUVESTRE. *tour Eiffel*. Paris, 1889 (cf. p. 571, 577, 581, 742, 797).
- FONTAINE, Pierre-Léonard et Charles PERCIER. *château de Malmaison*. Reuil-Malmaison, 1610 (cf. p. 722).
- FONTANA, Giulio Cesare. *palazzio dei Studi*. Naples (Italie), 1612 (cf. p. 730).

- GABRIEL, Ange-Jacques, Jacques V GABRIEL et Louis LE DREUX DE LA CHÂTRE. *château de Compiègne*. Compiègne, 1788 (cf. p. 243, 626, 630).
- GAUBIER, Sulpice. *hôtel Choiseul-Praslin*. Paris, 1722 (cf. p. 473, 481).
- GUADET, Julien. *poste centrale du Louvre*. Paris, 1888 (cf. p. 477).
- HADRIANUS, Publius Aelius. *mur d'Hadrien*. Grande-Bretagne, 127 (cf. p. 466).
- HARDOUIN-MANSART, Jules, Charles PERCIER et Pierre-Léonard FONTAINE. *Grand Trianon*. Versailles, 1687 (cf. p. 243, 753, 898).
- hôtel des Fiefs*. Amiens, 1547 (cf. p. 446, 450).
- IMBERT, Olivier et Jacques SARDA. *château de Rambouillet*. Rambouillet, 1370.
- JEANNERET-GRIS, Charles-Édouard. *chapelle Notre-Dame-du-haut*. Ronchamp, 1955 (cf. p. 817).
- LE VAU, Louis et Jules HARDOUIN-MANSART. *château de Meudon*. Meudon, 1656 (cf. p. 729).
- LE VAU, Louis, Jules HARDOUIN-MANSART, Robert DE COTTE, Jacques V GABRIEL et Ange-Jacques GABRIEL. *château de Versailles*. Versailles, jan. 1710 (cf. p. 104, 750, 759, 774, 777).
- LESCOT, Pierre et François MANSART. *hôtel Carnavalet*. Paris, 1548 (cf. p. 252, 515, 516, 518).
- LORDAT, Sicard de, Vincent LATAPIE, Alexis PACCARD, Gabriel-Auguste ANCELET et Auguste LAFOLLYE. *château de Pau*. Pau, 1360 (cf. p. 252).
- MELDRE, Jehan de, Jean VAN DER POELE et Josse VAN DER POELE. *cathédrale Notre-Dame de Saint-Omer*. Monuments historiques. Saint-Omer, 1200 (cf. p. 428, 430).
- MIQUE, Richard. *château de Saint-Cloud*. Saint-Cloud, 1580.
- MOLLET, Armand Claude. *Palais de l'Élysée*. Paris, 1722.
- NERING, Johann Arnold, Martin GRUNBERG, Andreas SCHLÜTER et Ieoh Ming PEI. *Arsenal de Berlin*. Berlin (Allemagne), 1706 (cf. p. 39).
- NORMAND, Alfred. *maison pompéienne de l'avenue de Montaigne*. Paris, 1860 (cf. p. 445).
- OCTAVIUS, Auguste Caius. *Théâtre antique de Fourvière*. 15 (cf. p. 808).
- ORDRE DE CLUNY. *prieuré de Saint-Martin-des-champs*. Paris, 1079 (cf. p. 227, 782).
- PAXTON, Joseph. *Crystal palace*. Londres (Angleterre), 1851 (cf. p. 783).
- PRIMATICCIO, Francesco et Pierre-Alexis DELAMAIR. *hôtel de Soubise*. Paris, 1371 (cf. p. 770).
- RODIER, Mathelin et Jean PERRÉAL. *château des ducs de Bretagne*. Nantes, 1450 (cf. p. 383, 902).
- ROYERS DE LA VALFENIÈRE, François de. *abbaye de Saint-Pierre-les-Nonnains*. 1687 (cf. p. 773, 819).
- SERLIO, Sebastiano, Gilles JAMIN, Gracieux JAMIN, François JAMIN, Jean BULLANT et Baptiste ANDROUET DU CERCEAU. *château de Fontainebleau*. Fontainebleau, 1853 (cf. p. 643, 726, 729).
- SOUFFLOT, Jacques-Germain. *hôtel Soufflot*. Mâcon, 1762 (cf. p. 882).
- *Hôtel-Dieu de Lyon*. Lyon, 1764 (cf. p. 824).
- TEMPLE, Raymond du et Eugène VIOLLET-LE-DUC. *château de Pierrefonds*. Pierrefonds, 1396 (cf. p. 629).
- TEMPLE, Raymond du, Drouet de DRAMMARTIN, Pierre LESCOT, Philibert DELORME et Louis LE VAU. *palais du Louvre*. Paris, 1202 (cf. p. 1127).
- TERSLING, Hans-Georg, Aaron MESSIAH et Édouard ANDRÉ. *villa Masséna*. Nice, 1901 (cf. p. 36, 337, 386, 391, 394, 908, 925).
- TREVANO, Giovanni Battista. *château royal de Varsovie*. Varsovie (Pologne), 1619.

*Trophée des Alpes*. La Turbie, 7 (cf. p. 862).

## Programmes

- ADOBE SYSTEM. « Adobe InDesign ». C++. In : *OS X* (août 1999) (cf. p. 131).
- APPLE. « Dictaphone, *Voice Memos* ». In : *iOS* (2009), Apple (cf. p. 47).
- BAULAC, Yves et Jean MOSCAROLA. « Le Sphinx ». In : *Le Sphinx* (1985) (cf. p. 47, 48, 135).
- BRUNET, Étienne et Laurent VANNI. « Hyperbase ». In : (1989) (cf. p. 135, 136).
- COHEN, Dan et Sean TAKATS. « Zotero ». Multilingue. In : (2005), AGPL v3 (cf. p. 125, 126).
- FONDATION APACHE. « Apache OpenOffice ». C++, Java. In : *OS X* (mai 2012) (cf. p. 131).
- KOCH, Richard, Max HORN et Dirk OLMES. « TeXShop ». Objective-C. In : *OS X* (2001), GNU GPL (cf. p. 137).
- MATHET, Yann et Antoine WIDLÖCHER. « Glozz ». XML. In : (2008) (cf. p. 136).
- MICROSOFT. « Windows ». C++. In : (1985), Microsoft EULA (cf. p. 121, 135).
- MOBYDOC. « Micromusée ». In : *Mobydoc* (1992) (cf. p. 294, 488, 909).
- MOLETTE, Pierre et Agnès LANDRÉ. « Tropes ». In : (1994), licence Apache (cf. p. 136).
- NEXTSTEP et OPENSTEP. « TextEdit ». In : *OS X* (1995) (cf. p. 131).
- PAJITNOV, Alekseï. « Tetris ». In : *Académie des sciences de l'URSS* (1984) (cf. p. 857).
- RICHARDS, Tom. « NVivo ». In : (1999) (cf. p. 136).
- SIMONYI, Charles, Richard BRODIE et MICROSOFT. « Word ». Visual Basic. In : *OS X* (1983), Contrat de licence utilisateur final (cf. p. 131).
- SIMONYI, Charles et MICROSOFT. « Excel ». Visual Basic. In : *OS X* (1985), propriétaire EULA (cf. p. 135).
- THOMPSON, Kenneth. « Unix ». C. In : (1969) (cf. p. 121).
- UNIVERSITÉ DE NICE SOPHIA ANTIPOLIS et RECTORAT DE L'ACADÉMIE DE NICE. « Médites ». In : (2013) (cf. p. 863).
- ZENNSTRÖM, Niklas, Janus FRIIS, Ahti HEINLA, Priit KASESALU et Jaan TALLINN. « Skype ». C++. In : *Skype* (2003) (cf. p. 873).

## Sites

- 1561–2011 *Garamond*. ministère de la Culture & de la Communication. 2011. URL : <http://www.garamond.culture.fr> (cf. p. 139).
- Academia.edu*. 2008. URL : <https://www.academia.edu> (cf. p. 128).
- archives de la Somme*. URL : <http://archives.somme.fr> (cf. p. 295, 462, 909).
- BookZZ*. 2009. URL : <http://bookzz.org> (cf. p. 127).
- Cairn.info*. 2005. URL : <http://www.cairn.info> (cf. p. 128).
- Calames*. 2007. URL : <http://www.calames.abes.fr> (cf. p. 294, 300, 710, 711, 910, 911).
- citedelamusique.fr*. URL : <http://www.citedelamusique.fr> (cf. p. 301, 308, 558, 911, 919).
- cnrtl*. 2005. URL : <http://www.cnrtl.fr> (cf. p. 128).
- Comprehensive T<sub>E</sub>X Archive Network*. SCHROD Joachim, RATZ Sebastian, SCHÖPF, RAINER et GREENWADE George. 1992. URL : <http://www.ctan.org> (cf. p. 138).
- Dailymotion*. 2005. URL : <https://www.dailymotion.com> (cf. p. 281, 563, 913).
- decryptimages.net*. URL : <http://www.decryptimages.net> (cf. p. 611, 614).

- ecolibtv*. 2007. URL : [http://docpatrimoine.agroparistech.fr/?page=ecolibtv&id\\_rubrique=10](http://docpatrimoine.agroparistech.fr/?page=ecolibtv&id_rubrique=10) (cf. p. 615).
- Encyclopædia Universalis*. 1999. URL : <http://www.universalis.fr> (cf. p. 128).
- Gallica*. 1997. URL : <http://gallica.bnf.fr> (cf. p. 127).
- Google Livres*. 2004. URL : <https://books.google.fr> (cf. p. 127).
- HAL*. 2000. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr> (cf. p. 128).
- historial.org*. 2010. URL : [www.historial.org](http://www.historial.org) (cf. p. 460).
- Ina*. 2006. URL : <http://www.institut-national-audiovisuel.fr> (cf. p. 755).
- Jean-Claude Golvin*. URL : <http://jeanclaudegolvin.com> (cf. p. 465).
- Joconde*. 1992. URL : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm> (cf. p. 128, 274, 290, 291, 293, 295, 296, 301, 453, 462, 470, 558, 575, 629, 640, 775, 909, 917–919, 1058, 1082).
- L'Adresse musée de la Poste*. URL : <http://www.ladressedemuseedelaposte.fr> (cf. p. 302, 488, 919).
- L'Agence Photo RMN Grand Palais*. 2003. URL : <http://www.photo.rmn.fr/> (cf. p. 128, 293, 775, 909).
- musical instrument museums online*. URL : <http://www.mimo-international.com> (cf. p. 293, 559, 909).
- Persée*. 2005. URL : <http://www.persee.fr> (cf. p. 128).
- Portail des arts de la marionnette*. 2011. URL : [www.artsdelamarionnette.eu](http://www.artsdelamarionnette.eu) (cf. p. 303, 451, 920).
- Revue.org*. 1999. URL : <http://www.revue.org> (cf. p. 128).
- Scribd*. 2007. URL : <https://fr.scribd.com> (cf. p. 127).
- TEX – L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X Stack Exchange*. SPOLSKY Joel, ATWOOD Jeff et Stack Exchange Inc. 2008. URL : <http://tex.stackexchange.com> (cf. p. 138).
- Styles Zotero*. 2010. URL : <https://www.zotero.org/styles> (cf. p. 130).
- Sudoc*. 2000. URL : <http://www.sudoc.abes.fr> (cf. p. 127, 294, 710, 910).
- Twitter*. 2006. URL : <https://twitter.com> (cf. p. 49, 549, 1128).
- Wikipédia*. 2001. URL : <http://www.wikipedia.org> (cf. p. 128).
- YouTube*. 2005. URL : <https://www.youtube.com> (cf. p. 624).

## Bulletins spécialisés

### Philosophie de l'histoire

- BLOCH, Marc. *Apologie pour l'histoire*. Paris : Armand Colin, 1974 (cf. p. 335).
- BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris : Armand Colin, 1949.
- CAMPION, Pierre. « La poétique de l'histoire selon Jacques Rancière ». In : *Récits de la pensée*. Paris : SEDES, 2000.
- DHOQUOIS, Guy. *Histoire de la pensée historique*. Collection U. Paris : Armand Colin, 1991.
- DOSSE, François. « Paul Ricœur, Michel de Certeau & l'Histoire. » In : *L'histoire entre mémoire et épistémologie. Autour de Paul Ricœur*. Dijon : Payot Lausanne, 2005, p. 149–182 (cf. p. 22, 352, 353).
- *L'histoire en miettes (1987)*. Paris : La Découverte, 2010 (cf. p. 335).
- DUBY, Georges. *Le temps des cathédrales l'art et la société, 980-1420*. Paris : Gallimard, 1976 (cf. p. 356, 527, 927).

- FARGE, Arlette. « Michel Foucault et l'histoire ». In : *Sciences Humaines* 44 (nov. 1994).
- FILLION, Réal. « L'idée de l'histoire chez Michel Foucault ». In : *Science et esprit* 55.1 (2003), p. 23-34.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits, 1954-1988, volume III 1976-1979*. Sous la dir. de Daniel DEFERT et François EWALD. Bibliothèque des sciences humaines. Paris : Gallimard, 1994 (cf. p. 1123).
- FOUCAULT, Michel, Jacques-Alain MILLER, Alain GROSRIECHARD, Gérard WAJEMAN et Guy LE GAUFREY. « Le jeu de Michel Foucault ». In : *Dits et écrits, 1954-1988, volume III 1976-1979*. Paris : Gallimard, 1994, p. 298-329.
- GINZBURG, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*. Sous la dir. de Carlo GINZBURG. Nouvelle bibliothèque scientifique. Paris : Flammarion, 1989 (cf. p. 21, 25, 26).
- GOETZ, Rose. « Paul Ricœur et Michel Foucault ». French. In : *Le Portique* 13-14 (sept. 2004) (cf. p. 310).
- GREISCH, Jean. *Paul Ricœur : l'itinérance du sens*. Grenoble : J. Millon, 2001.
- HARTOG, François. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. La Librairie du vingt-et-unième siècle. Paris : Éditions du Seuil, 2003 (cf. p. 21, 345, 346).
- *Évidence de l'histoire*. Paris : Gallimard, 2007.
- *Le présent de l'historien*. Paris : Gallimard, 2010.
- HÉRODOTE. *Histoire (-445)*. Paris : Charpentier, 1850 (cf. p. 183, 194, 204).
- LARDELLIER, Pascal, éd. *Histoire & communication*. MEI 10. Média & information. Paris : L'Harmattan, 1999.
- LAVISSE, Ernest. *Histoire de France illustrée depuis les origines jusqu'à la Révolution*. Sous la dir. d'Ernest LAVISSE. Paris : Hachette, 1911 (cf. p. 422).
- LES ANNALES. « Tentons l'expérience ». In : *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 44.6 (1989), p. 1317-1323 (cf. p. 334).
- LESSAULT, Bertrand. « F. Hartog. Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps. Paris : Le Seuil, 2003 ». In : *L'orientation scolaire et professionnelle* 33/3 (2014), p. 479-483 (cf. p. 345).
- MINUTI, Rolando. *Internet et le métier d'historien : réflexions sur les incertitudes d'une mutation*. Écritures électroniques. Paris : Presses universitaires de France, 2002.
- MONIOT, Henri et Maciej SERWANSKI. *L'histoire et ses fonctions une pensée et des pratiques au présent*. Paris, Montréal (Québec) : L'Harmattan, 2000.
- MÜLLER, Bertrand. « Cheminer avec Paul Ricœur. À propos de La Mémoire, l'histoire, l'oubli ». In : *L'histoire entre mémoire et épistémologie. Autour de Paul Ricœur*. Dijon : Payot Lausanne, 2005, p. 15-35 (cf. p. 310).
- *L'histoire entre mémoire et épistémologie. Autour de Paul Ricœur*. Sciences humaines. Dijon : Payot Lausanne, 2005.
- POIRRIER, Philippe. *Les enjeux de l'histoire culturelle*. L'Histoire en débats. Points. Histoire. Paris : Éditions du Seuil, 2004.
- POMA, Andrea. « L'humour comme signe d'histoire ». In : *Revue germanique internationale* 6 (2007), p. 161-176.
- POTTE-BONNEVILLE, Mathieu. *Michel Foucault, l'inquiétude de l'histoire*. Quadrige. Essais, débats, ISSN 1764-027X. Paris : Presses universitaires de France, 2004.

- POUSSEUR, Robert. « Georges Duby - L'art et la société. Moyen Âge-XXe siècle ». In : *Esprit & Vie* 89 (sept. 2004), p. 30-31.
- RANCIÈRE, Jacques. *Les noms de l'histoire : essai de poétique du savoir*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- REVEL, Jacques. « L'émergence de la micro-histoire ». In : *L'Histoire aujourd'hui*. Auxerre : Sciences Humaines, 1999, p. 239-247.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Tome 2, La configuration dans le récit de fiction*. Points. Série Essais ; 228. Paris : Éditions du Seuil, 1991.
- *Temps et récit. Tome 3, Le temps raconté*. Points, Série Essais ; 229. Paris : Éditions du Seuil, 1991 (cf. p. 22).
- *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- RUANO-BORBALAN, Jean-Claude. *L'histoire aujourd'hui : nouveaux objets de recherche, courants et débats, le métier d'historien*. Auxerre : Sciences Humaines, 1999.
- SIRINELLI, Jean-François, Pascal CAUCHY et Claude GAUVARD. *Les historiens français à l'œuvre : 1995-2010*. Paris : Presses universitaires de France, 2010.
- TRAVERSO, ENZO. *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*. Paris : Fabrique, 2005.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *Le choix de l'histoire : pourquoi et comment je suis devenu historien*. Paris : Arléa, 2006.
- ZELIS, Guy. « Vers une histoire publique ». In : *Le Débat* 177.5 (2013), p. 153-162 (cf. p. 18, 230, 231, 308, 309, 332, 333).

## Écriture de l'histoire

- CAIRE-JABINET, Marie-Paule. *Introduction à l'historiographie*. 128. Histoire. Paris : Armand Colin, 2008 (cf. p. 204).
- CARBONELL, Charles-Olivier. *L'historiographie*. Paris : Presses universitaires de France, 2010 (cf. p. 195).
- CERTEAU, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Bibliothèque des histoires. Paris : Gallimard, 1975 (cf. p. 22, 201, 254, 312, 330, 346).
- CROIZY-NAQUET, Catherine. « Écrire l'histoire : le choix du vers ou de la prose aux douzième & treizième siècles ». In : *Médiévales* 19.38 (2000), p. 71-85.
- DELACROIX, Christian, François DOSSE et Patrick GARCIA. *Les courants historiques en France : XIXe-XXe siècle*. U. Histoire. Paris : Armand Colin, 2002.
- GOETZ, Rose. « Paul Ricœur et Michel Foucault ». French. In : *Le Portique* 13-14 (sept. 2004) (cf. p. 310).
- LAMAISON, Pierre. *Atlas de la civilisation occidentale : généalogie de l'Europe*. Paris : France-loisirs, 1995.
- LARDELLIER, Pascal, éd. *Histoire & communication*. MEI 10. Média & information. Paris : L'Harmattan, 1999.
- MINUTI, Rolando. *Internet et le métier d'historien : réflexions sur les incertitudes d'une mutation*. Écritures électroniques. Paris : Presses universitaires de France, 2002.
- OFFENSTADT, Nicolas. *L'historiographie*. Paris : P.U.F, 2011.
- POIRRIER, Philippe. *Introduction à l'historiographie*. Paris : Belin, 2009.

- RESWEBER, Jean-Paul. « L'écriture de l'histoire. Michel Foucault et Michel de Certeau ». In : *Le Portique* 13-14 (2004).
- RICŒUR, Paul. « L'écriture de l'histoire & la représentation du passé ». In : *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 55.4 (2000), p. 731-747 (cf. p. 42, 312, 328, 330, 331, 346).
- RUANO-BORBALAN, Jean-Claude. *L'histoire aujourd'hui : nouveaux objets de recherche, courants et débats, le métier d'historien*. Auxerre : Sciences Humaines, 1999.
- VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Points. Histoire, ISSN 0768-0457. Paris : Ed. du Seuil, 1971.

## Représentations et images

- BOUGNOUX, Daniel. *La crise de la représentation*. Paris : La Découverte, 2006.
- CANTAREL-BESSON, Yveline, Claire CONSTANS, Bruno FOUCART et Pierre ARIZZOLI-CLÉMENTEL. *Napoléon : images et histoire*. Monographies des Musées de France. Paris : Réunion des musées nationaux, 2001.
- DELPORTE, Christian, Laurent GERVEREAU et Denis MARÉCHAL. *Quelle est la place des images en histoire ?* Histoire culturelle. Paris : Nouveau monde éditions, 2008.
- DORTIER, Jean-François. « L'univers des représentations ou l'imaginaire de la grenouille ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002 (cf. p. 329).
- DURKHEIM, Émile. « Représentations individuelles et représentations collectives (1898) ». In : *Les Cahiers de psychologie politique* 8 (2008) (cf. p. 313).
- HASKELL, Francis. *L'historien et les images*. Bibliothèque illustrée des histoires. Paris : Gallimard, 1995.
- JOURNET, Nicolas. *Entre image et écriture : la découverte des systèmes graphiques*. Auxerre : Sciences humaines, 2008.
- MARIN, Louis. *De la représentation*. Hautes études. Paris : Gallimard, 1994.
- MICHEL, Christian. « Histoire, mémoire & représentation : figurer des scènes du Moyen Âge avant la Révolution ». In : *Historiographie de la France & mémoire du royaume au dix-huitième siècle*. Paris : Honoré Champion, 2006, p. 319-344 (cf. p. 208, 209).
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation [1819]*. Sous la dir. de Richard ROOS. Paris : Presses universitaires de France, 2004 (cf. p. 359).
- TOBELEM, Jean-Michel. *L'image et les musées*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- VOYELLE, Michel. « Histoire et représentations ». In : *L'Histoire aujourd'hui*. Auxerre : Sciences Humaines, 1999, p. 45-49.
- ZEIMBEKIS, John. « Représentation ». In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin, 2007, p. 380-382.

## Stylistique et temporalités

- ANDERSON, John. « La grammaire casuelle ». In : *Langages* 38 (1975), p. 18-64.
- BATTISTELLI, Delphine. *Linguistique et recherche d'information : la problématique du temps*. Collection Traitement de l'information, ISSN 1961-1498. Paris : Hermes science publications-Lavoisier : Lavoisier, 2011.



- BÉNEL, Aurélien, Christophe LEJEUNE et Chao ZHOU. « Éloge de l'hétérogénéité des structures d'analyse de textes ». In : *Document numérique* 13.2 (2010), p. 41–56 (cf. p. 135, 157, 160).
- BOYER, Alain. « Celà va sans dire. Éloge de l'enthymème ». In : *Hermès, La Revue* 15 (1995), p. 73–90.
- BROS, Frédérique. « Devenir e-lettré : quels leviers et voies d'accès à l'écrit à l'heure de la littérature numérique ? » In : *Savoirs* N° 38.2 (2015), p. 73–90 (cf. p. 121).
- CHEVALIER, Jean-Claude. « Langage et histoire ». In : *Langue française* 15.1 (1972), p. 3–17.
- FONTANIER, Pierre et Gérard GENETTE. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion, 2009.
- GEERAERTS, Dirk. « Des deux côtés de la sémantique structurale : sémantique historique et sémantique cognitive ». In : *Histoire Épistémologie Langage* 15.1 (1993), p. 111–129 (cf. p. 260).
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Éditions du Seuil, 1969.  
— *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.  
— *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris : Éditions du Seuil, 1982 (cf. p. 156).
- GOSSELIN, Laurent. *Temporalité et modalité*. Bruxelles (Belgique) : De Boeck Duculot, 2005.  
— « Compte rendu de Louis de Saussure : Temps et pertinence. Éléments de pragmatique cognitive du temps, 2003 ». In : *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* CII-2 (2007), p. 159–162.
- ILDEFONSE, Frédérique. « Perception et discours dans l'ancien stoïcisme ». In : *Histoire Épistémologie Langage* 14.2 (1992), p. 31–45.
- JOST, François. « Narration(s) : en deçà et au-delà ». In : *Communications* 38 (1983), p. 192–212.
- KAMP, Hans. « Événements, représentations discursives et référence temporelle ». In : *Langages* 15.64 (1981), p. 39–64.
- KORZYBSKI, Alfred. *Une carte n'est pas le territoire : prolégomènes aux systèmes non-aristotéliens et à la sémantique générale*. Paris : Éditions de l'Éclat, 1998 (cf. p. 198, 199, 327).
- LEGALLOIS, Dominique. « Essai sur la temporalité et le rythme du signe linguistique ». In : *Langages* 37.150 (2003), p. 48–60.
- MAFFESOLI, Michel. *Le temps revient : formes élémentaires de la postmodernité*. Desclée de Brouwer. Paris, 2010.
- POTTIER, Bernard. *Sémantique générale*. Linguistique nouvelle. Paris : Presses universitaires de France, 1992 (cf. p. 325, 327).
- REINBERG, Alain. *Le temps humain et les rythmes biologiques : essai*. Monaco : Éditions du Rocher, 1998 (cf. p. 345).
- REY, Alain. « Langage et temporalités ». In : *Langages* 8.32 (1973), p. 53–78 (cf. p. 343).
- RIGOT, Huguette. « Ordre/désordre de l'écrit ». In : *Indice, index, indexation*. Sous la dir. de Susan KOVACS et Ismail TIMIMI. Paris : ADBS, 2006, p. 277–290 (cf. p. 129, 146, 157).
- SAUSSURE, Louis de. *Temps et pertinence : éléments de pragmatique cognitive du temps*. Champs linguistiques. Recherches. Bruxelles (Belgique) : De Boeck Duculot, 2003.
- SCHWER, Sylviane R et Lucia TOVENA. « Ontologies temporelles et sémantique de la temporalité ». In : *HAL - SHS* (2009).
- SHUSTERMAN, Ronald. « Pour en finir avec la littérarité ». In : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin, 2007, p. 280–282.

WEINRICH, Harald. *Le temps : le récit et le commentaire*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.

## Esthétique

- ARABYAN, Marc. *Lire l'image : émission, réception, interprétation des messages visuels*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- ARASSE, Daniel. *Histoires de peintures*. Paris : France culture Denoël, 2004.
- BAGOT, Jean-Didier. *Information, sensation et perception*. Collection Cursus. Série Psychologie. Paris : Armand Colin, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1939)*. Sous la dir. de Lambert DOUSSON. Folio plus 123. Paris : [Gallimard], 2007.
- BONNET, Claude. « Les trois étapes de la perception ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002.
- CARTER, Curtis L. et Brigitte ROLLET. « La philosophie et l'art : de nouveaux paysages pour l'esthétique ». In : *Diogène* 233.1 (2011), p. 119–142.
- CORBIN, Alain et Gilles HEURÉ. *Historien du sensible : entretiens avec Gilles Heuré*. Paris : La Découverte, 2000 (cf. p. 332).
- COSANDEY, Fanny. « Représenter une reine de France. Marie de Médicis et le cycle de Rubens au palais du Luxembourg ». French. In : *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 19 (avr. 2004), p. 1–12.
- DAMASIO, Antonio. « Les émotions, source de conscience ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002 (cf. p. 350).
- DANDRÉ-BARDON, Michel-François. *Traité de peinture*. Dessaint, 1765 (cf. p. 209).
- DENIS, Michel. « Images mentales et pensée ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002 (cf. p. 200, 350).
- DIDI-HUBERMAN, Georges, Jean-Max COLARD, Claire MOULENE et Jean-Marie DURAND. *Entretien avec Georges Didi-Huberman : Regarder n'est pas une compétence, c'est une expérience*. Fév. 2014.
- DOKIC, Jérôme. *Qu'est-ce que la perception ?* Chemins philosophiques. Paris : Joseph Vrin, 2004.
- DORTIER, Jean-François. « Perception ». In : *Le dictionnaire des sciences humaines*. Auxerre : Sciences Humaines, 2008, p. 547–549 (cf. p. 322).
- DURING, Elie. « Le sublime peut-il faire rire ? Petite leçon d'esthétique allemande ». In : *Musica Falsa* 19 (2003).
- FORTIN, Jacinthe et Nathalie DURAND. *De la perception à la mesure sensorielle*. Saint-Hyacinthe (Québec) : La fondation des gouverneurs, 2004.
- FRANCÈS, Robert. *La perception*. Que sais-je ? Paris : Presses universitaires de France, 1992.
- GERVEREAU, Laurent. *Histoire du visuel au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 2003 (cf. p. 611).
- GLICENSTEIN, Jérôme. « Robert Musil et la conception utopique de l'esthétique ». In : *Nouvelle revue d'esthétique* 6.2 (2010), p. 177–186.
- GOODMAN, Nelson. *Esthétique et connaissance : (pour changer de sujet)*. Paris : Éditions de l'éclat, 2001.
- HARRIS, Geoffrey T. *André Malraux : l'éthique comme fonction de l'esthétique*. Paris : Lettres modernes, 1972.

- HASKELL, Francis. *L'historien et les images*. Bibliothèque illustrée des histoires. Paris : Gallimard, 1995.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique ou philosophie de l'art [1818-1829]*. Sous la dir. de Benoît TIMMERMANS et Paolo ZACCARIA. Paris : Librairie générale française, 1997 (cf. p. 358, 359).
- HILLAIRE, Norbert. *L'expérience esthétique des lieux essais*. Paris : l'Harmattan, 2008.
- JOURNET, Nicolas. *Le monde de l'image Icônes, publicité, images mentales, photographies, images numériques...* Auxerre : Sciences humaines, 2003.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Sous la dir. d'Alain RENAUT. Paris : Flammarion, 1995 (cf. p. 354).
- LACAÏLE, Frédéric. *La première guerre mondiale vue par les peintres*. Sous la dir. de Bernard DEVAUX. Paris : Citédis, 1998 (cf. p. 59).
- LAPLANTINE, François. *Son, image, langage : Anthropologie esthétique et subversion*. Éditions Beauchesne, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. « Le cadre & les œuvres ». In : *Le débat* 2.44 (1987), p. 180-183 (cf. p. 871).
- LUYAT, Marion. *La perception*. Les Topos (Paris), ISSN 1284-7232. Paris : Dunod, 2009.
- MAFFESOLI, Michel. *Éloge de la raison sensible*. La Petite vermillon (Paris), ISSN 1160-3100; 237. Paris : La Table ronde, 2005.
- *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*. La Petite vermillon; 257. Paris : La Table ronde, 2006 (cf. p. 23).
- MARIN, Louis. « Aux marges de la peinture : voir la voix ». In : *De la représentation*. Paris : Gallimard, 1994, p. 329-341.
- MERLEAU-PONTY, Maurice et Claude LEFORT. *L'Œil et l'Esprit*. Folio. Essais. Paris : Gallimard, 1985 (cf. p. 360).
- MORIZOT, Jacques et Roger POUIVET. *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris : Armand Colin, 2007.
- PACTEAU, Chantal. « Penser : de la logique à l'expérience ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. ou de l'Influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions. Paris : Crapelet, 1815.
- RANCIÈRE, Jacques. *L'inconscient esthétique*. Paris : Galilée, 2001.
- SANDER, David et Carole VARONE. « L'émotion a sa place dans toutes les expositions ». In : *La Lettre de l'OCIM* 134 (mar. 2011), p. 22-28.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Philosophie de l'art*. Sous la dir. de Caroline SULZER. Grenoble : J. Millon, 1999 (cf. p. 359).
- SERRES, Michel. *Les cinq sens*. Paris : Bernard Grasset, 1985.
- SICARD, Monique. « Les paradoxes de l'image ». In : *Hermès, La Revue* 21 (1997), p. 46-54.
- TALON-HUGON, Carole. *L'esthétique*. Que sais-je?; 635. Paris : Presses universitaires de France, 2004 (cf. p. 334).
- *L'art victime de l'esthétique*. Paris : Hermann, 2014.

TANZARELLA, Stéphane. *Perception & communication chez les animaux*. Bruxelles (Belgique) : De Boeck, 2006 (cf. p. 317-321, 324).

## Muséographie

- ANCEL, Pascale. « La médiation écrite au musée : miroirs et jeux de miroirs ». In : *La Lettre de l'OCIM* 132 (nov. 2010), p. 14-20.
- ANDREACOLA, Florence. « Musée et numérique, enjeux et mutations ». In : *Revue française des sciences de l'information et de la communication* 5 (juil. 2014).
- BARY, Marie-Odile, Jean-Michel TOBELEM, Jacques BARROT et Richard MARTINEAU. *Manuel de muséographie : petit guide à l'usage des responsables de musée*. Paris : Séguier, 1998.
- BOTBOL, Dominique. « Expositions permanentes : grands récits ou fragments de discours ». In : *La Lettre de l'OCIM* 112 (juil. 2007), p. 4-11.
- CHAUMIER, Serge et Camille FRANÇOISE. « Museomix : l'invention d'un musée du XXI<sup>e</sup> siècle ». In : *La Lettre de l'OCIM* 156 (nov. 2014), p. 7-11.
- CHAUVEY, Valérie. « Le texte au musée pour les visiteurs non-voyants : comment aborder les choix de contenus et de formes ? ». In : *La Lettre de l'OCIM* 132 (nov. 2010), p. 40-47.
- CLAUDEL, Anne. « À la recherche du « musée des musées » : les systèmes d'information sur le patrimoine ». In : *Publics et Musées* 10.1 (1996), p. 105-111.
- CONTENOT, Félicie. « La médiation au service de la confluence du musée et de la bibliothèque ». In : *Bulletin des Bibliothèques de France* 56.4 (2011).
- DELARGE, Alexandre. « L'exposition et l'indissociable union du fond et de la forme ». In : *La Lettre de l'OCIM* 155 (sept. 2016), p. 10-16.
- DESHAYES, Sophie. « Interprétation du statut d'un audioguide ». In : *Études de communication* 24 (déc. 2001), p. 71-90 (cf. p. 212, 214, 216, 217).
- « Les parcours audioguidés : déambulation des publics et médiation sonore embarquée ». In : *La Lettre de l'OCIM* 155 (sept. 2014), p. 29-35 (cf. p. 209, 215-217).
- DOR, Audrey. « Les audioguides... ont de l'oreille ! ». In : *La Lettre de l'OCIM* 120 (nov. 2008), p. 11-19 (cf. p. 218, 219).
- DROUGUET, Noémie. « Succès et revers des expositions-spectacles ». In : *Culture & Musées* 5.1 (2005), p. 65-90.
- IDJERAOUI-RAVEZ, Linda. *Le témoignage exposé*. Sous la dir. de Jean DAVALLON. Du document à l'objet médiatique. Paris : l'Harmattan, 2012.
- JEANNERET, Yves, Nicolas MEEÛS et Olivier SOUTET. *Que faisons-nous du texte ? Travaux de stylistique et de linguistique françaises*. Études linguistiques, ISSN 1764-4127. Paris : PUPS, DL2012, 2012.
- JOHNSON, James, Jim BENNETT et Jonathan BOWEN. « Visiteurs virtuels et musées virtuels ». In : *Publics et Musées* 13.1 (1998), p. 109-127.
- JOLY, Marie-Hélène. « Le Projet Scientifique et Culturel a-t-il de l'avenir ? ». In : *La Lettre de l'OCIM* 124 (juil. 2009), p. 8-14.
- JUGIE, Sophie. « Un PSC à l'épreuve de la rénovation : accomplissement et dépassement ». In : *La Lettre de l'OCIM* 124 (juil. 2009), p. 30-36.
- MCMANUS, Paulette M. « Le contexte social, un des déterminants du comportement d'apprentissage dans les musées ». In : *Publics et Musées* 5.1 (1994), p. 59-78.

- MIGUET, Danièle. « Autour de la sensorialité dans les musées ». In : *Publics et Musées* 13.1 (1998), p. 177–182.
- MONTPETIT, Raymond. « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique ». In : *Publics et Musées* 9.1 (1996), p. 55–103.
- ORELLANA RIVERA, María Isabel. « Muséologie participative et éducation ». In : *La Lettre de l'OCIM* 112 (juil. 2007), p. 12–21.
- PINETTE, Matthieu. « Le Projet de Musée : inutile pensum ou outil salvateur ? ». In : *La Lettre de l'OCIM* 124 (juil. 2009), p. 15–18.
- POLI, Marie-Sylvie. « Le parti-pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique ». In : *Publics et Musées* 1.1 (1992), p. 91–103.
- « Le texte dans un musée d'histoire et de société ». In : *Publics et Musées* 10.1 (1996), p. 9–27.
- « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité ». In : *La Lettre de l'OCIM* 132 (nov. 2010), p. 8–13.
- REGROUPEMENT DES MUSÉES D'HISTOIRE DE MONTRÉAL. *Les musées d'histoire de Montréal : plus de 75 activités éducatives et dynamiques pour le milieu scolaire*. Montréal (Québec) : Regroupement des musées d'histoire de Montréal, 2000 (cf. p. 20).
- RIGAT, Françoise. « Pourquoi et jusqu'où traduire les textes dans un musée et une exposition ? ». In : *La Lettre de l'OCIM* 132 (nov. 2010), p. 34–39.
- SCHAFER, Valérie, Benjamin THIERRY et Noémie COUILLARD. « Les musées, acteurs sur le Web ». In : *La Lettre de l'OCIM* 142 (juil. 2012), p. 5–14.
- SCRIVE, Martine. « Qui fait une exposition ? Du commissaire à l'équipe projet ». In : *Publics et Musées* 6.1 (1994), p. 99–104.
- SOICHOT, Olivier. « Scénographe d'exposition, une profession en quête d'espace ». In : *La Lettre de l'OCIM* 130 (juil. 2010), p. 36–40.
- « Suivez l'(audio)guide ! ». In : *La Lettre de l'OCIM* 132 (nov. 2010), p. 48–53.
- STEPHEN BITGOOD, Harris H Shettel. « Les pratiques de l'évaluation des expositions ». In : *Publics et Musées* 4.1 (1994), p. 9–26.
- SUNIER, Sandra. « Le scénario d'une exposition ». In : *Publics et Musées* 11.1 (1997), p. 195–211.
- TROUCHE, Dominique et Emmanuelle LAMBERT. « La convocation des corps dans les expositions des musées de l'histoire des guerres ». In : *Culture & Musées* 14.1 (2009), p. 127–145.
- VIDAL, Geneviève. « L'interactivité et les sites Web de musée ». In : *Publics et Musées* 13.1 (1998), p. 89–107.

## Muséologie

- ALCAUD, David et Jean-Michel TOBELEM. *Politique et musées*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- CAUNE, Jean. *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*. Communication, médias et sociétés. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1999.
- CHAUMIER, Serge et André DESVALLÉES. *Des musées en quête d'identité : écomusée versus technomusée*. Nouvelles études anthropologiques. Paris : L'Harmattan, 2003.

- DAVALLON, Jean. « Le musée est-il vraiment un média ? » In : *Publics et Musées* 2.1 (1992), p. 99–123 (cf. p. 256–259, 264, 1123).
- DELOCHE, Bernard. *Mythologie du musée*. De l'uchronie à l'utopie. Paris : le Cavalier Bleu, 2010 (cf. p. 219, 221–223, 226, 228, 255, 274, 289, 297, 354).
- DELPORTE, Christian, Laurent GERVEREAU et Denis MARÉCHAL. *Quelle est la place des images en histoire ?* Histoire culturelle. Paris : Nouveau monde éditions, 2008.
- DÉOTTE, Jean-Louis. « Le passage du musée ». Thèse de doct. Saint-Denis, 1990 (cf. p. 18).  
— *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris : L'Harmattan, 1993 (cf. p. 19).  
— « Le musée n'est pas un dispositif ». In : *Cahiers philosophiques* n° 124.1 (2011), p. 9–22.
- FRANÇOIS MAIRESSE, André Desvallées. « Sur la muséologie ». In : *Culture & Musées* 6.1 (2005), p. 131–155.
- GERVEREAU, Laurent. « Le musée, source ou moteur de recherche ? » In : *Vingtième Siècle* 72.4 (2001), p. 125–131.
- GOB, André. *Le musée, une institution dépassée ?* Éléments de réponse. Armand Colin, 2010.
- GRENIER, Catherine. *La fin des musées ?* Paris : Éditions du regard, 2013 (cf. p. 50).
- GUIBAL, Jean. « Une loi qui ne répond pas aux réalités territoriales des musées ». In : *ICOM, lettre du comité national français* 28 (oct. 2003), p. 18–19 (cf. p. 260).
- LABOURDETTE, Marie-Christine. *Les musées de France*. Paris : Presses universitaires de France, 2015.
- MALRAUX, André. *Le musée imaginaire [1947]*. Paris : Gallimard, 2012 (cf. p. 222).
- MAZÉ, Camille, Frédéric POULARD et Christelle VENTURA. *Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris : CTHS éditions, 2013 (cf. p. 870).
- MCLUHAN, Marshall, Harley PARKER et Jacques BARZUN. *Le musée non linéaire [1969]*. Exploration des méthodes, moyens & valeurs de la communication avec le public par le musée. Lyon : Aléas, 2008 (cf. p. 222).
- NATALI, Jean-Paul. « Le rôle des scientifiques dans les productions muséales ». In : *Culture & Musées* 10.1 (2007), p. 37–61.
- PEYRIN, Aurélie. « Démocratiser les musées : une profession intellectuelle au féminin ». In : *Travail, genre et sociétés* N° 19.1 (avr. 2008), p. 65–85 (cf. p. 110).
- POULOT, Dominique. *Quels musées, pour quelles fins aujourd'hui ? Séminaire de l'École du Louvre*. Paris : La documentation française, 1983.  
— *L'invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique*. Paris : Klincksieck, 1995.  
— *Une histoire des musées de France : dix-huitième – vingtième siècle*. Paris : La Découverte, 2008 (cf. p. 224).  
— « Gloires et opprobres politiques au musée ». In : *Sociétés & Représentations* 26.2 (2008), p. 197–22.  
— *Musée et muséologie*. Repères (Mašpero). Paris : La Découverte, 2009.
- PUBLICS ET MUSÉES. « Termes muséologiques de base ». In : *Publics et Musées* 14.1 (1998), p. 163–171.
- RASSE, Paul. *Les musées à la lumière de l'espace public : histoire, évolution, enjeux*. Paris : L'Harmattan, 1999.  
— « La médiation scientifique et technique entre vulgarisation et espace public ». In : *Qua-dermi* 46 (2001), p. 73–93.

- RASSE, Paul et Éric NECKER. *Techniques et cultures au musée : enjeux, ingénierie et communication des musées de société*. Muséologies. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1997.
- ROLLAND, Anne-Ségolène et Hanna MURASKAYA. *Les musées de la nation : Créations, transitions, renouvellements - Europe, XIX<sup>e</sup> - XXI<sup>e</sup> siècles*. Paris : L'Harmattan, 2009 (cf. p. 20).
- SEGALEN, Martine. « L'impossible musée des cultures de la France. Le cas du musée national des Arts & Traditions populaires ». In : *Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris : CTHS éditions, 2013 (cf. p. 870).
- STELMES, Anne. « Les musées au prisme de la communication ». In : *Hermès, La Revue* 61 (2011).
- THILL, Raoul. *Les musées ne sont plus des univers clos*. 2011.
- VAN PRAËT, Michel. « Faire évoluer nos musées & développer de nouvelles compétences avec & au-delà de la loi ». In : *ICOM, lettre du comité national français* 28 (oct. 2003), p. 4.

## Les musées d'histoire

- ALMEIDA, Fabrice d'. « Musée d'histoire, histoire dans les musées ». In : *Vingtième Siècle* 37.1 (1993), p. 148-150 (cf. p. 19).
- BECKER, Annette. « Des musées d'histoire : pour qui, pour quoi ? ». In : *Vingtième Siècle* 154 (1997), p. 122-124 (cf. p. 19).
- BENOIT, Isabelle. « Politique de mémoire ». Thèse de doct. Florence (Italie) : European University Institute, 2001 (cf. p. 20).
- BESSARD, Mélanie et Nolwenn ROBINE. « Les centres d'interprétation dans leur relation à la recherche et à la diffusion ». In : *La Lettre de l'OCIM* 119 (sept. 2008), p. 12-17.
- CHAUMIER, Serge et Daniel JACOBI. « Nouveaux regards sur l'interprétation et les centres d'interprétation ». In : *La Lettre de l'OCIM* 119 (sept. 2008), p. 4-11.
- DAVALLON, Jean. « Conclusion du colloque : Des musées d'histoire pour l'avenir ». In : *Des musées d'histoire pour l'avenir*. Paris, Péronne : Noësis ; L'Historial de la Grande Guerre, 1998, p. 351-356 (cf. p. 19).
- DÉOTTE, Jean-Louis. *Les musées d'histoire sont-ils possibles ?* Paris : collège international de philosophie, 1990 (cf. p. 19, 334).
- DESHAYES, Sophie. « Les sciences humaines et sociales s'exposent à l'Historial de Péronne ». In : *Culture & Musées* 10.1 (2007), p. 79-95.
- GAEHTGENS, Thomas W. *Versailles de la résidence royale au musée historique la galerie des batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*. Sous la dir. de Pierre LEMOINE. Paris : Albin Michel, 1984 (cf. p. 59, 775).
- GERVEREAU, Laurent. *Quelles perspectives pour les musées d'histoire en Europe ?* Paris : Association internationale des musées d'histoire, 1997 (cf. p. 19).
- *Quel avenir pour les musées d'histoire ?* Paris : Association internationale des musées d'histoire, 1999.
- GERVEREAU, Laurent et Claire CONSTANS. *Le musée révélé l'histoire de France au château de Versailles*. Paris : Robert Laffont, 2005 (cf. p. 59, 607, 770, 775).
- GONCALVES DA COSTA, Héloïsa. *Les musées d'histoire de ville leur contribution au développement social contemporain*. Montréal (Québec) : université du Québec à Montréal, 2000 (cf. p. 20).

- GROSS, Éric, Philippe BELAVAL et Maryvonne de SAINT PULGENT. « Ouverture du colloque ». In : *Exposer l'histoire des villes et des territoires*. Paris, 2012 (cf. p. 20).
- HARAUCCOURT, Edmond. *L'histoire de la France expliquée au musée de Cluny*. Guide annoté par salles et par séries. Paris : Larousse, 1922 (cf. p. 246, 538, 899).
- HERBST, Wolfgang. « Le musée d'histoire face au développement de la science historique ». In : *Museum XXIX.2/3* (1977), p. 60–69 (cf. p. 18).
- JANIER-MALNOURY, Anne-Claire et Laurent DOUZOU. *Quel avenir pour les musées de la Deuxième Guerre mondiale en France ?* Lyon, 1999.
- JOLY, Marie-Hélène. « Les musées d'histoire ». In : *Des musées d'histoire pour l'avenir*. Paris, Péronne : Noësis ; L'Historial de la Grande Guerre, 1998, p. 57–86.
- JOLY, Marie-Hélène et Thomas COMPÈRE-MOREL. *Des musées d'histoire pour l'avenir*. Paris, Péronne : Noësis ; L'Historial de la Grande Guerre, 1998 (cf. p. 19).
- JOLY, Marie-Hélène et Laurent GERVEREAU. *Musées et collections d'histoire en France*. Paris : Association internationale des musées d'histoire, 1996 (cf. p. 19, 51, 56, 105, 270, 458, 895).
- LABORDE, Alexandre de. *Versailles, ancien et moderne*. Paris : A. Éverat, 1839 (cf. p. 59, 776).
- MARTIAL, Yves. « Introduction du colloque : Des musées d'histoire pour l'avenir ». In : *Des musées d'histoire pour l'avenir*. Paris, Péronne : Noësis ; L'Historial de la Grande Guerre, 1998, p. 7–9.
- MUSÉE D'HISTOIRE CONTEMPORAINE. *Les Nouvelles des musées d'histoire*. Paris : Musée d'histoire contemporaine, 1991.
- PAQUET, Jean. « Éloge de M. Camille Blanchard et un phénomène de société, la multiplication des musées d'histoire. Un cas, le Musée départemental de la Résistance et de la déportation à Grenoble ». In : *Bulletin mensuel de l'Académie delphinale* (1995).
- PÉNICAUT, Emmanuel et Gennaro TOSCANO. *Lieux de mémoire, musée d'histoire*. Institut national du patrimoine. Musées-mondes. Paris : La documentation française, 2012.
- PERNOUD, Régine. « Musées d'histoire ». In : *Museum II.2* (1949), p. 46–49 (cf. p. 18).
- « Musée de l'histoire de France ». In : *Museum VII.2* (1954), p. 143–144 (cf. p. 18).
- POULOT, Dominique. « Le musée d'histoire en France entre traditions nationales et soucis identitaires ». In : *Anais do Museu Paulista* 15.2 (juil. 2007), p. 293–316 (cf. p. 20).
- RIVIÈRE, Georges Henri. « Musées d'histoire ». In : *Museum XIV.4* (1961), p. 181–183 (cf. p. 18).
- « Nouveaux aspects du musée d'histoire ». In : *Museum XXIX.2/3* (1977), p. 58–60 (cf. p. 18).
- RYDBECK, Monica. « Considération sur les musées d'histoire ». In : *Museum XIV.4* (1961), p. 195–197 (cf. p. 18).
- SAULE, Béatrix, Yves GAULUPEAU, Édouard POMMIER et Krzysztof POMIAN. *L'histoire au musée*. Actes du colloque L'histoire au musée (1998, Versailles). Arles : Actes Sud, 2004 (cf. p. 20, 224).
- TROUCHE, Dominique. « Centre d'interprétation ou mémorial ? » In : *La Lettre de l'OCIM* 119 (sept. 2008), p. 22–25.
- VIÉVILLE, Dominique et Marie-Hélène JOLY. « Problématique du colloque : Des musées d'histoire pour l'avenir ». In : *Des musées d'histoire pour l'avenir*. Paris, Péronne : Noësis ; L'Historial de la Grande Guerre, 1998, p. 11–16.



WAHNICH, Sophie. « Les musées d'histoire du vingtième siècle en Europe ». In : *Études* 29.1 (2005), p. 29–42 (cf. p. 20).

## Débat de la Maison d'histoire de France

AMAR, Marianne. « Écrire l'histoire de l'immigration en images ». In : *Migrance* 30 (juil. 2008), p. 12–23.

BABELON, Jean-Pierre. « Le musée de l'Histoire de France. Retour d'expérience ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 103–107.

BACKOUCHE, Isabelle. « La Maison de l'Histoire de France : l'instrumentalisation de la science ». In : *Le Monde* (2010).

— « La Maison de l'Histoire de France. Essai de socio-histoire d'un projet ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 47–62.

BACKOUCHE, Isabelle. « La Maison de l'Histoire de France. Vers un démantèlement des musées de France ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 63–77.

BACKOUCHE, Isabelle et Vincent DUCLERT. « Pourquoi nous ne débattons pas de l'avant-projet de la Maison de l'histoire de France ? ». In : *Le Monde* (2011).

BÉTARD, Daphné. « Fin de la MHF ». In : *Le Journal des Arts* 374 (sept. 2012), p. 5 (cf. p. 39).

DUCLERT, Vincent. « La Maison de l'Histoire de France. Histoire politique d'un projet présidentiel ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 15–46.

GENSBURGER, Sarah et Marie-Claire LAVABRE. « Un point de vue sur la controverse autour de la Maison de l'Histoire de France. La sociologie de la mémoire comme tierce position ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 85–95.

GERVEREAU, Laurent. « La Maison de l'histoire de France doit être mise à l'abri de l'esprit de chapelle ». In : *Le Monde* (oct. 2010) (cf. p. 622).

JAMES-SARAZIN, Ariane. « Le service éducatif du musée d'Histoire de France au début du XXI<sup>e</sup> siècle ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 139–146.

— « Quel avenir pour le musée d'Histoire de France aux Archives nationales ? ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 147–164.

JAMES-SARAZIN, Ariane, Jean-Pierre BABELON, Isabelle BACKOUCHE et Vincent DUCLERT. *Quel musée d'histoire pour la France ?* Éléments de réponse. Série Libertés d'historien. Paris : Armand Colin, 2011 (cf. p. 20, 21, 341, 770).

JOUTARD, Philippe, Benjamin STORA, Pierre NORA et al. « La Maison de l'histoire de France ne doit pas s'ériger au détriment des Archives nationales ». In : *Le Monde* (2011).

LEMOINE, Hervé, MINISTÈRE DE LA DÉFENSE et MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *La maison de l'histoire de France : pour la création d'un centre de recherche et de collections permanentes dédié à l'histoire civile et militaire de la France*. France, 2008.

PARiset, Jean-Daniel et Brigitte-Marie LE BRIGAND. « Le musée de l'Histoire de France : la décennie des grandes expositions (1983-1994) ». In : *Quel musée d'histoire pour la France ?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 122–138.

- POULOT, Dominique. « Le musée d'histoire en France entre traditions nationales et soucis identitaires ». In : *Anais do Museu Paulista* 15.2 (juil. 2007), p. 293-316 (cf. p. 20).
- PUTFIN, Guy. « Le musée de l'Histoire de France existe déjà ». In : *Libération* (2010).
- RIBADEAU DUMAS, Laurent. *Maison de l'histoire de France : quelle histoire!* Paris, 2011.
- TOBELEM, Jean-Michel. « Sur quelques questions relatives à l'affaire de la "Maison de l'Histoire de France" ». In : *Quel musée d'histoire pour la France?* Paris : Armand Colin, 2011, p. 78-84.

## Mémoire et patrimoine

- ANDRIEUX, Jean-Yves. *Patrimoine et histoire*. Paris : Belin, 1997.
- BÉDARIDA, François. « L'Histoire entre sciences et mémoire ». In : *L'Histoire aujourd'hui*. Auxerre : Sciences Humaines, 1999, p. 335-342.
- CHOAY, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. La Couleur des idées. Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- DÉOTTE, Jean-Louis. *Oubliez! les ruines, l'Europe, le musée*. Paris : L'Harmattan, 1994 (cf. p. 19).
- DOSSE, François. « Entre histoire et mémoire : Une histoire sociale de la mémoire ». In : *Raison présente* 128.4 (1998), p. 5-24.
- DUCRET, André et Olivier MOESCHLER. *Nouveaux regards sur les pratiques culturelles*. Paris : L'Harmattan, 2011.
- FURET, François. *Patrimoine, temps, espace : patrimoine en place, patrimoine déplacé : Entretiens du Patrimoine, Théâtre national de Chaillot, Paris 22, 23, et 24 janvier 1996*. Paris : Fayard, 1997.
- GOLDBERG, Itzhak. « Patrimoine, création, culture à l'intersection des dispositifs et des publics ». French. In : *Sociétés & Représentations* n° 29.1 (2010), p. 157-164.
- GUIGUE, Michèle. « L'émergence des interprétations : une épistémologie des traces ». In : *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle* 45.4 (2012), p. 59-76 (cf. p. 31, 162, 163).
- LATOUCHE, Régis, Michel MATHIEN et mémoire et médias COLLOQUE HISTOIRE. *Histoire, mémoire et médias*. Sous la dir. de Centre d'études et de recherches interdisciplinaires sur les médias en EUROPE. Médias, sociétés et relations internationales, ISSN 1782-3358. Bruxelles (Belgique) : Bruylant, 2009.
- LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris : Gallimard, 1988.
- *Patrimoine et passions identitaires : Entretiens du patrimoine, Théâtre national de Chaillot, Paris, 6-8 janvier 1997*. Paris : Fayard; Caisse nationale des monuments historiques et des sites; Editions du Patrimoine, 1998.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. T. 1. 1984.
- *Les lieux de mémoire III. Les France 1, Conflits et partages*. Paris : Gallimard, 1992.
- « Les lieux de mémoire ». In : *L'Histoire aujourd'hui*. Auxerre : Sciences Humaines, 1999, p. 343-348.
- POIRRIER, Philippe. *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*. Paris : Comité d'histoire du Ministère de la culture et de la communication; La documentation française, 2011.

- POULOT, Dominique. *De l'héritage monumental à l'entreprise de patrimoine : pour une histoire de la transmission culturelle en France, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>*. Fiesole (Italie) : European University Institute, European Culture Research Centre, 1991 (cf. p. 334).
- *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*. Bibliothèque des histoires. Paris : Gallimard, 1997 (cf. p. 225).
- *Une histoire du patrimoine en Occident, dix-huitième – vingt-et-unième siècle*. Du monument aux valeurs. Paris : Presses universitaires de France, 2006 (cf. p. 226).
- RICCEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- TIBERGHEN, Guy. « Mémoire ou mémoires ». In : *Le cerveau et la pensée : la révolution des sciences cognitives*. Auxerre : Sciences Humaines, 2002 (cf. p. 350, 351).
- WALTER, Jacques et Béatrice FLEURY. *Analyser les médiations mémorielles des lieux de détention et de massacre*. Sous la dir. de Jacques WALTER et Béatrice FLEURY. Nice, 2011.

# Index

## Index des noms

Vous trouverez ici les noms de personnes contemporaines, historiques, mythiques ou fictives citées dans le développement ou les retranscriptions. Elles sont classées par ordre alphabétique du nom de famille en petites capitales suivi des prénoms. Les mononymes fictifs ou pseudonymiques apparaissent dans cette ordre également sous la même forme que les noms de famille. Les mononymes antiques s'alignent sur la même règle, suivie de leur origine géographique d'usage. Les personnalités romaines apparaissent sous leur nom vernaculaire d'usage qui renvoie au *tria nomina*\* classé dans l'ordre alphabétique général au *cognomen*\* en petites majuscules, suivi du *praenomen*\* & du *nomen*\*. Les personnalités régnautes se trouvent classées par leur nom & leur numéro de règne, suivi de leur nom de famille ou de leur nom complet antérieur à leur accession au pouvoir, puis du titre majeur de leur histoire personnelle. Vous pourrez trouver certaines appellations nobiliaires classées par leur nom territorial d'usage en petites majuscules suivi du titre de noblesse, puis du renvoi à un nom plus complet. Vous retrouverez dans les sources les auteurs n'apparaissant que dans les références bibliographiques.

### A

- ABRAHAM, 431, 667  
ACADÉMOS, 184  
ACHEUL d'Amiens, 469  
ACHILLE, 171  
ADER, Clément, 799  
ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund, 360  
ADRIAN, Louis, 545  
AÉDÉ, 172  
AGAMEMNON, 171  
AGRIPPA, Marcus Vipsanius, 465  
AHRENS, Benedikt, 138  
AILLAGON, Jean-Jacques, 244, 336, 607, 751, 756, 757, 760, 766, 772, 774, 775, 779, 857, 900, 929  
AJALBERT, René, 496  
ALBANEL, Christine, 622  
ALBANI, Alessandro, 452  
ALBERS, Josef, 881  
ALEXANDRE II, 209  
ALEXANDRE III le Grand, ARGÉADE, roi de Macédoine, 178, 181, 187-189, 195, 348, 349, 871  
AL-IDRĪSĪ, Muhammad ibn Muhammad, 678  
ALIÉNOR RAMNULFIDE, duchesse d'Aquitaine, reine des Francs, reine des Anglais, 356, 527, 927  
ALINARI, frères, 690  
ALLAH, 613  
ALLMER, Auguste, 820  
ALMODÓVAR, Pedro, 838  
AMANDRY, Michel, 482  
AMAR, Marianne, 50, 61, 594  
AMIOT, Félix, 739  
ANCEAU, Éric, 633  
ANDRÉ, Édouard, 386, 772, 925  
ANNAUD, Jean-Jacques, 485  
ANTIOCHOS IX Philopator Cyzicène, SÉLEUCIDE, roi de Syrie, 192  
ANTIOCHOS X Philopator Eusèbe, SÉLEUCIDE, roi de Syrie, 192  
ANTIPATER de Sidon, 188  
APOLLINAIRE, Guillaume, 236, 534  
APOLLON, 178, 183, 184  
ARAGO, Étienne, 490, 496  
ARAGO, François, 490, 682  
ARASSE, Daniel, 163, 363  
ARCHIMÈDE de Syracuse, 195

- ARISTARQUE de Samos, 191, 195  
 ARISTOTE de Stagire, 184, 187, 189, 191, 195, 313, 327, 328, 330, 348  
 ARLEQUIN, 124  
 ARNAUD, Pascal, 863  
 AROUET, François-Marie, 139, 519  
 ARQUEZ-ROTH, Agnès, 593, 598  
 ARRIEN de Nicomédie, 349  
 ARTÉMIS, 188  
 ASTÉRIX, 457, 818, 820, 869  
 ATHÉNA, 181, 190  
 ATHÉNÉE de Naucratis, 181  
 ATTALIDES, famille, 183  
 ATTIA, Kader, 605  
 AUBERT, Jean-Paul, 347  
 AUGUSTE I<sup>er</sup> WESTIN albertin, électeur de Saxe, 284, 537, 914  
 Auguste, Caius OCTAVIUS, JULIO-CLAUDIEN, I<sup>er</sup> empereur romain, 150, 186, 465, 478  
 AUGUSTIN d'Hippone, 331  
 AULU-GELLE, 479  
 AUMALE, duc d', *voir* Orléans, Henri d'  
 AYACHI, Myriam, 84
- B**
- BABELON, Jean-Pierre, 528  
 BACCHUS, 467, 820  
 BACHASSON, Camille, 750  
 BACHELARD, Gaston, 162, 163  
 BACIOCCHI, Félix, 730  
 BACIOCCHI, Napoléone Élixa, 729, 730  
 BADINGUET, *voir* Napoléon III  
 BADINTER, Robert, 535  
 BÆDEKER, Karl, 66, 72, 83, 86, 88, 90  
 BAKER, Joséphine, *voir* McDonald, Freda Joséphine  
 BALLADUR, Édouard, 455  
 BALZAC, Honoré de, 233, 495, 785  
 BAPTISTE, Christian, 698  
 BAR CHECHET, Isaac, Barfat, 669, 670  
 BARBERO, Jean-Pierre, 5, 34  
 BARBET, Alix, 469  
 BARBEY, Julie, 5  
 BARBIE, Klaus, 825, 829, 831  
 BARRE, Jacques-Jean, 482  
 BARTHÉLÉMY, Daniel, 877, 879  
 BARTOLINI, Lorenzo, 729–731  
 BASKERVILLE, John, 139  
 BASSARABA DE BRANCOVAN, Bibesco, 521  
 BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, 353, 354  
 BAXANDALL, Michael, 363  
 BEARDSLEY, Monroe, 357  
 BEAUHARNAIS, famille, 247, 253, 723, 897  
 BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, 5, 17, 33  
 BEAUVAIS, Vincent de, 455  
 BECKETT, Samuel, 360  
 BECU DE CANTIGNY, Jeanne, 774  
 BÉDARIDA, François, 18, 617  
 BÈDE le Vénérable, 206  
 BELLEVILLE, Jeanne de, 669  
 BELOKAPOV, Catherine, 5  
 BENADRETTI-PELLARD, Sandra, 110  
 BEN-HUR, Judah, 821  
 BENJAMIN, Walter, 80, 360, 695, 696  
 BENOÎT de Nursie, 478  
 BENOIT, Fernand, 856  
 BENOIT, Isabelle, 20  
 BENVENUTI, Pietro, 729  
 BÉRANGÈRE, Pierre-Jean de, 348  
 BERG, Alban, 360  
 BERGSON, Henri, 330, 332  
 BERKELEY, George, 317  
 BERN, Stéphane, 759  
 BERNADOTTE, Jean-Baptiste, *voir* Charles IV JEAN  
 BERNER, Conrad, 140  
 BERRY, Jean de, 535  
 BERTHIER, Louis-Alexandre, 728, 731, 733  
 BERTOULT DE HAUTECLOCQUE, famille, 433  
 BERTOULT, famille, 433  
 BERTRAND, Alain, 73  
 BERTRAND, Romain, 73  
 BERTRAND-LAURÉAC, Laurence, 695  
 BETHSABÉE de JUDA, reine d'Israël, 533, 535, 618  
 BEYELER, Christophe, 81, 214, 221, 232, 246–248, 720, 725, 764, 901, 938, 946  
 BEYLE, Marie-Henri, 495  
 BINDER, Didier, 863  
 BISBROUCK, Marie-Françoise, 122  
 BLANC, Benoît, 411, 412, 415  
 BLANCHARD, Gérard, 143  
 BLANCHET, Alain, 51, 62  
 BLOCH, Marc, 335, 488, 829, 831  
 BLOIS, Henri de, 532  
 BLONCOURT, Gérard, 602  
 BLOND, 402, 403  
 BLUM, Alain, 41  
 BOADICÉE, 423  
 BODIN, Jean, 207  
 BODONI, Giambattista, 139  
 BOËLL, Denis-Michel, 573, 574, 579  
 BOILLY, Louis-Léopold, 429  
 BOISGONTIER, Henri, 609, 613  
 BOISOT, Jean-Baptiste, 225  
 BOISSY D'ANGLOIS, Antoine, 226  
 BOITEUX, Damien, 686

- BONAPARTE, *voir* Napoléon I<sup>er</sup>  
 BONAPARTE, Charlotte, 732  
 BONAPARTE, famille, 246–248, 628, 721, 723, 727, 728, 731, 732, 896, 898, 901  
 BONAPARTE, Louis Napoléon, 247, 631, 722  
 BONAPARTE, Louis-Napoléon, *voir* Napoléon III  
 BONAPARTE, Louis-Napoléon, prince impérial, 215, 628, 630, 631, 633, 640, 906  
 BONAPARTE, Lucien, 730  
 BONAPARTE, Marie-Clothilde, 631  
 BONAPARTE, Napoléon, *voir* Napoléon I<sup>er</sup>  
 BONAPARTE, Napoléon-Charles, 730  
 BONAPARTE, Napoléon-Jérôme, 445  
 BONAPARTE, Pauline, 727, 730  
 BONNARD, Claude-Pierre, 783  
 BONNARDIN, Sandrine, 863  
 BORGHÈSE, Camille, 733  
 BORGHÈSE, Pauline, *voir* Bonaparte, Pauline  
 BORGIA, famille, 534  
 BOSSUET, Jacques-Bénigne, 542  
 BOUCHAIN, Patrick, 600  
 BOUCHER DE PERTHES, Jacques, 231  
 BOUCHER, François, 447  
 BOUCHOT, Maxime, 89, 877, 881, 938, 946  
 BOUILLET, Christophe, 504  
 BOUILLON, Jean-Luc, 116  
 BOUIRON, Marc, 853  
 BOULANGER, Georges, 394, 923  
 BOURBON, famille, 732, 753  
 BOURDEILLE, Pierre de, 534  
 BOUREL, Yves, 425–427  
 BOURGUIGNON, Jean, 722  
 BOURNON, Fernand, 66, 74  
 BOURSIER, Jean-Yves, 849, 863  
 BOUVIER, Amélie-Césarée, 633  
 BOUVIER, Henriette, 517  
 BOUVIER, Louis, 78  
 BOYANCÉ, Pierre, 177  
 BRANTÔME, *voir* Bourdeille, Pierre de  
 BRAQUE, Georges, 447  
 BRASSENS, Georges, 280, 281, 563, 913  
 BRAUDEL, Fernand, 108, 871  
 BRETAGNE, Anne de, 725  
 BRIÈRE, Gaston, 749  
 BRUEGHEL, Pieter, l'ancien, 430, 785  
 BRÛLEZ, Jean-Marc, 568, 573  
 BRUN, Thierry, 854  
 BRUNHAUT BALTHES, reine des Francs, 438, 465, 529  
 BRUNET, Claude, 317  
 BRUSON, Jean-Marie, 73, 75, 515, 720, 938, 945  
 BUCKMAN, Samuel, 279, 429, 437, 914  
 BUFFON, comte de, *voir* Leclerc, George-Louis  
 BUGATTI, Ettore, 483, 484  
 BUGNICOURT, Flore, 5  
 BUNGE, Johann Peter Gotlieb, 405  
 BUONARROTI, Michelangelo, 530  
 BURKE, Edmund, 353  
 BUSSIÈRE, Gaston, 881
- C  
 CABANEL, Alexandre, 629  
 CABON, Céline, 5, 151, 375  
 CABU, *voir* Cabut, Jean  
 CABUT, Jean, 608  
 CAILLEBOTTE, Gustave, 794  
 CALIARI, Paolo, 757  
 CALLIMAQUE de Cyrène, 188, 195  
 CALLIOPE, 171, 172, 175  
 CALLISTHÈNE d'Olymthe, 195  
 CALVINO, Italo, 613  
 CAMBACÈRES, Jean-Jacques Régis de, 732, 733  
 CAMERATA, comtesse, *voir* Baciocchi, Napoléone Élisabeth  
 CAMONDO, famille, 674, 675  
 CAMONDO, Isaac de, 675  
 CAMPANA, Giampetro, 853, 854  
 CAMPO, Cyrielle, 5  
 CAMPOY, Comba, 5  
 CAMUS, Jean-Pierre, 146  
 CANDITO, Nathalie, 281, 844, 912  
 CANFORA, Luciano, 187–189  
 CAPACCI, Dominique, 855  
 CAPET, Hugues, 208  
 CAPÉTIENS, famille, 248, 727, 901  
 CARAN D'ACHE, *voir* Poiré, Emmanuel  
 CARAVAGE, *voir* Merisi, Michelangelo  
 CARCEL, Bertrand-Guillaume, 636  
 CARETTE, madame, *voir* Bouvier, Amélie-Césarée  
 CAROL I<sup>er</sup> de HOHENZOLLERN-SIGMARINGEN, roi de Roumanie, 39  
 CAROLINE BONAPARTE, reine de Naples, 730  
 CARON DE BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin, 139  
 CARROUÉ, Paul, 406  
 CARTELLIER, Pierre, 726  
 CASANOVA, Giacomo, 32, 203  
 CASSANDRE, ANTIPATRIDE, roi de Macédoine, 187  
 CASTOR, 348  
 CATHERINE de MÉDICIS, reine de France, 532, 536  
 CATHERINE de WURTEMBERG, reine de Westphalie, 731, 733  
 CAVANNA, Luigi, 602  
 CAVELL, Stanley, 316  
 CEPHISODOTOS l'Ancien, 178  
 CÉRÈS, 183  
 CERTEAU, Michel de, 7, 9, 11, 18, 22, 201, 254, 310

- CÉSAIRE, Aimé, 751  
 CÉSAR, Jules, Caius Iulius CÆSAR, IULII, dictateur  
 romain, 205, 207, 728, 820  
 CESSOLE, Victor de, 123, 394, 896  
 CHABAN-DELMAS, Jacques, 487  
 CHABANNE, Laure, 77, 239, 249, 296, 626, 636, 640,  
 642, 720, 721, 724, 732, 896, 918, 938, 946  
 CHABANT, Dominique, 50  
 CHAGALL, Marc, 672, 773  
 CHALINE, Jean-Pierre, 231, 232, 336  
 CHANET, Jean-François, 688  
 CHANTERANNE, David, 642  
 CHANTRAINE, Pierre, 168  
 CHAPONNIÈRE, Jean-François, 348  
 CHAPPE, Claude, 480–482, 486, 496  
 CHARDIN, Jean Siméon, 447  
 CHARLE, 65, 66, 68, 70  
 CHARLEMAGNE ou CHARLES I<sup>er</sup> CAROLINGIEN, roi  
 des Francs & des Lombards, empereur  
 d'Occident, 480  
 CHARLES IV de BOURBON, roi d'Espagne, 728  
 CHARLES IV JEAN, Jean-Baptiste BERNADOTTE, roi  
 de Suède & de Norvège, 730  
 CHARLES V de VALOIS, roi de France, 635  
 CHARLES IX de VALOIS, roi de France, 261  
 CHARLES X de BOURBON, roi de France & de  
 Navarre, 489, 490, 610, 641, 758, 769  
 CHARLES de VALOIS, le Téméraire, duc de Bourgogne,  
 souverain de l'État bourguignon, 480  
 CHARLES Quint ou CHARLES V de HABSBOURG,  
 empereur des romains, roi des Espagnes, roi  
 de Naples, de Sicile & de Jérusalem, duc de  
 Bourgogne, 306, 356, 527, 538, 920, 927  
 CHARRON, Alain, 824  
 CHASSEPOT, Antoine Alphonse, 693, 696  
 CHATEAU, Dominique, 197  
 CHATEAUBRIANT, François-René de, 521  
 CHAUDET, Antoine-Denis, 730  
 CHAUFFIOT, Claude, 406  
 CHAULNES, duc de, *voir* d'Albert d'Ailly, Michel  
 Ferdinand  
 CHAUMELLE, Olivier, 487  
 CHAUVIN, Charles, 445  
 CHÉRET, Jules, 773, 851, 853  
 CHEVALLIER, Denis, 87, 89, 158, 843, 866, 938, 946  
 CHINARD, Joseph, 732  
 CHIRAC, Jacques, 622  
 CHOISEUL-PRASLIN, César Gabriel de, 473, 481  
 CHRIST, *voir* Jésus de Nazareth  
 CHRISTIAN, Gérard-Joseph, 782  
 CICERO, Marcus Tullius, 143, 177, 190  
 CIRIANI, Henri, 459  
 CLAIRET, Dany, 425  
 CLASTRES, Pierre, 199  
 CLAUDE, Tiberius Claudius DRUSUS,  
 JULIO-CLAUDIEN, IV<sup>e</sup> empereur romain,  
 217, 811, 815, 906  
 CLEITOS, 348, 349  
 CLEMENCEAU, Georges, 657, 722  
 CLÉOPÂTRE VII Théa Philopator, LAGIDE, reine  
 d'Égypte, 213, 344  
 CLIO, 171, 175, 194, 935  
 CLISSON, Jeanne de, *voir* Belleville, Jeanne de  
 CLISSON, Olivier IV de, 669  
 CLOVIS I<sup>er</sup> MÉROVINGIEN, roi des Francs, 276, 521,  
 666, 747, 749, 908  
 COCHET, Yves, 609  
 COCTEAU, Jean, 339  
 CODOU, Yann, 863  
 COLARDELLE, Michel, 867, 869  
 COLBERT, Jean-Baptiste, 230  
 COMMYNES, Philippe de, 207  
 COMONT, Arcisse de, 232  
 COMPÈRE-MOREL, Thomas, 19  
 COMTE-SPONVILLE, André, 317  
 CONCHE, Marcel, 315  
 CONSTANS, Claire, 607, 755, 770, 775  
 CONSTANT, Benjamin, 721  
 COPÉ, Jean-François, 542  
 COPPENS, Yves, 855  
 COPPOLA, Sofia, 759  
 COQUENIOT, Gaëlle, 190  
 CORBIN, Alain, 229, 332  
 CORLEY, Kevin, 31  
 CÔTÉ, Michel, 836, 838–840, 842, 843, 847  
 COUSQUER, Yves, 473  
 COUTTE, Alexandre, 124  
 COUTTÉ, Alexandre, 5  
 COWLEY, comte de, *voir* Wellesley, Henry  
 CRATYLE, 265  
 CRÉPIN-LEBLOND, Thierry, 75, 238–240, 286, 355,  
 527, 938, 945  
 CRESCAS, Hasdaï, 678  
 CRESSENT, Charles, 643  
 CRISPUS, Caius Sallustius, 205  
 CROUZET, Denis, 355, 527, 927  
 CRUZ, Brigitte, 62  
 CUISENIER, Jean, 867  
 CYBÈLE, 820
- D**  
 D'ALBERT D'AILLY, Michel Ferdinand, 784  
 D'ALEMBERT, *voir* Le Rond d'Alembert, Jean  
 DALLONNEAU, Natacha, 47

- D'ANNUNZIO, Gabriele, 236  
 DANTO, Arthur, 353  
 D'ARC, Jeanne, 669  
 DARGAUD, Victor, 524  
 DARWIN, Charles, 25  
 DAUMIER, Honoré, 794  
 DAVALLON, Jean, 1, 5, 255–259, 373  
 DAVID de JUDA, roi d'Israël, 533, 535  
 DAVID, Jacques-Louis, 230, 520, 730  
 DAVID, Patrick, 514  
 DE BERNY, famille, 455  
 DE CESSOLE, Victor, 865  
 DE GAULLE, Charles, 106, 398, 447, 487, 510, 688, 689  
 DE LA BROISE, Patrice, 1, 5, 373  
 DE LUMLEY, Henry, 851, 855, 864  
 DE MARGERIE, Emmanuel, 722  
 DE MARGERIE, Pierre, 722  
 DE STAËL, Nicolas, 790  
 DE VINCI, Léonard, 531, 534  
 DEBELLE, Anne, 628  
 DEBES, Ernst, 66, 72, 83, 86, 88, 90  
 DEBORD, Guy, 22  
 DEBOVE, Raoul, 438  
 DEBRABANT, Virginie, *voir* Debrabant-Malolepszy, Virginie  
 DEBRABANT-MALOLEPSZY, Virginie, 78, 305, 363, 647–650, 652, 938, 946  
 DEBRAY, Régis, 673  
 DÉCÉBAL, 39  
 DEGAS, Edgard, 524  
 DELACROIX, Ferdinand-Victor-Eugène, 445, 452  
 DELLA ROBBIA, Andrea, 431  
 DELOCHE, Bernard, 219, 221, 222, 228, 255, 288, 725, 901  
 DELON, Alain, 818  
 DÉMÉTRIOS I<sup>er</sup> Poliorcète, ANTIGONIDE, roi de Macédoine, 181, 187  
 DÉMÉTRIOS de Phalère, 187, 189, 191  
 DENIS, Maurice, 702, 712, 716, 717  
 DENYS d'Halicarnasse, 205  
 DÉOTTE, Jean-Louis, 18, 19  
 DEPERDUSSIN, Armand, 551, 735  
 DESAUTELS, Jacques, 168, 175  
 DESBOIS, Patrick, 512  
 DESCARTES, René, 313, 417  
 DESHAYES, Sophie, 217  
 DESJARDINS, Constant, 40  
 DESLAUGIERS, François, 799  
 DESTI, Marc, 642  
 D'ESTRÉES, Gabrielle, 356, 530, 927  
 DEWEY, Melvin, 157  
 DIALLO, Diouma, 124  
 DIANE, 193  
 DICÉARQUE de Messène, 183  
 DICKIE, George, 357  
 DIDEROT, Denis, 180, 182, 185  
 DIDOT, Firmin, 139, 144  
 DIDOT, Pierre, 139, 144  
 DIET, Arthur, 445  
 DIEU, 383, 417, 431, 532, 887  
 DIEU le Père, *voir* Dieu  
 DILLY, Georges, 419  
 DIODORE de Sicile, 189  
 DIOGÈNE Laërce, 183, 184  
 DIONYSOS, 178  
 DISNEY, Walt, 546  
 DISSARD, Paul, 820  
 DIX, Otto, 464  
 DOLLFUS, Charles, 735  
 DORÉ-RIVÉ, Isabelle, 84, 87, 825, 938, 946  
 DOUZOU, Laurent, 825  
 DREYER, Francis, 48, 67, 396, 938, 945  
 DREYFUS, Alfred, 299, 342, 675, 676, 680–684, 910  
 DROUOT, Antoine, 482, 483, 486, 493  
 DRUMONT, Édouard, 683  
 DU BARRY, comtesse, *voir* Becu de Cantigny, Jeanne  
 DU BELLAY, Joachim, 207  
 DU CHESNE, André, 208  
 DU PLESSIS DE RICHELIEU, Armand Jean, 139  
 DUBAN, Félix, 445  
 DUBOIS, Ambroise, 356, 530, 927  
 DUBOS, Jean-Baptiste, 359  
 DUBOS, René, 608  
 DUBUC, André, 78, 647, 658, 660–663, 938, 946  
 DUBUFFET, Jean, 80  
 DUBY, Georges, 356, 361, 416, 527, 927  
 DUFFNER, Georg, 140  
 DUFOUR, Alexandre, 82, 228  
 DUFOUR, Joseph, 881  
 DUFY, Raoul, 702  
 DUGARD, Claire, 84  
 DUMAS, Alexandre, 682  
 DUMETZ, Valérie, 78  
 DUMEZ, Hervé, 151, 161  
 DUMONT, René, 608–610  
 DUPIN, Aurore, 521  
 DUPOND, 143  
 DUPONT, 143  
 DUPUIS, Henri, 230, 425, 444, 892  
 DURKHEIM, Émile, 313  
 DUROC, Géraud Christophe Michel, 731, 733  
 DUTHOIT, Aimé, 445  
 DUTHOIT, frères, 445  
 DUTHOIT, Louis, 445



DYHIA Tadmüt, 669  
 DYLAN, Bob, *voir* Zimmerman, Robert Allen

E

ECO, Umberto, 800  
 ÉGALITÉ, Philippe, *voir* Orléans, Louis-Philippe d'  
 EGENOLFF, Christian, 140  
 EL GRECO, *voir* Theotokópoulos, Domínikos  
 ÉLÉONORE de HABSBOURG, reine de Portugal, reine  
 de France, 356, 527, 927  
 ÉLISA BONAPARTE, grande-duchesse de Toscane,  
 729-731  
 ELZEVIER, Louis, 144  
 EMELINA, Jean, 802  
 ENGELS, Friedrich, 422  
 EPHIALTE, 172  
 ÉRASISTRATE de Céos, 191  
 ÉRATÔ, 171, 172, 175  
 ESCRIBE, Dominique, 5, 34  
 ESPINEIRA, Karine, 5  
 ESSLING, prince d', *voir* Masséna, Victor  
 ESSLING, princesse d', *voir* Debelle, Anne  
 ESTIENNE, Robert, 138, 139  
 ESTROSI, Christian, 853  
 ÉTIENNE de BLOIS, duc des Normands, roi des  
 Anglais, 532  
 EUCLIDE, 191, 195  
 EUGÉNIE de MONTIJO, impératrice des Français, 77,  
 627, 631, 634, 639  
 EUPHÉMÉ, 178  
 EURIPIDE de Salamine, 191  
 EUSÈBE de Césarée, 205  
 EUTERPE, 171, 175  
 EVANS, Thomas Wiltberger, 630

F

FACCIOLI, Patrizia, 7, 9, 11  
 FALASCHI, Stéphane, 5  
 FANCHON, 429  
 FARGE, Arlette, 671  
 FARMAN, Dick, 735  
 FARMAN, frères, 735  
 FARMAN, Henri, 735  
 FARMAN, Maurice, 735  
 FAUTRIER, Jean, 623  
 FAVORINUS d'Arles, 183  
 FAVRE de VAUGELAS, Claude, 146  
 FÉLIX, Rachel, 676, 683  
 FERDINAND I<sup>er</sup> de MÉDICIS, grand-duc de Toscane,  
 452  
 FERDINAND VII de BOURBON, roi d'Espagne, 728  
 FERRAND, François, 630  
 FERRO, Marc, 542, 705

FERRY, Jules, 480, 490  
 FESCH, Joseph, 730, 731  
 FEUERSÄNGER, Christian, 138  
 FEYERABEND, Paul, 23, 25, 268, 315, 317  
 FICHES, Jean-Luc, 493  
 FIESCHI, Caroline, 81, 293, 697, 698, 938, 946  
 FILIPPETTI, Aurélie, 39  
 FLANDRE, Guillaume de, 428  
 FLAUBERT, Gustave, 95, 694  
 FLICHY, Patrice, 258  
 FLORIS, Bernard, 116  
 FÓNAGY, Iván, 265  
 FONG, Anthony, 5  
 FONTAINE, Caroline, 459  
 FONTAINE, Pierre-François-Léonard, 728  
 FOREST, J., 92  
 FORESTA, Alix de, 631, 730  
 FORNEY, Samuel-Aimé, 795  
 FOUCAULT, Léon, 799, 800  
 FOUCAULT, Michel, 9, 11, 22, 37, 310  
 FOURNIVAL, Richard de, 455  
 FRAGONARD, Jean-Honoré, 393, 923  
 FRANCE, famille de, 729  
 FRANCE, Louis Ferdinand de, 689  
 FRANCO, Francisco, 501  
 FRANÇOIS I<sup>er</sup> de HABSBOURG-LORRAINE, empereur  
 d'Autriche, roi de Hongrie, roi de Bohême,  
 roi de Lombardie-Vénétie, empereur des  
 romains, 729  
 FRANÇOIS I<sup>er</sup> de VALOIS-ANGOULÊME, roi de France,  
 138, 139, 252  
 FRÉCHURET, Maurice, 773  
 FREUD, Sigmund, 330  
 FROISSART, Jean, 206  
 FUCHS, Ulrich, 875

G

GABRIEL, Ange-Jacques, 228, 634-636, 748  
 GADAGNE, frères, 451, 773, 828  
 GAEHTGENS, Thomas, 775  
 GAÏA, 172  
 GAINSBURG, Serge, *voir* Ginsburg, Lucien  
 GALL, Laura, 411, 414  
 GALLÉ, Émile, 701  
 GALLIEN, Publius Licinius Egnatius GALLIENUS,  
 LICINIEN, empereur romain, 883  
 GALSWINTHE BALTHES, reine des Francs, 529  
 GAMET, André, 831  
 GARAMONT, Claude, 138-141, 144  
 GARIBALDI, Giuseppe, 382, 383, 887, 888  
 GARY, Romain, 122, 123, 145  
 GAUGAIN, Claire, 141

- GAULTIER, Jean-Paul, 793  
GAULUPEAU, Yves, 224  
GAVARD, Charles, 776  
GAZZANIGA, Jean-Louis, 5  
GENEVIÈVE de Paris, 669  
GENEVOIX, Maurice, 546  
GENGIS KHAN, Temüdjin BORDJIGIN, grand khan de l'Empire mongol, 479  
GÉRARD, François Pascal Simon, 729, 730  
GÉRÔME, Jean-Léon, 419, 439  
GERVAIS de Ravenne, 884  
GERVEREAU, Laurent, 50, 51, 54, 57, 76, 77, 100, 103, 105, 233, 270, 298, 306, 458, 607, 610, 700, 702, 705, 715, 717, 760, 762, 770, 771, 775, 796, 834, 895, 938, 946  
GHIBERTI, Lorenzo, 362  
GHINEA, Laura, 5  
GHIRINGHELLI, Olivier, 5, 87, 849, 855, 856, 938, 946  
GINSBURG, Lucien, 563  
GINZBURG, Carlo, 21, 25, 26  
GIOIA, Dennis A., 31, 152, 158  
GIRODET, Anne-Louis, 726  
GISCARD D'ESTAING, Valéry, 487, 722  
GLASSER, Barney G., 158  
GODARD, Jean-Luc, 120, 154  
GÖTTE, Johann Wolfgang von, 610, 676  
GOIRAN, François, 394, 923  
GOLVIN, Jean-Claude, 465  
GONCALVES DA COSTA, Héloïsa, 20  
GONCOURT, Edmond de, 792  
GONZÁLES, Ricardo, 863  
GORBATCHEV, Mikhaïl, 611  
GOTMAN, Anne, 51, 62  
GOUDET-DUCELLIER, Monique, 855  
GRAEBLING, Jean-Christophe, 61  
GRAILLOT, Jean-François, 69, 70, 411, 938, 945  
GRAMME, Zénobe, 796  
GRAMSCI, Antonio, 696  
GRANDJEAN, Philippe, 139  
GRASSET, Auguste, 408  
GRECO, Ophélie, 5  
GRÉGOIRE de Tours, *voir* Gregorius, Georgius Florentius  
GRÉGOIRE, Henri, 226, 227, 230, 782, 786, 793, 893  
GREGORIO, Enrico, 138  
GREGORIUS, Georgius Florentius, 206  
GREUZE, Jean-Baptiste, 878, 881  
GRIFFO, Francesco, 138  
GROLLERON, Paul Louis Narcisse, 392, 922  
GROS, Antoine-Jean, 760  
GROSCARRET, Hervé, 85, 805, 834, 938, 946  
GRYPHE, Sébastien, 139  
GUARDI, Francesco, 447  
GUARESI, Magali, 5, 124  
GUÉRIN, Pierre-Narcisse, 452  
GUGGENHEIM, Solomon Robert, 472  
GUIBAL, Jean, 616, 867  
GUIBOURS, Pierre de, 208  
GUIGUE, Michèle, 163  
GUILLAUME I<sup>er</sup> ROLLONIDE, duc de Normandie, roi d'Angleterre, 73, 206  
GUILLAUMET, Henri, 485  
GUILLET, David, 57, 80, 105, 106, 686, 698, 720, 722, 938, 946  
GUIMET, Émile, 85, 581, 773, 805, 835, 841, 847  
GUIZOT, François, 232, 721  
GULBENKIAN, Calouste, 637  
GURDJIEFF, Georges, 720  
GUTENBERG, Johannes, 143, 795
- H**  
HABERMAS, Jürgen, 268  
HADRIEN, Publius Aelius HADRIANUS, ANTONIN, XIV<sup>e</sup> empereur romain, 466  
HAINARD, Jacques, 843  
HALÉVY, Jacques-Fromental, 676, 683  
HALS, Frans, 447  
HAMILTON, Aimee, 31  
HAMMOUTÈNE, Franck, 562  
HANNIBAL Barca, 668  
HARDOUIN-MANSART, Jules, 521  
HARPOCRATE, 467  
HARTOG, François, 21, 345, 346  
HAUTECLOQUE, famille, 433  
HAZAN-BRUNET, Nathalie, 687  
HÉBERT, Jean-François, 729  
HÉCATÉE d'Abdère, 189  
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 353, 358, 360  
HEIDEGGER, Martin, 331, 360  
HEISENBERG, Werner, 64, 65  
HÉLIOS, 188  
HELLANICOS de Mytilène, 204  
HENRI II de VALOIS-ANGOUÛLÈME, roi de France, 635  
HENRI IV de BOURBON, roi de France & de Navarre, 246, 252, 253, 440, 479, 480  
HENRI VIII TUDOR, roi d'Angleterre & d'Irlande, 533  
HÉRACLITE d'Éphèse, 183, 184  
HÉRAULT, Laurence, 876  
HERCULE, 532  
HERISON, 65, 66, 68, 70  
HERNANDEZ, Jean-Baptiste, 5  
HÉRODE, 173  
HÉRODOTE d'Halicarnasse, 125, 194, 195, 203, 208  
HÉRODOTE d'Halicarnasse, 204

- HÉRONIDAS, 188  
HÉROPHILE de Chalcédoine, 191  
HERZL, Theodor, 684  
HÉSIODE, 167, 168, 171, 177, 178, 194  
HILDEBRANDT, Hans, 362  
HIPPOCRATE de Cos, 139  
HITLER, Adolf, 500, 502  
HOBBS, Thomas, 313  
HOMÈRE, 170, 171, 190, 193, 194, 203  
HOOG, Anne Hélène, 63, 80, 665, 938  
HOOG, Anne-Hélène, 946  
HOPPER, Edward, 793, 794  
HORTENSE de BEAUHARNAIS, reine de Hollande,  
730, 731  
HUDOWICZ, Florence, 724  
HÜE, Joseph, 700  
HUET, Armel, 258  
HUET, Paul, 629  
HUGO, Victor, 203, 229, 428, 495, 518, 523, 637, 722,  
795  
HUME, David, 316  
HUPFER, Christian, 138  
HURTER-SAVIE, Sarah, 47  
HUSSEIN, Saddam, 483  
HUSSLER, Edmund, 331  
HUTCHESON, Francis, 353  
HUXLEY, Thomas Henry, 25  
HYPATE, 173  
HYPATHIE d'Alexandrie, 191
- I
- IFFLA, Daniel, 722  
INGRES, Jean-Auguste-Dominique, 452  
ION, 172  
IOSEPHUS, Titus Flavius, 205  
ISAAC, 431  
ISAAC, Jules, 665  
ISIS, 467
- J
- JACOBI, Daniel, 147  
JACOMY, Bruno, 837  
JACQUEMART, Nélie, 772  
JACQUES de ZÉBÉDÉE, 41  
JAMBLIQUE de Chalcis, 183  
JAMES-SARAZIN, Ariane, 770  
JAMOT, Paul, 179  
JANNERET-GRIS, Charles-Édouard, 807, 860  
JANNET, Monique, 852, 854-857, 863  
JANNON, Jean, 139, 140  
JEFFERSON, Thomas, 792  
JENSON, Nicolas, 143  
JÉRÔME BONAPARTE, roi de Westphalie, 445, 728, 731
- JÉSUS de Nazareth, 383, 431, 669, 757, 887  
JOINVILLE, Jean de, 206  
JOLY, Marie-Hélène, 19, 51, 54, 105  
JOSEPH BONAPARTE, roi de Naples, roi d'Espagne,  
247, 723, 728, 730, 898  
JOSÈPHE, Flavius, *voir* Iosephus, Titus Flavius  
JOSÉPHINE, Rose TASCHE DE LA PAGERIE,  
impératrice des Français, 239, 247, 385, 641,  
721, 723, 727, 765, 897, 899, 901  
JOSEPHTAHL, Audrey Barbara, 727  
JOSSOT, Gustave, 795  
JUBAULT, Sylvain, 5  
JUGNOT, Gérard, 536  
JULIEN, Katia, 89  
JULIENNE, Loïc, 600  
JULLIEN, Dorian, 5, 124  
JUNG, Carl Gustav, 115  
JUST, François, 139
- K
- KAHENA, *voir* Dyhia Tadmud  
KALOUF, *voir* Lambert, Pascal  
KANT, Emmanuel, 228, 315, 353, 354, 359  
KASSIS, Caroline, 5  
KASTBERG, Anders, 5, 138  
KAUNITZ-RIETBERG, Marie-Éléonore von, 626  
KEIRSEY, David, 115  
KEITA, Soundiata, 344  
KELLEY, Robert, 18, 309  
KEPLER, Johannes, 456  
KERTÉSZ, André, 716  
KIPLING, Rudyard, 200, 201  
KLEE, Louis, 47  
KLEE, Paul, 282, 452, 915  
KNIGHT, Payne, 879  
KNUTH, Donald, 137, 140  
KORZYBSKI, Alfred, 198  
KRISTEVA, Julia, 156
- L
- LA FAYETTE, marquis de, *voir* Mortier, Gilbert du  
LA TOUR, Quentin de, 447  
LAB, Christophe, 545  
LABICHE, Eugène, 233  
LABORDE, Alexandre de, 776  
LABORIE, Pierre, 617  
LACAILLE, Frédéric, 58, 61, 82, 210, 238, 243, 336,  
607, 721, 747, 938, 946  
LACROIX, Céline, 78  
LAFONT-COUTURIER, Hélène, 809, 836, 837, 840,  
842-844  
LAGIDES, famille, 187, 192, 344  
LAINÉ, Isabelle, 62

- LAMARTINE, Alphonse de, 521, 877, 880, 881  
 LAMBERT, Françoise, 5  
 LAMBERT, Pascal, 48, 67, 396  
 LAMBERT, Raymond, 5  
 LAMBERT, Samuel, 89, 141  
 LAMBERT, Vincent, 1, 52, 62, 192, 337, 367, 371, 373, 541, 626, 665, 683, 747, 834, 849, 945  
 LAMIREAU, Chloé, 73  
 LAMOUREUX, Patricia, 5  
 LAMPORT, Leslie, 137  
 LANDAIS, Hubert, 722  
 LANDAVERDE, Vanessa, 5, 49, 50, 124, 138  
 LANDRÉ, Agnès, 136  
 LANDSEER, Edwin Henry, 524  
 LANG, Jack, 684, 686  
 LANGONNET, Manech, 550  
 LAO TSEU, 102  
 LAPALUS, Marie, 89, 236, 877, 938, 946  
 LAPRADE, Albert, 600, 603  
 LARDENT, Victor, 140  
 LAROUSSE, Pierre, 74, 176, 722  
 LASCARIS, famille, 390, 558, 565, 902  
 LASFARGUES, Jacques, 819  
 LAUTREC, *voir* Toulouse-Lautrec, Henri de  
 LAUWERS, Michel, 863  
 LAVANDIER, Marie, 5, 57, 110  
 LAVANT, Denis, 615  
 LAVIGNE, Jean, 489  
 LAVISSE, Ernest, 422  
 LAVOISIER, Antoine, 797  
 LE BRUN, Charles, 208  
 LE CORBUSIER, *voir* Janneret-Gris, Charles-Édouard  
 LE CORRE, Florence, 573  
 LE GRAY, Gustave, 714  
 LE MAGE, Thierry, 374  
 LE MAREC, Joëlle, 335  
 LE PELETIER DE SAINT-FARGEAU, famille, 525  
 LE PELETIER DE SAINT-FARGEAU, Louis-Michel, 252, 515, 518, 519, 523-525  
 LE PRIMATICE, *voir* Primaticcio, Francesco  
 LE ROND D'ALEMBERT, Jean, 519  
 LE TELLIER DE COURTANVAUX, Louise-Charlotte, 729  
 LEBEL, Nicolas, 693, 696  
 LEBLANC, famille, 699, 704  
 LEBLANC, Henri, 699  
 LEBLANC, Louise, 699  
 LECLERC DE HAUTECLOCQUE, Philippe, 433  
 LECLERC, George-Louis, 568  
 LECLERC, Sylvie, 565  
 LEFÉBURE, Amaury, 731  
 LÉGER, Fernand, 773, 800  
 LEGUAY, Jean-Loup, 453  
 LEJEUNE, Louis-François, 760  
 LENOIR, Alexandre, 229, 733  
 LENZINI, Caroline, 5  
 LÉOPOLD I<sup>er</sup> de HABSBOURG, archiduc d'Autriche, roi de Hongrie, roi de Bohême, empereur des romains, 728  
 LÉRI, Jean-Marc, 720  
 LERNOUT, Françoise, 57, 71, 445, 453, 456, 938, 945  
 LEROI-GOURHAN, André, 859  
 LEROUX, Pascal, 514  
 LEROY, Frédérique, 411  
 LESEC, Cédric, 834  
 L'ESTOILE, Pierre de, 534  
 LÉVÊQUE, Laura, 291, 292, 425, 434, 909, 918  
 LEVESQUE, Jean-Marie, 514  
 LEVINAS, Emmanuel, 316  
 LÉVI-STRAUSS, Claude, 202, 869, 871  
 LÉVY, Alphonse, 670, 683, 684  
 LÉVY-STRAUSS, Claude, 199, 345  
 LEYOUDEC, Lénaiik, 5  
 L'HOËR, André, 63, 65, 69, 70, 78, 202, 416, 938, 945  
 L'HOSPITAL, Michel de, 355, 527, 927  
 L'HOSTIS, Catherine, 50  
 LIESVILLE, Alfred de, 525  
 LINOS, 178  
 LLORENS, Anne-Sophie, 342  
 LOCKE, John, 331  
 LODÉON, Frédéric, 427  
 LONSDALE, Michael, 530  
 LOUBET, Émile, 638, 639  
 LOUIS IX CAPÉTIEN, roi de France, 206  
 LOUIS X CAPÉTIEN, roi de France, roi de Navarre, 532  
 LOUIS XI de VALOIS, roi de France, 477, 479, 480  
 LOUIS XII de VALOIS-ORLÉANS, roi de France, 480, 494, 725  
 LOUIS XIII de BOURBON, roi de France & de Navarre, 246, 421, 494, 689, 754, 802, 898  
 LOUIS XIV de BOURBON, roi de France & de Navarre, 139, 229, 243, 244, 246, 477, 491, 635, 722, 733, 747-749, 753, 754, 756, 757, 759, 760, 769, 898, 900  
 LOUIS XV de BOURBON, roi de France & de Navarre, 81, 243, 491, 534, 635, 636, 641, 644, 689, 722, 769, 900  
 LOUIS XVI de BOURBON, roi de France & de Navarre, 208, 228, 348, 494, 520, 525, 634, 636, 644, 769  
 LOUIS XVIII de BOURBON, roi de France & de Navarre, 494, 641, 728, 732, 758, 769  
 LOUIS BONAPARTE, roi de Hollande, 730  
 LOUIS, Émile, 784

- LOUISE de SAVOIE, duchesse d'Angoulême, 143  
 LOUIS-PHILIPPE I<sup>er</sup> d'ORLÉANS, roi des Français, 82,  
 106, 228, 229, 244-249, 252, 253, 300, 478,  
 519, 521, 721, 724, 727, 729, 747-751, 753,  
 754, 756-759, 761, 762, 769, 774-777, 896,  
 897, 899-901, 910  
 LOVE, Audrey B., *voir* Josephthahl, Audrey Barbara  
 LOYRETTE, Henri, 564  
 LUBBOCK, John, 201  
 LUMIÈRE, Auguste, 785  
 LUMIÈRE, frères, 785  
 LUMIÈRE, Louis, 785  
 LYAUTEY, Hubert, 693  
 LYOTARD, Jean-François, 18
- M**  
 MAAS, Élise, 116  
 MACHIAVEL, Nicolas, 207, 208  
 MACIA-BOUTAVANT, Marie-Paule, 5  
 MAFFESOLI, Michel, 7, 9, 11, 23  
 MAGINOT, André, 398  
 MAGNELLI, Alberto, 110  
 MAGNIEN, Émile, 877, 878  
 MAHEO, Noël, 63, 71, 446, 453, 465, 938, 945  
 MAIGNAN, Albert, 450, 468  
 MAIGRET, Éric, 254  
 MAILLAENDER, Thomas, 604  
 MAILLOL, Aristide, 772  
 MAIRESSE, François, 725  
 MAISON, Françoise, 632  
 MALALAS, Jean, 188, 192  
 MALET, Albert, 665  
 MALRAUX, André, 222, 590  
 MANDEL, Goerges, *voir* Rothschild, Louis Georges  
 MANDEL, Ladislav, 144  
 MANUCE, Alde, 138  
 MARCUCCI, Lætitia, 49  
 MARGUERITE de VALOIS-ANGOULÊME, reine de  
 Navarre, 252  
 MARGUERITE, Marie-Lys, 426, 429, 433  
 MARIA, *voir* Marie de Nazareth  
 MARIAUX, Pierre, 20  
 MARIE de MÉDICIS, reine de France & de Navarre,  
 540, 802  
 MARIE de Nazareth, 857  
 MARIE LESZCZYŃSKA, reine de France & de Navarre,  
 244, 641, 757, 769, 900  
 MARIE, Élodie, 73  
 MARIE, Franck, 73, 214, 233, 234, 347, 498, 938, 945  
 MARIE-ANTOINETTE de HABSBOURG-LORRAINE,  
 reine de France & de Navarre, 243, 244, 521,  
 530, 636, 638, 639, 641, 643, 753, 756, 757,  
 759, 898, 900  
 MARIE-JULIE CLARY, reine de Naples, 730, 732  
 MARIE-LOUISE de HABSBOURG-LORRAINE,  
 impératrice des Français, 634, 636, 640, 641,  
 643, 727, 729, 731, 733  
 MARIE-THÉRÈSE de HABSBOURG, reine de France &  
 de Navarre, 244, 757, 900  
 MARIETTE, Auguste, 481  
 MARILL, Romy, 5  
 MARO, Publius Vergilius, 64  
 MAROT, Pierre, 536  
 MARTIN de Tours, 467  
 MARTIN, Henri, 361  
 MARTIN, Laurent, 254  
 MARTIN, Yves-Armel, 277, 844, 913  
 MARTINEZ, Odette, 712  
 MARTINUS, *voir* Martin de Tours  
 MARX, Karl, 360, 422  
 MASSA, duc de, *voir* Régnier, Claude Ambroise  
 MASSÉNA, André, 93, 123, 220, 251, 283, 337, 338,  
 381-388, 390-394, 585, 587, 623, 628, 629,  
 724, 772, 773, 849-851, 853, 857, 887, 892,  
 893, 896, 901-903, 908, 922-926, 945  
 MASSÉNA, Anne, *voir* Debelle, Anne  
 MASSÉNA, famille, 33, 35-38, 42, 57, 67, 78, 85, 106,  
 107, 392, 922  
 MASSÉNA, Victor, 36  
 MASSINISSA, 668  
 MASSOT, Cécile, 34  
 MATHET, Yann, 136  
 MATHIEU, Georges, 623  
 MATISSE, famille, 851  
 MATISSE, Henri, 772, 773, 851, 856, 857, 861  
 MATTAT, Marie-Thérèse, 48, 67, 68, 401, 407, 409,  
 938, 945  
 MAURE, Michel, 430  
 MAUSOLE de Carie, 188  
 MAUZAISSE, Jean-Baptiste, 726  
 MAYAFFRE, Damon, 135, 136  
 MAYRARGUE, Joseph, 853  
 MAZARIN, Jules, 225  
 MAZAUBRUN, Hélène du, 593  
 MAZÉ, Camille, 870, 876  
 McDONALD, Freda Joséphine, 595  
 McLUHAN, Marshall, 222  
 MÉDECIN, Jacques, 851, 852  
 MEDINA, Gonzalo, 138  
 MEESSEN, Vincent, 625  
 MÉLÉTÉ, 172  
 MELOT, Michel, 540  
 MELPOMÈNE, 171, 172, 175  
 MERCIER, Alain, 57, 82, 126, 781, 796, 938, 946  
 MÉRIMÉE, Prosper, 428

- MERISI, Michelangelo, 539, 772  
 MERLEAU-PONTY, Maurice, 357  
 MERMOZ, Jean, 485  
 MÉROVINGIENS, famille, 419, 421  
 MÈSE, 173  
 METTERNICH, Klemens Wenzel von, 626  
 MEXANDEAU, Louis, 487  
 MEYER, Hélène, 77, 78, 243, 296, 626, 634, 635, 938, 946  
 MEYER, Isabel Briggs, 115  
 MEYERBEER, Giacomo, 676, 683  
 MÉZIN, Louis, 5, 34, 42, 48, 57, 67, 220, 338, 381, 585, 628, 772, 938, 945  
 MICHEL-ANGE, *voir* Buonarroti, Michelangelo  
 MICHELET, Jules, 203, 422  
 MIÈGE, Bernard, 258  
 MILANO-MAYAN, Élise, 5, 124  
 MILLECAMPS, Brigitte, 57, 70  
 MILLET, Jean-François, 489  
 MILOTTE, Amaury, 50  
 MIMNERME de Colophon, 172  
 MINERVE, 731  
 MIRAMBET-PARIS, Agnès, 76, 567, 570, 571, 578, 579, 650, 661, 938, 946  
 MISTRAL, Frédéric, 850  
 MITELBERG, Louis, 684  
 MITTERRAND, François, 877  
 MNÉMÉ, 172  
 MNÉMOSYNE, 168, 170, 173, 175, 181  
 MOÏSE ben Amram, 167, 669  
 MOLETTE, Pierre, 135  
 MOMPÉR, Joos de, 174, 177  
 MONET, Claude, 524  
 MONGE, Olivier, 78  
 MONOD, Samuel, 139  
 MONTAIGNE, Michel de, 146, 157, 207, 315  
 MONTALIVET, comte de, *voir* Bachasson, Camille  
 MONTESQUIOU, madame de, *voir* Le Tellier de Courtanvaux, Louise-Charlotte  
 MONTMORENCY, Anne de, 244, 246, 529, 900  
 MOREAU, Gustave, 168, 169  
 MORISON, Stanley, 140  
 MORIZOT, Jacques, 357, 360  
 MORSE, Samuel, 480  
 MORTIER, Gilbert du, 759  
 MOSSA, Alexis, 394, 896  
 MOTION, Michel, 882  
 MOUCHOT, Danièle, 856  
 MOUILLEFERT, Pierre, 613  
 MOULÈNE, Jean-Luc, 613  
 MOULIN, Jean, 398, 829  
 MUNN, Alan, 138  
 MURAT, famille, 728  
 MURAT, Joachim, roi de Naples, 728, 730, 731  
 MUSÉE d'Athènes, 181, 183  
 MUSÉE d'Éphèse, 183  
 MUSÉE le grammairien, 183  
 MUSSOLINI, Benito, 500, 501  
 N  
 NABET, Laure, 5  
 NAPO, *voir* Napoléon I<sup>er</sup>  
 NAPOLÉON, *voir* Bonaparte, famille  
 NAPOLÉON I<sup>er</sup> BONAPARTE, empereur des Français, 81, 93, 106, 139, 227, 229, 237, 239, 242-244, 247, 253, 381, 382, 385, 446, 478, 587, 634-637, 639, 641, 645, 689, 692, 718, 720-723, 725-728, 730-733, 742, 753, 755-759, 763-765, 767-769, 776, 895-901, 946  
 NAPOLÉON II BONAPARTE, roi de Rome, 626  
 NAPOLÉON III BONAPARTE, empereur des Français, président de la République française, 242, 248, 249, 252, 361, 404, 445, 450, 478, 480, 482, 489-491, 496, 627-631, 634, 636, 637, 672, 689, 690, 695, 721, 724-726, 729, 750, 758, 759, 850, 896, 899, 926  
 NAPOLÉON le Petit, *voir* Napoléon III  
 NAPOLÉON, famille, *voir* Bonaparte, famille  
 NAPOLÉON, Jérôme, *voir* Jérôme  
 NAPOLÉON, prince, *voir* Bonaparte, Louis Napoléon  
 NAPOLÉON, princesse, *voir* Foresta, Alix de  
 NARCY, Georges, 48, 67, 68, 401-404, 938, 945  
 NAU, John-Antoine, *voir* Torquet, Eugène-Léon-Antoine  
 NEGRESCO, Henri, 283  
 NEMOUR, Aurélie, 881  
 NEPVEU, Frédéric, 750  
 NÈTE, 173  
 NEWCOMEN, Thomas de, 653, 659  
 NICOLAS II ROMANOV, empereur de Russie, 639  
 NICOLAS, Jean, 3  
 NICOLAS-BERTRAND, Isabelle, 73  
 NIÉPCE, Nicéphore, 689  
 NIETZSCHE, Friedrich, 22, 95, 359  
 NOAILLES, Anna de, *voir* Bassaraba de Brancovan, Bibesco  
 NOBEL, Alfred, 64, 505, 506, 596, 605, 617  
 NOÉ, 201, 202, 786  
 NOLHAC, Pierre de, 750, 754, 777  
 NOLLET, Jean Antoine, 797  
 NORA, Pierre, 618, 619, 622  
 NOUVEL, Jean, 625  
 NUCÉRA, Louis, 122

O

OBERTHÜR, François-Charles, 489  
 CÉDIPE, 671  
 OFFENBACH, Jacques, 683  
 OFFRAY DE LA METTRIE, Julien, 313  
 OLIVESI, Stéphane, 37  
 OLLER, 489  
 OLŠÁK, Petr, 138  
 ORLÉANS, famille, 228, 247, 248, 727, 897, 901  
 ORLÉANS, Henri d', 247, 248, 727, 759, 897  
 ORLÉANS, Louis-Philippe d', 228, 721  
 ORPHÉE, 186  
 ORSINI, Felice, 630  
 OSIRIS, *voir* Iffla, Daniel  
 OSSANG, Frédéric-Jacques, 120  
 OTTIS, 172  
 OTTOMEYER, Hans, 622, 765  
 OUDRY, Jean-Baptiste, 644  
 OURANOS, 172  
 OZ, Amos, 684

P

PAGNOL, Marcel, 233  
 PANN, Abel, 684  
 PANOFKY, Erwin, 362  
 PARIS, comte de, *voir* Orléans, Henri d'  
 PÂRIS, François-Edmond, 577  
 PARKER, Harley, 222  
 PARRINI-ALEMANNI, Sylvie, 1, 5, 373  
 PASQUIER, Étienne, 207  
 PASQUIER, Étienne-Denis, duc, 721  
 PAUL de Tarse, 313  
 PAULINE, *voir* Bonaparte, Pauline  
 PAUSANIAS le Périégète, 172, 178, 179, 181  
 PAVLOV, Ivan, 350  
 PAYEUR, Pascal, 600  
 PEDLER, Emmanuel, 37  
 PÉGARD, Catherine, 623  
 PÉGUY, Charles, 541  
 PÉLÉIDE, *voir* Achille  
 PELLARD, Eve, 80  
 PENHOÛËT, Pascal, 291, 425, 918  
 PERCIER, Charles, 728  
 PEREC, Georges, 613  
 PÉRICLES d'Athènes, 479  
 PERNOT, François, 743  
 PERNOT, Mathieu, 592, 604  
 PERRAULT, Charles, 494  
 PERRIN DE PUYCOUSIN, Maurice, 235, 787, 891  
 PERRIN, Charles, 315, 316  
 PERRUGIA, Vincenzo, 236  
 PERSONNE DE ROBERVAL, Gilles, 653, 657

PESSEY-LUX, Aude, 76, 77, 105, 589, 938, 946  
 PÉTAIN, Philippe, 398, 490, 610  
 PEUTINGER, Konrad, 342, 479, 493, 822  
 PEYRÈGNE, André, 854  
 PHILIPPE II Auguste CAPÉTIEN, roi de France, 412  
 PHILIPPE II, ARGÉADE, roi de Macédoine, 189, 348  
 PHILIPPE, Mathilde, 3, 5, 67  
 PHILOPAPPUS, *voir* Philopappus, Caius Iulius  
     Antiochus Epiphane  
 PHILOPAPPUS, Caius Iulius Antiochus Epiphane, 183  
 PIAGET, Jean, 163  
 PICASSO, Pablo, 80, 282, 420, 447, 449, 452, 472, 595,  
     773, 794, 870, 915  
 PIERRE, Cécile, 47  
 PINOT, James, 84  
 PIRALLA, Luc, 69, 70, 98, 285, 425, 426, 938, 945  
 PISANO, Jean-Baptiste, 849  
 PISISTRATE, tyran d'Athènes, 190  
 PIZZORNI, Florence, 867  
 PLATON, 115, 172, 173, 184, 185, 187, 191, 228, 313,  
     317, 328, 364, 416  
 PLUTARQUE de Chéronée, 173, 183, 186  
 POIRÉ, Emmanuel, 342, 684  
 POISSON, Jeanne-Antoinette, 429, 774  
 POITIERS, Diane de, 356, 530, 927  
 POLI, Philippe, 5  
 POLLIO, Asinius, *voir* Pollio, Caius Asinius  
 POLLIO, Caius Asinius, 192  
 POLLUX, 348  
 POLYBE, 205  
 POLYMNIE, 171, 172, 175  
 POMIAN, Krzysztof, 224  
 POMMIER, Édouard, 224  
 POMPADOUR, marquise de, *voir* Poisson,  
     Jeanne-Antoinette  
 POMPIDOU, Georges, 556, 611, 622-624, 716, 719,  
     903  
 PORPHYRE de Tyr, 183  
 PORTZAMPARC, Christian de, 562  
 POSÉIDON, 172  
 POUIVET, Roger, 353, 357  
 POULOT, Dominique, 20, 223, 224, 254, 258  
 POUPON, Christine, 5  
 PRADES, Henri, 810  
 PRÉVERT, Jacques, 791  
 PRÉVOST-BAULT, Marie-Pascale, 71, 102, 270, 458,  
     779, 938, 945  
 PRIMATICCIO, Francesco, 356, 530, 927  
 PROTAIS de Ravenne, 884  
 PROUST, Marcel, 521, 792  
 PROVENCE, comte de, *voir* Louis XVIII  
 PRUDHON, Magalie, 47

- PRUDON, Magalie, 5  
 ПТАН, 189  
 PTOLÉMÉE I<sup>er</sup> Sôter, LAGIDE, roi d'Égypte, 187, 189  
 PTOLÉMÉE II Philadelphie, LAGIDE, roi d'Égypte, 144,  
 187, 188, 190  
 PTOLÉMÉES, *voir* Lagides, famille  
 PUVIS DE CHAVANNES, Pierre, 445, 447, 921  
 PYRRHON d'Élis, 315  
 PYTHAGORE de Samos, 181, 183
- Q**
- QUENEAU, Raymond, 613  
 QUÉRÉ, Louis, 258  
 QUOIREZ, Françoise, 791
- R**
- RABELAIS, François, 139, 667  
 RABUTIN-CHANTAL, Marie de, 516–518, 521, 524  
 RACINE, Jean, 799  
 RAFFET, Denis-Auguste-Marie, 695  
 RAIMOND, Sophie, 5  
 RAINIER III GRIMALDI, prince de Monaco, 487  
 RAMOLINO, Maria-Letizia, 727, 730  
 RAMSÈS II, 189  
 RAOUL-DUVAL, Juliette, 99, 565, 795, 796  
 RASSE, Paul, 1, 5, 17, 57, 62, 153, 373, 527, 617, 720,  
 849, 866  
 RECOULY, Audrey, 856  
 RÉGNIER, Claude Ambroise, 732  
 REICHSTADT, duc de, *voir* Napoléon II  
 REINHART, Johann Christian, 452  
 RÉMI de Reims, 449  
 RÉMOND, René, 618  
 RENOUVIN, Pierre, 702, 704  
 RHEINGOLD, Howard, 50  
 RICHELIEU, *voir* du Plessis de Richelieu, Armand Jean  
 RICHTER, Wilhelm, 505  
 RICCEUR, Paul, 7, 9, 11, 18, 22, 42, 310, 328, 330–332,  
 354, 357, 874  
 RIEGL, Aloïs, 362  
 RIETH, Éric, 573, 579  
 RIGOT, Huguette, 156  
 RIMBAUD, Arthur, 615  
 RIOUX, Jean-Pierre, 655, 760  
 RISPAL, Adeline, 562  
 RIVIÈRE, Georges-Henri, 235, 787, 867–869, 891  
 RIZZO, Olivier, 302, 614, 919  
 ROBBE, Émilie, 720  
 ROBERT II BAUDOUNIDE, comte de Flandre, 428  
 ROBERT, Hubert, 515  
 ROBERVAL, *voir* Personne de Roberval, Gilles  
 ROBESPIERRE, Maximilien de, 478, 525  
 ROBOCOP, 547, 552
- ROCHE, Daniel, 230  
 ROCKEFELLER, John Davison, 309  
 RODIÈRE, Roger, 55, 69, 93, 107, 411, 945  
 ROHAN-SOUBISE, Armand Gaston Maximilien de,  
 770  
 ROHAN-SOUBISE, François de, 770  
 ROLLAND, Anne-Sécolène, 20  
 ROMAN, Pascal, 63, 73, 152, 235, 237, 351, 360, 472,  
 494, 938, 945  
 ROME, roi de, *voir* Napoléon II  
 ROTHSCHILD, Louis Georges, 473  
 ROUGER, Michel, 61, 75, 541, 546, 724, 938, 945  
 ROUSSEAU, Jean-Jacques, 221, 313, 347, 348, 519, 610  
 ROUSSEL, Bertrand, 87, 276, 849, 860, 862, 912, 938,  
 946  
 ROUVEROY, Claude Henri de, 676  
 ROUX, Georges, 179, 181, 183, 184, 186, 187  
 RUBENS, Pierre Paul, 540  
 RUXTHIEL, Henri-Joseph, 729
- S**
- SAGAN, Françoise, *voir* Quoirez, Françoise  
 SAHLINS, Marshall, 345  
 SAINT-ESPRIT, 383, 887  
 SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, 485, 492  
 SAINT-GERMAIN, Adélaïde de, 722  
 SAINT-PULGENT, Maryvonne de, 53, 622  
 SAINT-SIMON, comte de, *voir* Rouveroy, Claude Henri  
 de  
 SALADIN AYYUBIDE, sultan d'Égypte, de Damas &  
 d'Alep, 432  
 SALLUSTE, *voir* Crispus, Caius Sallustius  
 SALMON, Xavier, 725  
 SALVANDY, Narcisse-Achille de, 232  
 SAMEZ, Carole, 69, 70, 98, 425, 938, 945  
 SAMOYALT, Jean-Pierre, 237, 723, 726, 727, 729, 731,  
 764, 897  
 SAND, George, *voir* Dupin, Aurore  
 SANDELIN, famille, 433  
 SANDELIN, Marie-Josèphe, 57, 69, 93, 98, 107, 230,  
 240, 291, 292, 341, 425, 426, 429, 433, 435,  
 898, 918, 945  
 SARALE, Christophe, 34  
 SARDOU, Victorien, 795  
 SARKO, *voir* Sarkozy, Nicolas  
 SARKOZY, Nicolas, 39, 471, 491, 607, 751, 875  
 SARMANT, Thierry, 720  
 SARTRE, Jean-Paul, 357  
 SAULE, Béatrix, 99, 224, 607, 622, 761, 770, 772  
 SAUSSURE, Ferdinand de, 265  
 SAVAY-GUERRAZ, Hugues, 84, 213, 288, 805, 938, 946  
 SAVOIE, Marie-Joséphine de, 641



- SAVOIE, Marie-Thérèse de, 641  
 SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von, 312, 359  
 SCHLUMPF, frères, 483  
 SCHLUMPF, Fritz, 483  
 SCHLUMPF, Hans, 483  
 SCHNEIDER, famille, 396  
 SCHCELCHER, Victor, 561  
 SCHOPENHAUER, Arthur, 359  
 SCHUCK, Claudine, 61  
 SCOTT, Thomas, 800  
 SEGALEN, Martine, 866, 870  
 SÉLEUCOS I<sup>er</sup> Nicator, SÉLEUCIDE, roi de Syrie, 191  
 SÉRÉ DE RIVIÈRES, Raymond Adolphe, 542  
 SERRALONGUE, Bruno, 592  
 SERRES, Michel, 267  
 SÉVIGNÉ, *voir* Rabutin-Chantal, Marie de  
 SHAKESPEARE, William, 138  
 SHEELER, Charles, 794  
 SHÉHÉRAZADE, 596  
 SIBLEY, Franck, 357  
 SIMS, Henry P., 158  
 SINTÈS, Claude, 824  
 SLIMBACH, Robert, 140  
 SOCRATE, 172, 173, 328, 416  
 SOLEIL, Germaine Moritz, 456  
 SOMMERARD, Alexandre de, 252  
 SOULIÉ, Eudore, 210, 776, 777, 906  
 SOULT, Jean-de-Dieu, 721  
 SOUTINE, Chaïm, 788  
 SPEEDY GRAPHITO, *voir* Rizzo, Olivier  
 SPENCER, Hebert, 313  
 SPEUSIPPE de Myrrhina, 184  
 SPIZZO, Jean, 5  
 STAATS, Charles, 138  
 STALINE, Joseph, 513  
 STEIN, Françoise, 139  
 STENDHAL, *voir* Beyle, Marie-Henri  
 STÖLZL, Christoph, 622  
 STORA, Benjamin, 597  
 STORA, famille, 683  
 STRÍŽ, Pavel, 138, 159  
 STRABON d'Amasée, 187, 188, 190  
 STRADIVARIUS, Antonio, 564, 565  
 STRATON de Lampsaque, 191  
 STRAUSS, Anselm Leonar, 158  
 STRAUSS, Isaac, 672  
 STRAUSS, Léo, 163  
 SUCELLUS, 419  
 SUÉTONE, *voir* Tranquillus, Caius Suetonius  
 SUISSE, Charles, 495  
 SUPERMAN, 597  
 SUZZARELLI, Bruno, 876  
 SYLLA, Lucius Cornelius SULLA, CORNELII, dictateur  
 romain, 186  
 SZÉKELY, Pierre, 883
- T
- TABARLY, Éric, 572  
 TACITE, *voir* Tacitus, Publius Cornelius  
 TACITUS, Publius Cornelius, 205  
 TAFFY, 200  
 TALBOT, Nicola, 138  
 TALON-HUGON, Carole, 49  
 TARDI, Jacques, 496, 542, 544, 550  
 TARDIEU, Ambroise, 180, 182, 185  
 TATTEGRAIN, Francis, 419  
 TAVERNIER, Vincent, 779  
 TENERANI, Pietro, 732  
 TENIERS, David, le jeune, 447  
 TERPSICHORE, 171, 172, 175  
 TERRIER, Max, 632  
 TESNIÈRE, Valérie, 697, 700, 707  
 THALIE, 171, 172, 175  
 THÉÉTÈTE d'Athènes, 328  
 THÉNARDIER, Gavroche, 347, 348  
 THÉOCRITE, 195  
 THÉODOSE I<sup>er</sup>, Flavius Theodosius AUGUSTUS,  
 THÉODOSIEN, empereur romain, 186  
 THÉOPHRASTE d'Eresós, 184, 187, 189  
 THÉOPOMPE de Chios, 195  
 THEOTOKÓPOULOS, Domínikos, 447  
 THIERS, Adolphe, 248, 249, 496, 721, 896  
 THIÉTARD, Raymond-Alain, 159  
 THOMAS, Maud, 5  
 THORNDIKE, Edward, 350  
 THOU, Jacques-Auguste de, 207  
 THUCYDIDE, 195, 203-205  
 TIBÈRE, Tiberius Claudius NERO, JULIO-CLAUDIEN,  
 II<sup>e</sup> empereur romain, 191  
 TIEPOLO, Giambattista, 447  
 TIGUMAÏ, 200  
 TILATTI, Christian, 81, 82, 336, 735, 938, 946  
 TILLION, Germaine, 751  
 TIM, *voir* Mittelberg, Louis  
 TIMON de Phlionte, 191  
 TINTIN, 745  
 TIRO, Marcus Tullius, 143  
 TISSERON, Serge, 137  
 TISSOT, James, 631  
 TITE-LIVE, 205  
 TITIEN, *voir* Vecellio, Tiziano  
 TODOROV, Tzvetan, 367  
 TOGUO, Barthélémy, 604  
 TORQUET, Eugène-Léon-Antoine, 792

- TORRES, Antonio de, 342  
TORUN, Cécile, 5  
TOUBON, Jacques, 589, 605, 844  
TOULOUSE-LAUTREC, Henri de, 790  
TOURNESOL, Tryphon, 99  
TOUTÂNKHAMON, XI<sup>e</sup> pharaon de la XVII<sup>e</sup> dynastie égyptienne, 476, 539  
TRAJAN, Marcus Ulpius TRAIANUS, ANTONIN, XIII<sup>e</sup> empereur romain, 39, 197, 283  
TRANQUILLUS, Caius Suetonius, 205  
TREY, Juliette, 59, 61  
TROMPARENT DE SEYNES, Hélène, 76, 567, 570, 572, 938, 946  
TROUVETOU, Géo, 534  
TULVING, Endel, 325
- U
- ULYSSE, 823  
URANIE, 171, 172, 175, 178  
URBAIN, Rémy, 5  
UTZÉRI, Aurélie, 300, 609, 613, 614, 911
- V
- VAÏSSE, Maurice, 746  
VALLOTTON, Félix, 304, 702, 711, 910  
VALOIS, famille, 207, 534  
VAN DER KEMP, Gérard, 622, 749, 763, 776  
VAN DONGEN, Kees, 788  
VAN DYCK, Antoine, 447  
VAN GOGH, Vincent, 539, 784  
VAN GOYEN, Jan Josephsz, 447  
VAN LOO, Charles André, 447  
VAN LOO, famille, 773  
VAN PRAËT, Michel, 610  
VAN RUYSDAEL, Salomon, 447  
VANBESELAERE, Jean-Philippe, 427  
VANDER WAL'S, Thomas, 126  
VARENNES, Olivier, 71, 78  
VASARI, Giorgio, 362  
VATOUT, Jean, 776  
VAZEMSKY, Dimitri, 657  
VECELLIO, Tiziano, 757  
VÉDRINE, Laurent, 87, 873  
VERGNET-RUIZ, Jean, 636  
VERLAINE, Jacques, 649  
VERLET, Pierre, 636, 643  
VERMEER, Johannes, 794  
VERNAY, Denise, 831  
VERNET, Joseph, 447, 580, 587  
VERNEY, Jean-Pierre, 106, 542, 544, 546, 550, 551, 771, 779  
VERNIER, Jean-François, 877, 879  
VÉRONÈSE, *voir* Caliari, Paolo
- VEYNE, Paul, 22, 310  
VICHOT, Jacques, 574  
VICQ D'AZYR, Félix, 226  
VICTORIA de HANOVRE, reine du Royaume-Uni, impératrice des Indes, 630, 773  
VIDELIER, Pierre-Yves, 857  
VIGNIER, Nicolas, 207  
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de, 785  
VINCENT de Saragosse, 884  
VIOLETT-LE-DUC, Eugène, 341, 800  
VISSCHER, Éric de, 57, 76, 234, 554, 598, 796, 938, 945  
VITET, Ludovic, 428  
VOISIN DE LA POPELINIÈRE, Lancelot, 208  
VOISIN, Charles, 740  
VOISIN, frères, 740  
VOISIN, Gabriel, 740  
VOLTAIRE, *voir* Arouet, François-Marie  
VOSS, Herbert, 138  
VOX, Maximilien, *voir* Monod, Samuel  
VOYNET, Dominique, 609  
VUILLARD, Édouard, 788, 794
- W
- WAGNER, Heinrich, 66, 72, 83, 86, 88, 90  
WAHNICH, Sophie, 20  
WALLACE, Richard, 637  
WARBURG, Aby Moritz, 362  
WATTEAU, Jean-Antoine, 792  
WELLESLEY, Henry, 626  
WHITE, Hayden, 353  
WICAR, Jean-Baptiste, 730  
WIDLÖCHER, Antoine, 136  
WIEDER, Thomas, 622  
WIEGANDT, Caroline, 122  
WINCKELMANN, Johann Joachim, 359, 362  
WINTERHALTER, Franz Xaver, 628  
WITT, comtesse de, *voir* Bonaparte, Marie-Clothilde  
WITTGENSTEIN, Ludwig, 315  
WÖLFFLIN, Einrich, 362  
WOLLHEIM, Richard, 357  
WORMS, René, 313  
WORRINGER, Wilhelm, 362  
WRIGHT, frères, 735, 740  
WRIGHT, Orville, 735  
WRIGHT, Wilbur, 735  
WUNDERMAN, Séverin, 339
- X
- XENOPHON d'Athènes, 195
- Y
- YIN, Robert K., 161  
YUAN, Shen, 592

**Z**

ZADIG, 25

ZEDONG, Mao, 676

ZEHRFUSS, Bernard, 339, 340, 807, 817

ZELIS, Guy, 7, 9, 11, 18, 231, 308, 309, 332

ZÉNODOTE d'Éphèse, 190

ZEUS, 177, 178, 188

ZIDANE, Zinédine, 623, 624

ZIMMERMAN, Robert Allen, 280, 563, 912

ZOLA, Émile, 123, 661, 684, 694, 785

# Index des institutions

Cet index, en lien direct avec le suivant, recense les institutions publiques ou privées, civiles, gouvernementales, militaires, politiques, professionnelles, scientifiques, artistiques ou religieuses, françaises, étrangères ou internationales, historiques ou actuelles citées dans le corps du texte. Classées par ordre alphabétique, elles apparaissent en petites majuscules, suivies de leur adresse pointée par une manicule puis d'autres noms d'usage employés dans le texte. Les entrées que vous trouverez ici correspondent à l'index de lieux.

## A

### ABBAYE DU MONT-CASSIN

☞ place Saint Benoît, Cassino, Italie, 143

### ACADEMIA.EDU

☞ 251 Kearny Street, San Francisco, États-Unis, 128

### ACADÉMIE DE FRANCE À ROME

☞ viale della Trinità dei Monti, 1, Rome, Italie  
*villa MÉDICIS*, 452

### ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

☞ 23, quai Conti, Paris, France  
*prix de Rome*, 452, 493

### ACADÉMIE DES SCIENCES DE RUSSIE

☞ 14, Leninski Prospekt, Moscou, Russie, 736

### ACADÉMIE GONCOURT

☞ Paris, France  
*GONCOURT*, 792

### ACADÉMIE NISSARDE

☞ 65, rue de France, Nice, France, 390, 901

### ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE & DE SCULPTURE

☞ place du Carrousel, Paris, France, 230

### ACADÉMIE SUISSE

☞ quai des Orfèvres, Paris, France, 495

### ACCUEIL DES VILLES FRANÇAISES

☞ 3, rue de Paradis, Paris, France  
*AVF*, 406

### ACTES SUD

☞ place Nina Berberova, Arles, France, 140

### ADOBE SYSTEMS

☞ 345 Park Avenue, San José, États-Unis, 141  
*Adobe*, 131, 132, 140, 141

### AÉROPLANES VOISIN

☞ 4, rue de la Ferme, Boulogne-Billancourt, France, 740

### AÉROPORT DE LYON-SAINT-EXUPÉRY

☞ rue du Danemark, Colombier-Saugnieu, France  
*SAINT-EXUPÉRY*, 492  
*Satolas*, 492

### AÉROPORT DE PARIS-CHARLES-DE-GAULLE

☞ avenue Charles de Gaulle, Roissy-en-France, France  
*Roissy*, 492, 742

### AGENCE BIBLIOGRAPHIQUE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

☞ 227, avenue Jean-Louis Viala, Montpellier, France  
*SUDOC*, 127, 294, 710, 910

AGENCE NATIONALE POUR L'EMPLOI

☞ 1, avenue du docteur Gley, Paris, France  
*ANPE*, 406

AGENCE SPATIALE EUROPÉENNE

☞ 8-10, rue Mario Nikis, Paris, France  
*ESA*, 739

AGENCE TÉLÉGRAPHIQUE D'INFORMATION DE RUSSIE ITAR<sup>1</sup>-TASS

☞ 10-12, boulevard Tverskoy, Moscou, Russie  
*TASS*, 702

AGGLOMÉRATION DU PAYS DE MEAUX

☞ 2, place de l' Hôtel de ville, Meaux, France, 541  
*aggl.*, 541, 542  
*agglomération*, 541, 542  
*communauté d'agglomération*, 541

AMBASSADE DE GRÈCE EN FRANCE

☞ 17, rue Auguste Vacquerie, Paris, France  
*ambassade de Grèce*, 483

AMBIANI

☞ 312, chaussée de Rouvoy, Abbeville, France, 416

AMIS DU MUSÉE DE SAINT-OMER

☞ 14, rue Carnot, Saint-Omer, France, 433  
*Amis du musée*, 433

AMIS DU VIEUX MONTREUIL

☞ rue Carnot, Montreuil-sur-mer, France, 411

AMNESTY INTERNATIONAL

☞ 1 Easton Street, Londres, Royaume-Uni, 400

APOTHICAIRES DE L'HÔTEL-DIEU

☞ 344, rue des Épiloches, Mâcon, France, 878  
*Hôtel-Dieu*, 882

APPLE

☞ 1 Infinite Loop, Cupertino, États-Unis, 140

ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE LA SOMME

☞ 61, rue Saint-Fuscien, Amiens, France, 295, 462, 909  
*archives départementales*, 461

ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE SEINE-&-MARNE

☞ Hôtel du département, Melun, France  
*archives départementales*, 542

ARCHIVES MUNICIPALES DE LYON

☞ 1, place des Archives, Lyon, France  
*archives municipales*, 825

ARCHIVES MUNICIPALES DE MÂCON

☞ 23, rue de la République, Mâcon, France  
*archives municipales*, 879

ARCHIVES MUNICIPALES DE NICE

☞ Palais de Marbre, 7, avenue de Fabron, Nice, France  
*archives municipales*, 853

ARCHIVES NATIONALES

☞ 60, rue des Francs-Bourgeois, Paris, France, 21, 482, 618, 621, 705, 709, 760, 770, 789, 800  
*Archives*, 619, 760, 770

ARCHIVES NATIONALES DU MONDE DU TRAVAIL

---

<sup>1</sup> ИТАР : Информационное телеграфное агентство России, Agence d'information télégraphique de Russie.

- ☞ 78, boulevard du général Leclerc, Roubaix, France  
*archives de Roubaix*, 399
- ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DE LA FONDATION DU PATRIMOINE CULTUREL PRUSSIE  
☞ Märkisches Ufer 16, Berlin, Allemagne, 2
- ASSEMBLÉE NATIONALE  
☞ 33, quai d'Orsay, Paris, France, 749
- ASSOCIATION CULTURELLE DU DONZIAIS  
☞ 3, rue du Bas de la Chaume, Donzy, France, 401, 406  
*Association culturelle*, 406, 410
- ASSOCIATION DES AMIS DES MUSÉES D'AMIENS  
☞ 48, rue de la République, Amiens, France  
*Amis des musées*, 466  
*Société des amis du musée*, 450
- ASSOCIATION DES COMMUNES MINIÈRES DE FRANCE  
☞ 45, rue Édouard Vaillant, Liévin, France  
*Association des communes minières*, 649
- ASSOCIATION DES CONSERVATEURS DE MUSÉES DU NORD-PAS-DE-CALAIS  
☞ 23 Grand-Place, Roubaix, France  
*Musénor*, 415, 434
- ASSOCIATION FRANÇAISE DE NORMALISATION  
☞ 11, rue Francis de Pressensé, Saint-Denis, France  
*AFNOR*, 129
- ASSOCIATION FRANÇAISE DES MUSÉES D'AGRICULTURE  
☞ 6, avenue du mahatma Gandhi, Paris, France, 607
- ASSOCIATION GÉNÉRALE DES CONSERVATEURS DES COLLECTIONS PUBLIQUES DE FRANCE  
☞ 6, rue des Pyramides, Paris, France  
*association des conservateurs*, 622, 880
- ASSOCIATION HISTORIAL DE LA GRANDE GUERRE  
☞ place André Audinot, Péronne, France  
*Association historial*, 459
- ASSOCIATION INTERNATIONALE DES MUSÉES D'HISTOIRE  
☞ 1, rue Miollis, Paris, France, 761  
*Association des musées d'histoire*, 761
- ASSOCIATION POUR LA FORMATION PROFESSIONNELLE DES ADULTES  
☞ 13, place du général de Gaulle, Montreuil, France  
*AFPA*, 406
- ASSOCIATION POUR LA PROMOTION DU SITE DU MOULIN DE MAUPERTUIS  
☞ rue André Audinet, Donzy, France, 401, 406  
*APSM*, 406
- ASSOCIATION TYPOGRAPHIQUE INTERNATIONALE  
☞ 6050 Boulevard East, West New York, États-Unis  
*ATYP*, 139
- AVIONS FARMAN  
☞ base aérienne 122 Chartres-Champhol, Chartres, France, 735
- B**
- BANQUE POSTALE  
☞ 115, rue de Sèvres, Paris, France, 473, 474, 476  
*Caisse nationale d'épargne*, 476
- BASILIQUE SAINT-LAURENT-DE-CHOULANS  
☞ 17, rue Cléberg, Lyon, France  
*Saint-Laurent-de-Choulans*, 809

BAZAR DE L'HÔTEL DE VILLE

- ☞ 36, rue de la Verrerie, Paris, France
- BHV*, 798

BIBLIOTHÈQUE DIDEROT

- ☞ 5, parvis René Descartes, Lyon, France, 180, 182, 185

BIBLIOTHÈQUE DE DOCUMENTATION INTERNATIONALE CONTEMPORAINE

- ☞ 6, allée de l' Université, Nanterre, France, 698, 699
- BDIC*, 112, 697, 700, 701, 703, 705, 712, 719, 826
- bibliothèque-musée de la Guerre*, 699

BIBLIOTHÈQUE DU CHEVALIER VICTOR DE CESSOLE

- ☞ 65, rue de France, Nice, France
- bibliothèque de CESSOLE*, 123, 394, 896

BIBLIOTHÈQUE FORNEY

- ☞ 1, rue du Figuier, Paris, France, 795

BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DE LYON

- ☞ 30, boulevard Marius Vivier-Merle, Lyon, France, 301, 830, 910
- bibliothèque de la Part-Dieu*, 123

BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DE MARSEILLE

- ☞ 58, cours Belsunce, Marseille, France
- bibliothèque de l'Alcazar*, 123

BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DE MONTPELLIER

- ☞ 218, boulevard de l' aéroport international, Montpellier, France
- médiathèque Émile ZOLA*, 123

BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DE NICE

- ☞ 2, place Yves Klein, Nice, France
- bibliothèque de Nice*, 802
- bibliothèque Louis NUCÉRA*, 122
- BM de Nice*, 802

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE AUTRICHIENNE

- ☞ Josefsplatz, 1, Vienne, Autriche, 479

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

- ☞ quai François Mauriac, Paris, France, 123, 619, 690
- Bibliothèque nationale*, 556, 725
- BNF*, 40, 66, 68, 70, 92, 127, 556, 701, 709, 795
- Gallica*, 127

BIBLIOTHÈQUE PATRIMONIALE ROMAIN GARY

- ☞ 21 bis, boulevard Dubouchage, Nice, France, 122, 123, 145

BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE D'INFORMATION

- ☞ 19, rue Beaubourg, Paris, France, 123

BIBLIOTHÈQUE SAINT-JEAN-D'ANGÉLY

- ☞ avenue François Mitterrand, Nice, France, 122

BIENNALE DE PARIS

- ☞ 11, rue Berryer, Paris, France
- Biennale*, 486

BRITISH MUSEUM

- ☞ Great Russell street, Londres, Royaume-Uni, 227, 228, 342, 447, 532, 879, 883

BUGATTI

- ☞ 1, château Saint-Jean, Dorlisheim, France, 483, 484

BUNGE

- ☞ 50 Main Street, White Plains, États-Unis, 405

C

CABINET CONSTRUIRE

- ☞ 16, rue Rambuteau, Paris, France, 600
- CAIRN.INFO
- ☞ 19, boulevard du Rectorat, Liège, Belgique, 128
- CAISSE DES MONUMENTS & SITES DE LA NIÈVRE
- ☞ rue du colonel Jeanpierre, Nevers, France, 406
- CAMOSINE*, 406
- CARREAU DU TEMPLE
- ☞ 4, rue Eugène Spuller, Paris, France
- ancien marché du Temple*, 287, 522, 914
- CASERNE DU MUY
- ☞ 21, rue Bugeaud, Marseille, France, 87
- CATACOMBES DE PARIS
- ☞ place Denfert-Rochereau, Paris, France, 522
- CATHÉDRALE DE SAINT-JACQUES-DE-COMPOSTELLE
- ☞ praza do Obradoiro, Saint-Jacques-de-Compostelle, Espagne, 283
- CENTER FOR HISTORY & NEW MEDIA
- ☞ 4400 University drive, Fairfax, États-Unis
- Zotero*, 125, 126, 130
- CENTRE ARCHÉOLOGIQUE DE PINCEVENT
- ☞ pièces de Pincevent, La Grande-Paroisse, France
- site de Pincevent*, 859
- CENTRE D'ACCUEIL & D'INTERPRÉTATION DE THIEPVAL
- ☞ rue de l'Ancre, Thiepval, France
- Centre d'accueil de Thiepval*, 459
- Thiepval*, 460
- CENTRE D'ANIMATION & DE RECHERCHE EN HISTOIRE OUVRIÈRE & POPULAIRE
- ☞ rue Ransfort 27, Bruxelles, Belgique
- CARHOP*, 309
- CENTRE DE CONSERVATION & DE RESSOURCES DU MUCEM
- ☞ 1, rue Clovis Hugues, Marseille, France
- CCR*, 87
- CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES
- ☞ 22, avenue de Paris, Versailles, France
- musique baroque de Versailles*, 779
- CENTRE DE RECHERCHE DE L'HISTORIAL
- ☞ place André Audinot, Péronne, France, 459
- centre de recherche*, 459
- CENTRE DE RECHERCHE EN HISTOIRE DES IDÉES
- ☞ 98, boulevard Édouard Herriot, Nice, France, 49
- CENTRE DE RECHERCHE GÉOPHYSIQUE DE GARCHY
- ☞ départementale 1, Garchy, France
- centre géophysique de Garchy*, 406
- CNRS de Garchy*, 406
- ☞ route départementale 1, Garchy, France
- ancien centre géophysique*, 406
- CENTRE DE RECHERCHE SUR LA CONSERVATION DES COLLECTIONS
- ☞ 36, rue Geoffroy-Saint-Hilaire, Paris, France, 559
- CRCC*, 559
- CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX
- ☞ 62, rue Saint-Antoine, Paris, France, 247, 727, 897
- Caisse des monuments historiques*, 248, 727, 897
- Direction des monuments nationaux*, 244, 529, 900



- Monuments historiques*, 274, 398, 401, 415, 436, 466, 527, 908  
*Monuments nationaux*, 533
- CENTRE D'ETHNOLOGIE FRANÇAISE  
☞ 6, avenue du mahatma Gandhi, Paris, France, 867  
*laboratoire d'ethnologie française*, 867
- CENTRE D'ÉTUDE DE LA LANGUE & DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISES DES XVII<sup>E</sup> & XVIII<sup>E</sup> SIÈCLES  
☞ 1, rue Victor Cousin, Paris, France  
*CELLF XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup>*, 802
- CENTRE D'ÉTUDES D'HISTOIRE DE LA DÉFENSE  
☞ avenue de Paris, Vincennes, France, 746
- CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA RENAISSANCE  
☞ 59, rue Néricault Destouches, Tours, France, 538
- CENTRE D'HISTOIRE DE LA RÉSISTANCE & DE LA DÉPORTATION  
☞ 14, avenue Berthelot, Lyon, France, 51, 84, 825, 946  
*centre*, 829  
*Centre de la résistance*, 805  
*CHRD*, 55, 56, 84, 93, 99, 107, 834, 839  
*musée de la Résistance*, 717
- CENTRE D'INTERPRÉTATION DE LA MARNE 14-18  
☞ 4, ruelle Bayard, Suippes, France  
*Suippes*, 546
- CENTRE GEORGES POMPIDOU  
☞ place Georges Pompidou, Paris, France, 623  
*Beaubourg*, 605, 787  
*Centre POMPIDOU*, 556, 611, 622, 624, 719, 903
- CENTRE HISTORIQUE MÉDIÉVAL  
☞ 24, rue Charles VI, Azincourt, France  
*Azincourt*, 421
- CENTRE HISTORIQUE MINIER  
☞ rue d'Erchin, Lewarde, France, 48, 57, 78, 93, 98, 133, 336, 568, 647, 650, 652, 655, 657, 662, 946  
*Centre*, 649, 651, 655, 657, 660-662  
*CHM*, 56, 103, 107  
*fosse Delloye*, 648, 661, 663  
*Lewarde*, 621, 651, 766, 767, 796  
*musée de Lewarde*, 616, 649
- CENTRE INTERNATIONAL D'ART ET DU PAYSAGE DE L'ÎLE DE VASSIVIÈRE  
☞ île de Vassivière, Beaumont-du-lac, France  
*Centre d'art contemporain*, 624
- CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE  
☞ 3, rue Michel-Ange, Paris, France  
*CNRS*, 406, 559, 573, 579, 690, 867
- CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES & LEXICALES  
☞ 44, avenue de la Libération, Nancy, France  
*CNRTL*, 128
- CENTRE NATIONAL D'ÉTUDES SPATIALES  
☞ 2, place Maurice Quentin, Paris, France  
*CNES*, 736, 739
- CENTRE POMPIDOU-METZ  
☞ 1, parvis des Droits de l'homme, Metz, France  
*Centre POMPIDOU-Metz*, 716
- CENTRE POUR LA COMMUNICATION SCIENTIFIQUE DIRECTE  
☞ 43, boulevard du 11 novembre 1918, Lyon, France

- HAL*, 128
- CENTRE WALLONIE-BRUXELLES  
 ☞ 127-129 rue Saint-Martin, Paris, France  
*Centre Wallonie*, 787, 800
- CHAMPS LIBRES  
 ☞ 10, cours de Alliés, Rennes, France, 593
- CHAPELLE DE L'ORPHELINAT  
 ☞ rue du Clape en bas, Montreuil-sur-mer, France, 411
- CHAT NOIR  
 ☞ 85, boulevard de Rochechouart, Paris, France, 683
- CHÂTEAU DE BRUNIQUEL  
 ☞ promenade du Château, Bruniquel, France  
*Bruniquel*, 529
- CHÂTEAU DE CHENONCEAU  
 ☞ rue du Château, Chenonceaux, France  
*Chenonceau*, 356, 530, 927
- CHÂTEAU DE SAUMUR  
 ☞ Saumur, France, 381, 903
- CHÂTEAU ROYAL DE BLOIS  
 ☞ 6, place du Château, Blois, France  
*Blois*, 532  
*château de Blois*, 528
- CHÂTEAU ROYAL DE VARSOVIE  
 ☞ plac Zamcowy 4, Varsovie, Pologne, 641
- CHÂTEAU, MUSÉE & DOMAINE NATIONAL DE VERSAILLES  
 ☞ place d'Armes, Versailles, France, 336  
*château de Versailles*, 616, 619, 755  
*château de Versailles spectacles*, 779  
*CVS*, 779  
*établissement public de Versailles*, 749  
*galerie historique de Versailles*, 721  
*galeries historiques de Versailles*, 229, 729, 751, 769  
*Grand Trianon*, 243, 753, 898  
*musée de l'Histoire de France*, 946  
*musée de l'Histoire de France de Versailles*, 769  
*musée de l'Histoire de France du château de Versailles*, 82, 747  
*musée de LOUIS-PHILIPPE*, 82, 244, 747, 748, 750, 756, 775, 900  
*musée de l'Histoire de France*, 58, 228  
*musée de l'Histoire de France de Versailles*, 61  
*musée de l'Histoire de France du château de Versailles*, 393, 923  
*musée de Versailles*, 55, 93, 106, 303, 521, 750, 751, 753, 778  
*musée d'histoire de France*, 242  
*musée historique de Versailles*, 750, 755  
*Trianon*, 764  
*Versailles*, 228, 229, 233, 236-239, 242-246, 252, 293, 300, 336, 393, 484, 529, 530, 581, 607, 619, 622, 629, 637-639, 641, 642, 644, 721, 729, 731, 742, 747-756, 758-760, 762, 763, 765, 767, 769-771, 774-777, 892, 897-901, 909, 923, 929
- CIMADE  
 ☞ 64, rue Clisson, Paris, France, 704
- CIMETIÈRE AMÉRICAIN DE COLLEVILLE-SUR-MER  
 ☞ plage Omaha, Colleville-sur-Mer, France  
*cimetière américain*, 508

CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

☞ 51, rue de Bercy, Paris, France  
*Cinémathèque*, 818

CITÉ DE LA MUSIQUE

☞ 221, avenue Jean Jaurès, Paris, France, 76, 301, 308, 555, 557, 558, 561–563, 911, 919

CITÉ DE L'AUTOMOBILE – MUSÉE NATIONAL – COLLECTION SCHLUMPF

☞ 15, rue de l'Épée, Mulhouse, France  
*musée de l'automobile*, 483  
*musée SCHLUMPF*, 483

CITÉ DE L'ARCHITECTURE & DU PATRIMOINE

☞ 1, place du Trocadéro, Paris, France, 576  
*CAPA*, 340  
*Cité de l'archi.*, 577

CITÉ DES SCIENCES & DE L'INDUSTRIE

☞ 30, avenue Corentin Cariou, Paris, France  
*Cité de la Villette*, 534  
*Cité des sciences*, 496, 552, 682, 838  
*Cité des sciences & des techniques*, 682

CITÉ NATIONALE DE L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION

☞ 293, avenue Daumesnil, Paris, France, 50, 76, 589, 946  
*Cité*, 76, 589  
*Cité de l'histoire de l'immigration*, 593  
*Cité de l'immigration*, 382, 590, 656, 778, 844, 895  
*CNHI*, 56, 75, 93, 106, 107, 593  
*musée des Arts africains & océaniens*, 590, 600, 602  
*musée des Colonies*, 590  
*musée des Histoires & Cultures de l'immigration*, 590  
*musée permanent des Colonies*, 590  
*musée permanent d'Outre-Mer*, 590

CNRS ÉDITIONS

☞ 15, rue Malbranche, Paris, France, 859

COLLECTIF DES CENTRES DE DOCUMENTATION EN HISTOIRE OUVRIÈRE & SOCIALE

☞ 5, rue Las Cases, Paris, France  
*CODHOS*, 704

COLLÈGE DE FRANCE

☞ 11, rue Marcelin Berthelot, Paris, France, 475, 743

COLLÈGE TURENNE

☞ 21, place Crussy, Sedan, France  
*académie de Sedan*, 139

COLLINE NOTRE-DAME-DU-HAUT

☞ 13, rue de la Chapelle, Ronchamp, France, 817

COMÉDIE-FRANÇAISE

☞ 1, place Colette, Paris, France, 676

COMITÉ INTERNATIONAL POUR LES MUSÉES & COLLECTIONS D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE

☞ 1000 Fifth Avenue, New York, États-Unis  
*CIMCIM*, 559

COMITÉ NOBEL NORVÉGIEN

☞ Karls Johans gate 22, Oslo, Norvège  
*prix NOBEL de la paix*, 505, 506

COMMISSION EUROPÉENNE

☞ rue de la Loi, Bruxelles, Belgique  
*Natura 2000*, 274, 415, 908

- COMMUNAUTÉ DE COMMUNES OPALE SUD  
 ☞ rue de l'Impératrice, Berck-sur-mer, France  
*communauté de communes*, 419
- COMMUNE D'AMIENS  
 ☞ place de l'Hôtel de Ville, Amiens, France  
*mairie d'Amiens*, 454  
*ville d'Amiens*, 455, 467
- COMMUNE DE CAEN  
 ☞ esplanade Jean-Marie Eisenhower, Caen, France  
*mairie de Caen*, 499  
*ville de Caen*, 512
- COMMUNE DE COMPIÈGNE  
 ☞ place de l'Hôtel-de-ville, Compiègne, France  
*ville de Compiègne*, 630
- COMMUNE DE LEWARDE  
 ☞ 106, rue Jean Jaurès, Lewarde, France  
*ville de Lewarde*, 649
- COMMUNE DE LYON  
 ☞ 1, place de la Comédie, Lyon, France  
*ville de Lyon*, 808, 825, 828, 829, 834
- COMMUNE DE MEAUX  
 ☞ 2, place de l'Hôtel de ville, Meaux, France  
*ville de Meaux*, 541
- COMMUNE DE NICE  
 ☞ 5, rue de l'Hôtel de Ville, Nice, France  
*ville de Nice*, 383, 853, 854, 857, 863, 902
- COMMUNE DE PARIS  
 ☞ place de l'Hôtel de ville, Paris, France  
*mairie de Paris*, 523  
*ville de Paris*, 287, 294, 516, 518, 519, 522, 523, 577, 608, 672, 727, 909, 914
- COMMUNE DE PÉRONNE  
 ☞ place Louis Daudre, Péronne, France  
*ville de Péronne*, 461
- COMMUNE DE SAINT-OMER  
 ☞ 16, rue Saint-Sépulcre, Saint-Omer, France  
*ville de Saint-Omer*, 426
- COMMUNE DE VERSAILLES  
 ☞ 4, avenue de Paris, Versailles, France, 690
- COMPAGNIE DES DÉLICES  
 ☞ 6 bis, boulevard Lecz Wałęsa, Nice, France, 36, 37, 64
- COMPAGNIE DES INDES FRANÇAISES  
 ☞ Citadelle, Port-Louis, France, 381, 903  
*Compagnie des Indes*, 381, 390, 889, 924
- COMPAGNIE NÉERLANDAISE DES INDES ORIENTALES  
 ☞ Oostindisch-magazijn, Amsterdam, Pays-Bas  
*Compagnie orientale hollandaise*, 430
- COMPAGNONS DE LA VIOLETTE  
 ☞ 2 bis, place de la Poissonnerie, Montreuil-sur-mer, France, 414, 415
- CONFÉDÉRATION FRANÇAISE DÉMOCRATIQUE DU TRAVAIL  
 ☞ 4, boulevard de la Villette, Paris, France  
*CFDT*, 650
- CONFÉDÉRATION FRANÇAISE DES TRAVAILLEURS CHRÉTIENS

- ☞ 128, avenue Jean Jaurès, Pantin, France  
*CFTC*, 650
- CONFÉDÉRATION GÉNÉRALE DU TRAVAIL  
☞ 263, rue de Paris, Montreuil, France  
*CGT*, 649, 650
- CONFÉDÉRATION GÉNÉRALE DU TRAVAIL – FORCE OUVRIÈRE  
☞ 141, avenue du Maine, Paris, France  
*FO*, 650
- CONSEIL CONSTITUTIONNEL  
☞ 2, rue Montpensier, Paris, France, 535
- CONSEIL DE L'UNION EUROPÉENNE  
☞ 175, rue de la Loi, Bruxelles, Belgique  
*Capitale européenne*, 875  
*Capitale européenne de la culture*, 875
- CONSEIL D'ÉTAT  
☞ 204, rue Saint-Honoré, Paris, France, 473, 721
- CONSEIL GÉNÉRAL DE LA NIÈVRE  
☞ 30, rue de la Préfecture, Nevers, France  
*conservation départementale des musées de la Nièvre*, 408
- CONSEIL GÉNÉRAL DE LA SOMME  
☞ rue de la République, Amiens, France, 416  
*conseil général*, 458, 461
- CONSEIL GÉNÉRAL DU PAS-DE-CALAIS  
☞ rue Ferdinand Buisson, Arras, France  
*conseil général*, 416, 421, 423
- CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES  
☞ 1, rue Miollis, Paris, France  
*ICOM*, 260, 559, 607, 610  
*ICOM France*, 573
- CONSEIL RÉGIONAL DU NORD-PAS-DE-CALAIS  
☞ 151, boulevard du président Hoover, Lille, France  
*conseil régional*, 649, 650
- CONSERVATOIRE DE MUSIQUE  
☞ rue Bergère, Paris, France  
*Conservatoire*, 554, 557
- CONSERVATOIRE NATIONAL À RAYONNEMENT RÉGIONAL PIERRE COCHEREAU  
☞ 127, avenue Brancolar, Nice, France  
*conservatoire national à vocation régionale*, 854
- CONSERVATOIRE NATIONAL DES ARTS & MÉTIERS  
☞ 292, rue Saint-Martin, Paris, France  
*Arts & Métiers*, 557, 565, 735  
*CNAM*, 1, 373, 651, 735, 782, 783, 793, 797, 835  
*Conservatoire*, 782, 783, 786, 792, 793, 803  
*Conservatoire des arts & métiers*, 227
- CONSERVATOIRE NATIONAL DES ARTS & MÉTIERS SAINT-DENIS  
☞ 6, rue de Landy, Saint-Denis, France  
*Saint-Denis*, 789, 797
- CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE & DE DANSE DE PARIS  
☞ 209, avenue Jean Jaurès, Paris, France  
*Conservatoire*, 555, 559
- CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE DE PARIS  
☞ 16, rue de Madrid, Paris, France

- Conservatoire*, 554–556  
*Conservatoire national*, 554, 555  
*musée du Conservatoire*, 554
- CONSERVATOIRE ROYAL DE BRUXELLES  
 ☞ 30, rue de la Régence, Bruxelles, Belgique  
*Conservatoire*, 564
- CONSIGLIO D'ORNATO  
 ☞ place Saint-François, Nice, France, 389, 894
- CONVENTION NATIONALE  
 ☞ 99, rue de Rivoli, Paris, France, 228
- COUR DES COMPTES  
 ☞ 13, rue Cambon, Paris, France, 493
- CRAZY HORSE  
 ☞ 12, avenue George V, Paris, France, 536
- CRYPTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU PARVIS DE NOTRE-DAME  
 ☞ place Jean-Paul II, Paris, France, 522  
*parvis de Notre-Dame*, 522
- CRYSTAL PALACE  
 ☞ Hyde Park, Londres, Royaume-Uni, 783
- D**
- DÉFENSE DE LA FRANCE  
 ☞ 1, rue Victor Cousin, Paris, France, 712
- DÉPARTEMENT DE LA DÉFENSE DES ÉTATS-UNIS  
 ☞ 1400 Défense Pentagone, Arlington, États-Unis  
*Pentagone*, 736
- DÉPARTEMENT DES MONNAIES, MÉDAILLES & ANTIQUES  
 ☞ 58, rue de Richelieu, Paris, France  
*Cabinet des médailles*, 482
- DÉPARTEMENT DU RHÔNE  
 ☞ 29-31 cours de la Liberté, Lyon, France, 834
- DEUTSCHES MUSEUM  
 ☞ Museumsinsel, 1, Munich, Allemagne, 735
- DIE GRÜNEN  
 ☞ Platz vor dem Neuen Tor 1, Berlin, Allemagne, 610  
*Verts allemands*, 610
- DIRECTION GÉNÉRALE DE L'AVIATION CIVILE  
 ☞ 50, rue Henry Farman, Paris, France  
*Aviation civile*, 739  
*DGAC*, 739  
*direction de l'Aviation civile*, 739
- DIRECTOIRE  
 ☞ 15, rue de Vaugirard, Paris, France, 728
- DISNEYLAND PARIS  
 ☞ route nationale 34, Chessy, France  
*Disneyland*, 501, 742, 767
- DOMAINE NATIONAL DE CHAMBORD  
 ☞ Château, Chambord, France  
*Chambord*, 245, 529, 899
- DOMAINE NATIONAL DE SAINT-CLOUD  
 ☞ avenue de la grille d'honneur, Saint-Cloud, France  
*Saint-Cloud*, 639, 731

DRAC BOURGOGNE

☞ 41, rue Vannerie, Dijon, France, 407

DRAC ÎLE-DE-FRANCE

☞ 45, rue Le Peletier, Paris, France, 613, 687

DRAC NORD-PAS-DE-CALAIS

☞ 3, rue du Lombard, Lille, France

*DRAC*, 412

DRAC PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

☞ 23, boulevard du roi René, Aix-en-Provence, France

*DRAC*, 292, 855, 918

DROUOT

☞ 9, rue Drouot, Paris, France, 482, 483, 486, 493

E

ÉCOLE D'AMIENS (XV<sup>E</sup>-XVI<sup>E</sup> SIÈCLES)

☞ Amiens, France

*École d'Amiens*, 447

ÉCOLE DE BARBIZON, (1825-1875)

☞ Barbizon, France

*École de Barbizon*, 609

ÉCOLE DE DANSE DE LINDA LETERRIER

☞ 13, rue Gambetta, Villenoy, France, 548

ÉCOLE DE PARIS, (1900-1960)

☞ Paris, France

*École de Paris*, 665, 684

ÉCOLE DE SANTÉ DES ARMÉES

☞ 14, avenue Berthelot, Lyon, France

*École de santé militaire*, 825

ÉCOLE DES ANNALES

☞ 190-198, avenue de France, Paris, France, 488, 829, 863

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE SAINT-OMER

☞ 1, rue Alphonse de Neuville, Saint-Omer, France

*École des beaux-arts*, 427

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

☞ 54, boulevard Raspail, Paris, France

*École des études en sciences sociales*, 872

*EHESS*, 691

ÉCOLE D'ÉTAPLES (XIX<sup>E</sup> SIÈCLE)

☞ Étapes, France

*École d'Étapes*, 411

ÉCOLE DU GÉNIE

☞ 106, rue Eblé, Angers, France, 577

ÉCOLE DU LOUVRE

☞ place du Carroussel, Paris, France, 256, 452, 482, 589, 621, 641, 642, 743

ÉCOLE DU PAYSAGE DE VERSAILLES

☞ 10, rue du maréchal Joffre, Versailles, France, 610

ÉCOLE NATIONALE D'ARCHITECTURE DE LYON

☞ 3, rue Maurice Audin, Vaulx-en-Velin, France, 816

ÉCOLE NATIONALE D'ARCHITECTURE PARIS-MALAQUAIS

☞ 14, rue Bonaparte, Paris, France

*école d'architecture de Paris-Malaquais*, 381, 903

ÉCOLE NATIONALE DE MUSIQUE DE SAINT-OMER

- ☞ 22, rue Hendricq, Saint-Omer, France  
*conservatoire à rayonnement départemental*, 427
- ÉCOLE NATIONALE DES CHARTES  
 ☞ 19, place de la Sorbonne, Paris, France  
*École des Chartes*, 482, 536, 642, 701, 707, 710
- ÉCOLE NATIONALE D'INGÉNIEURS DE METZ  
 ☞ 1, route d' Ars-Laquenexy, Metz, France  
*École d'ingénieurs de Metz*, 284, 537, 916
- ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES INDUSTRIES AGRICOLES ET ALIMENTAIRES  
 ☞ 13, rue de la Fontaine du Roi, Paris, France, 610
- ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES SCIENCES DE L'INFORMATION & DES BIBLIOTHÈQUES  
 ☞ boulevard du 11 novembre 1918, Villeurbanne, France  
*ENSSIB*, 707
- ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE  
 ☞ 45, rue d' Ulm, Paris, France, 691
- ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE DE LYON  
 ☞ 15 parvis René Descartes, Lyon, France  
*École normale supérieure*, 834, 836  
*ENS*, 843
- ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES  
 ☞ 4-14 rue Ferrus, Paris, France, 482
- ÉCOLE SUPÉRIEURE DES POSTES & TÉLÉCOMMUNICATIONS  
 ☞ rue Dareau, Paris, France  
*École supérieure des PTT*, 487
- ÉCOMUSÉE DE LA MEUNERIE DU MOULIN DE MAUPERTUIS  
 ☞ rue André Audinet, Donzy, France, 48, 67, 284, 401, 945  
*écomusée de la Meunerie*, 48, 93  
*Maupertuis*, 404, 405, 407  
*moulin de Maupertuis*, 409  
*musée de la Meunerie*, 85, 97, 98, 107
- ÉCOMUSÉE DE L'AVESNOIS  
 ☞ place Maria Blondeau, Fourmies, France  
*écomusée de Fourmies*, 578
- ÉCOMUSÉE DU CREUSOT - MONCEAU  
 ☞ Château de la verrerie, Le Creusot, France  
*Creusot*, 784  
*Le Creusot*, 396  
*musée du Creusot*, 578
- ÉDITIONS DU SEUIL  
 ☞ 25, boulevard Romain Rolland, Paris, France  
*Seuil*, 611
- ÉDITIONS FOREST  
 ☞ 17, rue de Buci, Paris, France, 92
- ÉDITIONS GALLIMARD  
 ☞ 43, rue Gaston Gallimard, Paris, France  
*Gallimard*, 139, 608
- ÉDITIONS LAROUSSE  
 ☞ 21, rue de Montparnasse, Paris, France, 74, 176
- ÉDITIONS OBERTHÜR  
 ☞ 74-80, rue de Paris, Rennes, France  
*OBERTHÜR*, 489
- ÉGLISE DE SAINT-JUST DES MACCHABÉES



- ☞ 41, rue des Farges, Lyon, France  
*Saint-Just*, 809
- ÉGLISE SAINT-IRÉNÉE DE LYON  
☞ 51, rue des Macchabées, Lyon, France  
*église Saint-Irénée*, 820
- ELLIS ISLAND IMMIGRATION MUSEUM  
☞ Ellis Island, New York, États-Unis  
*Ellis Island*, 595
- ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS  
☞ 88 ter, avenue du général Leclerc, Boulogne-Billancourt, France, 128
- ESPACE 36  
☞ 36, rue Gambetta, Saint-Omer, France  
*Centre d'art contemporain de Saint-Omer*, 426
- ÉTABLISSEMENT DE COMMUNICATION & DE PRODUCTION AUDIOVISUELLE DE LA DÉFENSE  
☞ 2/8, route du Fort, Ivry-sur-Seine, France  
*ECPAD*, 690
- ÉTAT-MAJOR DE L'ARMÉE DE L'AIR  
☞ 5 bis, avenue de la Porte de Sèvres, Paris, France, 736
- EUROPE ÉCOLOGIE LES VERTS  
☞ 6 bis, rue Chaudron, Paris, France  
*Verts*, 609
- F
- FACULTÉ DES LETTRES, ARTS & SCIENCES HUMAINES DE L'UNIVERSITÉ NICE SOPHIA ANTIPOLIS  
☞ 98, boulevard Édouard Herriot, Nice, France  
*Carlone*, 849
- FÉDÉRATION DES ÉCOMUSÉES & DES MUSÉES DE SOCIÉTÉ  
☞ 2, avenue Arthur Gaulard, Besançon, France, 872
- FÉDÉRATION DES ŒUVRES LAÏQUES  
☞ rue du commandant Rivière, Nevers, France, 406
- FÉDÉRATION DU MUSÉE DE LA RÉSISTANCE NATIONALE  
☞ 88, avenue Marx Dormoy, Champigny-sur-Marne, France  
*musées de la résistance nationale*, 827
- FESTIVAL INTERNATIONAL DES TEXTILES EXTRAORDINAIRES  
☞ 45, rue Ballainvilliers, Saint-Étienne, France  
*festival Textile international*, 837
- FOGG MUSEUM  
☞ 485 Broadway, Cambridge, États-Unis, 169
- FONDATION APACHE  
☞ 1901 Munsey Drive, Forest Hill, États-Unis  
*Apache*, 131
- FONDATION CALOUSTE GULBENKIAN  
☞ avenida Berna 45, Lisbonne, Portugal  
*fondation GULBENKIAN*, 637
- FONDATION DU JUDAÏSME FRANÇAIS  
☞ 72, rue de Bellechasse, Paris, France, 672
- FONDATION EDF  
☞ 6, rue Récamier, Paris, France, 49
- FONDATION NOBEL  
☞ 14, Sturegatan, Stockholm, Suède  
*prix NOBEL*, 64, 596, 605, 617
- FONDATION POUR LA MÉMOIRE DE LA SHOAH

- ☞ 10, avenue Percier, Paris, France  
*fondation de la Shoah*, 505
- FONDATION POUR LE MUSÉE D'ART & D'HISTOIRE DU JUDAÏSME
- ☞ 71, rue du Temple, Paris, France  
*fondation du musée d'Art du judaïsme*, 672
- FONDATION ROCKEFELLER
- ☞ 420 Fifth Avenue, New York, États-Unis, 309
- FONDATION SOPHIA ANTIPOLIS
- ☞ place Sophie Laffitte, Sophia Antipolis, France, 78
- FORT DE HAM
- ☞ Château, Ham, France, 248, 721, 896
- FRAM NORD-PAS-DE-CALAIS
- ☞ 151, avenue du président Hoover, Lille, France  
*fonds régional des acquisitions pour les musées*, 433  
*FRAM*, 420, 433
- FRAM RHÔNE-ALPES
- ☞ 1, esplanade François Mitterrand, Lyon, France  
*fonds régional Rhône-Alpes*, 878
- FRANCE 3 PICARDIE
- ☞ 25, rue Roger Martin du Gard, Amiens, France, 461
- FRANCE CULTURE
- ☞ 116, rue du président Kennedy, Paris, France, 487
- FRATELLI ALINARI - FONDAZIONE PER LA STORIA DELLA FOTOGRAFIA
- ☞ piazza Santa Maria Novella, Florence, Italie  
*fondation ALINARI*, 690
- FRICHE BELLE DE MAI
- ☞ 41, rue Jobin, Marseille, France  
*Friche*, 875
- FUTUROSCOPE
- ☞ avenue René Monory, Chasseneuil-du-Poitou, France, 485
- G**
- GALERIE NATIONALE HONGROISE
- ☞ Szent György tér 2, Budapest, Hongrie, 393, 924
- GALERIES NATIONALES DU GRAND PALAIS
- ☞ avenue Winston Churchill, Paris, France, 686, 687  
*Grand Palais*, 233, 472, 539, 640, 740, 758-760, 764, 787, 794, 891
- GALLERIA DELL'ACADEMIA
- ☞ Campo della Carità, Venise, Italie  
*musée de l'Académie*, 757
- GARE DE DOUAI
- ☞ place de la gare, Douai, France, 648
- GARE DE DRANCY
- ☞ 169, rue Anatole France, Drancy, France, 104
- GARE DE PARIS-MONTPARNASSE
- ☞ place Raoul Dautry, Paris, France  
*Montparnasse*, 609
- GARE DE PLAISIR-GRIGNON
- ☞ 119, avenue du 19 mars 1962, Plaisir, France  
*Plaisir-Grignon*, 609
- GARE DE VERSAILLES-CHÂTEAU-RIVE-GAUCHE
- ☞ 5, avenue du général de Gaulle, Versailles, France

*Rive-Gauche*, 774

GARE DU BOURGET

☞ place des Déportés, Le Bourget, France, 104

GARE TGV HAUTE-PICARDIE

☞ route de la Gare, Estrée-Deniécourt, France, 462

*gare TGV*, 462

GENDARMERIE NATIONALE

☞ 4, rue Claude Bernard, Issy-les-Moulineaux, France, 420

*Maréchaussée*, 477, 491

GESTAPO

☞ Prinz-Albrecht-Straße 8, Berlin, Allemagne, 825, 826, 875

GETTY IMAGES

☞ 4, boulevard Poissonnière, Paris, France

*Getty*, 840

GOOGLE

☞ 1600 Amphitheatre Parkway, Mountain View, États-Unis

*Google Livres*, 127

GOVERNEMENT FRANÇAIS

☞ rue de Varenne, Paris, France

*Matignon*, 638

GRAND VÉFOUR

☞ 17, rue de Beaujolais, Paris, France, 532

GROUPE DE RECHERCHE EN DROIT, ÉCONOMIE & GESTION

☞ avenue François Mitterrand, Nice, France

*GREDEG*, 124

GROUPEMENT D'INTÉRÊT SCIENTIFIQUE D'HISTOIRE MARITIME

☞ 4, rue Jean Zay, Lorient, France

*GIS*, 579

*GIS d'histoire maritime*, 579

*GIS histoire maritime*, 579

GUGGENHEIM ABOU DABI

☞ île de Saadiyat, Abou Dabi, Émirats arabes unis

*Abou Dabi*, 549

## H

HACHETTE LIVRE

☞ 5, rue Laromiguière, Paris, France

*librairie Hachette*, 672

HANGAR J1

☞ quai de la Joliette, Marseille, France

*J1*, 868

HEINRICH HÖLL STIFTUNG

☞ Eldenaer Straße 35, Berlin, Allemagne, 609, 610

HISTORIAL DE LA GRANDE GUERRE

☞ place André Audinot, Péronne, France, 19, 57, 71, 93, 107, 212, 290, 295, 458, 459, 542, 945

*historial*, 459, 461, 463, 464, 621

*historial de Péronne*, 51, 55, 56, 104, 343, 528, 543, 714, 762

*Péronne*, 510, 536, 542, 544–546, 589, 744, 745, 830

HÔTEL NEGRESCO

☞ 37, promenade des Anglais, Nice, France, 283

HÔTEL-DIEU MUSÉE GREUZE

☞ 21, rue de l'Hôpital, Tournus, France, 878

*Tournus*, 878

## I

## IMPERIAL WAR MUSEUM

☞ Lambeth Road, Londres, Royaume-Uni, 546, 717, 767

*Londres*, 546, 547

## IMPRIMERIE NATIONALE

☞ 104, avenue de président Kennedy, Paris, France, 129, 138

*Manufacture royale d'imprimerie*, 139

## IN SITU

☞ 11, rue Marbeuf, Paris, France, 284, 537, 916

## INSPECTION GÉNÉRALE DES AFFAIRES CULTURELLES

☞ 3, rue de Valois, Paris, France

*Inspection générale*, 483

## INSTITUT D'ART &amp; D'ARCHÉOLOGIE

☞ 3, rue Michelet, Paris, France

*Institut d'art & archéo*, 493

## INSTITUT DE FRANCE

☞ 23, quai Conti, Paris, France

*Institut*, 536

## INSTITUT DE RECHERCHE &amp; COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE

☞ 1, place Igor Stravinsky, Paris, France

*IRCAM*, 556, 903

## INSTITUT DE RECHERCHE STRATÉGIQUE DE L'ÉCOLE MILITAIRE

☞ 1, place Joffre, Paris, France

*Institut de recherches supérieur d'études militaires*, 691

*IRSEM*, 691

## INSTITUT DES IMAGES

☞ 16, rue Claude Bernard, Paris, France, 611

## INSTITUT DES PROVINCES

☞ 2, rue Froide, Caen, France, 232

## INSTITUT DES SCIENCES ET INDUSTRIES DU VIVANT ET DE L'ENVIRONNEMENT

☞ 16, rue Claude Bernard, Paris, France, 77, 100

*Agro*, 613

*AgroParisTech*, 607, 608

*École royale d'agronomie*, 610

*site de la rue Claude Bernard*, 613

## INSTITUT D'ÉTUDES POLITIQUES DE LYON

☞ 14, avenue Berthelot, Lyon, France

*IEP*, 825

*SCIENCES PO*, 830

## INSTITUT D'ÉTUDES POLITIQUES DE PARIS

☞ 27, rue Saint-Guillaume, Paris, France

*SCIENCES PO*, 602, 839, 873

## INSTITUT D'HISTOIRE DU TEMPS PRÉSENT

☞ 59/61, rue Ponchet, Paris, France, 617

☞ 59/61, rue Pouchet, Paris, France, 18

## INSTITUT DU MONDE ARABE

☞ 1, rue des fossés Saint-Bernard, Paris, France, 343

## INSTITUT FRANÇAIS DE RECHERCHE POUR L'EXPLOITATION DE LA MER

☞ pointe du Diable, Plouzané, France

*IFREMER*, 572

INSTITUT FRANÇAIS DE RESTAURATION DES ŒUVRES D'ART

☞ 150, avenue du président Wilson, Saint-Denis, France  
*IFROA*, 475, 481

INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE

☞ 7, place Winston Churchill, Charleville-Mézières, France  
*Institut national de la marionnette*, 451

INSTITUT MÉDITERRANÉEN DES MÉTIERS DU PATRIMOINE

☞ Fort Saint-Jean. 21, quai du Port, Marseille, France, 872

INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL

☞ 4, avenue de l'Europe, Bry-sur-Marne, France, 690  
*INA*, 583, 659, 660, 690, 755

INSTITUT NATIONAL DE L'INFORMATION GÉOGRAPHIQUE ET FORESTIÈRE

☞ 73, avenue de Paris, Saint-Mandé, France  
*IGN*, 79  
*SGA*, 66, 79

INSTITUT NATIONAL DE RECHERCHES ARCHÉOLOGIQUES PRÉVENTIVES

☞ 7, rue de Madrid, Paris, France  
*INRAP*, 467, 690, 808, 872  
*Institut national d'archéologie préventive*, 690

INSTITUT NATIONAL DU PATRIMOINE

☞ galerie Colbert, Paris, France, 20, 381, 436, 559, 904  
*École du patrimoine*, 111, 474, 623, 737, 904  
*INP*, 87, 452, 559, 760, 872  
*Institut de patrimoine*, 701

INSTITUTION NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL MÉDITERRANÉE

☞ 23, rue Guibal, Marseille, France  
*INA*, 875

INTERNATIONAL ASSOCIATION OF LABOR HISTORY INSTITUTIONS

☞ Cruquiusweg 31, Amsterdam, Pays-Bas  
*IALHI*, 704

INTERNATIONAL ECOLOGY ARCHIVS NETWORK

☞ Eldenaer Straße 35, Berlin, Allemagne, 609

INTERNATIONAL TYPEFACE CORPORATION

☞ 600 Unicorn Park Drive, Woburn, États-Unis  
*ITC*, 140

INVENTAIRE GÉNÉRAL DU PATRIMOINE CULTUREL

☞ 3, rue de Valois, Paris, France  
*Inventaire*, 286, 436, 437, 915

J

JOURNÉES EUROPÉENNES DU PATRIMOINE

☞ avenue de l'Europe, Strasbourg, France, 36  
*Journées du patrimoine*, 292, 413, 427, 431, 434, 634, 644, 645, 909

K

KARL BÆDEKER VERLAG

☞ Marco-Polo-Straße 1, Ostfildern, Allemagne  
*BÆDEKER*, 72, 83, 86, 88, 90

L

LA FONDERIE – MUSÉE BRUXELLOIS DE L'INDUSTRIE & DU TRAVAIL

☞ rue Ransfort 27, Bruxelles, Belgique  
*La Fonderie*, 309

## LA LANTERNE

☞ rue de la Division Leclerc, Versailles, France, 751

## LA POSTE

☞ 44, boulevard de Vaugirard, Paris, France, 360, 361, 415, 473-482, 484, 485, 487-496, 926

*administration des Postes*, 490

*La Poste*, 473, 474, 476, 480

*Poste*, 477

*Poste royale*, 477

*Postes*, 490

## LABEXMED

☞ Jardin du Pharo, 58, boulevard Charles Livon, Marseille, France, 872

## LABORATOIRE CULTURES &amp; ENVIRONNEMENTS PRÉHISTOIRE, ANTIQUITÉ, MOYEN ÂGE

☞ avenue François Mitterrand, Nice, France

*CEPAM*, 863

## LABORATOIRE D'ANTHROPOLOGIE &amp; DE PSYCHOLOGIE COGNITIVES &amp; SOCIALES

☞ avenue François Mitterrand, Nice, France

*LAPCOS*, 124

## LABORATOIRE DE RECHERCHE DES MONUMENTS HISTORIQUES

☞ 29, rue de Paris, Champs-sur-Marne, France

*laboratoire des monuments historiques*, 559

## LABORATOIRE DE RECHERCHE INFORMATION MILIEUX MÉDIAS MÉDIATIONS

☞ 98, boulevard Édouard Herriot, Nice, France, 1, 373, 374

*I3M<sup>2</sup>*, 2

## LABORATOIRE DÉPARTEMENTAL DE PRÉHISTOIRE DU LAZARET

☞ 33 bis, boulevard Franck Pilatte, Nice, France, 859, 863

*grotte du Lazaret*, 862

## LABORATOIRE MODÈLES &amp; SIMULATIONS POUR L'ARCHITECTURE &amp; LE PATRIMOINE

☞ 31, chemin Joseph Aiguier, Marseille, France

*MAP*, 286, 875, 916

## LAVIGNE ALMANACHS

☞ 175, rue Jean-Jacques Rousseau, Issy-les-Moulineaux, France

*LAVIGNE*, 489

## LÉGION D'HONNEUR

☞ 64, rue de Lille, Paris, France, 536, 728

## LES CINÉMAS GAUMONT PATHÉ

☞ 2, rue Lamnais, Paris, France

*Pathé-Gaumont*, 660

## LES MALINS PLAISIRS

☞ 5, rue de la Chaîne, Montreuil-sur-mer, France, 69

*Malins Plaisirs*, 33

## LES NUITS DE FOURVIÈRE

☞ 1, rue Cléberg, Lyon, France, 809, 834

## LIBERTÉ POUR L'HISTOIRE

☞ 23/25 rue Jean-Jacques Rousseau, Paris, France

*défense de l'histoire*, 618

## LIGUE DE L'ENSEIGNEMENT

☞ 3, rue Récamier, Paris, France, 611, 613, 614

## LIGUE NATIONALE CONTRE LE CANCER

☞ 14, rue Corvisart, Paris, France

*la Ligue*, 608

<sup>2</sup>Information Milieux Médias Médiations.

LILLE 2004

☞ place Augustin Laurent, Lille, France, 664

LILLE 3000

☞ 105, centre Euralille, Lille, France

*Lille fantastique*, 664

LYCÉE ALEXANDRE RIBOT

☞ 42, rue Gambetta, Saint-Omer, France, 438

LYCÉE VICTOR HUGO

☞ 27, rue de Sévigné, Paris, France, 518, 523

M

MAISON DE L'HISTOIRE DE FRANCE

☞ 56, rue des Francs-Bourgeois, Paris, France, 20, 39, 51, 53, 251, 271, 528, 623, 637, 655, 802, 895

*Histoire de France*, 622

*maison*, 751

*maison de l'Histoire*, 751, 752, 760, 765, 770

*maison d'Histoire*, 752, 755, 760, 761

*maison d'Histoire de France*, 307, 527, 531, 535, 538, 621, 656, 705, 720, 745, 920

*musée de la nation française de l'histoire de France*, 491

*musée d'histoire civile & militaire de la France*, 527

*musée d'Histoire de France*, 471, 619, 637, 665

MAISON DE L'ORIENT & DE LA MÉDITERRANÉE

☞ 7, rue Raulin, Lyon, France

*maison de l'Orient*, 809

MAISON DE VICTOR HUGO

☞ 6, place des Vosges, Paris, France

*Victor HUGO*, 795

MAISON DES ENFANTS DE FRANCE

☞ avenue du Château, Meudon, France

*Meudon*, 729

*Palais des enfants de la maison de FRANCE*, 729

MAISON DES SCIENCES DE L'HOMME & DE LA SOCIÉTÉ SUD-EST

☞ avenue François Mitterrand, Nice, France

*MSH*, 124, 129

MANUFACTURE DE SARREGUEMINES

☞ 125, avenue de la Blies, Sarreguemines, France, 729

MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES

☞ 2, place de la manufacture, Sèvres, France

*Manufacture de Sèvres*, 729

*Manufacture impériale de Sèvres*, 729

*Sèvres*, 630, 752

MANUFACTURE NATIONALE DES GOBELINS

☞ 42, avenue des Gobelins, Paris, France

*Galerie des Gobelins*, 639

*Gobelins*, 629

MARSEILLE-PROVENCE 2013

☞ place Villeneuve-Bargemon, Marseille, France, 875

*Marseille*, 664

MASTER D'HISTOIRE DE LA MÉDITERRANÉE MODERNE & CONTEMPORAINE

☞ 98, boulevard Édouard Herriot, Nice, France, 125

*master recherche en histoire de la Méditerranée*, 33

MASTER ÉVÉNEMENTIEL, MÉDIATION & INGÉNIERIE CULTURELLE

- ☞ 98, boulevard Édouard Herriot, Nice, France  
*Mars aux musées*, 33, 36, 852  
*master Médiation & Ingénierie culturelle*, 33  
*MIC*, 849
- MÉMORIAL CHARLES DE GAULLE  
☞ rue des Vignes, Colombey-les-Deux-Églises, France  
*mémorial DE GAULLE*, 510  
*musée Charles DE GAULLE*, 510
- MÉMORIAL DE CAEN  
☞ esplanade Général Eisenhower, Caen, France, 56, 73, 93, 106, 107, 214, 234, 290, 341, 382, 498–500, 503, 506, 510, 545, 601, 602, 617, 826, 895, 945  
*Caen*, 498, 509, 553, 891  
*mémorial*, 73, 234, 290, 306, 498, 499, 501, 503–509, 514, 617, 891, 918, 919
- MÉMORIAL DE LA PRISON DE MONTLUC  
☞ 4, rue Jeanne Hachette, Lyon, France  
*mémorial de Montluc*, 828  
*prison de Montluc*, 828
- MÉMORIAL DE LA SHOAH  
☞ 17, rue Geoffroy L'Asnier, Paris, France, 505
- MÉMORIAL DE L'ALSACE-LORRAINE  
☞ allée du Souvenir français, Schirmeck, France, 510
- MÉMORIAL DE L'INTERNEMENT & DE LA DÉPORTATION CAMP DE ROYALLIEU  
☞ 2 bis, avenue des Martyrs de la Liberté, Compiègne, France  
*camp de Royallieu*, 534
- MÉMORIAL DE VERDUN  
☞ 1, avenue Corps Européen, Fleury-Devant-Douaumont, France, 545, 546  
*Verdun*, 462, 542, 601
- MÉMORIAL DU CHEMIN DES DAMES  
☞ Cerny-en-Laonnois, France  
*Chemin des Dames*, 459
- MÉMORIAL TERRE-NEUVIEN DE BEAUMONT-HAMEL  
☞ rue de l'Église, Beaumont-Hamel, France  
*Beaumont-Hamel*, 460
- MICROSOFT CORPORATION  
☞ 1 Microsoft way, Redmond, États-Unis  
*Microsoft*, 131, 132, 135, 140  
*Windows*, 121, 135
- MINISTÈRE DE LA CULTURE & DE LA COMMUNICATION  
☞ 3, rue de Valois, Paris, France  
*Affaires culturelles*, 474  
*Commémorations nationales*, 139  
*Culture*, 39, 56, 59, 294, 597, 649, 766  
*ministère*, 53, 532  
*ministère de la Culture*, 301, 397, 398, 558, 567, 568, 597, 613, 637, 686, 687, 866–868, 874, 919  
*ministère des Affaires culturelles*, 474  
*Ville d'art & d'histoire*, 282, 427, 437, 916
- MINISTÈRE DE LA DÉFENSE  
☞ 14, rue Saint-Dominique, Paris, France, 76, 91, 527, 552, 568, 690, 698, 700, 752, 827  
*armée de l'air*, 736, 739, 743, 744, 746  
*armée de terre*, 687, 739  
*Défense*, 56, 82, 567, 580, 690, 698, 700, 701, 738, 752, 771  
*marine*, 234, 567, 577, 739, 891



- ministère de la Guerre*, 700, 735  
*ministère des Anciens Combattants*, 779  
*réseau des musées de la Défense*, 690
- MINISTÈRE DE LA SÉCURITÉ D'ÉTAT  
☞ Ruschestraße 103, Berlin, Allemagne  
*Stasi*, 618
- MINISTÈRE DE L'ÉCONOMIE, DE L'INDUSTRIE & DU NUMÉRIQUE  
☞ 139, rue de Bercy, Paris, France  
*ministère des PTT*, 473  
*Postes*, 473  
*PTT*, 487
- MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE  
☞ 110, rue de Grenelle, Paris, France  
*Éducation nationale*, 597, 649, 663, 845, 877  
*ministère de l'Instruction publique*, 232
- MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR & DE LA RECHERCHE  
☞ 1, rue Descartes, Paris, France, 698  
*Enseignement supérieur*, 294, 698, 701, 706, 710, 910  
*ministère de l'Enseignement supérieur*, 698  
*Recherche*, 56, 597
- MINISTÈRE DE L'ENVIRONNEMENT, DE L'ÉNERGIE & DE LA MER  
☞ 246, boulevard Saint-Germain, Paris, France  
*Écologie*, 597  
*Ponts & Chaussées*, 491
- MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR  
☞ place Beauvau, Paris, France, 598  
*Intérieur*, 597
- MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES & DU DÉVELOPPEMENT INTERNATIONAL  
☞ 37, quai d'Orsay, Paris, France, 568
- MINISTÈRE DES FINANCES & DES COMPTES PUBLICS  
☞ 139, rue de Bercy, Paris, France  
*Finances*, 487, 488  
*ministère des Finances*, 474
- MOBILIER NATIONAL  
☞ 1, rue Berbier du Mets, Paris, France, 237, 637–640, 643, 722, 726–728, 898  
*Garde-meuble*, 726, 727, 729  
*Garde-meuble de la couronne*, 726
- MONNAIE DE PARIS  
☞ 11, quai Conti, Paris, France, 482, 488  
*ateliers de Paris*, 487
- MUSEA DE MARINHA  
☞ praça do Império, Lisbonne, Portugal  
*Lisbonne*, 587
- MUSÉE & DOMAINE DU CHÂTEAU DE FONTAINEBLEAU  
☞ boulevard Magenta, Fontainebleau, France, 216, 236  
*château de Fontainebleau*, 238, 723  
*Fontainebleau*, 237, 239, 242, 243, 246, 247, 249, 637, 638, 644, 721, 723, 727, 729, 731, 734, 756, 764, 765, 768, 774, 897, 898, 901  
*musée NAPOLÉON I<sup>er</sup>*, 81, 93, 106, 242, 247, 720, 723, 725, 898, 946  
*musée de Fontainebleau*, 55, 106, 622  
*musée NAPOLÉON*, 237, 725, 726, 897
- MUSÉE ALBERTO MAGNELLI, MUSÉE DE LA CÉRAMIQUE

- ☞ place de la Libération, Vallauris, France, 110
- MUSÉE ALEXANDRE VILLEDIEU
- ☞ place de la République, Loos-en-Gohelle, France  
*Loos-en-Gohelle*, 416
- MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE NÎMES
- ☞ 13, boulevard amiral Courbet, Nîmes, France  
*Nîmes*, 810
- MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE HENRI PRADES
- ☞ 39, route de Pérois, Lattes, France  
*Lattes*, 810
- MUSÉE AUGUSTE GRASSET
- ☞ 22, rue de l'Hôtel de ville, Varzy, France  
*musée de Varzy*, 408  
*Varzy*, 408
- MUSÉE BOIJMANS VAN BEUNINGEN
- ☞ Museumpark 18-20, Rotterdam, Pays-Bas  
*Rotterdam*, 430
- MUSÉE BOSSUET
- ☞ 5, place Charles de Gaulle, Meaux, France  
*musée des beaux-arts*, 542
- MUSÉE CARNAVALET
- ☞ 16, rue des Francs-Bourgeois, Paris, France, 55, 73, 82, 93, 106, 108, 249, 250, 256, 515, 521, 522, 529, 720, 754, 781, 849, 897, 945  
*Carnavalet*, 249, 250, 287, 522, 724, 764, 789, 850, 899, 914
- MUSÉE CONDÉ
- ☞ Château, Chantilly, France, 535  
*Chantilly*, 286, 537, 916
- MUSÉE D'ANTHROPOLOGIE PRÉHISTORIQUE DE MONACO
- ☞ 56 bis, boulevard du Jardin exotique, Monaco, Monaco, 855  
*musée de paléontologie de Monaco*, 862
- MUSÉE D'AQUITAINE
- ☞ 20, cours Pasteur, Bordeaux, France, 593, 648
- MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE DE NICE
- ☞ 160, avenue des Arènes de Cimiez, Nice, France, 85, 87, 93, 97-99, 108, 275, 849, 850, 857, 946  
*centre de documentation Fernand BENOIT*, 856  
*Cimiez*, 292, 824, 851-853, 855, 856, 859, 860, 862-864, 918  
*MAN*, 850  
*musée archéologique*, 851  
*musée d'archéologie*, 851, 853, 863, 865  
*musée d'archéologie de Cimiez*, 853  
*site de Cimiez*, 850
- MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE NATIONALE
- ☞ place Charles de Gaulle, Saint-Germain-en-Laye, France, 238, 242  
*musée de Saint-Germain*, 638  
*musée de Saint-Germain-en-Laye*, 850  
*musée des Antiquités nationales*, 819  
*Saint-Germain*, 245, 250, 252  
*Saint-Germain-en-Laye*, 238, 243, 528, 637, 898
- MUSÉE D'ART & D'HISTOIRE DE NEUCHÂTEL
- ☞ 1, esplanade Léopold Robert, Neuchâtel, Suisse, 790
- MUSÉE D'ART & D'HISTOIRE DE SAINT-DENIS
- ☞ 22 bis, rue Gabriel Péri, Saint-Denis, France, 383, 687, 888

MUSÉE D'ART & D'HISTOIRE DU JUDAÏSME

- ☞ 71, rue du Temple, Paris, France, 61, 80, 108, 294, 343, 665, 672, 687, 946  
*MAHJ*, 55, 56, 75, 82, 93, 107, 108, 214, 342, 601  
*musée de l'Histoire du judaïsme*, 789

MUSÉE D'ART & D'HISTOIRE ROGER RODIÈRE

- ☞ place Saint-Walloy, Montreuil-sur-mer, France, 411, 420, 945  
*musée d'histoire de Montreuil*, 412  
*musée RODIÈRE*, 55, 69, 93, 107  
☞ rue Carnot, Montreuil-sur-mer, France  
*citadelle*, 274, 276, 411-415, 908, 911

MUSÉE D'ART & D'INDUSTRIE DE SAINT-ÉTIENNE

- ☞ 2, place Louis Comte, Saint-Étienne, France, 545

MUSÉE D'ART JUIF

- ☞ 42, rue des Saules, Paris, France, 672

MUSÉE D'ART MODERNE & D'ART CONTEMPORAIN DE NICE

- ☞ place Yves Klein, Nice, France  
*MAMAC*, 854, 858

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS

- ☞ 11, avenue du président Wilson, Paris, France, 57, 624, 695  
*musée d'Art moderne*, 793

MUSÉE DAUPHINOIS

- ☞ 30, rue Maurice Gignoux, Grenoble, France, 574, 593, 839, 867, 874  
*Grenoble*, 867

MUSÉE DE BOUQAQ

- ☞ corniche du Nil, Boulaq, Égypte  
*musée de MARIETTE Pacha*, 481

MUSÉE DE BRETAGNE

- ☞ 10, cours de Alliés, Rennes, France, 593

MUSÉE DE FLANDRE

- ☞ 26, Grand Place, Cassel, France  
*Cassel*, 435

MUSÉE DE LA CARTE À JOUER

- ☞ 16, rue Auguste Gervais, Issy-les-Moulineaux, France, 796

MUSÉE DE LA CHARTREUSE

- ☞ 13, rue des Chartreux, Douai, France  
*Douai*, 435

MUSÉE DE LA CIVILISATION

- ☞ 85, rue Dalhousie, Québec, Canada, 847  
*musée de Québec*, 867

MUSÉE DE LA CIVILISATION CELTIQUE DE BIBRACTE

- ☞ mont Beuvray, Saint-Léger-sous-Beuvray, France  
*Bibracte*, 288, 408, 817, 818, 915  
*musée de Bibracte*, 287, 817, 916

MUSÉE DE LA COMPAGNIE DES INDES

- ☞ Citadelle, Port-Louis, France, 220, 381, 390, 585, 893, 903, 924

MUSÉE DE LA COUR D'OR

- ☞ 2, rue du Haut-Poirier, Metz, France, 339

MUSÉE DE LA GRANDE GUERRE

- ☞ rue Lazare Ponticelli, Meaux, France, 61, 75, 93, 106, 107, 215, 218, 275, 339, 343, 528, 541, 542, 545, 549,  
724, 945  
*Meaux*, 462, 536, 746, 771  
*musée de Meaux*, 56, 103, 510

## MUSÉE DE LA LIGNE MAGINOT

☞ rue du four à chaux, Lembach, France, 398

## MUSÉE DE LA LOIRE

☞ place de la Résistance, Cosne-Cours-sur-Loire, France, 408

*Cosne*, 408

*musée de Cosne*, 408

## MUSÉE DE LA LUTHERIE &amp; DE L'ARCHETERIE FRANÇAISE

☞ cours Stanislas, Mirecourt, France, 234, 558, 892

## MUSÉE DE LA MARINE

☞ tour Bellanda, Nice, France, 585

## MUSÉE DE LA MARINE DE BREST

☞ Château de Brest, Brest, France

*Brest*, 567, 569, 578–580

*musée de Brest*, 569

## MUSÉE DE LA MARINE DE PORT-LOUIS

☞ Citadelle, Port-Louis, France

*musée de Port-Louis*, 569, 585

*Port-Louis*, 567, 578

## MUSÉE DE LA MARINE DE ROCHEFORT

☞ place de la Galissonnière, Rochefort, France

*Rochefort*, 567, 569, 578–580

## MUSÉE DE LA MARINE DE TOULON

☞ place Monsenergue, Toulon, France, 76, 567

*Toulon*, 567, 569, 578–580

## MUSÉE DE LA MINE DE LA MACHINE

☞ 1, avenue de la République, La Machine, France, 48, 67, 93, 107, 945

*La Machine*, 408

*musée de la Mine*, 48, 85, 396

## MUSÉE DE LA MUSIQUE

☞ 221, avenue Jean Jaurès, Paris, France, 55, 62, 76, 93, 106, 107, 218, 280, 293, 307, 342, 554–556, 558, 585, 598, 796, 945

## MUSÉE DE LA NOUVELLE-ZÉLANDE TE PAPA TONGAREWA

☞ Cable Street, Wellington, Nouvelle-Zélande

*Te Papa Museum*, 607

## MUSÉE DE LA POSTE

☞ 21, avenue du Maine, Paris, France, 55–57, 73, 93, 103, 107, 241, 294, 342, 472, 473, 476, 477, 488, 491, 493, 796, 798, 945

## MUSÉE DE LA POSTE &amp; DES TÉLÉCOMMUNICATIONS

☞ 52, rue Saint-Pierre, Caen, France

*Caen*, 487

## MUSÉE DE LA PRÉHISTOIRE DE JEONGOK

☞ 44-11, Gwongwang-ro 134 beon-gil, Paldal-gu, Suwon-si, Jeongok, Corée-du-Sud

*Corée*, 865

*musée en Corée*, 865

## MUSÉE DE LA RÉSISTANCE AZURÉENNE

☞ boulevard Maurice Slama, Nice, France

*musée azuréen de la seconde guerre mondiale*, 827

## MUSÉE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

☞ place du Château, Vizille, France, 249, 521, 754, 897

*musée de Vizille*, 521

*Vizille*, 250

## MUSÉE DE LA STASI

- ☞ Ruschestraße 103, Berlin, Allemagne, 618
- MUSÉE DE LA VIE BOURGUIGNONNE PERRIN DE PUYCOUSIN
- ☞ 17, rue Sainte-Anne, Dijon, France
- musée PERRIN DE PUYCOUSIN*, 235, 787, 891
- MUSÉE DE L'ABBAYE DE CHAALIS
- ☞ route de Chambord, Fontaine-Chaalis, France, 536
- MUSÉE DE L'ACCORDÉON
- ☞ 8, rue du 9 juin 1944, Tulle, France, 234, 558, 892
- MUSÉE DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES
- ☞ 15 Dionysiou Areopagitou, Athènes, Grèce, 181
- MUSÉE DE L'AIR & DE L'ESPACE
- ☞ aéroport de Paris-Le Bourget, Le Bourget, France, 81, 93, 107, 687, 735, 946
- Conservatoire de la navigation aérienne*, 735
- musée de la Navigation aérienne*, 739
- musée de l'Air*, 735, 737, 738, 747
- musée du Bourget*, 552
- MUSÉE DE L'ARLES ANTIQUE
- ☞ avenue 1<sup>re</sup> division de la France libre, Arles, France, 416
- Arles*, 810, 824, 864
- musée d'Arles antique*, 850, 862
- MUSÉE DE L'ARMÉE
- ☞ 129, rue de Grenelle, Paris, France, 55, 80, 81, 93, 103, 107, 149, 304, 464, 542, 567, 569, 573, 574, 576, 584, 586, 607, 686, 692, 698, 701, 702, 718, 720, 722, 735, 738, 742, 744, 752, 755, 762, 771, 778, 779, 826, 946
- historial*, 691
- historial Charles DE GAULLE*, 106, 688, 689
- Invalides*, 385, 545, 546, 553, 745, 752, 755, 760–762, 770, 901
- musée de NAPOLÉON*, 385, 901
- musée de Paris*, 234, 577, 891
- musée des Invalides*, 474, 552
- musées de l'Armée*, 577
- MUSÉE DE L'ARTILLERIE
- ☞ place Saint-Thomas-d'Aquin, Paris, France, 722
- MUSÉE DE L'ÉVOLUTION HUMAINE
- ☞ paseo Sierra de Atapuerca, Burgos, Espagne
- musée de Burgos*, 855
- MUSÉE DE L'HOMME
- ☞ 17, place de Trocadéro, Paris, France, 576, 577
- ☞ 17, place du Trocadéro, Paris, France, 571, 572, 864, 867, 870
- MUSÉE DE L'HOSPICE COMTESSE
- ☞ 32, rue de la Monnaie, Lille, France, 558
- musée du Vieux Lille*, 720
- MUSÉE DE L'HÔTEL DE BERNY
- ☞ 36, rue Victor Hugo, Amiens, France
- musée d'Amiens*, 455
- MUSÉE DE L'HÔTEL SANDELIN
- ☞ 14, rue Carnot, Saint-Omer, France, 57, 69, 93, 107, 230, 240, 292, 341, 425, 945
- hôtel SANDELIN*, 69
- musée de Saint-Omer*, 432, 440
- musée SANDELIN*, 69, 98, 435
- SANDELIN*, 291, 425, 918
- MUSÉE DE L'IMPRIMERIE

- ☞ 13, rue de la Poulallerie, Lyon, France, 141
- MUSÉE DE L'OCCUPATION
- ☞ Latviešu strēlnieku laukums 1, Riga, Lettonie, 39, 41, 618
- MUSÉE DE L'OISE
- ☞ 1, rue du Musée, Beauvais, France  
*palais épiscopal*, 231, 449, 892
- MUSÉE DE LONDRES
- ☞ 150, London Wall, Londres, Royaume-Uni, 41, 519  
*musée de la ville de Londres*, 717  
*musée d'histoire de Londres*, 616
- MUSÉE DE L'OURS DES CAVERNES EN CHARTREUSE
- ☞ Epernay, Entremonts-le-vieux, France, 862
- MUSÉE DE NORMANDIE
- ☞ Le Château, Caen, France, 73, 107, 514, 796
- MUSÉE DE PALÉONTOLOGIE HUMAINE DE TERRA AMATA
- ☞ 25, boulevard Carnot, Nice, France, 850  
*musée de la préhistoire*, 865  
*musée de site de Terra Amata*, 851  
*musée de Terra Amata*, 272, 853, 858  
*musée Terra Amata*, 851  
*site de Terra Amata*, 850, 859  
*site préhistorique de Terra Amata*, 87  
*Terra Amata*, 276, 851, 853, 858–860, 862, 864, 912
- MUSÉE DE PICARDIE
- ☞ 48, rue de la République, Amiens, France, 55, 57, 69–71, 93, 97, 98, 104, 107, 108, 230, 232, 256, 293, 302, 419, 445, 450, 465, 945  
*musée NAPOLÉON III*, 450  
*musée d'Amiens*, 446, 456
- MUSÉE DE PRÉHISTOIRE DE SOLUTRÉ
- ☞ rue Fernand Bucchianéri, Soluté-Pouilly, France  
*musée de Solutré*, 878  
*Solutré*, 880, 882
- MUSÉE DE PRÉHISTOIRE DE TAUTAVEL
- ☞ avenue Léon-Jean Grégory, Tautavel, France  
*Tautavel*, 864
- MUSÉE DE PRÉHISTOIRE DES GORGES DU VERDON
- ☞ route de Montmayan, Quinson, France  
*Quinson*, 864, 865
- MUSÉE DE PRÉHISTOIRE RÉGIONAL STANISLAS BONFILS
- ☞ rue Loredan-Larchay, Menton, France  
*Menton*, 864
- MUSÉE DE SOISSONS
- ☞ 2, rue de la Congrégation, Soissons, France  
*Soissons*, 468
- MUSÉE DÉPARTEMENTAL BRETON
- ☞ 1, rue du roi Gradlon, Quimper, France, 388, 924
- MUSÉE DÉPARTEMENTAL D'ARCHÉOLOGIE PRÉCOLOMBIENNE & DE PRÉHISTOIRE DE LA MARTINIQUE
- ☞ 9, rue de la Liberté, Fort-de-France, France  
*musée départemental de la Martinique*, 381, 903  
*musées départementaux de la Martinique*, 381, 903
- MUSÉE DÉPARTEMENTAL D'ETHNOGRAPHIE – MUSEON ARLATEN
- ☞ 29-31, rue de la République, Arles, France

- museon Arlaten, 850
- MUSÉE DES ARCHIVES NATIONALES
- ☞ 60, rue des Francs-Bourgeois, Paris, France, 75, 619
  - hôtel de ROHAN*, 770
  - hôtel de SOUBISE*, 770
  - musée des Archives*, 341, 634, 705, 769, 770, 796
  - musée d'histoire*, 618
  - musée d'histoire de France*, 705
- MUSÉE DES ARTS & MÉTIERS
- ☞ 60, rue Réaumur, Paris, France, 57, 82, 93, 98, 107, 226, 341, 781, 792, 799, 946
  - musée national des Techniques*, 792
- MUSÉE DES AVELINES
- ☞ 60, rue Gounod, Saint-Cloud, France
  - Saint-Cloud*, 247, 435, 727, 897
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS & D'ARCHÉOLOGIE DE BESANÇON
- ☞ 1, place de la Révolution, Besançon, France
  - musée de Besançon*, 225
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS D'ARRAS
- ☞ 22, rue Paul Doumer, Arras, France, 766
  - Arras*, 435, 766
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE DIJON
- ☞ 1, rue Rameau, Dijon, France, 878
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON
- ☞ 20, place des Terreaux, Lyon, France
  - musée des beaux-arts*, 819, 854
  - musée Saint-Pierre*, 819
  - palais Saint-Pierre*, 773, 819
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS JULES CHÉRET
- ☞ 33, avenue des Baumettes, Nice, France, 773
  - CHÉRET*, 851
  - musée CHÉRET*, 853
  - musée de beaux-arts*, 390, 902
- MUSÉE DES CARROSSES
- ☞ avenida da India, 136, Lisbonne, Portugal
  - musée du Carrosse*, 484
- MUSÉE DES CIVILISATIONS DE L'EUROPE & DE LA MÉDITERRANÉE
- ☞ 7, promenade Robert Laffont, Marseille, France, 85, 87, 108, 866, 946
  - J4*, 875
  - MUCEM*, 87, 93, 100, 106, 286, 341, 558, 773, 843, 866, 871–873, 876
- MUSÉE DES CONFLUENCES
- ☞ 86, quai Perrache, Lyon, France, 57, 85, 93, 98, 100, 108, 281, 773, 805, 816, 834–836, 841–844, 946
  - Confluences*, 281, 805, 809, 834–837, 845, 847, 870, 913
  - Lyon*, 843
- MUSÉE DES INSTRUMENTS À VENT
- ☞ 2, route d'Ivry, La Couture-Boussey, France, 234, 558, 891
- MUSÉE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DE BRUXELLES
- ☞ 2, Montagne de la Cour, Bruxelles, Belgique, 564
- MUSÉE DES MERVEILLES
- ☞ avenue du 16 septembre 1947, Tende, France, 864
- MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS
- ☞ 1, place du Trocadéro, Paris, France, 227, 577
  - ☞ quai Malaquais, Paris, France, 733

- Monuments français*, 229
- MUSÉE DES PÈLERINAGES  
 ☞ praza das Praterías, Saint-Jacques-de-Compostelle, Espagne, 41, 283
- MUSÉE DES TIMBRES & DES MONNAIES DE MONACO  
 ☞ place du Casino, Monaco, Monaco  
*Monaco*, 487, 488
- MUSÉE DES URSULINES  
 ☞ 5, rue des Ursulines, Mâcon, France, 89, 93, 97, 98, 108, 342, 877, 946
- MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE GENÈVE  
 ☞ 65-67, boulevard Carl Vogt, Genève, Suisse  
*Genève*, 843  
*MEG*, 843
- MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE NEUCHÂTEL  
 ☞ 4, rue Saint-Nicolas, Neuchâtel, Suisse  
*musée d'ethnographie*, 843
- MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DU TROCADÉRO  
 ☞ ancien palais du Trocadéro, Paris, France  
*Trocadéro*, 866, 867
- MUSÉE D'HISTOIRE CONTEMPORAINE  
 ☞ 129, rue de Grenelle, Paris, France, 81, 93, 103, 107, 293, 611, 620-622, 698-700, 946  
*musée de la Guerre*, 699  
*musée des Deux Guerres mondiales*, 699
- MUSÉE D'HISTOIRE DE LA FRANCE & DE L'ALGÉRIE  
 ☞ 3, rue de l' Ancien Courrier, Montpellier, France  
*musée d'histoire de la France en Algérie*, 724
- MUSÉE D'HISTOIRE DE LA VILLE DE SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES  
 ☞ quai François Truffaut, Saint-Quentin-en-Yvelines, France  
*musée d'histoire de la ville de Saint-Quentin*, 617  
*Saint-Quentin*, 617
- MUSÉE D'HISTOIRE DE MARSEILLE  
 ☞ 2, rue Henri Barbusse, Marseille, France, 87, 217  
*musée de Marseille*, 813, 873  
*musée d'histoire*, 869  
*musée d'histoire de la ville*, 773
- MUSÉE D'HISTOIRE DE NANTES  
 ☞ 4, place Marc Elder, Nantes, France  
*château de Nantes*, 381, 725, 903  
*ducs de Bretagne*, 593  
*musée de Nantes*, 383, 587, 593, 902  
*Nantes*, 621
- MUSÉE D'HISTOIRE DE RIGA  
 ☞ Palašta Iela 4, Riga, Lettonie, 39, 41, 618
- MUSÉE D'HISTOIRE NATURELLE DE LILLE  
 ☞ 19, rue de Bruxelles, Lille, France, 661
- MUSÉE D'HISTOIRE NATURELLE – GUIMET  
 ☞ 28, boulevard des Belges, Lyon, France  
*ancien muséum de Lyon*, 834  
*GUIMET*, 773, 805  
*musée GUIMET*, 85, 805, 841  
*muséum*, 834-836  
*muséum d'histoire naturelle*, 805, 825
- MUSÉE D'ORSAY



- ☞ 62, rue de Lille, Paris, France, 248, 509, 535, 629, 675, 686, 687, 701, 891  
*Orsay*, 248, 516, 564, 581, 629, 701, 727, 732, 901  
*quai d'Orsay*, 414
- MUSÉE DU CHÂTEAU DE BOIS-PRÉAU  
☞ avenue du Château, Reuil-Malmaison, France  
*Bois-Préau*, 247, 721–723, 898
- MUSÉE DU CHÂTEAU DE MALMAISON  
☞ avenue du Château, Reuil-Malmaison, France  
*Malmaison*, 239, 246, 247, 385, 629, 637, 639, 721–723, 726, 727, 731, 756, 765, 897, 899, 901
- MUSÉE DU CHEMIN DES DAMES – LA CAVERNE DU DRAGON  
☞ Oulche-la-Vallée-Foulon, France  
*Chemin des Dames*, 542
- MUSÉE DU CINÉMA  
☞ 1, place du Trocadéro, Paris, France, 577
- MUSÉE DU DÉBARQUEMENT  
☞ place du 6 juin, Arromanches-les-Bains, France  
*Arromanches*, 601  
*musée d'Arromanches*, 601
- MUSÉE DU DOMAINE DÉPARTEMENTAL DE SCEAUX  
☞ château de Sceaux, Sceaux, France  
*château de Sceaux*, 620
- MUSÉE DU KL<sup>3</sup>-NATZWEILER  
☞ route départementale 130, Natzwiller, France  
*musée du Struthof*, 510  
*Struthof*, 510, 622
- MUSÉE DU LOUVRE  
☞ 99, rue de Rivoli, Paris, France, 18, 225, 226, 235, 241, 495, 727, 809, 890  
*Cabinet des arts graphiques du Louvre*, 374  
*galeries du Louvre*, 225  
*grande galerie des Tuileries*, 629  
*Louvre*, 225, 227, 231, 233, 241, 243, 245, 250, 252, 393, 408, 445, 449, 498, 509, 516, 528, 531, 538, 540,  
558, 569, 571, 574, 576, 581, 615, 616, 619, 628, 629, 726, 732, 733, 748, 750, 757, 758, 766, 795, 810,  
817, 869, 890–892, 899, 923  
*musée des Souverains*, 726, 727, 733  
*musée Royal*, 727  
*muséum central des Arts*, 225, 227  
*Tuileries*, 629, 630, 633, 727, 728, 764
- MUSÉE DU LOUVRE-LENS  
☞ 99, rue Paul Bert, Lens, France, 98  
*Louvre-Lens*, 431, 647, 766
- MUSÉE DU PAYS CHÂTILLONNAIS  
☞ 14, rue de la Libération, Châtillon-sur-Seine, France  
*musée de Châtillon-sur-Seine*, 416
- MUSÉE DU PEUPLE GALICIEN  
☞ San Domingos de Bonaval, Saint-Jacques-de-Compostelle, Espagne, 41
- MUSÉE DU QUAI BRANLY  
☞ 37, quai Branly, Paris, France  
*Branly*, 558, 840  
*musée des Arts premiers*, 738  
*quai Branly*, 528, 590, 625, 794, 871

---

<sup>3</sup> *Konzentrationslager*, camp de concentration.

## MUSÉE DU SEPTENNAT DE FRANÇOIS MITTERRAND

☞ 6, rue du Château, Château-Chinon, France  
*musée du Septennat*, 408

## MUSÉE DU TROPHÉE D'AUGUSTE

☞ avenue prince Albert de Monaco, La Turbie, France  
*musée du Trophée*, 862

## MUSÉE DU VIN DE BOURGOGNE

☞ rue Paradis, Beaune, France  
*Beaune*, 880

## MUSÉE DU VIVANT

☞ Thiverval-Grignon, France, 56, 77, 93, 100, 107, 298, 302, 607, 611, 614, 796, 919, 946  
*château de Grignon*, 302, 608, 609, 614, 919

## MUSÉE ÉGYPTIEN DU CAIRE

☞ place Tahrir, Le Caire, Égypte  
*musée du Caire*, 481

## MUSÉE FRANCE OPALE SUD

☞ 60, rue de l'Impératrice, Berck-sur-mer, France, 57, 69, 93, 416, 945  
*musée de Berck*, 241  
*musée de Berck-sur-mer*, 69, 108

## MUSÉE GALLO-ROMAIN DE LYON-FOURVIÈRE

☞ 17, rue Cléberg, Lyon, France, 84, 211, 217, 283, 339, 805  
*musée de Fourvière*, 55, 106, 108  
*musée de Lyon*, 824  
*musée gallo-romain*, 93, 834, 946  
*musées gallo-romains*, 834

## MUSÉE GALLO-ROMAIN DE SAINT-ROMAIN-EN-GAL

☞ route départementale 386, Saint-Romain-en-Gal, France, 339  
*musée de Saint-Romain-en-Gal*, 810  
*Saint-Romain*, 810, 813  
*Saint-Romain-en-Gal*, 813, 818, 824  
*Saint-Romain-en-Gal-Vienne*, 810

## MUSÉE GUERRE &amp; PAIX EN ARDENNES

☞ impasse du musée, Novion-Porcien, France, 771

## MUSÉE GUGGENHEIM DE BILBAO

☞ avenida Abandoibarra, 2, Bilbao, Espagne  
*GUGGENHEIM*, 472

## MUSÉE HENRI DUPUIS

☞ 9, rue Henri Dupuis, Saint-Omer, France, 425  
*DUPUIS*, 444

## MUSÉE HISTORIQUE ALLEMAND

☞ Unter den Linden 2, Berlin, Allemagne, 39, 41  
*Arsenal de Berlin*, 39  
*Berlin*, 542  
*Deutsches Historisches Museum*, 622, 765  
*musée de Berlin*, 765

## MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ

☞ 158, boulevard Haussmann, Paris, France  
*JACQUEMART-ANDRÉ*, 772

## MUSÉE JEAN COCTEAU – COLLECTION SÉVERIN WUNDERMAN

☞ 2, quai de Monléon, Menton, France, 339

## MUSÉE JEAN MOULIN

☞ 23, allée de la 2<sup>e</sup> division blindée, Paris, France, 398

MUSÉE JUIF DE FRANCFORT

- ☞ Untermainkai 14, Francfort-sur-le-Main, Allemagne  
*Francfort*, 672

MUSÉE JUIF DE PRAGUE

- ☞ U staré školy 141/1, Prague, Tchéquie  
*Prague*, 672

MUSÉE JUIF DE VIENNE

- ☞ Dorotheergasse 11, Vienne, Autriche, 672

MUSÉE LAMARTINE

- ☞ 41, rue Sigorgne, Mâcon, France, 877, 880, 881

MUSÉE LORRAIN

- ☞ 64, Grand Rue, Nancy, France, 536, 593, 720  
*musée des Lorrains*, 593  
*Nancy*, 536

MUSÉE LOUIS-PHILIPPE

- ☞ rue Jean Duhornay, Eu, France, 106, 249, 724, 899  
*Eu*, 247, 251, 727, 897  
*musée municipal*, 248, 727, 901

MUSÉE MAILLOL

- ☞ 61, rue de Grenelle, Paris, France, 772

MUSÉE MARITIME DE ROTTERDAM

- ☞ Leuvehaven 1, Rotterdam, Pays-Bas  
*Rotterdam*, 574

MUSÉE MARITIME DES PAYS-BAS

- ☞ Kattenburgerplein 1, Amsterdam, Pays-Bas  
*Amsterdam*, 574

MUSÉE MASSÉNA

- ☞ 65, rue de France, Nice, France, 33, 35–38, 42, 57, 67, 78, 85, 93, 107, 123, 220, 251, 283, 337, 338, 381, 382, 384–386, 388, 390–394, 585, 587, 623, 628, 724, 772, 773, 849–851, 853, 857, 887, 892, 893, 896, 901–903, 908, 922–925, 945  
*MASSÉNA*, 383, 385, 629, 851, 853, 902, 926

MUSÉE MATISSE

- ☞ 164, avenue des Arènes de Cimiez, Nice, France, 772, 773, 851, 857  
*MATISSE*, 851, 856  
*villa des Arènes*, 851, 852

MUSÉE MILITAIRE NATIONAL

- ☞ 125-127, Strada Mircea Vulcănescu, Bucarest, Roumanie  
*Musée militaire*, 745

MUSÉE MUSÉUM DÉPARTEMENTAL DES HAUTES-ALPES

- ☞ 6, avenue maréchal Foch, Gap, France  
*Gap*, 850

MUSÉE NATIONAL & DOMAINE DU CHÂTEAU DE PAU

- ☞ rue du Château, Pau, France  
*musée du château de Pau*, 246  
*Pau*, 251

MUSÉE NATIONAL DE LA MARINE

- ☞ 17, place du Trocadéro, Paris, France, 76, 93, 210, 234, 567, 946  
*la Marine*, 687, 738  
*musée de Chaillot*, 576  
*musée de la Marine*, 55, 56, 61, 97, 98, 106, 107, 472, 474, 552, 569, 576, 578, 585, 686, 687, 735, 738, 742  
*Paris*, 567, 569, 573, 578, 580, 581

MUSÉE NATIONAL DE LA RENAISSANCE

- ☞ château d'Écouen, Écouen, France, 75, 93, 241, 244, 284, 337, 527, 945  
*château d'Écouen*, 530  
*Écouen*, 238, 242, 244, 246, 249, 251, 528, 529, 538, 545, 637, 898, 900  
*musée de la Renaissance*, 55, 106, 241, 242, 246, 528, 531, 754, 774, 897, 899  
*musée d'Écouen*, 103
- MUSÉE NATIONAL DE PRÉHISTOIRE
- ☞ 1, rue du Musée, Eyzies-de-Tayac, France, 864  
*Eyzies-de-Tayac*, 864
- MUSÉE NATIONAL DES ARTS & TRADITIONS POPULAIRES
- ☞ 6, avenue du mahatma Gandhi, Paris, France  
*ATP*, 442, 558, 690, 793, 850, 867-870  
*musée des Arts & Traditions populaires*, 774, 866  
*musée des ATP*, 774, 866  
*musée dit des Arts & Traditions populaires*, 866  
*musée du bois de Boulogne*, 866
- MUSÉE NATIONAL DES ARTS ASIATIQUES - GUIMET
- ☞ 6, place d'Iéna, Paris, France  
*musée GUIMET*, 581, 805
- MUSÉE NATIONAL D'IRAK
- ☞ Al-Alawi, Bagdad, Irak, 483  
*musée de Bagdad*, 483
- MUSÉE NATIONAL DU MOYEN ÂGE
- ☞ 6, place Paul Painlevé, Paris, France, 75, 426, 435  
*Cluny*, 245, 250, 252, 435, 538, 637, 672, 899  
*musée de Cluny*, 244, 245, 426, 430, 529, 538, 672, 899, 900
- MUSÉE NATIONAL FERNAND LÉGER
- ☞ 255, chemin du Val de Pôme, Biot, France  
*Fernand LÉGER*, 773
- MUSÉE NATIONAL MARC CHAGALL
- ☞ 36, avenue docteur Ménard, Nice, France  
*musée du message biblique Marc CHAGALL*, 773
- MUSÉE NATIONAL PABLO PICASSO, LA GUERRE & LA PAIX
- ☞ place de la Libération, Vallauris, France  
*PICASSO*, 773
- MUSÉE NATIONAL SUISSE
- ☞ Museumstraße 2, Zurich, Suisse, 620
- MUSÉE NICÉPHORE NIÉPCE
- ☞ 28, quai des Messageries, Chalon-sur-Saône, France  
*musée Nicéphore NIÉPCE*, 689
- MUSÉE POSTAL D'Auvergne
- ☞ 1, rue des Jacobins, Saint-Flour, France  
*musée de la Poste*, 496  
*Saint-Flour*, 496
- MUSÉE QUENTOVIC
- ☞ 8, place du général de Gaulle, Étapes, France, 420, 421
- MUSÉE RAMBOLITRAIN
- ☞ 4, place Jeanne d'Arc, Rambouillet, France  
*Rambouillet*, 484
- MUSÉE ROYAL D'AFRIQUE CENTRALE
- ☞ Leuvensesteenweg 13, Tervuren, Belgique  
*musée de Tervuren*, 846  
*musée royal africain de Belgique*, 846

MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS D'ANVERS

☞ Leopold de Waelplaats 2000, Anvers, Belgique, 174

MUSÉE SAINT-RAYMOND

☞ 1 ter, place Saint-Sernin, Toulouse, France  
*Toulouse*, 810

MUSÉE SOMME 1916

☞ rue Anicet Godin, Albert, France  
*Albert*, 460

MUSÉES & DOMAINE NATIONAUX DU PALAIS IMPÉRIAL DE COMPIÈGNE

☞ place du général de Gaulle, Compiègne, France, 57, 215, 233, 239  
*appartements historiques*, 642, 645  
*Compiègne*, 236, 237, 239, 242, 243, 246, 247, 627, 637, 641, 642, 644, 720, 723, 732, 759, 765, 769, 774, 897, 898, 901  
*grands appartements du château de Compiègne*, 238, 946  
*grands appartements historiques*, 645  
*grands appartements historiques du château de Compiègne*, 77, 635  
*musée à Compiègne*, 764  
*musée de Compiègne*, 239  
*musée de la voiture*, 642, 645  
*musée de la voiture & du tourisme*, 626  
*musée de l'Impératrice*, 242, 252, 626, 627, 630, 646  
*musée du Second Empire*, 77, 106, 242, 626, 627, 629, 642, 645, 732  
*musée Second Empire*, 252  
*musées de Compiègne*, 55, 56, 93, 103, 106  
*musées de l'Impératrice & du Second Empire*, 946  
*musées du Second Empire*, 93  
*palais de Compiègne*, 626

MUSÉES GADAGNE

☞ 1, place du Petit Collège, Lyon, France, 828  
*GADAGNE*, 773  
*musée de la marionnette*, 451  
*musée GADAGNE*, 451

MUSÉOMIX

☞ parc d'activités innovantes Erasme, Saint-Clément-les-Places, France, 281, 812, 843, 912, 913

MUSÉOPARC ALÉSIA

☞ 1, route des Trois Ormeaux, Alise-Sainte-Reine, France  
*Alésia*, 824  
*musée d'Alésia*, 849

MUSEU DE LA MÚSICA

☞ carrer de Lepant, 150, Barcelone, Espagne, 564

MUSÉUM D'HISTOIRE NATURELLE DE NICE

☞ 60, boulevard Risso, Nice, France  
*musée d'histoire naturelle*, 865  
*muséum*, 862  
*muséum d'histoire naturelle*, 853, 865

MUSEUM FÜR MUSIKINSTRUMENTE DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

☞ Johannisplatz 5-11, Leipzig, Allemagne, 564

MUSÉUM JARDIN DES SCIENCES DE L'ARQUEBUSE

☞ 1, avenue Albert 1<sup>er</sup>, Dijon, France  
*muséum*, 880

MUSÉUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE

☞ 57, rue Cuvier, Paris, France

- Muséum*, 559, 610, 698, 792  
*Muséum d'histoire naturelle*, 698  
*muséum d'Histoire naturelle*, 227
- MUSEUMSLANDSHAFT HESSEN KASSEL  
 ☞ château de Wilhelmshöhe, Cassel, Allemagne  
*musée de Cassel*, 2, 731
- MUZEUL NAȚIONAL DE ISTORIE A ROMÂNIEI  
 ☞ 12, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie  
*musée d'Histoire roumaine*, 41  
*musée national d'Histoire roumaine*, 39, 283
- N
- NATIONAL AERONAUTICS & SPACE ADMINISTRATION  
 ☞ 300 E Street SW, Washington, États-Unis  
*NASA*, 736
- NATIONAL GALLERY (DUBLIN)  
 ☞ Marillon Square, Dublin, Irlande  
*National Gallery*, 768
- NATIONAL GALLERY (LONDRES)  
 ☞ Trafalgar Square, Londres, Royaume-Uni  
*National Gallery*, 751
- NATIONAL MARITIME MUSEUM  
 ☞ Park Row, Greenwich, Royaume-Uni  
*Greenwich*, 574  
*musée de Greenwich*, 574  
*musée de la Marine*, 587
- NATIONAL PORTRAIT GALLERY (LONDRES)  
 ☞ Saint Martin's Place, Londres, Royaume-Uni  
*National Portrait Gallery*, 751, 761
- NATIONAL PORTRAIT GALLERY (WASHINGTON)  
 ☞ 800 F Street NW, Washington, États-Unis  
*National Portrait Gallery*, 761
- NUIT EUROPÉENNE DES MUSÉES  
 ☞ avenue de l' Europe, Strasbourg, France, 36  
*Nuit des musées*, 279, 413, 634, 640, 914
- O
- OBSERVATOIRE DE PARIS  
 ☞ 61, avenue de l' Observatoire, Paris, France, 698
- OFFICE NATIONAL DES FORÊTS  
 ☞ 2, avenue de Saint-Mandé, Paris, France, 725  
*Eaux & Forêts*, 477, 491
- OFFICE NATIONAL D'ÉTUDES & DE RECHERCHES AÉROSPATIALES  
 ☞ 29, avenue de la Division Leclerc, Châtillon, France  
*ONERA*, 736
- OPENÉDITION  
 ☞ 38, rue Frédéric Joliot-Curie, Marseille, France  
*Revue.org*, 128
- OPIFICIO DELLE PIETRE DURE  
 ☞ Via degli Alfani, 78, Florence, Italie, 728
- ORANGE  
 ☞ 78, rue Olivier de Serres, Paris, France  
*France Télécom*, 482

ORDRE DE LA COURONNE DE FER

☞ Piazza del Duomo, Milan, Italie, 728

ORDRE DES ARTS & DES LETTRES

☞ 3, rue de Valois, Paris, France, 110

ORDRE DES MÉDECINS

☞ 180, boulevard Haussmann, Paris, France, 430

ORDRE ROYAL DE LA COURONNE DE WESTPHALIE

☞ château de Wilhelmshöhe, Cassel, Allemagne, 728

ORGANISATION DES NATIONS UNIES

☞ First Avenue, New York, États-Unis

*ONU*, 488, 684

ORGANISATION DES NATIONS UNIES POUR L'ÉDUCATION, LA SCIENCE & LA CULTURE

☞ 7, place de Fontenoy, Paris, France

*UNESCO*, 18

ORGANISATION INTERNATIONALE DE NORMALISATION

☞ 8, chemin de Blandonnet, Vernier, Suisse

*ISO*, 129

OUVROIR DE LITTÉRATURE POTENTIELLE

☞ 2, rue du Cinéma, Paris, France, 613

OXFORD UNIVERSITY COMPUTING SERVICES

☞ 13 Banbury Road, Oxford, Royaume-Uni

*Comprehensive TeX Archive Network*, 138

P

PALAIS DE LA MÉDITERRANÉE

☞ 15, promenade des Anglais, Nice, France, 384, 903

PALAIS DE LA PORTE DORÉE

☞ 293, avenue Daumesnil, Paris, France, 589

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES

☞ 23, rue Ravenstein, Bruxelles, Belgique, 556, 903

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LILLE

☞ place de la République, Lille, France

*Lille*, 435

PALAIS LASCARIS

☞ 15, rue Droite, Nice, France, 342

*musée du Palais LASCARIS*, 390, 902

*musée LASCARIS*, 558, 565

PANTHÉON

☞ place du Panthéon, Paris, France, 800

PARC ASTÉRIX

☞ autoroute A1, Plailly, France, 457

PARC DE SAMARA

☞ rue d'Amiens, La Chaussée-Tirancourt, France

*Samara*, 416, 420–423, 467, 470

PARIS MUSÉES

☞ 27, rue des Petites-Écuries, Paris, France

*musées de la ville de Paris*, 516, 672

PAROISSE SAINT-JACQUES

☞ 5, rue Pierre Sauvage, Compiègne, France

*Saint-Jacques*, 635

PARTI DE L'ORDRE

☞ rue de Poitiers, Paris, France, 248, 249, 721, 722, 896

## PATRIMA

☞ 33, boulevard du Port, Cergy-Pontoise, France, 559

## PATRIMOINE &amp; MUSÉES EN PAYS DU MONTREUILLOIS

☞ place Gambetta, Montreuil-sur-mer, France

*2P2M*, 415, 423

## PERSÉE

☞ 46, avenue d'Italie, Lyon, France, 128

## PETIT PALAIS, MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS

☞ avenue Winston Churchill, Paris, France

*Petit Palais*, 672, 701, 846

## PHILHARMONIE DE PARIS

☞ 221, avenue Jean Jaurès, Paris, France

*Philharmonie*, 554, 555

## PINACOTHÈQUE DE PARIS

☞ 28, place de la Madeleine, Paris, France, 772

## POINTE-À-CALLIÈRE, MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE &amp; D'HISTOIRE DE MONTRÉAL

☞ 350, place Royale, Montréal, Canada

*Montréal*, 810

*musée de Montréal*, 477

## PORTSMOUTH'S D-DAY MUSEUM

☞ Clarence Esplanade, Southsea, Royaume-Uni

*Portsmouth*, 510

## POSTE CENTRALE DU LOUVRE

☞ 52, rue du Louvre, Paris, France

*recette principale du Louvre*, 477

*RP du Louvre*, 477

## POSTE IMMO

☞ 35-39, boulevard Romain Rolland, Paris, France, 474

## PRÉSIDENTIE DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

☞ 55, rue du Faubourg-Saint-Honoré, Paris, France

*Élysée*, 638

## PRIEURÉ DE SAINT-MARTIN-DES-CHAMPS

☞ 36, rue Albert Thomas, Paris, France, 227, 782, 893

*Saint-Martin-des-champs*, 782, 797, 800, 803

## R

## READCUBE

☞ 25, Fire Street, Cambridge, États-Unis

*Papers*, 125, 126, 129

## RÉGION ÎLE-DE-FRANCE

☞ 35, boulevard des Invalides, Paris, France, 278, 614, 913

## RÉSEAU DES MUSÉES DE L'EUROPE

☞ 16, rue Claude Bernard, Paris, France, 611

## RÉSEAU MÉMOIRE DE L'ENVIRONNEMENT

☞ 15, passage Ramey, Paris, France, 609

## RÉSEAU MEMORHA

☞ 14, avenue Berthelot, Lyon, France, 827

*Memorha*, 827

## RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX &amp; DU GRAND PALAIS

☞ 254-256, rue de Bercy, Paris, France

*Agence photographique de la RMN*, 128, 293

*musées nationaux*, 293, 561, 775, 872, 909



*Réunion des musées nationaux*, 290, 293, 629, 637, 686, 687, 775, 809, 909, 918

*RMN*, 55, 233, 290, 293, 300, 374, 629, 640, 643, 675, 775, 809, 891, 909, 918, 920

RIA<sup>4</sup> NOVOSTI

☞ 4, boulevard Zubovsky, Moscou, Russie

*Novosti*, 702

S

SALINE ROYALE D'ARC-&-SENAND

☞ Grand Rue, Arc-&-Senans, France, 608

SCRIBD

☞ 333 Bush Street, San Francisco, États-Unis, 127

SÉNAT

☞ 15, rue de Vaugirard, Paris, France, 729, 730

SERVICE COMMUN DE LA DOCUMENTATION DE L'UNIVERSITÉ DE NICE SOPHIA ANTIPOLIS

☞ parc Valrose, Nice, France, 47

*SCD*, 48, 49, 123, 127

SERVICE D'ARCHÉOLOGIE DE LA VILLE DE NICE

☞ 16, rue François Guisol, Nice, France

*service archéologique*, 863

*service archéologique de la ville de Nice*, 853

*service d'archéologie*, 863

*service d'archéologie de Nice*, 863

SERVICE DES MUSÉES DE FRANCE

☞ 6, rue des Pyramides, Paris, France, 53, 637

*direction des musées de France*, 300, 338, 384, 388, 391, 499, 614, 616, 637, 639, 773, 878, 879, 889, 902, 903, 911, 921

*Joconde*, 128, 274, 290, 293, 775, 909

*Joconde*, 290, 291, 293, 295, 296, 453, 462, 470, 575, 629, 640, 909, 917, 918

*musées de France*, 52, 53, 56, 233, 335, 383, 401, 408, 411, 419, 450, 453, 474, 493, 499, 561, 600, 819, 849, 855, 902

SERVICE HISTORIQUE DE LA DÉFENSE

☞ avenue de Paris, Vincennes, France, 746

*SHD*, 746

SIÈGE DE LA GESTAPO À LYON

☞ 14, avenue Berthelot, Lyon, France

*siège de la Gestapo*, 825, 826

SIÈGE DE LA GESTAPO À MARSEILLE

☞ 425, rue Paradis, Marseille, France

*siège de la Gestapo*, 875

SITE ARCHÉOLOGIQUE & MUSÉE AMBRUSSUM

☞ chemin d'Ambrussum, Villanelle, France

*musée à Ambrussum*, 493

SITE ARCHÉOLOGIQUE DE L'ÉGLISE SAINT-CLÉMENT

☞ 1, place Saint-Clément, Mâcon, France

*Saint-Clément*, 878, 881

SITE ARCHÉOLOGIQUE DE RIBEMONT-SUR-ANCRE

☞ 9, place du général de Gaulle, Ribemont-sur-Ancre, France

*Ribemont*, 470

SITE BALARD

☞ avenue de la Porte de Sèvres, Paris, France, 736

*Balard*, 739

---

<sup>4</sup>*Russian Information Agency*, Agence russe d'information.

- Balardgone, 736
- SITE CORBUSÉEN DU CAP-MARTIN  
 ☞ sentier du littoral, Roquebrune-Cap-Martin, France  
*Cabanon du CORBUSIER*, 860  
*Cabanon LE CORBUSIER*, 860
- SITE-MÉMORIAL DU CAMP DES MILLES  
 ☞ 10, chemin de la Badesse, Aix-en-Provence, France  
*Camps des Milles*, 696
- SMITHSONIAN INSTITUTION  
 ☞ 1000 Jefferson Drive SW, Washington, États-Unis  
*Smithsonian Museum*, 736
- SMITHSONIAN'S NATIONAL AIR & SPACE MUSEUM  
 ☞ 600 Independence Avenue SW, Washington, États-Unis  
*ASM*, 736, 745  
*musée de Washington*, 738  
*Washington*, 738, 745
- SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DES ANTIQUAIRES DE LA MORINIE  
 ☞ rue au Vent, Saint-Omer, France  
*Société des antiquaires de la Morinie*, 230, 425, 892
- SOCIÉTÉ BELGE DES AUTEURS, COMPOSITEURS & ÉDITEURS  
 ☞ rue d' Arlon 75-77, Bruxelles, Belgique  
*SABAM*, 174
- SOCIÉTÉ DE PRODUCTION DES AÉROPLANES DEPERDUSSIN  
 ☞ 1-7, quai Léon Blum, Suresnes, France  
*SPAD*, 551  
 ☞ base aérienne 112 Reims-Champagne, Bétheny, France, 735
- SOCIÉTÉ D'EMBOUITISSAGE & DE CONSTRUCTIONS MÉCANIQUES  
 ☞ 171-183 boulevard du Havre, Colombes, France  
*SECM AMIOT*, 739
- SOCIÉTÉ DES AMIS DES MUSÉES DE NICE  
 ☞ 65, rue de France, Nice, France, 390, 902
- SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE FRANCE  
 ☞ 99, rue de Rivoli, Paris, France, 456
- SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE PICARDIE  
 ☞ 48, rue de la République, Amiens, France, 231, 446, 449, 892  
*antiquaires*, 453, 454  
*antiquaires de Picardie*, 446-448, 450  
*SAP*, 231, 449, 450, 892
- SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS  
 ☞ avenue Franklin Roosevelt, Paris, France  
*Salon*, 750, 763  
*Salon des artistes français*, 419
- SOCIÉTÉ DES CALENDRIERS OLLER  
 ☞ place du Granier, Chantepie, France  
*OLLER*, 489
- SOCIÉTÉ DES NATIONS  
 ☞ Palais des Nations, Genève, Suisse  
*SDN*, 703
- SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES SCIENCES DE L'INFORMATION & DE LA COMMUNICATION  
 ☞ 77, rue de Villiers, Neuilly-sur-Seine, France  
*SFSIC*, 334
- SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

- ☞ 29, boulevard Haussmann, Paris, France, 495
- SOCIÉTÉ HISTORIQUE DE COMPIÈGNE
- ☞ 4, rue de la Sous-Préfecture, Compiègne, France, 641
- SOCIÉTÉ NATIONALE DES CHEMINS DE FER FRANÇAIS
- ☞ La Plaine, Saint-Denis, France
- SNCF, 718
- SPHINX
- ☞ parc Altaïs, Chavanod, France, 47
- STACK EXCHANGE INCORPORATION
- ☞ 110 William Street, New York, États-Unis
- TeX – LaTeX Stack Exchange*, 138
- STATION DE MÉTRO BALARD
- ☞ place Balard, Paris, France
- Balard*, 736
- STATION DE MÉTRO NOTRE-DAME-DES-CHAMPS
- ☞ rue Notre-Dame-des-Champs, Paris, France
- métro de Notre-Dame-des-Champs*, 684
- T
- THÉÂTRE DE LA MARIONNETTE À PARIS
- ☞ 73, rue Mouffetard, Paris, France, 451
- TOURISME & HANDICAP
- ☞ 43, rue Max Dormoy, Paris, France, 881
- U
- UNION POSTALE UNIVERSELLE
- ☞ Weltpoststraße, 4, Berne, Suisse, 488
- Union postale*, 488
- UPU, 488
- UNITÉ RÉGIONALE DE FORMATION À L'INFORMATION SCIENTIFIQUE & TECHNOLOGIQUE PACA-CORSE
- ☞ parc Valrose, Nice, France
- URFIST*, 125
- UNIVERSITÉ CHARLES DE GAULLE LILLE 3
- ☞ 3, rue du Barreau, Villeneuve d'Ascq, France
- Lille 3*, 425, 434, 435, 656
- université de Lille 3*, 1, 373
- UNIVERSITÉ D'AIX-MARSEILLE
- ☞ Jardin du Pharo, 58, boulevard Charles Livon, Marseille, France
- Aix*, 872
- UNIVERSITÉ D'AVIGNON & DES PAYS DU VAUCLUSE
- ☞ 74, rue Louis Pasteur, Avignon, France
- université d'Avignon*, 1, 373
- UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE
- ☞ esplanade de la Paix, Caen, France
- université de Caen*, 505
- UNIVERSITÉ DE CALIFORNIE À SANTA BARBARA
- ☞ Ocean Road, Isla Vista, États-Unis, 309
- UNIVERSITÉ DE NICE SOPHIA ANTIPOLIS
- ☞ parc Valrose, Nice, France, 47, 62, 123
- université Côte d'Azur*, 1, 2, 373, 374
- université de Nice*, 863
- UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNES
- ☞ chemin du Thil, Amiens, France

*Amiens*, 642

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

☞ 86, rue Pasteur, Lyon, France

*Lyon*, 810

*Lyon 2*, 881

UNIVERSITÉ PANTHÉON-SORBONNE

☞ 12, place du Panthéon, Paris, France

*Panthéon*, 445

*Paris I*, 381, 559, 743, 903

UNIVERSITÉ PARIS DESCARTES

☞ 12, rue de l'École de médecine, Paris, France

*Paris V*, 743

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

☞ 200, avenue de la République, Nanterre, France

*Nanterre*, 700, 703, 705

*université*, 700

*université Paris Ouest Nanterre*, 698, 706

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

☞ 1, rue Victor Cousin, Paris, France

*Paris IV*, 559, 802

*Sorbonne*, 445, 455

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY MONTPELLIER III

☞ route de Mende, Montpellier, France

*Montpellier*, 849

UNIVERSITY OF OREGON COMPUTING CENTER

☞ 1101 Kincaid Street, Eugene, États-Unis

*TexShop*, 137

USINE DE LAMBIOTTE

☞ 7, route de Nolay, Prémery, France

*usine de Prémery*, 397

V

VICTOIRES DE LA MUSIQUE

☞ 3, rue Clairaut, Paris, France, 427

VIEUX SAINT-VINCENT

☞ 240, rue de Strasbourg, Mâcon, France, 878, 879

VILLA ALBANI

☞ via Salaria, 92, Rome, Italie, 452

W

WALLACE COLLECTION

☞ Manchester square, Londres, Royaume-Uni, 637

WIKIPEDIA FOUNDATION

☞ 149 New Montgomery Street, San Francisco, États-Unis

*Wikimedia commons*, 52

*Wikipédia*, 128

# Index des lieux

Vous trouverez dans cet index les lieux actuels ou historiques classés par ordre alphabétique & hiérarchique avec trois types d'entrées que sont les lieux territoriaux, les lieux historiques & les lieux géographiques.

Les lieux territoriaux actuels se déclinent sur sept niveaux. Le premier niveau en petites majuscules correspond donc aux pays, qui est suivi des deuxième & troisième niveaux en maigre & minuscule où vous identifieriez un à deux niveaux de circonscription territoriale. Nous représentons les villes en gras suivies des adresses pointées par une manicule. Les adresses se rangent en ordre alphanumérique d'abord par le nom de la voie – plus précisément, s'il s'agit d'une voie dédiée à une personne, par son nom de famille – puis par les numéros. Enfin viennent les institutions rattachées à ces adresses en italique & leurs autres appellations entre guillemets que vous retrouvez dans l'index des institutions.

Les États historiques se distinguent dès le premier niveau par une mention en italique des dates d'existence de cet État & souvent du type de régime entre parenthèse. Les régions historiques s'inscrivent dans cette classification, mais sans date ni régime. Les trois niveaux inférieurs imprimés en italique suivent la même logique que pour les lieux actuels, la ville ressortant en gras.

Enfin, les espaces géographiques reprennent la hiérarchie des lieux historiques sur quatre niveaux. Le premier indique une entité forte comme un continent, un océan, une mer ou un espace géopolitique majeur avec une mention en italique entre parenthèse. Suivent en italique des entités moins vastes, à caractère géographique, hydrographique ou géologique.

## A

AFRIQUE (*géographie*), 753, 759, 835, 839

*Afrique du nord*, 668

*Afrique subsaharienne*, 595

*bassin du Nil*

*Nil*, 189

*delta du Nil*, 187

AFRIQUE DU SUD, 631

AFRIQUE-OCCIDENTALE FRANÇAISE (*fédération coloniale*), 1895-1958

*Sénégal*, 485

*Saint-Louis*, 485

*Soudan français*

*Tombouctou*, 361, 490, 926

ALGÉRIE, 80, 287, 596, 611, 620, 660, 667, 668, 670,

674, 675, 678, 681, 682, 684, 685, 688, 709,

724, 916

Alger

**Alger**, 287, 681, 916

**Saint-Eugène**, 287, 681, 916

ALGÉRIE FRANÇAISE (*colonie*), 1848-1962, 670

*Alger*

*Alger*, 670, 683

*Constantine*

*Constantine*, 683

*Oran*

*Oran*, 669, 670

ALLEMAGNE, 20, 39, 227, 362, 458, 464, 510-512,

514, 594, 613, 622, 650, 653, 673, 699, 759,

765, 782, 828, 860, 893

Bade-Wurtemberg

Stuttgart

**Ostfildern**

☞ Marco-Polo-Straße 1

*Karl BÆDEKER Verlag*

« BÆDEKER », 72, 83, 86, 88, 90

Bavière

Haute-Bavière

**Munich**, 622

☞ Museumsinsel, 1

*Deutsches Museum*, 735

Berlin

**Berlin**, 2, 39-41, 228, 609, 610, 618, 624, 641, 765

☞ Platz vor dem Neuen Tor 1

*Die Grünen*, 610

« Verts allemands », 610

☞ Eldenaer Straße 35

*Heinrich Höll Stiftung*, 609, 610

- International ecology archiv network*, 609
- ☞ Märkisches Ufer 16  
*Archives photographiques de la Fondation du patrimoine culturel prussien*, 2
- ☞ Prinz-Albrecht-Straße 8  
*Gestapo*, 825, 826, 875
- ☞ Ruschestraße 103  
*ministère de la Sécurité d'État*  
« Stasi », 618  
*musée de la Stasi*, 618
- ☞ Unter den Linden 2  
*Musée historique allemand*, 39, 41  
« Arsenal de Berlin », 39  
« Berlin », 542  
« Deutsches Historisches Museum », 622, 765  
« musée de Berlin », 765
- Hesse
- Cassel, 2
- ☞ château de Wilhelmshöhe  
*Museumslandschaft Hessen Kassel*  
« musée de Cassel », 2, 731  
*Ordre royal de la couronne de Westphalie*, 728
- Darmstadt
- Francfort-sur-le-Main, 672
- ☞ Untermainkai 14  
*musée juif de Francfort*  
« Francfort », 672
- Saxe
- Leipzig
- Leipzig, 66, 72, 83, 86, 88, 90, 564
- ☞ Johannisplatz 5-11  
*Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig*, 564
- AMÉRIQUE (géographie), 381, 741, 835, 871, 889
- Amérique du Sud*, 608
- Andes*, 485
- bassin du Saint-Laurent*
- Saint-Laurent*, 847
- Carâibes*
- Antilles*, 383, 902
- ANDALOUSIE (région historique), 869
- ANGLETERRE (royaume d'), 927-1707, 428, 532, 533
- Sussex*
- Hastings*, 884
- AQUITAINE (duché d'), 778-1453, 356, 527, 927
- ARMÉNIE, 873
- ASIE (géographie), 381, 430, 835, 903
- Anatolie*, 479
- Haut-plateau arménien*
- Ararat*, 202
- ASIE (région historique)
- Cappadoce*, 479
- Pont
- Amasée*, 187
- Troade
- Lampsaque*, 191
- Troie*, 170
- ASSYRIE (royaume d'), ≈-1813 -609, 479
- ATHÈNES (cit   d'), ≈-750 -84, 181, 186, 187, 680
- ATLANTIQUE (oc  an), 737
- Atlantique nord*
- Golfe de Cadix*
- cap de Trafalgar*, 587
- Manche*
- pointe du Hoc*, 508
- Atlantique sud*, 248, 721, 896
- AUSTRALIE, 136, 427
- AUTRICHE, 479, 875
- Haute-Autriche
- Linz
- Linz, 875
- Vienne
- Vienne, 479, 672
- ☞ Dorotheergasse 11  
*mus  e juif de Vienne*, 672
- ☞ Josefsplatz, 1  
*Biblioth  que nationale autrichienne*, 479
- AUTRICHE (1  e R  publique), 1919-1938
- Vienne
- Vienne, 674
- AUTRICHE (empire d'), 1804-1867, 626, 729
- archiduch   d'Autriche*
- Vienne, 729
- royaume de Boh  me*, 729
- Tch  quie*
- Reichstadt*, 729
- Royaume lombardo-v  nitien*
- Mantoue*
- Solf  rino*, 689
- AUTRICHE-HONGRIE (empire & royaume d'), 1867-1918
- Bosnie-Herz  govine*
- Bosnie*
- Sarajevo*, 551
- B**
- BABYLONE (royaume de), ≈-1894 -539
- Babylonie*, 479
- BANGLADESH, 498
- BELGIQUE, 423, 431, 440, 494, 846
- Bruxelles-Capitale
- Bruxelles, 174, 564, 737, 846
- ☞ rue d' Arlon 75-77

- Société belge des auteurs, compositeurs & éditeurs*  
 « SABAM », 174  
 ☞ 175, rue de la Loi  
*Conseil de l'Union européenne*  
 « Capitale européenne », 875  
 « Capitale européenne de la culture », 875  
 ☞ rue de la Loi  
*Commission européenne*  
 « Natura 2000 », 274, 415, 908  
 ☞ 2, Montagne de la Cour  
*musée des Instruments de musique de Bruxelles*, 564  
 ☞ rue Ransfort 27  
*Centre d'animation & de recherche en histoire ouvrière & populaire*  
 « CARHOP », 309  
*La Fonderie – musée bruxellois de l'Industrie & du Travail*  
 « La Fonderie », 309  
 ☞ 23, rue Ravenstein  
*palais des beaux-arts de Bruxelles*, 556, 903  
 ☞ 30, rue de la Régence  
*Conservatoire royal de Bruxelles*  
 « Conservatoire », 564
- Flandres  
 Anvers  
**Anvers**  
 ☞ Leopold de Waelplaats 2000  
*musée royal des beaux-arts d'Anvers*, 174
- Brabant flamant  
**Tervuren**  
 ☞ Leuvensesteenweg 13  
*musée royal d'Afrique centrale*  
 « musée de Tervuren », 846  
 « musée royal africain de Belgique », 846
- Région wallone  
 Brabant wallon  
**Louvain-la-Neuve**, 18
- Wallonie, 787, 800  
 Liège  
**Liège**  
 ☞ 19, boulevard du Rectorat  
*Cairn.info*, 128
- BIÉLORUSSIE, 513  
 BOHÈME (*royaume de*), 1198-1918  
*margraviat de Moravie*  
*Vyskov*  
*Austerlitz*, 694, 777
- BOSNIE-HERZÉGOVINE  
 Bosnie-&-Herzégovine
- Sarajevo  
**Sarajevo**, 543, 553
- BOURGOGNE (*États de*), 880-1477  
*Artois*  
*Audomarois*  
**Saint-Omer**, 435, 439, 440
- BRÉSIL, 611, 624, 725  
 BRETAGNE (*duché de*), 942-1547, 477
- C  
 CANADA, 810, 861  
**Québec**  
 Capitale-Nationale  
**Québec**  
 ☞ 85, rue Dalhousie  
*musée de la Civilisation*, 847  
 « musée de Québec », 867
- Montréal  
**Montréal**, 843  
 ☞ 350, place Royale  
*Pointe-à-Callière, musée d'archéologie & d'histoire de Montréal*  
 « Montréal », 810  
 « musée de Montréal », 477
- CARTHAGE -814 -146  
*Afrique punique*, 668  
**Zama**, 668
- CHINE, 20, 400, 430, 531, 611, 677, 840, 870  
 Hong Kong  
**Hong Kong**, 608, 612
- CHINE (*région historique*), 381, 430, 479, 889  
 CHINE (*république de*), 1912-1949  
*Jiangsu*  
*Nankin*  
**Nankin**, 344, 500
- COMMAGÈNE (*royaume de*), -163-72, 183  
 CONFÉDÉRATION DU RHIN 1806-1813  
*Westphalie*, 237, 445, 725, 728, 731, 733, 897, 898
- CORÉE-DU-SUD  
 Gyeonggy  
 Yeoncheon  
**Jeongok**  
 ☞ 44-11, Gwongwang-ro 134 beon-gil,  
 Paldal-gu, Suwon-si  
*musée de la Préhistoire de Jeongok*  
 « Corée », 865  
 « musée en Corée », 865
- D  
 DEUX-SICILES (*royaume des*), 1816-1861, 730
- E  
 ÉGYPTE

- Le Caire  
**Boulaq**  
 ☞ corniche du Nil  
*musée de Boulaq*  
 « musée de MARIETTE Pacha », 481
- Le Caire  
*Caire*, 612, 624  
 ☞ place Tahrir  
*musée égyptien du Caire*  
 « musée du Caire », 481
- ÉGYPTE (*région historique*), 344, 419, 431, 445, 676, 682
- ÉMIRATS ARABES UNIS  
 Abou Dabi  
**Abou Dabi**  
 ☞ île de Saadiyat  
*GUGGENHEIM Abou Dabi*  
 « Abou Dabi », 549
- EMPIRE ACHÉMÉNIDE -550 -330  
*Égypte*, 187, 189  
*Mésopotamie*  
*Assyrie*  
*Ninive*, 188  
*Babylonie*  
*Babylone*, 188, 189
- EMPIRE ALLEMAND 1871-1918  
*Alsace-Lorraine*, 232, 510
- EMPIRE CHINOIS -221-1911, 381, 430, 889
- EMPIRE MARATHE 1674-1819, 381, 889
- EMPIRE MOGHOL 1526-1857, 381, 889
- EMPIRE OTTOMAN 1299-1923, 669  
*Régence d'Alger*, 752, 753  
*Alger*, 669, 670
- EMPIRE ROMAIN -27-476, 186, 197, 442, 465-469, 806, 819, 822, 871, 883  
*Afrique*, 811  
*Carthage*, 821  
*Alpes-Maritimes*  
*Cemenelum*, 850, 854, 863  
*Bithynie & Pont*  
*Nicomédie*, 349  
*Bretagne*, 465, 871  
*Gaule belge*, 465  
*Amiens*, 465-469, 928  
*Arras*, 465  
*Beauvais*, 465, 467  
*Reims*, 465  
*Saint-Quentin*, 465  
*Senlis*, 465, 467  
*Soissons*, 465, 467  
*Trèves*, 465-467  
*Gaule lyonnaise*  
*Lyon*, 213, 217, 465, 810, 813-815, 819, 821, 822, 824, 906, 908  
*Gaules*, 815, 821, 822  
*Germanie inférieure*  
*Cologne*, 466  
*Italie*, 287, 820, 916  
*Étrurie*  
*Arezzo*, 465  
*Latium et Campania*  
*Rome*, 419, 819  
*Ligurie*  
*Nikaia*, 854  
*Judée*  
*Samarie*  
*Césarée*, 205  
*Syrie*, 183  
*Chalcis ad Belum*, 183  
*Palmyre*, 468  
*Saïda*, 466
- EMPIRE SÉLEUCIDE -305 -64  
*Syrie*  
*Antioche*, 188, 191, 192
- ESPAGNE, 202, 247, 432, 650, 660, 723, 728, 730, 884, 898  
 Andalousie  
 Grenade  
**Grenade**, 122  
 Castille-&-León  
 Burgos  
**Burgos**, 855  
 ☞ paseo Sierra de Atapuerca  
*musée de l'Évolution humaine*  
 « musée de Burgos », 855
- Catalogne  
 Barcelone  
**Barcelone**, 564  
 ☞ carrer de Lepant, 150  
*Museu de la Música*, 564
- Galice  
 La Corogne  
**Saint-Jacques-de-Compostelle**, 41, 881  
 ☞ San Domingos de Bonaval  
*musée du Peuple galicien*, 41  
 ☞ praza do Obradoiro  
*cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle*, 283  
 ☞ praza das Praterias  
*musée des Pèlerinages*, 41, 283
- Madrid  
 Madrid  
**Madrid**, 344, 838
- Pays basque



Biscaye  
**Bilbao**  
 ☞ avenida Abandoibarra, 2  
*musée GUGGENHEIM de Bilbao*  
 « GUGGENHEIM », 472  
 ESPAGNE (II<sup>e</sup> République), 1931-1939, 499, 596  
 ESPAGNE (monarchie catholique), 1479-1716, 678  
*places fortes d'Afrique du nord*  
**Oran**, 669  
 ESPAGNE (royaume d'), 1833-1868, 496  
 ÉTAT ESPAGNOL 1939-1975  
*Sahara espagnol*  
*Cap Juby*, 485  
 ÉTAT FRANÇAIS 1940-1944, 490  
*Allier*  
*Vichy*, 361, 490, 491, 611, 706, 710, 711, 926  
*Calvados*  
**Caen**, 505, 506  
*France occupée*, 506  
 ÉTATS PONTIFICAUX 752-1870  
*Rome*  
**Rome**, 431, 439, 444, 452, 730  
 ÉTATS-UNIS, 427, 531, 590, 597, 608, 677, 735, 736,  
 741, 758  
 Californie  
 San Francisco  
**San Francisco**, 592  
 ☞ 333 Bush Street  
*Scribd*, 127  
 ☞ 251 Kearny Street  
*Academia.edu*, 128  
 ☞ 149 New Montgomery Street  
*Wikipedia Foundation*  
 « Wikimedia commons », 52  
 « Wikipédia », 128  
 Santa Barbara  
**Isla Vista**  
 ☞ Ocean Road  
*université de Californie à Santa Barbara*,  
 309  
**Santa Barbara**, 18  
 Santa Clara  
**Cupertino**  
 ☞ 1 Infinite Loop  
*Apple*, 140  
**Mountain View**  
 ☞ 1600 Amphitheatre Parkway  
*Google*  
 « Google Livres », 127  
**San José**  
 ☞ 345 Park Avenue  
*Adobe Systems*, 141

« Adobe », 131, 132, 140, 141  
 District de Columbia  
**Washington**, 761  
 ☞ 300 E Street SW  
*National Aeronautics & Space Administration*  
 « NASA », 736  
 ☞ 800 F Street NW  
*National Portrait Gallery (Washington)*  
 « National Portrait Gallery », 761  
 ☞ 600 Independence Avenue SW  
*Smithsonian's National Air & Space Museum*  
 « ASM », 736, 745  
 « musée de Washington », 738  
 « Washington », 738, 745  
 ☞ 1000 Jefferson Drive SW  
*Smithsonian Institution*  
 « Smithsonian Museum », 736  
 Maryland  
 Harford  
**Forest Hill**  
 ☞ 1901 Munsey Drive  
*fondation Apache*  
 « Apache », 131  
 Massachusetts  
 Middlesex  
**Cambridge**, 169  
 ☞ 485 Broadway  
*Fogg Museum*, 169  
 ☞ 25, Fire Street  
*ReadCube*  
 « Papers », 125, 126, 129  
**Woburn**  
 ☞ 600 Unicorn Park Drive  
*International Typeface Corporation*  
 « ITC », 140  
 Suffolk  
**Boston**, 542  
 New Jersey  
 Hudson  
**West New York**  
 ☞ 6050 Boulevard East  
*Association typographique internationale*  
 « ATYPI », 139  
 New York  
 Manhattan  
**New York**, 456, 469, 595, 613, 624  
 ☞ 420 Fifth Avenue  
*fondation ROCKEFELLER*, 309  
 ☞ 1000 Fifth Avenue  
*Comité international pour les musées & collections d'instruments de musique*  
 « CIMCIM », 559

- ☞ 110 William Street  
*Stack Exchange Incorporation*  
 « TeX – LaTeX Stack Exchange », 138
- ☞ Ellis Island  
*Ellis Island Immigration Museum*  
 « Ellis Island », 595
- ☞ First Avenue  
*Organisation des Nations unies*  
 « ONU », 488, 684
- Westchester
- White Plains**  
 ☞ 50 Main Street  
*BUNGE*, 405
- Oregon
- Lane
- Eugene**  
 ☞ 1101 Kincaid Street  
*University of Oregon Computing Center*  
 « TexShop », 137
- Texas
- Dallas
- Dallas**, 745
- Virginie
- Arlington
- Arlington**  
 ☞ 1400 Défense Pentagone  
*département de la Défense des États-Unis*  
 « Pentagone », 736
- Fairfax
- Fairfax**  
 ☞ 4400 University drive  
*Center for History & New Media*  
 « Zotero », 125, 126, 130
- Washington
- King
- Redmond**  
 ☞ 1 Microsoft way  
*Microsoft Corporation*  
 « Microsoft », 131, 132, 135, 140  
 « Windows », 121, 135
- ÉTHIOPIE, 615
- EUROPE (*géographie*), 28, 38, 40, 66, 170, 262, 383, 388, 400, 423, 480, 492, 500, 530, 551, 597, 612, 650, 668, 673, 687, 722, 732, 733, 740, 741, 758, 759, 830, 839, 868, 884, 887, 925
- Allemagne*, 231
- Alpes*  
*préalpes de Nice*  
*forêt de Turini*, 491  
*Vercors*, 874
- Appenins*  
*Appenin du sud*
- Vésuve*, 731
- Balkans*, 543, 553
- bassin de la Canche*  
*Canche*, 420
- bassin de la Garonne*  
*Garonne*, 53
- bassin de la Loire*  
*Loire*, 53
- bassin de la Seine*  
*Marne*, 541, 542, 551  
*Oise*, 635  
*Seine*, 84
- bassin de la Somme*  
*Somme*, 465
- bassin de l'Aa*  
*Aa*, 425
- bassin de l'Authie*  
*Authie*, 417
- bassin du Paillon*  
*Paillon*, 385, 393, 893
- bassin du Rhin*  
*Rhin*, 39
- bassin du Rhône*  
*Bresse*, 884  
*Fure*  
*lac de Paladru*, 869  
*Rhône*, 84, 818, 824, 915  
*Saône*, 84, 89, 818, 880, 883, 915
- bassin houiller franco-belge*  
*bassin minier*, 647, 651–654, 660–663
- bassin parisien*  
*Argonne*, 466
- chaîne du Pinde*  
*Hélicon*, 168, 172, 177–179, 186, 187  
***Hippocrène***, 177, 178  
***Olmée***, 177  
***Permessos***, 179  
*Parnasse*, 177, 178
- cordillère bétique*  
*système pénibétique*  
***Gibraltar***, 806
- Europe centrale*, 31, 672
- Europe de l'est*, 41
- Grande-Bretagne*, 611
- Îles britanniques*  
*Grande-Bretagne*, 458, 464, 531, 806
- Italie*, 184, 689, 728, 731, 759  
*Italie du Nord*, 231  
*Toscane*, 728
- massif central*  
*Aubrac*, 870  
*Cévennes*, 484, 496

*massif de l'Olympe*

*Olympe*, 177, 178, 202

*Libéthron*, 178

**F**

FLORENCE (*duché de*), 1532-1569, 362

FLORENCE (*république de*) 1115-1532

*Florence*, 431

FRANCE, 7, 18, 19, 27, 28, 54, 59, 62, 66, 80, 92,

105-107, 112, 139, 202, 225, 227-229, 233,

237, 242, 243, 245-253, 261, 271, 293, 303,

334, 381, 382, 387, 392, 396, 412, 419, 423,

428, 435, 439, 440, 455, 456, 458, 464, 472,

477, 478, 480, 481, 483, 484, 487-491, 498,

500, 505, 506, 509, 521, 531, 538, 541, 547,

548, 559, 568, 589, 591, 594-596, 602, 607,

608, 610-613, 616, 619, 621, 622, 626, 630,

647, 649, 650, 659, 669, 670, 672, 673, 677,

684, 685, 687, 699, 704, 709, 710, 735, 737,

738, 740, 741, 747, 748, 750-754, 756,

758-761, 766, 770, 771, 773, 778, 782, 785,

801, 807-809, 828, 829, 834, 835, 837, 845,

850, 851, 854, 867, 869, 884, 887, 892, 893,

897, 899, 903, 905, 922, 928

Alsace, 496, 672

Auvergne-Rhône-Alpes, 54, 808

Ain, 829

**Coligny**, 217, 815, 906

**Saint-Didier-en-Formans**, 829

Cantal

**Saint-Flour**, 496

☞ 1, rue des Jacobins

*musée postal d'Auvergne*

« musée de la Poste », 496

« Saint-Flour », 496

Haute-Savoie

**Annecy**, 801, 905

**Chavanod**

☞ parc Altaïs

*Sphinx*, 47

Isère, 593

**Grenoble**, 53, 249, 574, 754, 897

☞ 30, rue Maurice Gignoux

*Musée dauphinois*, 574, 593, 839, 867, 874

« Grenoble », 867

**Vienne**, 813, 822

**Vizille**, 249, 521, 638, 754, 897

☞ place du Château

*musée de la Révolution française*, 249, 521,

754, 897

« musée de Vizille », 521

« Vizille », 250

Loire, 461

**Saint-Étienne**

☞ 45, rue Ballainvilliers

*festival international des Textiles*

*extraordinaires*

« festival Textile international », 837

☞ 2, place Louis Comte

*musée d'art & d'industrie de Saint-Étienne*,

545

Puy-de-Dôme

**Chamalières**, 487

Rhône

**Belleville-sur-Saône**, 839, 846

**Colombier-Saugnieu**

☞ rue du Danemark

*aéroport de Lyon-SAINT-EXUPÉRY*

« SAINT-EXUPÉRY », 492

« Satolas », 492

**Grand Lyon**, 832

**Lyon**, 53, 82-85, 91, 93, 103, 123, 180, 182,

185, 231, 233, 239, 281, 288, 340, 445, 451,

486, 492, 496, 509, 717, 765, 773, 805-808,

810-812, 817, 824-826, 828, 832, 834, 835,

837, 839-841, 843, 844, 847, 854, 881, 891,

897, 915, 946

6<sup>e</sup> arrondissement, 85

7<sup>e</sup> arrondissement, 805, 834, 847

☞ 43, boulevard du 11 novembre 1918

*Centre pour la communication scientifique directe*

« HAL », 128

☞ 1, place des Archives

*archives municipales de Lyon*

« archives municipales », 825

☞ 28, boulevard des Belges

*musée d'histoire naturelle – GUIMET*

« ancien muséum de Lyon », 834

« GUIMET », 773, 805

« musée GUIMET », 85, 805, 841

« muséum », 834-836

« muséum d'histoire naturelle », 805,

825

☞ boulevard des Belges, 805

☞ 14, avenue Berthelot

*Centre d'histoire de la résistance & de la déportation*, 51, 84, 825, 946

« centre », 829

« Centre de la résistance », 805

« CHR D », 55, 56, 84, 93, 99, 107,

834, 839

« musée de la Résistance », 717

*École de santé des armées*

- « École de santé militaire », 825  
*Institut d'études politiques de Lyon*  
 « IEP », 825  
 « SCIENCES PO », 830  
*réseau Memorha*, 827  
 « Memorha », 827  
*siège de la Gestapo à Lyon*  
 « siège de la *Gestapo* », 825, 826
- ☞ 1, rue Cléberg  
*les nuits de Fourvière*, 809, 834
- ☞ 17, rue Cléberg  
*basilique Saint-Laurent-de-Choulans*  
 « Saint-Laurent-de-Choulans », 809  
*musée gallo-romain de Lyon-Fourvière*, 84, 211, 217, 283, 339, 805  
 « musée de Fourvière », 55, 106, 108  
 « musée de Lyon », 824  
 « musée gallo-romain », 93, 834, 946  
 « musées gallo-romains », 834
- ☞ 1, place de la Comédie  
*commune de Lyon*  
 « ville de Lyon », 808, 825, 828, 829, 834  
 Croix-Rousse, 818, 827
- ☞ 5, parvis René Descartes  
*bibliothèque DIDEROT*, 180, 182, 185
- ☞ 15 parvis René Descartes  
*École normale supérieure de Lyon*  
 « École normale supérieure », 834, 836  
 « ENS », 843
- ☞ 41, rue des Farges  
*église de Saint-Just des Macchabées*  
 « Saint-Just », 809
- ☞ 4, rue Jeanne Hachette  
*mémorial de la prison de Montluc*  
 « mémorial de Montluc », 828  
 « prison de Montluc », 828
- ☞ 46, avenue d'Italie  
*Persée*, 128
- ☞ 29-31 cours de la Liberté  
*département du Rhône*, 834
- ☞ 51, rue des Macchabées  
*église Saint-Irénée de Lyon*  
 « église Saint-Irénée », 820
- ☞ 1, esplanade François Mitterrand  
*FRAM Rhône-Alpes*  
 « fonds régional Rhône-Alpes », 878
- ☞ boulevard du Nord, 847
- ☞ 86, rue Pasteur  
*université LUMIÈRE Lyon 2*  
 « Lyon », 810  
 « Lyon 2 », 881
- ☞ 86, quai Perrache  
*musée des Confluences*, 57, 85, 93, 98, 100, 108, 281, 773, 805, 816, 834-836, 841-844, 946  
 « Confluences », 281, 805, 809, 834-837, 845, 847, 870, 913  
 « Lyon », 843
- ☞ 1, place du Petit Collège  
*musées GADAGNE*, 828  
 « GADAGNE », 773  
 « musée de la marionnette », 451  
 « musée GADAGNE », 451
- ☞ 13, rue de la Poulallerie  
*musée de l'Imprimerie*, 141
- ☞ 7, rue Raulin  
*maison de l'Orient & de la Méditerranée*  
 « maison de l'Orient », 809
- ☞ 20, place des Terreaux  
*musée des beaux-arts de Lyon*  
 « musée des beaux-arts », 819, 854  
 « musée Saint-Pierre », 819  
 « palais Saint-Pierre », 773, 819
- ☞ parc de la Tête d'Or, 805
- ☞ 30, boulevard Marius Vivier-Merle  
*bibliothèque municipale de Lyon*, 301, 830, 910  
 « bibliothèque de la Part-Dieu », 123
- Saint-Clément-les-Places**  
 ☞ parc d'activités innovantes Erasme  
*Muséomix*, 281, 812, 843, 912, 913
- Saint-Romain-en-Gal**, 810  
 ☞ route départementale 386  
*musée gallo-romain de Saint-Romain-en-Gal*, 339  
 « musée de Saint-Romain-en-Gal », 810  
 « Saint-Romain », 810, 813  
 « Saint-Romain-en-Gal », 813, 818, 824  
 « Saint-Romain-en-Gal-Vienne », 810
- Vaulx-en-Velin**, 816  
 ☞ 3, rue Maurice Audin  
*École nationale d'architecture de Lyon*, 816
- Villeurbanne**, 123  
 ☞ boulevard du 11 novembre 1918  
*École nationale supérieure des sciences de l'information & des bibliothèques*  
 « ENSSIB », 707
- Savoie, 862
- Entremonts-le-vieux**  
 ☞ Epernay

- musée de l'ours des cavernes en Chartreuse*,  
862
- Bourgogne, 89, 91, 837
- Bourgogne-Franche-Comté, 54
- Côte-d'Or
- Alise-Sainte-Reine**, 824
- ☞ 1, route des Trois Ormeaux  
*muséoparc Alésia*  
« Alésia », 824  
« musée d'Alésia », 849
- Beaune**
- ☞ rue Paradis  
*musée du Vin de Bourgogne*  
« Beaune », 880
- Châtillon-sur-Seine**
- ☞ 14, rue de la Libération  
*musée du Pays châtillonnais*  
« musée de Châtillon-sur-Seine », 416
- Dijon**, 53, 235, 787, 880, 891
- ☞ 1, avenue Albert I<sup>er</sup>  
*muséum jardin des sciences de L'Arquebuse*  
« muséum », 880
- ☞ 1, rue Rameau  
*musée des beaux-arts de Dijon*, 878
- ☞ 17, rue Sainte-Anne  
*musée de la Vie bourguignonne PERRIN DE  
PUYCOUSIN*  
« musée PERRIN DE PUYCOUSIN »,  
235, 787, 891
- ☞ 41, rue Vannerie  
*DRAC Bourgogne*, 407
- Montbard**, 568
- Vix**, 213, 814, 908
- Doubs
- Arc-&-Senans**
- ☞ Grand Rue  
*Saline royale d'Arc-&-Senand*, 608
- Besançon**, 466
- ☞ 2, avenue Arthur Gaulard  
*Fédération des écomusées & des musées de  
société*, 872
- ☞ 1, place de la Révolution  
*musée des beaux-arts & d'archéologie de  
Besançon*  
« musée de Besançon », 225
- Haute-Saône
- Ronchamp**, 817
- ☞ 13, rue de la Chapelle  
*Colline Notre-Dame-du-Haut*, 817
- Nièvre, 54, 66, 67, 73, 85, 91, 104, 396, 402
- Château-Chinon**
- ☞ 6, rue du Château
- musée du Septennat de François  
MITTERRAND*  
« musée du Septennat », 408
- Cosne-Cours-sur-Loire**
- ☞ place de la Résistance  
*musée de la Loire*, 408  
« Cosne », 408  
« musée de Cosne », 408
- Donzy**, 93, 401, 406, 945
- ☞ rue André Audinet  
*Association pour la promotion du site du  
moulin de Maupertuis*, 401, 406  
« APSMM », 406  
*écomusée de la Meunerie du moulin de  
Maupertuis*, 48, 67, 284, 401, 945  
« écomusée de la Meunerie », 48, 93  
« Maupertuis », 404, 405, 407  
« moulin de Maupertuis », 409  
« musée de la Meunerie », 85, 97, 98,  
107
- ☞ 3, rue du Bas de la Chaume  
*Association culturelle du Donziais*, 401, 406  
« Association culturelle », 406, 410
- Garchy**, 406
- ☞ route départementale 1  
*Centre de recherche géophysique de Garchy*  
« ancien centre géophysique », 406
- ☞ départementale 1  
*Centre de recherche géophysique de Garchy*  
« centre géophysique de Garchy », 406  
« CNRS de Garchy », 406
- La Charité-sur-Loire**, 406
- La Machine**, 93, 98, 396, 397, 399, 945
- ☞ 1, avenue de la République  
*musée de la Mine de La Machine*, 48, 67,  
93, 107, 945  
« La Machine », 408  
« musée de la Mine », 48, 85, 396
- Nevers**
- ☞ rue du colonel Jeanpierre  
*caisse des monuments & sites de la Nièvre*,  
406  
« CAMOSINE », 406
- ☞ 30, rue de la Préfecture  
*conseil général de la Nièvre*  
« conservation départementale des  
musées de la Nièvre », 408
- ☞ rue du commandant Rivière  
*Fédération des œuvres laïques*, 406
- Parigny-les-Vaux**, 67
- Prémery**, 397
- ☞ 7, route de Nolay

- usine de LAMBIOTTE*  
 « usine de Prémery », 397
- Varzy**, 408  
 ☞ 22, rue de l'Hôtel de ville  
*musée Auguste GRASSET*  
 « musée de Varzy », 408  
 « Varzy », 408
- Saône-&-Loire, 54
- Chalon-sur-Saône**, 837  
 ☞ 28, quai des Messageries  
*musée Nicéphore NIÉPCE*  
 « musée Nicéphore NIÉPCE », 689
- Le Creusot**, 784  
 ☞ Château de la verrerie  
*écomusée du Creusot - Monceau*  
 « Creusot », 784  
 « Le Creusot », 396  
 « musée du Creusot », 578
- Loisy**, 884
- Mâcon**, 89, 90, 93, 877-879, 881, 882, 884, 946  
 ☞ 344, rue des Épiloches  
*apothicairerie de l'Hôtel-Dieu*, 878  
 « Hôtel-Dieu », 882  
 ☞ rue Gambetta, 883  
 ☞ square de la Paix, 883  
 ☞ 23, rue de la République  
*archives municipales de Mâcon*  
 « archives municipales », 879  
 ☞ 1, place Saint-Clément  
*site archéologique de l'église Saint-Clément*  
 « Saint-Clément », 878, 881  
 ☞ 41, rue Sigorgne  
*musée LAMARTINE*, 877, 880, 881  
 ☞ 240, rue de Strasbourg  
*Vieux Saint-Vincent*, 878, 879  
 ☞ 5, rue des Ursulines  
*musée des Ursulines*, 89, 93, 97, 98, 108,  
 342, 877, 946
- Saint-Léger-sous-Beuvray**  
 ☞ mont Beuvray  
*musée de la civilisation celtique de Bibracte*  
 « Bibracte », 288, 408, 817, 818, 915  
 « musée de Bibracte », 287, 817, 916
- Soluté-Pouilly**, 878, 880, 882  
 ☞ rue Fernand Bucchianéri  
*musée de Préhistoire de Solutré*  
 « musée de Solutré », 878  
 « Solutré », 880, 882
- Tournus**, 878  
 ☞ 21, rue de l'Hôpital  
*Hôtel-Dieu musée GREUZE*, 878  
 « Tournus », 878
- Varenes-lès-Mâcon**, 882
- Yonne, 408, 409
- Vézelay**, 880
- Bretagne, 381, 390, 509, 593, 839, 891, 903, 924
- Finistère
- Brest**, 578  
 ☞ Château de Brest  
*musée de la Marine de Brest*  
 « Brest », 567, 569, 578-580  
 « musée de Brest », 569
- Plouzané**  
 ☞ pointe du Diable  
*Institut français de recherche pour l'exploitation de la mer*  
 « IFREMER », 572
- Quimper**, 388, 924  
 ☞ 1, rue du roi Gradlon  
*Musée départemental breton*, 388, 924
- Ille-&-Vilaine
- Chantepie**  
 ☞ place du Granier  
*Société des calendriers OLLER*  
 « OLLER », 489
- Rennes**, 837  
 ☞ 10, cours de Alliés  
*Champs Libres*, 593  
*musée de Bretagne*, 593  
 ☞ 10, cours des Alliés  
*Champs Libres*, 837  
 ☞ 74-80, rue de Paris  
*éditions OBERTHÜR*  
 « OBERTHÜR », 489
- Morbihan
- Lorient**, 381, 567, 903  
 ☞ 4, rue Jean Zay  
*Groupement d'intérêt scientifique d'histoire maritime*  
 « GIS », 579  
 « GIS d'histoire maritime », 579  
 « GIS histoire maritime », 579
- Port-Louis**  
 ☞ Citadelle  
*Compagnie des Indes françaises*, 381, 903  
 « Compagnie des Indes », 381, 390,  
 889, 924  
*musée de la Compagnie des Indes*, 220, 381,  
 390, 585, 893, 903, 924  
*musée de la Marine de Port-Louis*  
 « musée de Port-Louis », 569, 585  
 « Port-Louis », 567, 578
- Centre-Val de Loire
- Cher, 402

- Bourges**, 491
- Eure-&-Loir
- Chartres**
- ☞ base aérienne 122 Chartres-Champhol  
*Avions FARMAN*, 735
- Indre-&-Loire
- Chenonceaux**
- ☞ rue du Château  
*château de Chenonceau*  
« Chenonceau », 356, 530, 927
- Tours**, 538
- ☞ 59, rue Néricault Destouches  
*Centre d'études supérieures de la Renaissance*, 538
- Loir-&-Cher
- Blois**
- ☞ 6, place du Château  
*château royal de Blois*  
« Blois », 532  
« château de Blois », 528
- Chambord**
- ☞ Château  
*domaine national de Chambord*  
« Chambord », 245, 529, 899
- Grand-Est, 510
- Ardennes, 771
- Charleville**, 688
- Charleville-Mézières**
- ☞ 7, place Winston Churchill  
*Institut international de la marionnette*  
« Institut national de la marionnette », 451
- Novion-Porcien**, 771
- ☞ impasse du musée  
*musée Guerre & Paix en Ardennes*, 771
- Porcien*, 771
- Rethel**, 771
- Sedan**
- ☞ 21, place Crussy  
*collège Turenne*  
« académie de Sedan », 139
- Aube
- Troyes**, 53
- Bas-Rhin
- Dorlisheim**
- ☞ 1, château Saint-Jean  
*BUGATTI*, 483, 484
- Lembach**
- ☞ rue du four à chaux  
*musée de la ligne MAGINOT*, 398
- Natzwiller**
- ☞ route départementale 130  
*musée du KL-Natzweiler*  
« musée du Struthof », 510  
« Struthof », 510, 622
- Schirmeck**
- ☞ allée du Souvenir français  
*mémorial de l'Alsace-Lorraine*, 510
- Strasbourg**, 53, 837
- ☞ avenue de l'Europe  
*Journées européennes du patrimoine*, 36  
« Journées du patrimoine », 292, 413, 427, 431, 434, 634, 644, 645, 909  
*Nuit européenne des musées*, 36  
« Nuit des musées », 279, 413, 634, 640, 914
- Haute-Marne
- Colombey-les-Deux-Églises**, 510
- ☞ rue des Vignes  
*mémorial Charles DE GAULLE*  
« mémorial DE GAULLE », 510  
« musée Charles DE GAULLE », 510
- Haut-Rhin
- Mulhouse**, 53, 483, 881
- ☞ 15, rue de l'Épée  
*Cité de l'automobile – musée national – collection SCHLUMPF*  
« musée de l'automobile », 483  
« musée SCHLUMPF », 483
- Marne, 546, 547
- Bétheny**
- ☞ base aérienne 112 Reims-Champagne  
*Société de production des avions*  
*DEPERDUSSIN*, 735
- Suippes**
- ☞ 4, ruelle Bayard  
*Centre d'interprétation de la Marne 14-18*  
« Suippes », 546
- Meurthe-&-Moselle
- Nancy**, 536, 613
- ☞ 64, Grand Rue  
*Musée lorrain*, 536, 593, 720  
« musée des Lorrains », 593  
« Nancy », 536
  - ☞ 44, avenue de la Libération  
*Centre national de ressources textuelles & lexicales*  
« CNRTL », 128
- Meuse
- Fleury-Devant-Douaumont**
- ☞ 1, avenue Corps Européen  
*mémorial de Verdun*, 545, 546  
« Verdun », 462, 542, 601
- Verdun**, 541

- Moselle
- Metz**, 123
- ☞ 1, route d' Ars-Laquenexy  
*École nationale d'ingénieurs de Metz*  
« École d'ingénieurs de Metz », 284, 537, 916
  - ☞ 1, parvis des Droits de l'homme  
*Centre POMPIDOU-Metz*  
« Centre POMPIDOU-Metz », 716
  - ☞ 2, rue du Haut-Poirier  
*musée de la Cour d'Or*, 339
- Sarreguemines**
- ☞ 125, avenue de la Blies  
*Manufacture de Sarreguemines*, 729
- Vosges, 234, 558, 892
- Mirecourt**, 234, 558, 892
- ☞ cours Stanislas  
*musée de la Lutherie & de l'Archeterie française*, 234, 558, 892
- Hauts-de-France, 53, 54
- Aisne, 455, 547
- Cerny-en-Laonnois**
- mémorial du Chemin des Dames*  
« Chemin des Dames », 459
- Chambry**, 541
- Laon**, 801, 905
- Oulche-la-Vallée-Foulon**
- musée du Chemin des Dames – la Caverne du dragon*  
« Chemin des Dames », 542
- Saint-Quentin**, 462
- Soissons**
- ☞ 2, rue de la Congrégation  
*musée de Soissons*  
« Soissons », 468
- Corrèze
- Tulle**, 234, 558, 892
- Nord, 52, 54, 78, 91, 103, 396, 423, 435
- Anzin**, 661
- Avesnois*, 651
- Bavais**, 423
- Cassel**
- ☞ 26, Grand Place  
*musée de Flandre*  
« Cassel », 435
- Douai**, 78, 104
- ☞ 13, rue des Chartreux  
*musée de la Chartreuse*  
« Douai », 435
  - ☞ place de la gare  
*gare de Douai*, 648
  - Douaisis*, 652
- Dunkerque**, 390, 929
- Fourmies**
- ☞ place Maria Blondeau  
*écomusée de L'Avesnois*  
« écomusée de Fourmies », 578
- Graveline**, 425
- Lewarde**, 69, 77, 78, 93, 104, 647, 648, 652, 946
- ☞ rue d'Erchin  
*Centre historique minier*, 48, 57, 78, 93, 98, 133, 336, 568, 647, 650, 652, 655, 657, 662, 946  
« Centre », 649, 651, 655, 657, 660–662  
« CHM », 56, 103, 107  
« fosse Delloye », 648, 661, 663  
« Lewarde », 621, 651, 766, 767, 796  
« musée de Lewarde », 616, 649
  - ☞ 106, rue Jean Jaurès  
*commune de Lewarde*  
« ville de Lewarde », 649
- Lille**, 78, 558, 651
- ☞ 19, rue de Bruxelles  
*musée d'histoire naturelle de Lille*, 661
  - ☞ 105, centre Euralille  
*Lille 3000*  
« Lille fantastique », 664
  - ☞ 151, avenue du président Hoover  
*FRAM Nord-Pas-de-Calais*  
« fonds régional des acquisitions pour les musées », 433  
« FRAM », 420, 433
  - ☞ 151, boulevard du président Hoover  
*conseil régional du Nord-Pas-de-Calais*  
« conseil régional », 649, 650
  - ☞ place Augustin Laurent  
*Lille 2004*, 664
  - ☞ 3, rue du Lombard  
*DRAC Nord-Pas-de-Calais*  
« DRAC », 412
  - ☞ 32, rue de la Monnaie  
*musée de l'Hospice comtesse*, 558  
« musée du Vieux Lille », 720
  - ☞ place de la République  
*palais des beaux-arts de Lille*  
« Lille », 435
- région lilloise*, 651
- Roubaix**
- ☞ 23 Grand-Place  
*Association des conservateurs de musées du Nord-Pas-de-Calais*  
« Muséonor », 415, 434
  - ☞ 78, boulevard du général Leclerc



- Archives nationales du monde du travail*  
 « archives de Roubaix », 399
- Villeneuve d'Ascq**  
 ☞ 3, rue du Barreau  
*université Charles DE GAULLE Lille 3*  
 « Lille 3 », 425, 434, 435, 656  
 « université de Lille 3 », 1, 373
- Oise, 54, 455, 547
- Beauvais**, 231, 448, 449, 455, 892  
 ☞ 1, rue du Musée  
*musée de l'Oise*  
 « palais épiscopal », 231, 449, 892
- Chantilly**, 535  
 ☞ Château  
*musée Condé*, 535  
 « Chantilly », 286, 537, 916
- Compiègne**, 66, 77, 93, 237, 534, 626, 629, 630, 635-638, 643, 645, 732, 898, 946  
 ☞ place du général de Gaulle  
*musées & domaine nationaux du palais impérial de Compiègne*, 57, 215, 233, 239  
 « appartements historiques », 642, 645  
 « Compiègne », 236, 237, 239, 242, 243, 246, 247, 627, 637, 641, 642, 644, 720, 723, 732, 759, 765, 769, 774, 897, 898, 901  
 « grands appartements du château de Compiègne », 238, 946  
 « grands appartements historiques », 645  
 « grands appartements historiques du château de Compiègne », 77, 635  
 « musée à Compiègne », 764  
 « musée de Compiègne », 239  
 « musée de la voiture », 642, 645  
 « musée de la voiture & du tourisme », 626  
 « musée de l'Impératrice », 242, 252, 626, 627, 630, 646  
 « musée du Second Empire », 77, 106, 242, 626, 627, 629, 642, 645, 732  
 « musée Second Empire », 252  
 « musées de Compiègne », 55, 56, 93, 103, 106  
 « musées de l'Impératrice & du Second Empire », 946  
 « musées du Second Empire », 93  
 « palais de Compiègne », 626  
 ☞ place de l'Hôtel-de-ville  
*commune de Compiègne*  
 « ville de Compiègne », 630  
 ☞ 2 bis, avenue des Martyrs de la Liberté  
*mémorial de l'internement & de la déportation Camp de Royallieu*  
 « camp de Royallieu », 534  
 ☞ 5, rue Pierre Sauvage  
*paroisse Saint-Jacques*  
 « Saint-Jacques », 635  
 ☞ 4, rue de la Sous-Préfecture  
*Société historique de Compiègne*, 641
- Fontaine-Chalais**  
 ☞ route de Chambord  
*musée de l'abbaye de Chalais*, 536
- Plailly**  
 ☞ autoroute A1  
*parc ASTÉRIX*, 457
- Pas-de-Calais, 54, 57, 68, 69, 73, 78, 91, 104, 410, 423, 427, 435, 766
- Arras**  
 ☞ rue Ferdinand Buisson  
*conseil général du Pas-de-Calais*  
 « conseil général », 416, 421, 423  
 ☞ 22, rue Paul Doumer  
*musée des beaux-arts d'Arras*, 766  
 « Arras », 435, 766
- Azincourt**  
 ☞ 24, rue Charles VI  
*Centre historique médiéval*  
 « Azincourt », 421
- Berck-sur-mer**, 93, 416, 420-423, 945  
 ☞ rue de l'Impératrice  
*communauté de communes Opale sud*  
 « communauté de communes », 419  
 ☞ 60, rue de l'Impératrice  
*musée France Opale Sud*, 57, 69, 93, 416, 945  
 « musée de Berck », 241  
 « musée de Berck-sur-mer », 69, 108
- Béthune**, 416
- Courrières**, 653, 657, 659
- Étaples**, 420, 421, 423  
 ☞ 8, place du général de Gaulle  
*musée Quantovic*, 420, 421  
*École d'Étaples (XIX<sup>e</sup> siècle)*  
 « École d'Étaples », 411
- Lens**, 647  
 ☞ 99, rue Paul Bert  
*musée du Louvre-Lens*, 98  
 « Louvre-Lens », 431, 647, 766
- Liévin**  
 ☞ 45, rue Édouard Vaillant  
*Association des communes minières de France*

- « Association des communes minières », 649
- Loos-en-Gohelle**
- ☞ place de la République  
*musée Alexandre VILLEDIEU*  
« Loos-en-Gohelle », 416
- Montreuil-sur-mer**, 69, 93, 411, 412, 420, 945
- ☞ rue Carnot  
*amis du vieux Montreuil*, 411  
*musée d'Art & d'Histoire Roger RODIÈRE*  
« citadelle », 274, 276, 411-415, 908, 911
- ☞ 5, rue de la Chaîne  
*les Malins Plaisirs*, 69  
« Malins Plaisirs », 33
- ☞ rue de la Chaîne, 411
- ☞ rue du Clape en bas  
*chapelle de l'orphelinat*, 411
- ☞ place Gambetta  
*Patrimoine & Musées en pays du Montreuillois*  
« 2P2M », 415, 423
- ☞ 2 bis, place de la Poissonnerie  
*compagnons de la Violette*, 414, 415
- ☞ place Saint-Walloy  
*musée d'Art & d'Histoire Roger RODIÈRE*, 411, 420, 945  
« musée d'histoire de Montreuil », 412  
« musée RODIÈRE », 55, 69, 93, 107
- Saint-Omer**, 69, 93, 98, 99, 230, 341, 425-428, 430-435, 439, 440, 443, 795, 892, 945
- ☞ 14, rue Carnot  
*Amis du musée de Saint-Omer*, 433  
« Amis du musée », 433  
*musée de l'hôtel SANDELIN*, 57, 69, 93, 107, 230, 240, 292, 341, 425, 945  
« hôtel SANDELIN », 69  
« musée de Saint-Omer », 432, 440  
« musée SANDELIN », 69, 98, 435  
« SANDELIN », 291, 425, 918
- ☞ 9, rue Henri Dupuis  
*musée Henri DUPUIS*, 425  
« DUPUIS », 444
- ☞ 36, rue Gambetta  
*Espace 36*  
« Centre d'art contemporain de Saint-Omer », 426
- ☞ 42, rue Gambetta  
*lycée Alexandre RIBOT*, 438
- ☞ 22, rue Hendricq  
*École nationale de musique de Saint-Omer*  
« conservatoire à rayonnement départemental », 427
- ☞ 1, rue Alphonse de Neuville  
*École des beaux-arts de Saint-Omer*  
« École des beaux-arts », 427
- ☞ 16, rue Saint-Sépulcre  
*commune de Saint-Omer*  
« ville de Saint-Omer », 426
- ☞ rue au Vent  
*Société académique des antiquaires de la Morinie*  
« Société des antiquaires de la Morinie », 230, 425, 892
- Tigny-Noyelle**, 284, 424, 915
- Somme, 54, 68-70, 73, 91, 104, 455, 541
- Abbeville**, 231, 416
- ☞ 312, chaussée de Rouvroy  
*Ambiani*, 416
- Albert**, 459
- ☞ rue Anicet Godin  
*musée Somme 1916*  
« Albert », 460
- Amiens**, 70, 72, 93, 99, 103, 104, 231, 232, 416, 419, 422, 445-447, 449, 451, 454, 455, 459, 461, 465, 466, 468, 469, 890, 892, 945
- École d'Amiens (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*  
« École d'Amiens », 447
- ☞ boulevard de la Gare, 454
- ☞ place de l' Hôtel de Ville  
*commune d'Amiens*  
« mairie d'Amiens », 454  
« ville d'Amiens », 455, 467
- ☞ 36, rue Victor Hugo  
*musée de l'hôtel de BERNY*  
« musée d'Amiens », 455
- ☞ 25, rue Roger Martin du Gard  
*France 3 Picardie*, 461
- ☞ rue des Otages, 465
- ☞ 48, rue de la République  
*Association des amis des musées d'Amiens*  
« Amis des musées », 466  
« Société des amis du musée », 450  
*musée de Picardie*, 55, 57, 69-71, 93, 97, 98, 104, 107, 108, 230, 232, 256, 293, 302, 419, 445, 450, 465, 945  
« musée NAPOLÉON III », 450  
« musée d'Amiens », 446, 456  
*Société des antiquaires de Picardie*, 231, 446, 449, 892  
« antiquaires », 453, 454  
« antiquaires de Picardie », 446-448, 450

- « SAP », 231, 449, 450, 892
- ☞ rue de la République
  - conseil général de la Somme*, 416
  - « conseil général », 458, 461
- Saint-Acheul, 232, 446, 469, 890
- ☞ 61, rue Saint-Fuscien
  - archives départementales de la Somme*, 295, 462, 909
  - « archives départementales », 461
- ☞ rue Saint-Fuscien, 465
- Saint-Leu, 451
- ☞ rue Saint-Leu, 465
- Saint-Roch, 454
- ☞ chemin du Thil
  - université de Picardie Jules Vernes*
  - « Amiens », 642
- Beaumont-Hamel**
  - ☞ rue de l'Église
    - mémorial terre-neuvien de Beaumont-Hamel*
    - « Beaumont-Hamel », 460
- Chaulnes**, 462
- Estrée-Deniécourt**
  - ☞ route de la Gare
    - gare TGV Haute-Picardie*, 462
    - « gare TGV », 462
- Ham**
  - ☞ Château
    - fort de Ham*, 248, 721, 896
- La Chaussée-Tirancourt**
  - ☞ rue d'Amiens
    - parc de Samara*
    - « Samara », 416, 420–423, 467, 470
- Péronne**, 19, 71, 93, 458, 459, 462, 542, 945
  - ☞ place André Audinot
    - Association historial de la Grande Guerre*
    - « Association historial », 459
    - Centre de recherche de l'historial*, 459
    - « centre de recherche », 459
    - historial de la Grande Guerre*, 19, 57, 71, 93, 107, 212, 290, 295, 458, 459, 542, 945
    - « historial », 459, 461, 463, 464, 621
    - « historial de Péronne », 51, 55, 56, 104, 343, 528, 543, 714, 762
    - « Péronne », 510, 536, 542, 544–546, 589, 744, 745, 830
  - ☞ place Louis Daudre
    - commune de Péronne*
    - « ville de Péronne », 461
- Ribemont-sur-Ancre**
  - ☞ 9, place du général de Gaulle
    - site archéologique de Ribemont-sur-Ancre*
    - « Ribemont », 470
- Thiepval**
  - ☞ rue de l'Ancre
    - Centre d'accueil & d'interprétation de Thiepval*
    - « Centre d'accueil de Thiepval », 459
    - « Thiepval », 460
- Île-de-France, 53, 54, 58, 66, 68, 73, 91, 103, 133, 335, 336, 601, 612
- Essonne, 335
- Sainte-Geneviève-des-Bois**, 604
- Hauts-de-Seine, 335
- Antony**, 481
- Boulogne-Billancourt**, 335, 336
  - ☞ 4, rue de la Ferme
    - Aéroplanes VOISIN*, 740
  - ☞ 88 ter, avenue du général Leclerc
    - Encyclopaedia Universalis*, 128
- Châtillon**
  - ☞ 29, avenue de la Division Leclerc
    - Office national d'études & de recherches aérospatiales*
    - « ONERA », 736
- Colombes**
  - ☞ 171-183 boulevard du Havre
    - Société d'emboutissage & de constructions mécaniques*
    - « SECM AMIOT », 739
- Issy-les-Moulineaux**, 740, 796
  - ☞ 4, rue Claude Bernard
    - Gendarmerie nationale*, 420
    - « Maréchaussée », 477, 491
  - ☞ 16, rue Auguste Gervais
    - musée de la Carte à jouer*, 796
  - ☞ 175, rue Jean-Jacques Rousseau
    - LAVIGNE Almanachs*
    - « LAVIGNE », 489
- Meudon**, 736, 737
  - Chalais-Meudon, 736, 737
    - ☞ avenue du Château
      - maison des enfants de FRANCE*
      - « Meudon », 729
      - « Palais des enfants de la maison de FRANCE », 729
- Nanterre**, 700, 709
  - ☞ 200, avenue de la République
    - université Paris Ouest Nanterre la Défense*
    - « Nanterre », 700, 703, 705
    - « université », 700
    - « université Paris Ouest Nanterre », 698, 706
  - ☞ 6, allée de l'Université

- bibliothèque de Documentation internationale contemporaine*, 698, 699  
 « BDIC », 112, 697, 700, 701, 703, 705, 712, 719, 826  
 « bibliothèque-musée de la Guerre », 699
- Neuilly-sur-Seine**, 482, 774  
 ☞ 77, rue de Villiers  
*Société française des sciences de l'information & de la communication*  
 « SFSIC », 334
- Reuil-Malmaison**, 642  
 ☞ avenue du Château  
*musée du château de Bois-Préau*  
 « Bois-Préau », 247, 721-723, 898  
*musée du château de Malmaison*  
 « Malmaison », 239, 246, 247, 385, 629, 637, 639, 721-723, 726, 727, 731, 756, 765, 897, 899, 901
- Rueil-Malmaison**, 335
- Saint-Cloud**  
 ☞ 60, rue Gounod  
*musée des Avelines*  
 « Saint-Cloud », 247, 435, 727, 897  
 ☞ avenue de la grille d'honneur  
*domaine national de Saint-Cloud*  
 « Saint-Cloud », 639, 731
- Sceaux**  
 ☞ château de Sceaux  
*musée du domaine départemental de Sceaux*  
 « château de Sceaux », 620
- Sèvres**, 630  
 ☞ 2, place de la manufacture  
*Manufacture nationale de Sèvres*  
 « Manufacture de Sèvres », 729  
 « Manufacture impériale de Sèvres », 729  
 « Sèvres », 630, 752
- Suresnes**  
 ☞ 1-7, quai Léon Blum  
*Société de production des avions*  
*DEPERDUSSIN*  
 « SPAD », 551
- Paris**, 40, 52-54, 66, 68, 70, 73-79, 81, 82, 91-93, 100, 103, 104, 123, 176, 231, 233, 234, 250, 252, 253, 284, 285, 294, 335, 336, 340, 341, 374, 408, 416, 426, 433, 444, 445, 450, 452, 453, 460, 462, 468, 469, 472, 475, 477, 482, 485, 487, 489, 490, 492, 493, 496, 509, 515-518, 522, 523, 533, 554, 561, 567, 577, 578, 581, 589, 592, 607-609, 612, 635, 665, 672, 674, 683, 686, 687, 690, 697-699, 701, 722, 737, 742, 751, 752, 754, 760, 761, 772, 774, 775, 781, 793, 795, 805, 813, 835, 837, 844, 849, 850, 854, 866, 867, 870, 874, 881, 891, 897, 915, 929, 945, 946  
 ☞ 23, allée de la 2<sup>e</sup> division blindée  
*musée Jean MOULIN*, 398  
 3<sup>e</sup> arrondissement, 53, 82  
 5<sup>e</sup> arrondissement, 53, 672  
 14<sup>e</sup> arrondissement, 103  
 16<sup>e</sup> arrondissement, 53, 526, 866  
 18<sup>e</sup> arrondissement, 672  
*Académie GONCOURT*  
 « GONCOURT », 792  
 ☞ place Balard  
*station de métro Balard*  
 « Balard », 736  
 ☞ 19, rue Beaubourg  
*Bibliothèque publique d'information*, 123  
 ☞ 17, rue de Beaujolais  
*Grand Véfour*, 532  
 ☞ place Beauvau  
*ministère de l'Intérieur*, 598  
 « Intérieur », 597  
 ☞ 72, rue de Bellechasse  
*fondation du judaïsme français*, 672  
 ☞ 1, rue Berbier du Mets  
*Mobilier national*, 237, 637-640, 643, 722, 726-728, 898  
 « Garde-meuble », 726, 727, 729  
 « Garde-meuble de la couronne », 726  
 ☞ 51, rue de Bercy  
*Cinémathèque française*  
 « Cinémathèque », 818  
 ☞ 139, rue de Bercy  
*ministère de l'Économie, de l'Industrie & du Numérique*  
 « ministère des PTT », 473  
 « Postes », 473  
 « PTT », 487  
*ministère des Finances & des Comptes publics*  
 « Finances », 487, 488  
 « ministère des Finances », 474  
 ☞ 254-256, rue de Bercy  
*Réunion des musées nationaux & du Grand Palais*  
 « Agence photographique de la RMN », 128, 293  
 « musées nationaux », 293, 561, 775, 872, 909  
 « Réunion des musées nationaux », 290, 293, 629, 637, 686, 687, 775, 809, 909, 918

- « RMN », 55, 233, 290, 293, 300, 374, 629, 640, 643, 675, 775, 809, 891, 909, 918, 920
- ☞ rue Bergère  
*Conservatoire de musique*  
 « Conservatoire », 554, 557
- ☞ 16, rue Claude Bernard  
*Institut des images*, 611  
*Institut des sciences et industries du vivant et de l'environnement*, 77, 100  
 « Agro », 613  
 « AgroParisTech », 607, 608  
 « École royale d'agronomie », 610  
 « site de la rue Claude Bernard », 613  
*réseau des musées de l'Europe*, 611
- ☞ 11, rue Berryer  
*Biennale de Paris*  
 « Biennale », 486
- ☞ 11, rue Marcelin Berthelot  
*Collège de France*, 475, 743
- ☞ 14, rue Bonaparte  
*École nationale d'architecture Paris-Malaquais*  
 « école d'architecture de Paris-Malaquais », 381, 903
- ☞ bois de Boulogne, 774
- ☞ 37, quai Branly  
*musée du quai Branly*  
 « Branly », 558, 840  
 « musée des Arts premiers », 738  
 « quai Branly », 528, 590, 625, 794, 871
- ☞ 17, rue de Buci  
*éditions FOREST*, 92
- ☞ 13, rue Cambon  
*Cour des comptes*, 493
- ☞ 30, avenue Corentin Cariou  
*Cité des sciences & de l'industrie*  
 « Cité de la Villette », 534  
 « Cité des sciences », 496, 552, 682, 838  
 « Cité des sciences & des techniques », 682
- ☞ place du Carrousel  
*Académie royale de peinture & de sculpture*, 230
- ☞ place du Carroussel  
*École du Louvre*, 256, 452, 482, 589, 621, 641, 642, 743
- ☞ 6 bis, rue Chaudron  
*Europe Écologie Les Verts*  
 « Verts », 609
- ☞ avenue Winston Churchill  
*Galerias nationales du Grand Palais*, 686, 687
- « Grand Palais », 233, 472, 539, 640, 740, 758-760, 764, 787, 794, 891  
*Petit Palais, musée des beaux-arts de la ville de Paris*  
 « Petit Palais », 672, 701, 846
- ☞ 2, rue du Cinéma  
*Ouvroir de littérature potentielle*, 613
- ☞ 3, rue Clairaut  
*Victoires de la musique*, 427
- ☞ 64, rue Clisson  
*Cimade*, 704
- ☞ galerie Colbert  
*Institut national du patrimoine*, 20, 381, 436, 559, 904  
 « École du patrimoine », 111, 474, 623, 737, 904  
 « INP », 87, 452, 559, 760, 872  
 « Institut de patrimoine », 701
- ☞ 1, place Colette  
*Comédie-Française*, 676
- ☞ 11, quai Conti  
*Monnaie de Paris*, 482, 488  
 « ateliers de Paris », 487
- ☞ 23, quai Conti  
*Académie des beaux-arts*  
 « prix de Rome », 452, 493  
*Institut de France*  
 « Institut », 536
- ☞ 14, rue Corvisart  
*Ligue nationale contre le cancer*  
 « la Ligue », 608
- ☞ 1, rue Victor Cousin  
*Centre d'étude de la langue & de la littérature françaises des XVII<sup>e</sup> & XVIII<sup>e</sup> siècles*  
 « CELLF XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> », 802  
*Défense de la France*, 712  
*université Paris-Sorbonne*  
 « Paris IV », 559, 802  
 « Sorbonne », 445, 455
- ☞ 57, rue Cuvier  
*Muséum national d'histoire naturelle*  
 « Muséum », 559, 610, 698, 792  
 « Muséum d'histoire naturelle », 698  
 « muséum d'Histoire naturelle », 227
- ☞ rue Dareau  
*École supérieure des postes & télécommunications*  
 « École supérieure des PTT », 487
- ☞ 293, avenue Daumesnil  
*Cité nationale de l'histoire de l'immigration*, 50, 76, 589, 946  
 « Cité », 76, 589

- « Cité de l'histoire de l'immigration », 593
- « Cité de l'immigration », 382, 590, 656, 778, 844, 895
- « CNHI », 56, 75, 93, 106, 107, 593
- « musée des Arts africains & océaniens », 590, 600, 602
- « musée des Colonies », 590
- « musée des Histoires & Cultures de l'immigration », 590
- « musée permanent des Colonies », 590
- « musée permanent d'Outre-Mer », 590
- palais de la Porte dorée*, 589
- ☞ place Raoul Dautry
- gare de Paris-Montparnasse*
- « Montparnasse », 609
- ☞ place Denfert-Rochereau
- catacombes de Paris*, 522
- ☞ 1, rue Descartes
- ministère de l'Enseignement supérieur & de la Recherche*, 698
- « Enseignement supérieur », 294, 698, 701, 706, 710, 910
- « ministère de l'Enseignement supérieur », 698
- « Recherche », 56, 597
- ☞ 43, rue Max Dormoy
- Tourisme & handicap*, 881
- ☞ 9, rue Drouot
- DROUOT*, 482, 483, 486, 493
- ☞ 12, rue de l'École de médecine
- université Paris Descartes*
- « Paris V », 743
- École de Paris, (1900-1960)*
- « École de Paris », 665, 684
- ☞ 50, rue Henry Farman
- direction générale de l'Aviation civile*
- « Aviation civile », 739
- « DGAC », 739
- « direction de l'Aviation civile », 739
- ☞ 55, rue du Faubourg-Saint-Honoré
- présidence de la République française*
- « Élysée », 638
- ☞ 4-14 rue Ferrus
- École pratique des hautes études*, 482
- ☞ 1, rue du Figuier
- bibliothèque FORNEY*, 795
- ☞ 13, rue de la Fontaine du Roi
- École nationale supérieure des industries agricoles et alimentaires*, 610
- ☞ 7, place de Fontenoy
- Organisation des nations unies pour l'éducation, la science & la culture*
- « UNESCO », 18
- ☞ 1, rue des fossés Saint-Bernard
- Institut du monde arabe*, 343
- ☞ 190-198, avenue de France
- École des Annales*, 488, 829, 863
- ☞ 16, rue des Francs-Bourgeois
- musée Carnavalet*, 55, 73, 82, 93, 106, 108, 249, 250, 256, 515, 521, 522, 529, 720, 754, 781, 849, 897, 945
- « Carnavalet », 249, 250, 287, 522, 724, 764, 789, 850, 899, 914
- ☞ 56, rue des Francs-Bourgeois
- maison de l'Histoire de France*, 20, 39, 51, 53, 251, 271, 528, 623, 637, 655, 802, 895
- « Histoire de France », 622
- « maison », 751
- « maison de l'Histoire », 751, 752, 760, 765, 770
- « maison d'Histoire », 752, 755, 760, 761
- « maison d'Histoire de France », 307, 527, 531, 535, 538, 621, 656, 705, 720, 745, 920
- « musée de la nation française de l'histoire de France », 491
- « musée d'histoire civile & militaire de la France », 527
- « musée d'Histoire de France », 471, 619, 637, 665
- ☞ 60, rue des Francs-Bourgeois
- Archives nationales*, 21, 482, 618, 621, 705, 709, 760, 770, 789, 800
- « Archives », 619, 760, 770
- musée des Archives nationales*, 75, 619
- « hôtel de ROHAN », 770
- « hôtel de SOUBISE », 770
- « musée des Archives », 341, 634, 705, 769, 770, 796
- « musée d'histoire », 618
- « musée d'histoire de France », 705
- ☞ 43, rue Gaston Gallimard
- éditions Gallimard*
- « Gallimard », 139, 608
- ☞ 6, avenue du mahatma Gandhi
- Association française des musées d'agriculture*, 607
- Centre d'ethnologie française*, 867
- « laboratoire d'ethnologie française », 867
- musée national des Arts & Traditions populaires*
- « ATP », 442, 558, 690, 793, 850, 867-870

- « musée des Arts & Traditions populaires », 774, 866  
 « musée des ATP », 774, 866  
 « musée dit des Arts & Traditions populaires », 866  
 « musée du bois de Boulogne », 866
- ☞ 36, rue Geoffroy-Saint-Hilaire  
*Centre de recherche sur la conservation des collections*, 559  
 « CRCC », 559
- ☞ 12, avenue George V  
*Crazy Horse*, 536
- ☞ 1, avenue du docteur Gley  
*Agence nationale pour l'emploi*  
 « ANPE », 406
- ☞ 42, avenue des Gobelins  
*Manufacture nationale des Gobelins*  
 « Galerie des Gobelins », 639  
 « Gobelins », 629
- ☞ 61, rue de Grenelle  
*musée MAILLOL*, 772
- ☞ 110, rue de Grenelle  
*ministère de l'Éducation nationale*  
 « Éducation nationale », 597, 649, 663, 845, 877  
 « ministère de l'Instruction publique », 232
- ☞ 129, rue de Grenelle, 103  
*musée de l'Armée*, 55, 80, 81, 93, 103, 107, 149, 304, 464, 542, 567, 569, 573, 574, 576, 584, 586, 607, 686, 692, 698, 701, 702, 718, 720, 722, 735, 738, 742, 744, 752, 755, 762, 771, 778, 779, 826, 946  
 « historial », 691  
 « historial Charles DE GAULLE », 106, 688, 689  
 « Invalides », 385, 545, 546, 553, 745, 752, 755, 760-762, 770, 901  
 « musée de NAPOLÉON », 385, 901  
 « musée de Paris », 234, 577, 891  
 « musée des Invalides », 474, 552  
 « musées de l'Armée », 577  
*musée d'Histoire contemporaine*, 81, 93, 103, 107, 293, 611, 620-622, 698-700, 946  
 « musée de la Guerre », 699  
 « musée des Deux Guerres mondiales », 699
- ☞ 29, boulevard Haussmann  
*Société générale*, 495
- ☞ 158, boulevard Haussmann  
*musée JACQUEMART-ANDRÉ*  
 « JACQUEMART-ANDRÉ », 772
- ☞ 180, boulevard Haussmann  
*Ordre des médecins*, 430
- ☞ 6, place d'Iéna  
*musée national des Arts asiatiques - GUIMET*  
 « musée GUIMET », 581, 805
- ☞ 35, boulevard des Invalides  
*région Île-de-France*, 278, 614, 913
- ☞ boulevard des Invalides, 80
- ☞ 209, avenue Jean Jaurès  
*Conservatoire national supérieur de musique & de danse de Paris*  
 « Conservatoire », 555, 559
- ☞ 221, avenue Jean Jaurès  
*Cité de la musique*, 76, 301, 308, 555, 557, 558, 561-563, 911, 919  
*musée de la Musique*, 55, 62, 76, 93, 106, 107, 218, 280, 293, 307, 342, 554-556, 558, 585, 598, 796, 945  
*Philharmonie de Paris*  
 « Philharmonie », 554, 555
- ☞ place Jean-Paul II  
*crypte archéologique du parvis de Notre-Dame*, 522  
 « parvis de Notre-Dame », 522
- ☞ 1, place Joffre  
*Institut de recherche stratégique de l'École militaire*  
 « Institut de recherches supérieur d'études militaires », 691  
 « IRSEM », 691
- ☞ 104, avenue de président Kennedy  
*Imprimerie nationale*, 129, 138  
 « Manufacture royale d'imprimerie », 139
- ☞ 116, rue du président Kennedy  
*France culture*, 487
- ☞ square Pierre Lafue, 684
- ☞ 2, rue Lamnais  
*les cinémas Gaumont Pathé*  
 « Pathé-Gaumont », 660
- ☞ 5, rue Laromiguière  
*Hachette Livre*  
 « libraire Hachette », 672
- ☞ 5, rue Las Cases  
*Collectif des centres de documentation en histoire ouvrière & sociale*  
 « CODHOS », 704
- ☞ 17, rue Geoffroy L'Asnier  
*mémorial de la Shoah*, 505
- ☞ 45, rue Le Peletier  
*DRAC Île-de-France*, 613, 687
- ☞ place de l'Hôtel de ville  
*commune de Paris*

- « mairie de Paris », 523  
 « ville de Paris », 287, 294, 516, 518, 519, 522, 523, 577, 608, 672, 727, 909, 914  
 ☞ 62, rue de Lille  
*musée d'Orsay*, 248, 509, 535, 629, 675, 686, 687, 701, 891  
 « Orsay », 248, 516, 564, 581, 629, 701, 727, 732, 901  
 « quai d'Orsay », 414  
 ☞ 64, rue de Lille  
*Légion d'honneur*, 536, 728  
 ☞ 52, rue du Louvre  
*poste centrale du Louvre*  
 « recette principale du Louvre », 477  
 « RP du Louvre », 477  
 ☞ 28, place de la Madeleine  
*pinacothèque de Paris*, 772  
 ☞ 7, rue de Madrid  
*Institut national de recherches archéologiques préventives*  
 « INRAP », 467, 690, 808, 872  
 « Institut national d'archéologie préventive », 690  
 ☞ 16, rue de Madrid  
*Conservatoire national supérieur de musique de Paris*  
 « Conservatoire », 554–556  
 « Conservatoire national », 554, 555  
 « musée du Conservatoire », 554  
 ☞ rue de Madrid, 555  
 ☞ 21, avenue du Maine  
*musée de la Poste*, 55–57, 73, 93, 103, 107, 241, 294, 342, 472, 473, 476, 477, 488, 491, 493, 796, 798, 945  
 ☞ 141, avenue du Maine  
*Confédération générale du travail – Force ouvrière*  
 « FO », 650  
 ☞ quai Malaquais  
*musée des Monuments français*, 733  
 « Monuments français », 229  
 ☞ 15, rue Malbranche  
*CNRS éditions*, 859  
 Marais, 601, 672  
 ☞ 11, rue Marbeuf  
*In Situ*, 284, 537, 916  
 ☞ quai François Mauriac  
*Bibliothèque nationale de France*, 123, 619, 690  
 « Bibliothèque nationale », 556, 725  
 « BNF », 40, 66, 68, 70, 92, 127, 556, 701, 709, 795  
 « Gallica », 127  
 ☞ 3, rue Michel-Ange  
*Centre national de la recherche scientifique*  
 « CNRS », 406, 559, 573, 579, 690, 867  
 ☞ 3, rue Michelet  
*Institut d'art & d'archéologie*  
 « Institut d'art & archéo », 493  
 ☞ 1, rue Miollis  
*Association internationale des musées d'histoire*, 761  
 « Association des musées d'histoire », 761  
*Conseil international des musées*  
 « ICOM », 260, 559, 607, 610  
 « ICOM France », 573  
 ☞ 21, rue de Montparnasse  
*Éditions LAROUSSE*, 74, 176  
 ☞ 2, rue Montpensier  
*Conseil constitutionnel*, 535  
 ☞ 73, rue Mouffetard  
*Théâtre de la marionnette à Paris*, 451  
 ☞ 8-10, rue Mario Nikis  
*Agence spatiale européenne*  
 « ESA », 739  
 ☞ rue Notre-Dame-des-Champs  
*station de métro Notre-Dame-des-Champs*  
 « métro de Notre-Dame-des-Champs », 684  
 ☞ 61, avenue de l'Observatoire  
*Observatoire de Paris*, 698  
 ☞ quai des Orfèvres  
*Académie SUISSE*, 495  
 ☞ 33, quai d'Orsay  
*Assemblée nationale*, 749  
 ☞ 37, quai d'Orsay  
*ministère des Affaires étrangères & du Développement international*, 568  
 ☞ 6, place Paul Painlevé  
*musée national du Moyen Âge*, 75, 426, 435  
 « Cluny », 245, 250, 252, 435, 538, 637, 672, 899  
 « musée de Cluny », 244, 245, 426, 430, 529, 538, 672, 899, 900  
 ☞ 12, place du Panthéon  
*université Panthéon-Sorbonne*  
 « Panthéon », 445  
 « Paris I », 381, 559, 743, 903  
 ☞ place du Panthéon  
*Panthéon*, 800  
 ☞ 3, rue de Paradis  
*Accueil des villes françaises*  
 « AVF », 406  
 ☞ 10, avenue Percier



- fondation pour la mémoire de la Shoah*  
 « fondation de la Shoah », 505
- ☞ 27, rue des Petites-Écuries  
*Paris Musées*  
 « musées de la ville de Paris », 516, 672
- ☞ 4, boulevard Poissonnière  
*Getty Images*  
 « Getty », 840
- ☞ rue de Poitiers  
*parti de l'Ordre*, 248, 249, 721, 722, 896
- ☞ place Georges Pompidou  
*Centre Georges POMPIDOU*, 623  
 « Beaubourg », 605, 787  
 « Centre POMPIDOU », 556, 611, 622, 624, 719, 903
- ☞ 59/61, rue Ponchet  
*Institut d'histoire du temps présent*, 617
- ☞ 5 bis, avenue de la Porte de Sèvres  
*État-major de l'armée de l'air*, 736
- ☞ avenue de la Porte de Sèvres  
*site Balard*, 736  
 « Balard », 739  
 « *Balardgone* », 736
- ☞ 59/61, rue Pouchet  
*Institut d'histoire du temps présent*, 18
- ☞ 6, rue des Pyramides  
*Association générale des conservateurs des collections publiques de France*  
 « association des conservateurs », 622, 880  
*service des musées de France*, 53, 637  
 « direction des musées de France », 300, 338, 384, 388, 391, 499, 614, 616, 637, 639, 773, 878, 879, 889, 902, 903, 911, 921  
 « *Joconde* », 128, 274, 290, 293, 775, 909  
 « *Joconde* », 290, 291, 293, 295, 296, 453, 462, 470, 575, 629, 640, 909, 917, 918  
 « musées de France », 52, 53, 56, 233, 335, 383, 401, 408, 411, 419, 450, 453, 474, 493, 499, 561, 600, 819, 849, 855, 902
- ☞ 2, place Maurice Quentin  
*Centre national d'études spatiales*  
 « CNES », 736, 739
- ☞ 16, rue Rambuteau  
*cabinet Construire*, 600
- ☞ 15, passage Ramey  
*réseau Mémoire de l'environnement*, 609
- ☞ 54, boulevard Raspail  
*École des hautes études en sciences sociales*  
 « École des études en sciences sociales », 872  
 « EHESS », 691
- ☞ 60, rue Réaumur  
*musée des Arts & Métiers*, 57, 82, 93, 98, 107, 226, 341, 781, 792, 799, 946  
 « musée national des Techniques », 792
- ☞ 3, rue Récamier  
*Ligue de l'enseignement*, 611, 613, 614
- ☞ 6, rue Récamier  
*fondation EDF*, 49
- ☞ 58, rue de Richelieu  
*département des Monnaies, Médailles & Antiques*  
 « Cabinet des médailles », 482
- ☞ 99, rue de Rivoli  
*Convention nationale*, 228  
*musée du Louvre*, 18, 225, 226, 235, 241, 495, 727, 809, 890  
 « Cabinet des arts graphiques du Louvre », 374  
 « galeries du Louvre », 225  
 « grande galerie des Tuileries », 629  
 « Louvre », 225, 227, 231, 233, 241, 243, 245, 250, 252, 393, 408, 445, 449, 498, 509, 516, 528, 531, 538, 540, 558, 569, 571, 574, 576, 581, 615, 616, 619, 628, 629, 726, 732, 733, 748, 750, 757, 758, 766, 795, 810, 817, 869, 890-892, 899, 923  
 « musée des Souverains », 726, 727, 733  
 « musée Royal », 727  
 « muséum central des Arts », 225, 227  
 « Tuileries », 629, 630, 633, 727, 728, 764  
*Société des antiquaires de France*, 456
- ☞ 85, boulevard de Rochechouart  
*Chat noir*, 683
- ☞ 25, boulevard Romain Rolland  
*éditions du Seuil*  
 « Seuil », 611
- ☞ 35-39, boulevard Romain Rolland  
*Poste Immo*, 474
- ☞ avenue Franklin Roosevelt  
*Société des artistes français*  
 « Salon », 750, 763  
 « Salon des artistes français », 419
- ☞ 23/25 rue Jean-Jacques Rousseau  
*Liberté pour l'histoire*  
 « défense de l'histoire », 618
- ☞ 62, rue Saint-Antoine  
*Centre des monuments nationaux*, 247, 727, 897  
 « Caisse des monuments historiques », 248, 727, 897  
 « Direction des monuments nationaux », 244, 529, 900

- « Monuments historiques », 274, 398,  
401, 415, 436, 466, 527, 908
- « Monuments nationaux », 533
- ☞ porte de Saint-Denis, 774
- ☞ 14, rue Saint-Dominique  
*ministère de la Défense*, 76, 91, 527, 552, 568,  
690, 698, 700, 752, 827
- « armée de l'air », 736, 739, 743, 744, 746
- « armée de terre », 687, 739
- « Défense », 56, 82, 567, 580, 690, 698,  
700, 701, 738, 752, 771
- « marine », 234, 567, 577, 739, 891
- « ministère de la Guerre », 700, 735
- « ministère des Anciens Combattants »,  
779
- « réseau des musées de la Défense », 690
- ☞ 246, boulevard Saint-Germain  
*ministère de l'Environnement, de l'Énergie &  
de la Mer*
- « Écologie », 597
- « Ponts & Chaussées », 491
- ☞ 27, rue Saint-Guillaume  
*Institut d'études politiques de Paris*  
« SCIENCES PO », 602, 839, 873
- ☞ 204, rue Saint-Honoré  
*Conseil d'État*, 473, 721
- ☞ 2, avenue de Saint-Mandé  
*Office national des forêts*, 725
- « Eaux & Forêts », 477, 491
- ☞ 127-129 rue Saint-Martin  
*Centre Wallonie-Bruxelles*  
« Centre Wallonie », 787, 800
- ☞ 292, rue Saint-Martin  
*Conservatoire national des arts & métiers*  
« Arts & Métiers », 557, 565, 735  
« CNAM », 1, 373, 651, 735, 782, 783,  
793, 797, 835  
« Conservatoire », 782, 783, 786, 792,  
793, 803  
« Conservatoire des arts & métiers », 227
- ☞ rue Saint-Romain, 473
- ☞ place Saint-Thomas-d'Aquin  
*musée de l'Artillerie*, 722
- ☞ 42, rue des Saules  
*musée d'Art juif*, 672
- ☞ rue des Saules, 672
- ☞ 78, rue Olivier de Serres  
*Orange*  
« France Télécom », 482
- ☞ 27, rue de Sévigné  
*lycée Victor HUGO*, 518, 523
- ☞ 115, rue de Sèvres
- Banque postale*, 473, 474, 476
- « Caisse nationale d'épargne », 476
- ☞ 19, place de la Sorbonne  
*École nationale des Chartes*  
« École des Chartes », 482, 536, 642, 701,  
707, 710
- ☞ 4, rue Eugène Spuller  
*Carreau du Temple*  
« ancien marché du Temple », 287, 522,  
914
- ☞ 1, place Igor Stravinsky  
*Institut de recherche & coordination  
acoustique/musique*  
« IRCAM », 556, 903
- ☞ 71, rue du Temple  
*fondation pour le musée d'Art & d'Histoire du  
judaïsme*  
« fondation du musée d'Art du  
judaïsme », 672  
*musée d'Art & d'Histoire du judaïsme*, 61, 80,  
108, 294, 343, 665, 672, 687, 946  
« MAHJ », 55, 56, 75, 82, 93, 107, 108,  
214, 342, 601  
« musée de l'Histoire du judaïsme », 789
- ☞ 36, rue Albert Thomas  
*prieuré de Saint-Martin-des-champs*, 227,  
782, 893  
« Saint-Martin-des-champs », 782, 797,  
800, 803
- ☞ 1, place du Trocadéro  
*Cité de l'architecture & du patrimoine*, 576  
« CAPA », 340  
« Cité de l'archi. », 577  
*musée des Monuments français*, 227, 577  
*musée du Cinéma*, 577
- ☞ 17, place de Trocadéro  
*musée de l'Homme*, 576, 577
- ☞ 17, place du Trocadéro  
*musée de l'Homme*, 571, 572, 864, 867, 870  
*musée national de la Marine*, 76, 93, 210, 234,  
567, 946  
« la Marine », 687, 738  
« musée de Chaillot », 576  
« musée de la Marine », 55, 56, 61, 97, 98,  
106, 107, 472, 474, 552, 569, 576, 578, 585,  
686, 687, 735, 738, 742  
« Paris », 567, 569, 573, 578, 580, 581
- ☞ ancien palais du Trocadéro  
*musée d'ethnographie du Trocadéro*  
« Trocadéro », 866, 867
- ☞ 45, rue d'Ulm  
*École normale supérieure*, 691

- ☞ rue d'Ulm, 691
- ☞ 17, rue Auguste Vacquerie  
*ambassade de Grèce en France*  
« ambassade de Grèce », 483
- ☞ 3, rue de Valois  
*Inspection générale des affaires culturelles*  
« Inspection générale », 483  
*Inventaire général du patrimoine culturel*  
« Inventaire », 286, 436, 437, 915  
*ministère de la Culture & de la Communication*  
« Affaires culturelles », 474  
« Commémorations nationales », 139  
« Culture », 39, 56, 59, 294, 597, 649, 766  
« ministère », 53, 532  
« ministère de la Culture », 301, 397, 398, 558, 567, 568, 597, 613, 637, 686, 687, 866-868, 874, 919  
« ministère des Affaires culturelles », 474  
« Ville d'art & d'histoire », 282, 427, 437, 916  
*Ordre des arts & des lettres*, 110
- ☞ rue de Varenne  
*gouvernement français*  
« Matignon », 638
- ☞ 15, rue de Vaugirard  
*Directoire*, 728  
*Sénat*, 729, 730
- ☞ 44, boulevard de Vaugirard  
*la Poste*, 360, 361, 415, 473-482, 484, 485, 487-496, 926  
« administration des Postes », 490  
« La Poste », 473, 474, 476, 480  
« Poste », 477  
« Poste royale », 477  
« Postes », 490
- ☞ 36, rue de la Verrerie  
*Bazar de l'Hôtel de Ville*  
« BHV », 798
- ☞ 4, boulevard de la Villette  
*Confédération française démocratique du travail*  
« CFDT », 650
- ☞ parc de la Villette, 555
- ☞ 6, place des Vosges  
*maison de Victor HUGO*  
« Victor HUGO », 795
- ☞ 11, avenue du président Wilson  
*musée d'Art moderne de la ville de Paris*, 57, 624, 695  
« musée d'Art moderne », 793
- Saine-Saint-Denis
- Saint-Denis**  
☞ 6, rue de Landy  
*Conservatoire national des Arts & Métiers Saint-Denis*  
« Saint-Denis », 789, 797
- Seine-&-Marne, 54, 335, 859
- Avon**, 81, 104, 720
- Barbizon**  
*École de Barbizon, (1825-1875)*  
« École de Barbizon », 609
- Champs-sur-Marne**  
☞ 29, rue de Paris  
*laboratoire de recherche des monuments historiques*  
« laboratoire des monuments historiques », 559
- Chessy**  
☞ route nationale 34  
*Disneyland Paris*  
« Disneyland », 501, 742, 767
- Fontainebleau**, 66, 81, 93, 99, 104, 243, 247, 622, 635, 637, 638, 720, 723, 726, 727, 729, 897, 898, 900, 946  
☞ boulevard Magenta  
*musée & domaine du château de Fontainebleau*, 216, 236  
« château de Fontainebleau », 238, 723  
« Fontainebleau », 237, 239, 242, 243, 246, 247, 249, 637, 638, 644, 721, 723, 727, 729, 731, 734, 756, 764, 765, 768, 774, 897, 898, 901  
« musée NAPOLÉON I<sup>er</sup> », 81, 93, 106, 242, 247, 720, 723, 725, 898, 946  
« musée de Fontainebleau », 55, 106, 622  
« musée NAPOLÉON », 237, 725, 726, 897
- La Grande-Paroisse**  
☞ pièces de Pincevent  
*Centre archéologique de Pincevent*  
« site de Pincevent », 859
- Meaux**, 93, 104, 343, 528, 541, 542, 548, 551, 724, 945  
☞ 5, place Charles de Gaulle  
*musée BOSSUET*  
« musée des beaux-arts », 542  
☞ 2, place de l'Hôtel de ville  
*agglomération du pays de Meaux*, 541  
« agglomération », 541, 542  
« agglomération », 541, 542  
« communauté d'agglomération », 541  
*commune de Meaux*

- « ville de Meaux », 541
- ☞ rue Lazare Ponticelli  
*musée de la Grande Guerre*, 61, 75, 93, 106, 107, 215, 218, 275, 339, 343, 528, 541, 542, 545, 549, 724, 945
- « Meaux », 462, 536, 746, 771
- « musée de Meaux », 56, 103, 510
- Melun**
- ☞ Hôtel du département  
*archives départementales de Seine-*&*-Marne*  
« archives départementales », 542
- Monthyon**, 541
- Villenois**
- ☞ 13, rue Gambetta  
*École de danse de Linda LETERRIER*, 548
- Seine-Saint-Denis, 54, 335, 336
- Drancy**
- ☞ 169, rue Anatole France  
*gare de Drancy*, 104
- Le Bourget**, 81, 93, 98, 104, 336, 735–737, 742, 946
- ☞ place des Déportés  
*gare du Bourget*, 104
- ☞ aéroport de Paris-Le Bourget  
*musée de l'Air *&* de l'Espace*, 81, 93, 107, 687, 735, 946
- « Conservatoire de la navigation aérienne », 735
- « musée de la Navigation aérienne », 739
- « musée de l'Air », 735, 737, 738, 747
- « musée du Bourget », 552
- Montreuil**
- ☞ 13, place du général de Gaulle  
*Association pour la formation professionnelle des adultes*  
« AFPA », 406
- ☞ 263, rue de Paris  
*Confédération générale du travail*  
« CGT », 649, 650
- Pantin**
- ☞ 128, avenue Jean Jaurès  
*Confédération française des travailleurs chrétiens*  
« CFTC », 650
- Saint-Denis**
- ☞ 11, rue Francis de Pressensé  
*Association française de normalisation*  
« AFNOR », 129
- ☞ 22 bis, rue Gabriel Péri  
*musée d'Art *&* d'Histoire de Saint-Denis*, 383, 687, 888
- ☞ 150, avenue du président Wilson  
*Institut français de restauration des œuvres d'art*  
« IFROA », 475, 481
- ☞ La Plaine  
*Société nationale des chemins de fer français*  
« SNCF », 718
- Val-de-Marne, 335
- Bry-sur-Marne**
- ☞ 4, avenue de l'Europe  
*Institut national de l'audiovisuel*, 690  
« INA », 583, 659, 660, 690, 755
- Champigny-sur-Marne**
- ☞ 88, avenue Marx Dormoy  
*Fédération du musée de la résistance nationale*  
« musées de la résistance nationale », 827
- Ivry-sur-Seine**
- ☞ 2/8, route du Fort  
*Établissement de communication *&* de production audiovisuelle de la Défense*  
« ECPAD », 690
- Saint-Mandé**, 79
- ☞ 73, avenue de Paris  
*Institut national de l'information géographique et forestière*  
« IGN », 79  
« SGA », 66, 79
- Vincennes**, 700
- ☞ avenue de Paris  
*Centre d'études d'histoire de la Défense*, 746  
*service historique de la Défense*, 746  
« SHD », 746
- Val-d'Oise, 54, 80, 335
- Cergy-Pontoise**, 559
- ☞ 33, boulevard du Port  
*Patrima*, 559
- Écouen**, 93, 104, 241, 246, 337, 527, 528, 754, 774, 897, 899, 929, 945
- ☞ château d'Écouen  
*musée national de la Renaissance*, 75, 93, 241, 244, 284, 337, 527, 945  
« château d'Écouen », 530  
« Écouen », 238, 242, 244, 246, 249, 251, 528, 529, 538, 545, 637, 898, 900  
« musée de la Renaissance », 55, 106, 241, 242, 246, 528, 531, 754, 774, 897, 899  
« musée d'Écouen », 103
- Roissy-en-France**, 337, 527, 929
- ☞ avenue Charles de Gaulle  
*aéroport de Paris-Charles-de-Gaulle*

- « Roissy », 492, 742
- Yvelines, 54, 73, 335
- Plaisir**
- ☞ 119, avenue du 19 mars 1962  
*gare de Plaisir-Grignon*  
« Plaisir-Grignon », 609
- Rambouillet**, 638
- ☞ 4, place Jeanne d'Arc  
*musée Rambolitrain*  
« Rambouillet », 484
- Saint-Germain-en-Laye**, 242, 336
- ☞ place Charles de Gaulle  
*musée d'Archéologie nationale*, 238, 242  
« musée de Saint-Germain », 638  
« musée de Saint-Germain-en-Laye », 850  
« musée des Antiquités nationales », 819  
« Saint-Germain », 245, 250, 252  
« Saint-Germain-en-Laye », 238, 243, 528, 637, 898
- Saint-Quentin-en-Yvelines**, 559, 617
- Saint-Quentin*, 617
- ☞ quai François Truffaut  
*musée d'histoire de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines*  
« musée d'histoire de la ville de Saint-Quentin », 617  
« Saint-Quentin », 617
- Thiverval-Grignon**
- Grignon, 100, 275, 609, 615, 908  
*musée du Vivant*, 56, 77, 93, 100, 107, 298, 302, 607, 611, 614, 796, 919, 946  
« château de Grignon », 302, 608, 609, 614, 919
- Versailles**, 59, 93, 98, 104, 243, 335, 336, 559, 607, 609, 635, 637, 638, 747, 751, 760, 761, 774, 780, 900, 946
- ☞ place d'Armes, 82  
*château, musée & domaine national de Versailles*, 336  
« château de Versailles », 616, 619, 755  
« château de Versailles spectacles », 779  
« CVS », 779  
« établissement public de Versailles », 749  
« galerie historique de Versailles », 721  
« galeries historiques de Versailles », 229, 729, 751, 769  
« Grand Trianon », 243, 753, 898  
« musée de l'Histoire de France », 946
- « musée de l'Histoire de France de Versailles », 769
- « musée de l'Histoire de France du château de Versailles », 82, 747
- « musée de LOUIS-PHILIPPE », 82, 244, 747, 748, 750, 756, 775, 900
- « musée de l'Histoire de France », 58, 228
- « musée de l'Histoire de France de Versailles », 61
- « musée de l'Histoire de France du château de Versailles », 393, 923
- « musée de Versailles », 55, 93, 106, 303, 521, 750, 751, 753, 778
- « musée d'histoire de France », 242
- « musée historique de Versailles », 750, 755
- « Trianon », 764
- « Versailles », 228, 229, 233, 236-239, 242-246, 252, 293, 300, 336, 393, 484, 529, 530, 581, 607, 619, 622, 629, 637-639, 641, 642, 644, 721, 729, 731, 742, 747-756, 758-760, 762, 763, 765, 767, 769-771, 774-777, 892, 897-901, 909, 923, 929
- ☞ 5, avenue du général de Gaulle  
*gare de Versailles-Château-Rive-Gauche*  
« Rive-Gauche », 774
- ☞ rue de la Division Leclerc  
*la Lanterne*, 751
- ☞ 10, rue du maréchal Joffre  
*École du paysage de Versailles*, 610
- ☞ 4, avenue de Paris  
*commune de Versailles*, 690
- ☞ 22, avenue de Paris  
*Centre de musique baroque de Versailles*  
« musique baroque de Versailles », 779
- Limousin, 766
- Lorraine, 593, 594, 767, 831
- Martinique
- Martinique**
- Fort-de-France**
- ☞ 9, rue de la Liberté  
*musée départemental d'archéologie précolombienne & de Préhistoire de la Martinique*  
« musée départemental de la Martinique », 381, 903  
« musées départementaux de la Martinique », 381, 903
- Nord-Pas-de-Calais, 421, 558, 568, 594, 647, 651-655, 660

- Normandie, 53, 54, 73, 234, 503, 506, 507, 509–511, 558, 779, 891
- Calvados, 54, 104, 509, 891
- Arromanches-les-Bains**, 508
- ☞ place du 6 juin
  - musée du Débarquement*
  - « Arromanches », 601
  - « musée d'Arromanches », 601
- Caen**, 53, 72, 73, 93, 99, 104, 107, 233, 487, 498, 500, 503, 506, 509, 617, 945
- ☞ Le Château
  - musée de Normandie*, 73, 107, 514, 796
  - ☞ esplanade Général Eisenhower
  - mémorial de Caen*, 56, 73, 93, 106, 107, 214, 234, 290, 341, 382, 498–500, 503, 506, 510, 545, 601, 602, 617, 826, 895, 945
  - « Caen », 498, 509, 553, 891
  - « mémorial », 73, 234, 290, 306, 498, 499, 501, 503–509, 514, 617, 891, 918, 919
  - ☞ esplanade Jean-Marie Eisenhower
  - commune de Caen*
  - « mairie de Caen », 499
  - « ville de Caen », 512
  - ☞ 2, rue Froide
  - Institut des provinces*, 232
  - ☞ esplanade de la Paix
  - université de Caen Normandie*
  - « université de Caen », 505
  - ☞ 52, rue Saint-Pierre
  - musée de la Poste & des Télécommunications*
  - « Caen », 487
- Colleville-sur-Mer**
- ☞ plage Omaha
  - cimetière américain de Colleville-sur-mer*
  - « cimetière américain », 508
- Dauville**, 509, 891
- Honfleur**, 509, 891
- Eure
- La Couture-Boussey**, 234, 558, 891
- ☞ 2, route d'Ivry
  - musée des Instruments à vent*, 234, 558, 891
- Manche
- Mont-Saint-Michel**, 484, 509, 891
- Seine-Maritime, 52
- Eu**, 106, 248, 249, 724, 727, 899, 901
- ☞ rue Jean Duhornay
  - musée LOUIS-PHILIPPE*, 106, 249, 724, 899
  - « Eu », 247, 251, 727, 897
  - « musée municipal », 248, 727, 901
- Le Havre**, 617
- Rouen**, 53, 454
- Nouvelle-Aquitaine
- Charente, 683
- Charente-Maritime
- Rochefort**, 578
- ☞ place de la Galissonnière
  - musée de la Marine de Rochefort*
  - « Rochefort », 567, 569, 578–580
- Corrèze
- Tulle**
- ☞ 8, rue du 9 juin 1944
  - musée de L'Accordéon*, 234, 558, 892
- Creuse, 766
- Dordogne
- Eyzies-de-Tayac**, 864
- ☞ 1, rue du Musée
  - musée national de Préhistoire*, 864
  - « Eyzies-de-Tayac », 864
- Gironde
- Bordeaux**, 53, 233, 487, 509, 722, 891
- ☞ 20, cours Pasteur
  - musée d'Aquitaine*, 593, 648
- Pessac**, 487
- Haute-Vienne
- Beaumont-du-lac**
- lac de Vassivière, 624
  - ☞ île de Vassivière
  - Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière*
  - « Centre d'art contemporain », 624
- Limoges**, 432, 617
- Pyrénées-Atlantiques
- Bayonne**, 469, 872
- Pau**, 252
- ☞ rue du Château
  - musée national & domaine du château de Pau*
  - « musée du château de Pau », 246
  - « Pau », 251
- Vienne
- Chasseneuil-du-Poitou**
- ☞ avenue René Monory
  - Futuroscope*, 485
- Occitanie
- Gard
- Nîmes**, 53, 127, 192, 193, 801, 905
- ☞ 13, boulevard amiral Courbet
  - musée archéologique de Nîmes*
  - « Nîmes », 810
- Haute-Garonne
- Toulouse**, 53, 485, 772
- ☞ 1 ter, place Saint-Sernin
  - musée Saint-Raymond*
  - « Toulouse », 810

## Hérault

## Lattes

- ☞ 39, route de Pérols  
*musée archéologique Henri PRADES*  
« Lattes », 810

## Montpellier, 123, 612, 724, 772, 810

- ☞ 218, boulevard de l'aéroport international  
*bibliothèque municipale de Montpellier*  
« médiathèque Émile ZOLA », 123
- ☞ 3, rue de l'Ancien Courrier  
*musée d'histoire de la France & de l'Algérie*  
« musée d'histoire de la France en Algérie », 724
- ☞ route de Mende  
*université Paul VALÉRY Montpellier III*  
« Montpellier », 849
- ☞ 227, avenue Jean-Louis Viala  
*Agence bibliographique de l'enseignement supérieur*  
« SUDOC », 127, 294, 710, 910

## Villanelle

- ☞ chemin d'Ambrussum  
*site archéologique & musée Ambrussum*  
« musée à Ambrussum », 493

## Pyrénées-Orientales

## Perpignan, 795

## Tautavel

- ☞ avenue Léon-Jean Grégory  
*musée de Préhistoire de Tautavel*  
« Tautavel », 864

## Tarn-&amp;-Garonne, 529

## Bruniquel

- ☞ promenade du Château  
*château de Bruniquel*  
« Bruniquel », 529

## Pays de la Loire, 593

## Loire-Atlantique

## Nantes, 383, 454, 593, 902

- ☞ 4, place Marc Elder  
*musée d'histoire de Nantes*  
« château de Nantes », 381, 725, 903  
« ducs de Bretagne », 593  
« musée de Nantes », 383, 587, 593, 902  
« Nantes », 621

## Maine-&amp;-Loire

## Angers, 385, 386, 452, 904

- ☞ 106, rue Eblé  
*École du génie*, 577

## Saumur

- château de Saumur*, 381, 903

## Vendée, 533

## Picardie, 71, 73, 103, 231, 446, 455, 460, 468

## Provence-Alpes-Côte d'Azur, 54

## Alpes-de-Haute-Provence

## Quinson

- ☞ route de Montmayan  
*musée de Préhistoire des gorges du Verdon*  
« Quinson », 864, 865

## Alpes-Maritimes, 52, 54, 388, 773, 924

## Biot

- ☞ 255, chemin du Val de Pôme  
*musée national Fernand LÉGER*  
« Fernand LÉGER », 773

## Carros

- Carros-le-Neuf, 862

## La Turbie, 862

- ☞ avenue prince Albert de Monaco  
*musée du Trophée d'AUGUSTE*  
« musée du Trophée », 862

## Menton, 488

- ☞ rue Loredan-Larchay  
*musée de Préhistoire régional Stanislas*

## BONFILS

- « Menton », 864

## ☞ 2, quai de Monléon

- musée Jean COCTEAU – collection Séverin WUNDERMAN*, 339

## Nice, 2, 17, 33, 35, 40, 53, 67, 75, 85–87, 91, 93,

- 103, 110, 122, 123, 133, 135, 220, 272, 342, 374, 381–394, 416, 439, 558, 585, 772, 773, 780, 802, 824, 827, 849, 854, 857, 877, 888–890, 892–896, 902–904, 908, 923–926, 928, 929, 945, 946
- ☞ 15, promenade des Anglais  
*palais de la Méditerranée*, 384, 903
- ☞ 37, promenade des Anglais  
*hôtel NEGRESCO*, 283
- ☞ promenade des Anglais, 283, 385, 386, 893, 926
- ☞ 160, avenue des Arènes de Cimiez  
*musée d'archéologie de Nice*, 85, 87, 93, 97–99, 108, 275, 849, 850, 857, 946  
« centre de documentation Fernand BENOIT », 856  
« Cimiez », 292, 824, 851–853, 855, 856, 859, 860, 862–864, 918  
« MAN », 850  
« musée archéologique », 851  
« musée d'archéologie », 851, 853, 863, 865  
« musée d'archéologie de Cimiez », 853  
« site de Cimiez », 850

- ☞ 164, avenue des Arènes de Cimiez  
*musée MATISSE*, 772, 773, 851, 857  
 « MATISSE », 851, 856  
 « villa des Arènes », 851, 852
- ☞ 33, avenue des Baumettes  
*musée des beaux-arts Jules CHÉRET*, 773  
 « CHÉRET », 851  
 « musée CHÉRET », 853  
 « musée de beaux-arts », 390, 902
- ☞ tour Bellanda  
*musée de la Marine*, 585
- ☞ 127, avenue Brancolar  
*conservatoire national à rayonnement régional Pierre COCHEREAU*  
 « conservatoire national à vocation régionale », 854
- ☞ 25, boulevard Carnot  
*musée de paléontologie humaine de Terra Amata*, 850  
 « musée de la préhistoire », 865  
 « musée de site de Terra Amata », 851  
 « musée de Terra Amata », 272, 853, 858  
 « musée Terra Amata », 851  
 « site de Terra Amata », 850, 859  
 « site préhistorique de Terra Amata », 87  
 « Terra Amata », 276, 851, 853, 858–860, 862, 864, 912  
 château, 854  
 ☞ colline du château, 853, 854, 863  
 Cimiez, 854  
 ☞ arènes de Cimiez, 851  
 ☞ colline de Cimiez, 851, 854, 863  
*musée d'archéo*, 852, 853
- ☞ 15, rue Droite  
*palais LASCARIS*, 342  
 « musée du Palais LASCARIS », 390, 902  
 « musée LASCARIS », 558, 565
- ☞ 21 bis, boulevard Dubouchage  
*bibliothèque patrimoniale Romain GARY*, 122, 123, 145
- ☞ Palais de Marbre, 7, avenue de Fabron  
*archives municipales de Nice*  
 « archives municipales », 853
- ☞ 65, rue de France  
*Académie nissarde*, 390, 901  
*bibliothèque du chevalier Victor de CESSOLE*  
 « bibliothèque de CESSOLE », 123, 394, 896
- musée MASSÉNA*, 33, 35–38, 42, 57, 67, 78, 85, 93, 107, 123, 220, 251, 283, 337, 338, 381, 382, 384–386, 388, 390–394, 585, 587, 623, 628, 724, 772, 773, 849–851, 853, 857, 887, 892, 893, 896, 901–903, 908, 922–925, 945  
 « MASSÉNA », 383, 385, 629, 851, 853, 902, 926  
*Société des amis des musées de Nice*, 390, 902
- ☞ rue de France, 337
- ☞ 16, rue François Guisol  
*service d'archéologie de la ville de Nice*  
 « service archéologique », 863  
 « service archéologique de la ville de Nice », 853  
 « service d'archéologie », 863  
 « service d'archéologie de Nice », 863
- ☞ 98, boulevard Édouard Herriot  
*Centre de recherche en histoire des idées*, 49  
*faculté des Lettres, Arts & Sciences humaines de l'université Nice Sophia Antipolis*  
 « Carlone », 849  
*laboratoire de recherche Information Milieux Médias Médiations*, 1, 373, 374  
 « I3M », 2  
*master d'histoire de la Méditerranée moderne & contemporaine*, 125  
 « master recherche en histoire de la Méditerranée », 33  
*master Événementiel, Médiation & Ingénierie culturelle*  
 « Mars aux musées », 33, 36, 852  
 « master Médiation & Ingénierie culturelle », 33  
 « MIC », 849
- ☞ 5, rue de l' Hôtel de Ville  
*commune de Nice*  
 « ville de Nice », 383, 853, 854, 857, 863, 902
- ☞ 2, place Yves Klein  
*bibliothèque municipale de Nice*  
 « bibliothèque de Nice », 802  
 « bibliothèque Louis NUCÉRA », 122  
 « BM de Nice », 802
- ☞ place Yves Klein  
*musée d'art moderne & d'art contemporain de Nice*  
 « MAMAC », 854, 858
- ☞ plage Marie, 851
- ☞ 36, avenue docteur Ménard  
*musée national Marc CHAGALL*  
 « musée du message biblique Marc CHAGALL », 773



- ☞ avenue François Mitterrand  
*bibliothèque Saint-Jean-d'Angély*, 122  
*Groupe de recherche en droit, économie & gestion*  
 « GREDEG », 124  
*laboratoire Cultures & Environnements Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge*  
 « CEPAM », 863  
*laboratoire d'Anthropologie & de Psychologie cognitives & sociales*  
 « LAPCOS », 124  
*Maison des sciences de l'homme & de la société Sud-Est*  
 « MSH », 124, 129
- ☞ rue Monte Croce, 852
- Nice la Plaine, 827
- ☞ 33 bis, boulevard Franck Pilatte  
*laboratoire départemental de préhistoire du Lazaret*, 859, 863  
 « grotte du Lazaret », 862
- ☞ avenue Ratti  
*villa Giribaldi*, 854, 860
- ☞ 60, boulevard Risso  
*muséum d'histoire naturelle de Nice*  
 « musée d'histoire naturelle », 865  
 « muséum », 862  
 « muséum d'histoire naturelle », 853, 865
- ☞ place Saint-François  
*Consiglio d'Ornato*, 389, 894
- ☞ boulevard Maurice Slama  
*musée de la Résistance azurienne*  
 « musée azurien de la seconde guerre mondiale », 827
- ☞ parc Valrose  
*service commun de la documentation de l'université de Nice Sophia Antipolis*, 47  
 « SCD », 48, 49, 123, 127  
*unité régionale de formation à l'information scientifique & technologique PACA-Corse*  
 « URFIST », 125  
*université de Nice Sophia Antipolis*, 47, 62, 123  
 « université Côte d'Azur », 1, 2, 373, 374  
 « université de Nice », 863
- Vieux-Nice, 388, 854, 889
- ☞ 6 bis, boulevard Lecz Wałęsa  
*Compagnie des Délices*, 36, 37, 64
- Roquebrune-Cap-Martin**, 860
- ☞ sentier du littoral  
*site corbuséen du Cap-Martin*  
 « Cabanon du CORBUSIER », 860  
 « Cabanon LE CORBUSIER », 860
- Sophia Antipolis**  
 ☞ place Sophie Laffitte  
*fondation Sophia Antipolis*, 78
- Tende**  
 ☞ avenue du 16 septembre 1947  
*musée des Merveilles*, 864
- Tourette-Levens**, 853
- Tourettes-sur-Loup**, 853
- Vallauris**, 773
- Golfe-Juan, 853
- ☞ place de la Libération  
*musée Alberto MAGNELLI, musée de la Céramique*, 110  
*musée national Pablo PICASSO, la guerre & la paix*  
 « PICASSO », 773
- Bouches-du-Rhône, 52, 54
- Aix-en-Provence**, 53
- ☞ 10, chemin de la Badesse  
*site-mémorial du Camp des Milles*  
 « Camps des Milles », 696
- ☞ 23, boulevard du roi René  
*DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur*  
 « DRAC », 292, 855, 918
- Arles**, 850
- ☞ avenue 1<sup>re</sup> division de la France libre  
*musée de l'Arles antique*, 416  
 « Arles », 810, 824, 864  
 « musée d'Arles antique », 850, 862
- ☞ place Nina Berberova  
*Actes Sud*, 140
- ☞ 29-31, rue de la République  
*musée départemental d'ethnographie – museon Arlaten*  
 « museon Arlaten », 850
- Marseille**, 53, 87, 88, 91, 93, 99, 123, 233, 445, 490, 509, 773, 808, 843, 854, 866, 873, 875, 891, 946
- 3<sup>e</sup> arrondissement, 87, 875
- ☞ 31, chemin Joseph Aiguier  
*laboratoire Modèles & simulations pour l'architecture & le patrimoine*  
 « MAP », 286, 875, 916
- ☞ 2, rue Henri Barbusse  
*musée d'histoire de Marseille*, 87, 217  
 « musée de Marseille », 813, 873  
 « musée d'histoire », 869  
 « musée d'histoire de la ville », 773
- ☞ 58, cours Belsunce  
*bibliothèque municipale de Marseille*

- « bibliothèque de l'Alcazar », 123  
 ☞ 21, rue Bugeaud  
*caserne du Muy*, 87  
 ☞ 23, rue Guibal  
*Institution nationale de l'audiovisuel Méditerranée*  
 « INA », 875  
 ☞ 1, rue Clovis Hugues  
*Centre de conservation & de ressources du MuCEM*  
 « CCR », 87  
 ☞ 41, rue Jobin  
*Friche Belle de Mai*  
 « Friche », 875  
 ☞ quai de la Joliette  
*Hangar J1*  
 « J1 », 868  
 ☞ 38, rue Frédéric Joliot-Curie  
*OpenEdition*  
 « Revues.org », 128  
 ☞ 7, promenade Robert Laffont  
*musée des Civilisations de l'Europe & de la Méditerranée*, 85, 87, 108, 866, 946  
 « J4 », 875  
 « MuCEM », 87, 93, 100, 106, 286, 341, 558, 773, 843, 866, 871-873, 876  
 ☞ Jardin du Pharo, 58, boulevard Charles Livon  
*LabexMed*, 872  
*université d'Aix-Marseille*  
 « Aix », 872  
 ☞ 425, rue Paradis  
*siège de la Gestapo à Marseille*  
 « siège de la Gestapo », 875  
 ☞ Fort Saint-Jean. 21, quai du Port  
*Institut méditerranéen des métiers du patrimoine*, 872  
 ☞ place Villeneuve-Bargemon  
*Marseille-Provence 2013*, 875  
 « Marseille », 664
- Hautes-Alpes  
**Gap**  
 ☞ 6, avenue maréchal Foch  
*musée muséum départemental des Hautes-Alpes*  
 « Gap », 850
- Var  
**Toulon**, 2, 123, 374, 578  
 ☞ place Monsenergue  
*musée de la Marine de Toulon*, 76, 567  
 « Toulon », 567, 569, 578-580
- Vaucluse  
**Avignon**, 652  
 ☞ 74, rue Louis Pasteur  
*université d'Avignon & des Pays du Vaucluse*  
 « université d'Avignon », 1, 373  
 Rhône-Alpes, 808  
 FRANCE (royaume de), 987-1791  
*Lyonnais*  
*Lyon*, 139  
 FRANCE (I<sup>e</sup> République), 1792-1799, 226, 793  
*Finistère*  
*Brest*, 481  
*Seine*  
*Paris*, 793  
*Seine-et-Oise*  
*Saint-Cloud*, 722  
 FRANCE (II<sup>e</sup> République), 1848-1852, 482  
*Rhône*  
*Lyon*, 496  
*Seine*  
*Paris*, 496  
 FRANCE (Empire français), 1804-1814, 731  
*Arno*  
*Florence*, 728  
*Basses-Pyrénées*  
*Bayonne*, 728  
*Rome*  
*Rome*, 626  
 FRANCE (royaume de France), 1830-1848  
*Seine*  
*Paris*, 348  
 FRANCE (royaume de), 987-1789, 207  
 FRANCE (royaume de), 987-1791, 225, 261, 428, 430, 480, 519, 636, 728, 766, 795, 884  
*Alsace*  
*Strasbourg*, 636  
*Artois*, 231, 284, 424, 435, 449, 892, 915  
*Audomarois*, 435  
*Auvergne*, 481  
*Berry*, 535  
*Bourbonnais*  
*Moulins*, 261  
*Bretagne*, 494  
*Champagne*, 426, 430, 455  
*Corse*  
*Ajaccio*, 722  
*Dauphiné*, 593  
*Flandre*, 426, 428, 440  
*Guyenne*  
*Bordeaux*, 494  
*Hainaut*  
*Denain*, 660  
*Île-de-France*, 91, 455

- Compiègne*, 636  
*Paris*, 430, 444, 480, 494, 518, 519, 521  
*Versailles*, 218, 560  
*Lyonnais*  
*Lyon*, 494  
*Normandie*, 499, 509, 891  
*Picardie*, 450, 455  
*Amiénois*  
*Luxiès*, 477  
*Boulonnais*, 435  
*Calaisis*, 435  
*Provence*, 389, 924  
*Touraine*  
*Tours*, 480  
FRANCE (*royaume de*), 1814-1830  
*Bouches-du-Rhône*  
*Marseille*, 481  
*Seine*  
*Paris*, 519  
*Var*  
*Toulon*, 481  
FRANCE (*royaume de*), 1830-1848, 478  
*Bouches-du-Rhône*  
*Marseille*, 490  
*Seine*  
*Paris*, 490  
FRANCE (*Second Empire français*), 1852-1870, 215, 389, 394, 626-628, 630, 631, 633, 636-646, 692, 693, 894, 906, 923  
*Ardennes*  
*Sedan*, 232, 482, 630, 631, 694, 722, 758, 759  
*Seine*  
*Paris*, 492
- G**  
GAULE (*région historique*), 213, 416, 465, 806, 810, 814, 822, 883, 908  
*Éduens*  
*Bibraçte*, 287, 288, 408, 817, 818, 915, 916  
*Mandubiens*  
*Alésia*, 824, 849  
*Ségusiaves*  
*Lyon*, 807, 814  
GRANDE GRÈCE (*région historique*), 183  
*Bruttium*  
*Crotone*, 183, 184  
*Messapie*  
*Tarente*, 177, 184  
*Sicile*  
*Métaponte*, 177, 183  
*Syracuse*, 184  
GRANDE ROUMANIE (*région historique*), 745
- GRÈCE, 483, 873  
Attique  
Athènes-Centre  
Athènes  
☞ 15 Dionysiou Areopagitou  
*musée de l'acropole d'Athènes*, 181  
GRÈCE (*région historique*), 167, 175-178, 181, 183, 184, 188, 189, 204, 368, 445, 479, 871  
*Argolide*, 178  
*Trézène*, 178  
Attique, 181, 205  
*Athènes*, 181-184, 187, 190, 195  
*Éleusis*, 184  
*Béotie*, 177, 178, 180, 187  
*Chéronée*, 173, 178  
*Éleuthère*, 170  
*Thèbes*, 178, 187  
*Thespiés*, 178, 179  
Bithynie  
*Chalcédoine*, 191  
Carie  
*Halicarnasse*, 125, 188, 194, 205  
*Nysa*, 191  
Cyclades  
*Céos*, 191  
Dodécanèse  
*Rhodes*  
*Rhodes*, 188  
Élide  
*Élis*, 315  
*Olympie*, 178, 188  
Ionie  
*Chios*  
*Chios*, 195  
*Éphèse*, 183, 184, 188, 190, 191  
*Samos*, 181, 191  
Laconie  
*Sparte*, 178  
Lesbos  
*Eresós*, 184  
*Mytilène*, 205  
*Péloponnèse*, 195, 205  
*Phocide*, 177  
*Delphes*, 178  
Sycionie  
*Phlionte*, 191  
*Thessalie*, 178  
GRÈCE (*royaume de*), 1832-1973, 482, 491
- H**  
HOLLANDE (*royaume de*), 1806-1810, 728, 730  
HONGRIE, 494

- Hongrie centrale  
Budapest  
**Budapest**  
☞ Szent György tér 2  
*Galerie nationale hongroise*, 393, 924  
HONGRIE (*royaume de*) 1001-1946, 405, 745
- I**  
INDE, 381, 438, 444, 889  
INDES (*région historique*), 871  
INDIEN (*océan*), 381, 889  
IRAK, 483, 553  
Bagdad  
**Bagdad**  
☞ Al-Alawi  
*musée national d'Irak*, 483  
« musée de Bagdad », 483  
IRLANDE, 768  
Leinster  
Dublin  
**Dublin**, 768  
☞ Marrion Square  
*National Gallery (Dublin)*  
« National Gallery », 768  
ISRAËL, 684, 685  
ISRAËL (*royaume d'*), -1020 -720, 533  
ITALIE, 382, 383, 432, 593, 667, 690, 695, 887, 888  
Campanie  
Naples  
**Naples**, 388, 889  
Latium  
Frosinone  
**Cassino**  
☞ place Saint Benoît  
*abbaye du Mont-Cassin*, 143  
Rome capitale  
**Rome**, 283, 493  
☞ via Salaria, 92  
*villa ALBANI*, 452  
☞ forum TRAJAN, 283  
☞ viale della Trinità dei Monti, 1  
*Académie de France à Rome*  
« villa MÉDICIS », 452  
Lombardie  
Milan  
**Milan**  
☞ Piazza del Duomo  
*Ordre de la couronne de fer*, 728  
Sardaigne, 649, 653  
Cagliari  
**Cagliari**, 653  
Carbonia-Iglesias  
**Carbonia**, 649  
Toscane  
Florence  
**Florence**, 690  
☞ Via degli Alfani, 78  
*Opificio delle pietre dure*, 728  
☞ piazza Santa Maria Novella  
*Fratelli Alinari - Fondazione per la storia della fotografia*  
« fondation ALINARI », 690  
Vénétie  
Padoue  
**Padoue**, 877  
Venise  
**Venise**, 419, 757  
☞ Campo della Carità  
*Gallerie dell'Accademia*  
« musée de l'Académie », 757  
ITALIE (*région historique*), 445, 530, 532, 533, 921  
ITALIE (*royaume d'*), 1805-1814, 728, 731  
*Adriatique*  
**Murano**, 728  
**Venise**, 728
- J**  
JAPON, 430, 624  
JAPON (*empire du*), 1868-1945, 544  
*Chūgoku*  
*Hiroshima*  
**Hiroshima**, 746  
*Kyūshū*  
*Nagasaki*  
**Nagasaki**, 746  
JAPON (*shogunat TOKUGAWA*), 1603-1867, 430  
*Tōkai*  
*Musashi*  
**Edo**, 430, 431
- K**  
KABYLIE (*région historique*), 870
- L**  
LETTONIE, 20  
Riga  
**Riga**, 39-41, 618  
☞ Latviešu strēlnieku laukums 1  
*musée de l'Occupation*, 39, 41, 618  
☞ Palašta Iela 4  
*musée d'histoire de Riga*, 39, 41, 618  
LIBAN, 466  
LOTHARINGIE (*royaume de*), 855-903, 276, 666, 908  
LUCQUES & PIOMBINO (*principauté de*), 1805-1815  
*Massa & Carrare*

*Carrare*, 730

**M**

MACÉDOINE (*royaume de*), -796 -168

*Amphaxitide*

*Chalcidique*

*Olynte*, 195

*Stagire*, 184

*Bottiée*

*Émathie*

*Pella*, 192

*Piérie*, 170, 177

*Dion*, 178

MANTOUE (*duché de*), 1530-1797

*Mantoue*, 560

MAROC, 873

MAROC (*protectorat*), 1912-1956, 693

*Casablanca*

*Casablanca*, 485

MÉDITERRANÉE (*mer*), 479, 667, 821, 839, 843,  
868-873, 876

*Méditerranée occidentale*, 680

MEXIQUE, 608, 759

MOLDAVIE, 745

MONACO, 487, 488

**Monaco**, 862

☞ *place du Casino*

*musée des timbres & des monnaies de Monaco*

« Monaco », 487, 488

☞ *56 bis, boulevard du Jardin exotique*

*musée d'anthropologie préhistorique de Monaco*,

855

« musée de paléontologie de Monaco », 862

**N**

NAPLES (*royaume de*), 1282-1816, 730

*Naples*

*Naples*, 728, 730

NAVARRRE (*royaume de*), 824-1620, 252, 548, 750, 752

NORMANDIE (*duché de*), 911-1204

*Bayeux*

*Bayeux*, 206

NORVÈGE

Østlandet

Oslo

**Oslo**

☞ *Karls Johans gate 22*

*Comité NOBEL norvégien*

« prix NOBEL de la paix », 505, 506

NOUVELLE-ZÉLANDE, 607

Wellington

**Wellington**

☞ *Cable Street*

*musée de la Nouvelle-Zélande Te Papa*

*Tongarewa*

« Te Papa Museum », 607

**O**

OCCIDENT (*géopolitique*), 22, 183, 225, 343, 431, 432,  
781, 880

OCÉANIE (*géographie*), 835, 839, 840

*Polynésie*, 425

ORIENT (*géopolitique*), 430, 432

*Extrême-Orient*, 781

*Proche-Orient*, 483

**P**

PACIFIQUE (*océan*)

*mer de Chine*, 871

PALESTINE

bande de Gaza , 498

PALESTINE (*région historique*), 668-670

PARME & PLAISANCE (*duché de*), 1545-1859

*Parme*, 139

PAYS-BAS

Hollande-Méridionale

**Rotterdam**, 18

☞ *Leuvehaven 1*

*musée maritime de Rotterdam*

« Rotterdam », 574

☞ *Museumpark 18-20*

*musée BOIJMANS VAN BEUNINGEN*

« Rotterdam », 430

Hollande-Septentrionale

**Amsterdam**, 469

☞ *Cruquiusweg 31*

*International Association of Labor History*

*Institutions*

« IALHI », 704

☞ *Kattenburgerplein 1*

*musée maritime des Pays-Bas*

« Amsterdam », 574

☞ *Oostindisch-magazijn*

*Compagnie néerlandaise des Indes orientales*

« Compagnie orientale hollandaise », 430

PERGAME (*royaume de*), -282 -130

*Éolide*

*Pergame*, 192, 193

PHÉNICIE (*région historique*)

*Sidon*, 188

POLOGNE, 660

Mazovie

Varsovie

**Varsovie**

☞ *plac Zamcowy 4*

*château royal de Varsovie*, 641

- Petite-Pologne  
 Oświęcim  
 Auschwitz-Birkenau, 832  
 Wielicki  
 Wieliczka, 660  
 POLOGNE (II<sup>e</sup> République), 1918-1939  
 Cracovie  
 Cracovie, 674  
 Varsovie  
 Varsovie, 674  
 PONT (royaume du), -291 -63  
 Pont  
 Sinope, 192  
 PORTUGAL, 484  
 Lisbonne  
 Lisbonne, 484, 637  
 ☞ avenida Berna 45  
*foundation Calouste Gulbenkian*  
 « fondation GULBENKIAN », 637  
 ☞ praça do Império  
*museu de Marinha*  
 « Lisbonne », 587  
 ☞ avenida da Índia, 136  
*musée des Carrosses*  
 « musée du Carrosse », 484  
 PORTUGAL (royaume de), 1139-1910, 484  
 PRUSSE (royaume de), 1701-1918  
 Prusse orientale  
 Eylau, 689
- R**  
 ROME (république de), -509 -27  
 Campanie  
 Boscoreale, 468, 469  
 Pompéi, 468, 539  
 Latium  
 Latium Vetus  
 Rome, 192, 193, 195  
 Sicile, 189  
 ROME (république de), 1849, 695  
 ROUMANIE, 48, 745  
 Bucarest  
 Bucarest, 39-41, 745  
 ☞ 12, Calea Victoriei  
*Muzeul Național de Istorie a României*  
 « musée d'Histoire roumaine », 41  
 « musée national d'Histoire roumaine »,  
 39, 283  
 ☞ 125-127, Strada Mircea Vulcănescu  
*Musée militaire national*  
 « Musée militaire », 745  
 Transylvanie
- Maramureș  
 Baia Mare, 48  
 ROUMANIE (royaume de), 1881-1947, 745  
 ROYAUME HITTITE ≈-1750 -1191, 479  
 ROYAUME PTOLÉMAÏQUE -323 -30  
 Cyrénaïque  
 Cyrène, 188  
 Égypte, 187-189, 191  
 Alexandrie, 145, 181, 187-195, 225  
 Memphis, 188, 189  
 Haute-Égypte  
 Thèbes, 189  
 ROYAUME-UNI  
 Angleterre, 227, 427, 466, 478, 626, 631, 653, 733,  
 767, 782, 893  
 Hampshire  
 Southsea  
 ☞ Clarence Esplanade  
 Portsmouth's D-Day Museum  
 « Portsmouth », 510  
 Londres, 574  
 Greenwich  
 ☞ Park Row  
*National Maritime Museum*  
 « Greenwich », 574  
 « musée de Greenwich », 574  
 « musée de la Marine », 587  
 Londres, 40, 41, 519, 546, 587, 592, 637, 717,  
 728, 737, 751, 761, 797  
 ☞ 1 Easton Street  
*Amnesty International*, 400  
 ☞ 150, London Wall  
*musée de Londres*, 41, 519  
 « musée de la ville de Londres », 717  
 « musée d'histoire de Londres », 616  
 ☞ Great Russell street  
*British Museum*, 227, 228, 342, 447, 532,  
 879, 883  
 ☞ Hyde Park  
*Crystal Palace*, 783  
 ☞ Lambeth Road  
*Imperial War Museum*, 546, 717, 767  
 « Londres », 546, 547  
 ☞ Manchester square  
*WALLACE Collection*, 637  
 ☞ Saint Martin's Place  
*National Portrait Gallery (Londres)*  
 « National Portrait Gallery », 751, 761  
 ☞ Trafalgar Square  
*National Gallery (Londres)*  
 « National Gallery », 751  
 Oxfordshire

- Oxford**  
 ☞ 13 Banbury Road  
*Oxford University Computing Services*  
 « Comprehensives TeX Archive Network », 138  
 Sussex de l'Est  
**Brighton**, 393, 923  
 Territoires britanniques d'outre-mer  
 Ascension & Tristan da Cunha  
**Sainte-Hélène**, 247, 723, 897
- RUSSIE**, 703, 741  
 District fédéral central  
**Moscou**  
 ☞ 14, Leninski Prospekt  
*Académie des sciences de Russie*, 736  
 ☞ 10-12, boulevard Tverskoy  
*Agence télégraphique d'information de Russie*  
**ITAR-TASS**  
 « TASS », 702  
 ☞ 4, boulevard Zubovsky  
*RLA Novosti*  
 « Novosti », 702
- RUSSIE (empire de)**, 1721-1917, 611, 636  
*Nouvelle-Russie*  
*Taurine*  
*Crimée*, 759
- S**
- SAINT-EMPIRE ROMAIN GERMANIQUE 962-1806**, 884  
*archiduché d'Autriche*, 356, 527, 636, 678, 722, 927  
*électorat de Mayence*  
*Mayence*, 143  
*électorat de Saxe*, 284, 306, 537, 538, 914, 920  
*Leipzig*  
*Leipzig*, 486  
*Pays-Bas autrichiens*  
*Flandre*  
*Fontenoy*, 689  
*Pays-Bas bourguignons*  
*Flandre*, 480  
*Pays-Bas espagnols*, 412  
*Pays-Bas habsbourgeois*  
*Brabant*  
*Bruxelles*, 533  
*principauté de Liège*  
*Liège*, 430
- SAVOIE (États de)**, 1003-1860  
*comté de Nice*, 388-390, 902, 924  
*duché de Savoie*, 440
- SEDAN (principauté)**, 1549-1652  
*Sedan*  
*Sedan*, 139
- SPARTE (royaume de)**, ≈-720 -192, 479
- SUÈDE**  
 Svealand  
 Stockholm  
**Stockholm**  
 ☞ 14, Sturegatan  
*fondation NOBEL*  
 « prix NOBEL », 64, 596, 605, 617
- SUISSE**, 494, 699, 843  
 Berne  
 Berne-Mitteland  
**Berne**  
 ☞ Weltpoststraße, 4  
*Union postale universelle*, 488  
 « Union postale », 488  
 « UPU », 488
- Genève  
**Genève**, 843, 847  
 ☞ 65-67, boulevard Carl Vogt  
*musée d'ethnographie de Genève*  
 « Genève », 843  
 « MEG », 843  
 ☞ Palais des Nations  
*Société des Nations*  
 « SDN », 703
- Vernier**  
 ☞ 8, chemin de Blandonnet  
*Organisation internationale de normalisation*  
 « ISO », 129
- Neuchâtel  
**Neuchâtel**, 843  
 ☞ 1, esplanade Léopold Robert  
*musée d'Art & d'Histoire de Neuchâtel*, 790  
 ☞ 4, rue Saint-Nicolas  
*musée d'ethnographie de Neuchâtel*  
 « musée d'ethnographie », 843
- Zurich  
**Zurich**, 620, 727  
 ☞ Museumstraße 2  
*Musée national suisse*, 620
- T**
- TCHÉQUIE**  
 Prague  
**Prague**, 618, 672  
 ☞ U staré školy 141/1  
*musée juif de Prague*  
 « Prague », 672
- THRACE (région historique)**  
*Basse-Thrace*  
*Abdère*, 189
- TIERS MONDE (géopolitique)**, 677

TOSCANE (*grand duché de*), 1569-1859

*Stato vecchio*

*Florence*, 732

TRIPOLITAINE (*région historique*), 668

TROISIÈME REICH 1933-1945, 500, 502, 510

*Bade-Alsace*

*Alsace*, 828

*Franconie*

*Nuremberg*

*Nuremberg*, 502, 511, 512, 514

*Prusse*

*Hesse-Nassau*

*Françfort-sur-le-Main*, 674

TUNISIE

*Siliana*

*Zama*, 668

TURQUIE, 669

*Marmara*

*Istanbul*

**Istanbul**, 624

**U**

UKRAINE, 513

UNION SOVIÉTIQUE 1922-1991, 514, 712, 714

*Russie*

*Crimée*

*Yalta*, 512

**V**

VÉNÉZUÉLA, 608

VENISE (*république de*), 697-1797, 143

VIÊT NAM, 703

**Y**

YUGOSLAVIE 1945-1992, 466, 611

**Z**

ZOULOU (*royaume*), 1816-1897, 631



# Index des périodes & des événements

Cet index catalogue des périodes ou des événements classés par ordre alphanumérique. Il peut s'agir de périodes ou d'événements politiques, militaires, culturels, économiques, juridiques. Les divisions & subdivisions de l'histoire, de la préhistoire & des temps géologiques citées apparaissent également. En fonction des formulations dans le texte, un même événement ou une même période peut apparaître à plusieurs reprises. Vous trouverez d'abord les entrées numériques parmi lesquelles apparaissent les régimes républicains français ou les guerres mondiales. C'est aussi le lieu de correspondance avec des dates issues d'autres calendriers, comme le calendrier révolutionnaire. En effet, nous utilisons dans l'ensemble le calendrier julien jusqu'en 1582 puis le grégorien, selon l'usage classique. À chaque entrée, un renvoi à une date marque soit l'événement, soit le début de la période référencée. Elle correspond systématiquement à une entrée de l'index des dates.

I<sup>re</sup> République, 226, *voir aussi* le 21 septembre 1792

II<sup>e</sup> République, 232, 248, 249, 724, 727, 753, 761, 899, 901, *voir aussi* en 1848

III<sup>e</sup>, 490, *voir aussi* en 1870

III<sup>e</sup> République, 232, 248, 249, 252, 479, 487, 627, 639, 665, 727, 728, 750, 761, 762, 776, 901, *voir aussi* en 1870

IV<sup>e</sup>, 493, *voir aussi* en 1946

IV<sup>e</sup> République, 252, 639, *voir aussi* en 1946

5 fructidor an III, 150, 230, *voir aussi* le 22 août 1795

V<sup>e</sup> République, 493, *voir aussi* en 1958

14-18, 398, 470, 543, 546, 548, 693, 735, 736, 740, 741, 745, 759, 767, 779, 887, *voir aussi* en 1914

19 brumaire an VIII, 722, *voir aussi* le 10 novembre 1799

19 brumaire an VIII, 344, *voir aussi* le 10 novembre 1799

39-45, 736, 738, 759, 826, *voir aussi* en 1939

## A

abolition de la peine de mort, 535, *voir aussi* le 18 septembre 1981

Acheuléen, 232, 344, 446, 469, 890, *voir aussi* 1.76 million d'années avant notre ère

affaire DREYFUS, 342, 683, *voir aussi* en 1894

âge classique, 225, 286, *voir aussi* en 1660

âge du bronze, 150, 691, 812, 850, *voir aussi* le XVIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère

an I, 225, *voir aussi* le 22 septembre 1791

an mil, 869, *voir aussi* en 1000

Ancien Régime, 59, 106, 225, 229, 242, 243, 266, 481, 490, 517, 525, 635, 692, 729, 900, *voir aussi* le XVI<sup>e</sup> siècle  
année du patrimoine, 150, 867, *voir aussi* en 1980

Antiquité, 95, 97, 141, 167, 177, 179, 181, 186, 187, 190, 191, 197, 201, 206, 207, 225, 262, 310, 364, 367, 420,  
427, 479, 593, 730, 745, 806, 818, 861, 945, *voir aussi* le IV<sup>e</sup> millénaire avant notre ère

Antiquité tardive, 183, *voir aussi* les années 280

après seconde guerre mondiale, 661, *voir aussi* en 1945

après-guerre, 181, 458, 513, 543, 577, 636, 637, 672, 680, 736, 737, 789, 807, 877, *voir aussi* en 1945 ; en 1918

armistice, 464, *voir aussi* le 11 novembre 1918

attentat d'ORSINI, 630, *voir aussi* le 14 janvier 1858

avant-guerre, 343, 458, 464, 501, 513, 543, 551, 555, 735, 736, *voir aussi* en 1910 ; en 1935

## B

baptême de CLOVIS, 749, *voir aussi* le 25 décembre 485

bas Moyen Âge, 419, *voir aussi* le XIV<sup>e</sup> siècle

Bas-Empire, 186, 466, 822, 883, *voir aussi* le III<sup>e</sup> siècle

bataille d'Austerlitz, 694, *voir aussi* le 1<sup>er</sup> décembre 1805

bataille de Champagne, 706, *voir aussi* le 15 juillet 1918  
 bataille de Denain, 660, *voir aussi* le 24 juillet 1712  
 bataille de Fontenoy, 689, *voir aussi* le 11 mai 1745  
 bataille de France, 736, *voir aussi* mai 1940  
 bataille de Hastings, 884, *voir aussi* le 14 octobre 1066  
 bataille de la Marne, 541, 542, 771, *voir aussi* le 5 septembre 1914  
 bataille de la Somme, 459, 464, *voir aussi* le 18 novembre 1916  
 bataille de Normandie, 503, 506, 507, 510, 511, *voir aussi* juin 1944  
 bataille de Solferino, 689, *voir aussi* le 24 juin 1959  
 bataille de Zama, 668, *voir aussi* en -202  
 batailles de la Marne, 542, *voir aussi* le 5 septembre 1914  
 Belle Époque, 35, 37, 251, 252, 386, 392, 847, 922, 926, *voir aussi* en 1879  
 boucherie d'Eylau, 689, *voir aussi* le 8 février 1807

## C

campagne de 1859, 629, *voir aussi* en 1859  
 campagne de France, 739, *voir aussi* mai 1940  
 campagne de Russie, 636, *voir aussi* en 1812  
 campagne d'Égypte, 768, *voir aussi* en 1798  
 campagne d'Italie, 689, 722, 759, *voir aussi* avril 1859  
 campagne d'Égypte, 227, *voir aussi* en 1798  
 campagnes d'Italie, 386, 926, *voir aussi* en 1796  
 Carbonifère, 150, 651, 661, *voir aussi* 359 millions d'années avant notre ère  
 Cent-Jours, 732, *voir aussi* le 1<sup>er</sup> mars 1815  
 Chemin des Dames, 459, 542, *voir aussi* avril 1917  
 chute de l'Empire, 630, *voir aussi* en 1870  
 chute de l'Empire romain, 883, *voir aussi* le IV<sup>e</sup> siècle  
 chute du mur de Berlin, 498, *voir aussi* novembre 1989  
 chute du Second Empire, 246, 638, 639, 753, 754, 899, *voir aussi* en 1870  
 Commune, 518, 717, 718, *voir aussi* mars 1871  
 conflit israëlo-palestinien, 543, 553, *voir aussi* en 1948  
 conquête de la Gaule, 883, *voir aussi* en -58  
 conquête de l'Algérie, 752, 753, *voir aussi* en 1830  
 Consulat, 246, 247, 252, 253, 637, 723, 728, 897, 901, *voir aussi* en 1799  
 Convention, 228, 230, *voir aussi* le 21 septembre 1792  
 Convention thermidorienne, 782, *voir aussi* le 27 juillet 1794  
 coup d'État de colonels, 491, *voir aussi* le 21 avril 1967  
 Courrières, 653, 657, 659, *voir aussi* le 10 mars 1906  
 crise de 29, 500, *voir aussi* le 24 octobre 1929  
 croisades, 206, 748, 753, 777, 778, 871, *voir aussi* les années 1090; en 1095

## D

débarquement, 503, 506, 508, 510, *voir aussi* le 6 juin 1944  
 débarquement de Normandie, 509, 891, *voir aussi* le 6 juin 1944  
 défaite de 70, 722, *voir aussi* le 1<sup>er</sup> septembre 1870  
 défaite de Sedan, 232, 758, *voir aussi* le 1<sup>er</sup> septembre 1870  
 deuxième, 709, *voir aussi* en 1939  
 deuxième campagne d'Italie, 768, *voir aussi* en 1799  
 deuxième guerre mondiale, 500, 699, 703, 706, 710, 712, 718, 826, *voir aussi* en 1939  
 Directoire, 728, 782, *voir aussi* le 26 octobre 1795  
 drôle de guerre, 501, *voir aussi* septembre 1939

### E

Empire, 37, 106, 227, 229, 248, 251, 361, 382, 386, 490, 636, 646, 694, 721, 726, 727, 729-732, 750, 763, 764, 768, 782, 888, 901, 926, *voir aussi* en 1804  
empire d'ALEXANDRE, 188, *voir aussi* en -336  
Empire romain, 186, 442, 806, 819, 871, *voir aussi* en -27  
entre-deux-guerres, 252, 500, 553, 736, *voir aussi* en 1918  
époque archaïque, 170, 179, 183, 191, 194, *voir aussi* le VIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère  
époque carolingienne, 478, *voir aussi* en 751  
époque classique, 178, 186, 195, 768, *voir aussi* en -510; en 510; en 1660  
époque contemporaine, 138, 144, *voir aussi* le XIX<sup>e</sup> siècle  
époque d'AUGUSTE, 150, 465, *voir aussi* en -27  
époque de GENGIS KHAN, 479, *voir aussi* en 1206  
époque hellénistique, 179, 181, 184, *voir aussi* en -323  
époque LOUIS-PHILIPPE, 775, *voir aussi* en 1830  
époque mérovingienne, 419, *voir aussi* le V<sup>e</sup> siècle  
époque moderne, 138, 144, 155, 156, 225, 258, 420, 448, *voir aussi* le XVI<sup>e</sup> siècle; en 1492  
époque napoléonienne, 587, *voir aussi* en 1799  
époque romaine, 465, 479, 487, 512, 806, 807, 809, 818, 819, 821-823, 915, *voir aussi* en -753  
époque romane, 448, *voir aussi* le IX<sup>e</sup> siècle  
ère des Français, 226, *voir aussi* le 22 septembre 1792  
ère industrielle, 226, *voir aussi* le XIX<sup>e</sup> siècle  
ère médiévale, 884, *voir aussi* le V<sup>e</sup> siècle  
exécution de LOUIS XVI, 520, *voir aussi* le 21 janvier 1793  
exil à Sainte-Hélène, 247, 723, 897, *voir aussi* le 15 octobre 1815  
expo coloniale, 590, *voir aussi* en 1931  
exposition de Londres, 797, *voir aussi* le 1<sup>er</sup> mai 1851  
exposition universelle de 51, 783, *voir aussi* le 1<sup>er</sup> mai 1851

### F

fin de l'Empire, 467, 750, *voir aussi* le IV<sup>e</sup> siècle; en 1870  
fin de l'Empire romain, 465, *voir aussi* le IV<sup>e</sup> siècle  
fin du règne de LOUIS XIII, 689, *voir aussi* en 1643  
fin du Second Empire, 749, 753, *voir aussi* en 1870

### G

génocide arménien, 543, 553, *voir aussi* avril 1915  
Grand Empire, 726, 728, *voir aussi* en 1804  
Grande Guerre, 69, 299, 398, 461, 462, 510, 534, 542-544, 548-550, 552, 553, 680, 682, 684, 762, 779, 911, *voir aussi* en 1914  
grandes invasions, 466, *voir aussi* le III<sup>e</sup> siècle  
grève des mineurs d'Anzin, 661, *voir aussi* février 1884  
guerre, 543, *voir aussi* en 1914  
guerre 14-18, 416, 740, *voir aussi* en 1914  
guerre au Viêt Nam, 703, *voir aussi* en 1955  
guerre d'Algérie, 596, 611, 620, 660, 709, *voir aussi* en 1954  
guerre de 14, 386, 438, 446, 462, 487, 553, 747, 748, 753, 762, 784, 925, *voir aussi* en 1914  
guerre de 14-18, 695, *voir aussi* en 1914  
guerre de 39-45, 743, *voir aussi* en 1939  
guerre de 40, 446, 789, *voir aussi* en 1940  
guerre de 70, 450, 487, 706, 737, 762, *voir aussi* en 1870  
guerre de 1870, 446, 688, *voir aussi* en 1870  
guerre de Cent Ans, 206, 207, *voir aussi* en 1337  
guerre de Crimée, 759, *voir aussi* en 1853

guerre de mouvement, 543, *voir aussi* en 1914; en 1918  
 guerre de positions, 543, 551, *voir aussi* en 1915  
 guerre de Sept Ans, 769, *voir aussi* en 1756  
 guerre de succession d'Espagne, 660, *voir aussi* en 1701  
 guerre des Gaules, 416, *voir aussi* en -58  
 guerre d'Espagne, 499, 596, *voir aussi* en 1936  
 guerre d'indépendance américaine, 636, *voir aussi* en 1775  
 guerre d'Irak, 150, 483, *voir aussi* mars 2003  
 guerre du Golfe, 689, *voir aussi* en 1990  
 guerre du Péloponnèse, 205, *voir aussi* en -431  
 guerre froide, 498, 512, 689, *voir aussi* en 1947  
 guerres daciques, 39, 150, 197, 344, *voir aussi* les années 100  
 guerres de Religion, 207, 208, *voir aussi* en 1562  
 guerres des diadoques, 181, *voir aussi* en -323  
 guerres d'Italie, 533, *voir aussi* en 1494  
 guerres d'Italie, 207, *voir aussi* en 1494  
 guerres médiques, 204, *voir aussi* les années -490

## H

haut Moyen Âge, 206, 419, 448, 878, *voir aussi* le <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle  
 haute Antiquité, 668, *voir aussi* le <sup>iv</sup><sup>e</sup> millénaire avant notre ère  
 hégire, 869, *voir aussi* en 622  
 heure de l'Europe, 459, *voir aussi* en 1993  
 Hiroshima, 746, *voir aussi* le 6 août 1945

## I

insurrection républicaine, 347, *voir aussi* juin 1832  
 invasion allemande de l'URSS, 514, *voir aussi* le 22 juin 1941  
 invasion barbares, 478, *voir aussi* en 375

## J

jour J, 503, 506, 507, 509, 511, 891, *voir aussi* le 6 juin 1944

## L

Lumières, 199, 221, 228, 348, 353, 519, *voir aussi* le <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle

## M

mai 68, 699, 703, *voir aussi* mai 1968  
 marche à l'Empire, 732, *voir aussi* en 1852  
 mariage, 727, *voir aussi* le 1<sup>er</sup> avril 1810  
 Marne, 542, 551, *voir aussi* le 5 septembre 1914; le 27 mai 1918  
 massacre de Nankin, 344, 347, 500, *voir aussi* décembre 1937  
 Mexique, 759, *voir aussi* en 1861  
 monarchie de Juillet, 228, 242, 253, 747, 759, 769, 777, 797, 798, *voir aussi* en 1830  
 mort d'ALEXANDRE le Grand, 187, *voir aussi* en -323  
 Moyen Âge, 97, 155, 206, 229, 230, 252, 253, 263, 346, 364, 404, 405, 416, 418, 421, 425-428, 430, 432, 435, 438, 439, 441, 442, 453, 455, 478, 480, 532, 533, 560, 670, 672, 745, 768, 880-883, 892, 945, *voir aussi* le <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle; le <sup>v</sup><sup>e</sup> millénaire  
 Moyen Âge classique, 419, *voir aussi* le <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle  
 moyen Moyen Âge, 419, *voir aussi* le <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle

## N

Nagasaki, 746, *voir aussi* le 9 août 1945  
 naissance de GARIBALDI, 382, *voir aussi* le 4 juillet 1807

Néolithique, 150, 200, 620, 854, 863, 882, *voir aussi* le IX<sup>e</sup> millénaire avant notre ère  
Nuremberg, 511, 512, *voir aussi* le 20 novembre 1945

### O

occupation allemande, 506, *voir aussi* en 1940

### P

Paléolithique antérieur, 861, *voir aussi* 3 millions d'années avant notre ère

Paléolithique supérieur, 204, *voir aussi* 45 milliers d'années avant notre ère

Perestroïka, 702, 703, 707, 712, 714, *voir aussi* en 1985

période antique, 850, *voir aussi* le IV<sup>e</sup> millénaire avant notre ère

période mérovingienne, 478, *voir aussi* le V<sup>e</sup> siècle

période NAPOLÉON III, 627, *voir aussi* en 1852

période préhistorique, 850, 853, *voir aussi* 3 millions d'années avant notre ère

période révolutionnaire, 226, 524, *voir aussi* en 1789

plébiscite, 722, *voir aussi* le 8 mai 1870

poudrière des Balkans, 543, 553, *voir aussi* en 1912

Préhistoire, 202, 232, 272, 416, 417, 422, 423, 427, 446, 469, 574, 610, 745, 851, 859, 861–865, 868, 878, 882, 890, *voir aussi* le IV<sup>e</sup> millénaire avant notre ère; 3 millions d'années avant notre ère

Premier Empire, 215, 227, 242, 243, 246, 247, 251, 253, 385–387, 629, 634–640, 642–645, 722, 723, 728, 729, 733, 760, 782, 893, 898, 900, 901, 906, 926, 928, *voir aussi* en 1804

première bataille de la Marne, 541, 542, *voir aussi* le 5 septembre 1914

première campagne d'Italie, 768, *voir aussi* en 1796

première guerre, 548, 552, 712, *voir aussi* en 1914

première guerre mondiale, 248, 412, 432, 498, 500, 542, 544, 548, 589, 601, 627, 660, 689, 693, 698, 699, 702, 703, 709–712, 758, *voir aussi* en 1914

Première Restauration, 494, *voir aussi* le 6 avril 1814

Printemps des peuples, 232, *voir aussi* en 1848

procès BARBIE, 825, 829, *voir aussi* le 11 mai 1987

procès de Klaus BARBIE, 825, *voir aussi* le 11 mai 1987

procès de Nuremberg, 511, 514, *voir aussi* le 20 novembre 1945

### Q

*Quattrocento*, 225, *voir aussi* le XV<sup>e</sup> siècle

### R

*Reconquista*, 432, *voir aussi* en 718

Régence, 473, *voir aussi* en 1715

régime de LOUIS-PHILIPPE, 248, 721, 896, *voir aussi* en 1830

régime de Vichy, 361, 490, 491, 706, 710, 926, *voir aussi* en 1940

Renaissance, 168, 175, 207, 225, 228, 243, 246, 252, 253, 313, 357, 358, 361, 364, 431, 530, 532–534, 536, 635, 637, 644, 774, 784, 900, *voir aussi* le XV<sup>e</sup> siècle

Restauration, 59, 229, 242, 246–248, 721, 727, 754, 759, 769, 782, 783, 798, 897, 899, 901, *voir aussi* en 1815; en 1814

Restauration sarde, 387, 389, 894, 928, *voir aussi* en 1814

Révolution, 75, 106, 228, 229, 231, 245, 249, 250, 252, 253, 348, 428, 449, 450, 478, 479, 481, 515, 518, 519, 521, 525, 636, 639, 747, 753, 754, 757, 766, 768, 771, 781, 892, 897, 900, *voir aussi* en 1789

Révolution de 1830, 519, *voir aussi* le 27 juillet 1830

Révolution de 1848, 519, *voir aussi* le 22 février 1848

Révolution en Russie, 703, *voir aussi* en 1917

Révolution française, 18, 171, 221, 249, 252, 381, 396, 429, 433, 521, 712, 754, 889, 897, *voir aussi* le 5 mai 1789; en 1789

Révolution roumaine, 150, 745, *voir aussi* le 16 décembre 1989

Révolution russe, 703, *voir aussi* en 1917  
 Rome antique, 479, *voir aussi* en -753  
 ruée vers l'or, 150, 480, *voir aussi* les années 1830

## S

sacre, 727, *voir aussi* le 2 décembre 1804  
 Sarajevo, 551, *voir aussi* le 28 juin 1914  
 Second, 246, 722, 723, 729, 901, *voir aussi* en 1852  
 Second Empire, 65, 106, 215, 232, 242, 246, 252, 253, 389, 394, 626-631, 633, 634, 636-646, 692, 693, 720, 726, 728, 729, 750, 754, 761, 769, 776, 783, 785, 789, 800, 894, 899, 906, 923, *voir aussi* en 1852; en 1851  
 seconde guerre, 500, 512, 758, 762, 826, *voir aussi* en 1939  
 seconde guerre mondiale, 107, 252, 287, 290, 423, 498-500, 505, 506, 510, 574, 602, 627, 694, 699, 749, 762, 827, 828, 916, 918, *voir aussi* en 1939  
 Sedan, 482, 630, 631, 694, 722, 759, *voir aussi* le 1<sup>er</sup> septembre 1870  
 Shoah, 500, 505, 512, 513, 617, 672, 826, *voir aussi* en 1939  
 siècle de l'histoire, 18, 439, *voir aussi* le XIX<sup>e</sup> siècle  
 siècle de LOUIS XIV, 747, 756, 760, *voir aussi* en 1643  
 siècle des Lumières, 31, 33, 150, 202, 226, 313, 362, *voir aussi* le XVIII<sup>e</sup> siècle  
 siège d'Alger, 670, *voir aussi* en 1541  
 siège de Rome, 695, *voir aussi* le 4 juin 1849  
 siège de Sarajevo, 543, 553, *voir aussi* le 5 avril 1992  
 Somme, 459, *voir aussi* le 18 novembre 1916

## T

taxis de la Marne, 551, *voir aussi* le 6 septembre 1914  
 Trafalgar, 587, *voir aussi* le 21 octobre 1805  
 Trente Glorieuses, 749, 763, *voir aussi* en 1945  
 très haut Moyen Âge, 635, *voir aussi* le V<sup>e</sup> siècle

## V

Vichy, 611, 711, *voir aussi* en 1940  
 victoire de Chéronée, 178, *voir aussi* en -338

## Y

Yalta, 512, *voir aussi* le 4 février 1945

# Index des dates

Vous trouverez dans cet index une répartition des dates, périodes & événements cités classés par ordre chronologique. À chaque niveau correspond un degré de division du temps : le millénaire, le siècle marqué d'une feuille alpine couchée, la décennie, l'année, le mois & le jour. Occasionnellement, un événement ou une période correspond à une date référencée. Vous les retrouverez dans l'index des périodes & des événements.

359 millions d'années avant notre ère, 150, 651, 661,  
*voir* Carbonifère

3 millions d'années avant notre ère, 232, 272, 416, 417,  
422, 423, 427, 446, 469, 574, 610, 745, 850,  
851, 853, 859, 861–865, 868, 878, 882, 890,  
*voir* Préhistoire; période préhistorique;  
Paléolithique antérieur

1.76 million d'années avant notre ère, 232, 344, 446,  
469, 890, *voir* Acheuléen

1.5 million d'années avant notre ère, 882

CD<sup>e</sup> millénaire avant notre ère

🍷 MMM<sup>e</sup> siècle avant notre ère

années quatre-cent-mille

l'an -400 000, 851, 858, 859, 861

45 milliers d'années avant notre ère, 204, *voir*

Paléolithique supérieur

IX<sup>e</sup> millénaire avant notre ère, 150, 200, 620, 854, 863,  
882, *voir* Néolithique

IV<sup>e</sup> millénaire avant notre ère, 95, 97, 141, 167, 177,  
179, 181, 186, 187, 190, 191, 197, 201, 202,  
206, 207, 225, 262, 310, 364, 367, 420, 427,  
479, 593, 668, 730, 745, 806, 818, 850, 861,  
945, *voir* Antiquité; Préhistoire; haute  
Antiquité; période antique

🍷 XL<sup>e</sup> siècle avant notre ère

années quatre-mille

l'an -4000, 854

III<sup>e</sup> millénaire avant notre ère

🍷 XXX<sup>e</sup> siècle avant notre ère

années trois-mille

l'an -3000, 682

🍷 XXI<sup>e</sup> siècle avant notre ère

années deux-mille

-2006, 869

II<sup>e</sup> millénaire avant notre ère

🍷 XVIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, 150, 479, 691, 812,

850, *voir* âge du bronze

🍷 XIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, 479

I<sup>er</sup> millénaire avant notre ère

🍷 VIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, 168, 170, 179, 183,

191, 194, 668, *voir* époque archaïque

années huit-cents avant notre ère

-800, 667, 668

années cinquante

-753, 465, 479, 487, 512, 806, 807, 809, 818,  
819, 821–823, 915, *voir* époque romaine;

Rome antique

🍷 VII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, 668

🍷 VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère, 183, 190, 680

années six-cents avant notre ère

-600, 667, 668

années soixante

-566, 190

années dix

-510, 178, 195, *voir* époque classique

🍷 V<sup>e</sup> siècle avant notre ère, 184, 191, 195, 204, 680

années quatre-vingt-dix, 204, *voir* guerres  
médiques

années trente

-431, 205, *voir* guerre du Péloponnèse

années quatre-cents, 195

🍷 IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, 184, 191

années trente

-338, 178, *voir* victoire de Chéronée

-336, 188, *voir* empire d'ALEXANDRE

années vingt

-323, 179, 181, 184, 187, *voir* époque  
hellénistique; guerres des diadoques; mort  
d'ALEXANDRE le Grand

années trois-cents

-307, 187

🍷 III<sup>e</sup> siècle avant notre ère, 144, 181, 183, 184, 191

années quatre-vingt-dix

-294, 181

années cinquante

-250, 420

années deux-cents

-202, 668, *voir* bataille de Zama

🍷 II<sup>e</sup> siècle avant notre ère, 188, 205, 287, 817, 915

🍷 I<sup>er</sup> siècle avant notre ère, 287, 817, 915

années cinquante

-58, 416, 883, *voir* guerre des Gaules; conquête  
de la Gaule

années trente

- 39, 192
- années vingt
  - 27, 150, 186, 442, 465, 806, 819, 871, *voir* époque d'AUGUSTE; Empire romain
  - 25, 192
- années dix
  - 15, 465
  - 12, 818
- première décennie avant notre ère
  - l'an 5 avant notre ère, 469, 928
- I<sup>er</sup> millénaire
  - ☞ I<sup>er</sup> siècle, 173, 465–468, 812, 815, 821, 822
    - années vingt, 466
    - années trente, 466
    - années cinquante, 465, 468
  - ☞ II<sup>e</sup> siècle, 178, 466–468, 818, 915
    - années cent, 39, 150, 197, 344, *voir* guerres daciques
    - années dix
      - 113, 39
  - ☞ III<sup>e</sup> siècle, 175, 183, 186, 466–468, 821, 822, 883, *voir* Bas-Empire; grandes invasions
    - années soixante
      - 260, 883
    - années quatre-vingts, 183, *voir* Antiquité tardive
    - années trois-cents
      - 300, 818
  - ☞ IV<sup>e</sup> siècle, 205, 465–468, 883, *voir* fin de l'Empire romain; fin de l'Empire; chute de l'Empire romain
    - années soixante-dix
      - 375, 478, *voir* invasion barbares
  - ☞ V<sup>e</sup> siècle, 97, 155, 183, 191, 206, 229, 230, 252, 253, 263, 346, 364, 404, 405, 416, 418, 419, 421, 425–428, 430, 432, 435, 438, 439, 441, 442, 448, 453, 455, 467, 468, 478, 480, 532, 533, 560, 635, 670, 672, 745, 768, 878, 880–884, 892, 945, *voir* Moyen Âge; haut Moyen Âge; époque mérovingienne; période mérovingienne; très haut Moyen Âge; ère médiévale
    - années quatre-vingts
      - 485
        - décembre
          - 25 décembre 485, 749, *voir* baptême de CLOVIS
  - ☞ VI<sup>e</sup> siècle, 854, 878
    - années dix
      - 510, 186, *voir* époque classique
  - ☞ VII<sup>e</sup> siècle
    - années vingt
      - 622, 869, *voir* hégire
  - ☞ VIII<sup>e</sup> siècle
    - années dix
      - 718, 432, *voir Reconquista*
    - années cinquante
      - 751, 478, *voir* époque carolingienne
  - ☞ IX<sup>e</sup> siècle, 448, 529, *voir* époque romane
  - ☞ X<sup>e</sup> siècle, 466
    - années mille
      - l'an 1000, 869, *voir* an mil
- II<sup>e</sup> millénaire
  - ☞ XI<sup>e</sup> siècle, 419, 466, 799, 884, *voir* Moyen Âge classique; moyen Moyen Âge
    - années soixante
      - 1066
        - octobre
          - 14 octobre 1066, 884, *voir* bataille de Hastings
      - années quatre-vingt-dix, 206, *voir* croisades
        - 1095, 748, 753, 777, 778, 871, *voir* croisades
  - ☞ XII<sup>e</sup> siècle, 206, 428, 678
    - années cinquante
      - 1150, 426
    - années quatre-vingts, 431
    - années mille-deux-cents
      - 1200, 427
  - ☞ XIII<sup>e</sup> siècle, 253, 411, 428, 439, 455
    - années mille-deux-cents, 430
      - 1206, 479, *voir* époque de GENGIS KHAN
    - années dix
      - 1210, 430
      - 1214, 412
    - années vingt
      - 1220, 430
    - années cinquante
      - 1250, 426
    - années mille-trois-cents
      - 1300, 667
  - ☞ XIV<sup>e</sup> siècle, 206, 253, 404, 419, 427, 428, *voir* bas Moyen Âge
    - années trente
      - 1337, 206, 207, *voir* guerre de Cent Ans
    - années quatre-vingts
      - 1380, 427
    - années mille-quatre-cents
      - 1400, 427
  - ☞ XV<sup>e</sup> siècle, 168, 175, 207, 225, 228, 243, 246, 252, 253, 313, 357, 358, 361, 364, 417, 421, 431, 530, 532–534, 536, 559, 635, 637, 644, 774, 784, 795, 800, 801, 900, *voir* Renaissance; *Quattrocento*
    - années cinquante
      - 1455, 362



- années soixante  
1463, 362
- années soixante-dix  
1477, 477
- années quatre-vingt-dix  
1492, 225, 258, 420, 448, 678, *voir* époque moderne  
1494, 207, 533, *voir* guerres d'Italie; guerres d'Italie  
1499, 138
- 🔥 XVI<sup>e</sup> siècle, 59, 106, 138, 144, 145, 155, 156, 207, 225, 229, 242, 243, 246, 253, 263, 266, 343, 356, 411, 428, 445, 447, 448, 481, 490, 517, 518, 524, 525, 530, 535, 537, 559–561, 608, 635, 669, 678, 692, 729, 754, 786, 801, 880, 881, 899, 900, 921, 927, *voir* Ancien Régime; époque moderne
- années dix  
1514, 253
- années vingt  
1525, 533  
1528, 253
- années trente  
1532, 139
- années quarante  
1540, 138  
1541, 670, *voir* siège d'Alger  
1548, 253
- années cinquante  
1550, 253, 362
- années soixante  
1562, 207, 208, *voir* guerres de Religion  
1566, 207
- années quatre-vingt-dix  
1592, 140  
1599, 208
- 🔥 XVII<sup>e</sup> siècle, 18, 139, 146, 208, 229, 240, 286, 381, 429, 439, 440, 444, 445, 447, 451, 482, 489, 517–519, 521, 560, 561, 563, 564, 575, 618–620, 678, 679, 756, 785, 786, 791, 802, 875, 889, 898, 916, 921
- années mille-six-cents  
1609, 208
- années dix  
1610, 139
- années trente  
1632, 481, 494
- années quarante  
1643, 689, 747, 756, 760, *voir* fin du règne de LOUIS XIII; siècle de LOUIS XIV
- années soixante  
1660, 225, 286, 768, *voir* âge classique; époque classique  
1669, 669
- années soixante-dix  
1676, 230
- années quatre-vingts  
1682, 243, 253  
1684, 678  
1688, 229, 525
- 🔥 XVIII<sup>e</sup> siècle, 31, 33, 139, 144, 146, 150, 164, 199, 202, 208, 209, 221, 224–226, 228, 231, 240, 243, 253, 313, 341, 345, 348, 353, 354, 359, 362, 368, 381, 386, 389, 426–429, 432, 435, 439, 442, 447, 448, 454, 456, 477, 482, 485, 495, 517–521, 524, 533, 557, 564, 575, 577, 584, 587, 619, 626, 636–639, 641, 642, 644–646, 652, 653, 655, 660, 669, 678, 689, 728, 742, 753, 756, 783, 784, 786, 787, 790, 791, 797, 799, 880, 889, 898, 903, 924, 926, *voir* siècle des Lumières; Lumières
- années mille-sept-cents  
1701, 660, 678, *voir* guerre de succession d'Espagne  
1702, 139
- années dix  
1712, 660  
juillet  
24 juillet 1712, 660, *voir* bataille de Denain  
1715, 473, *voir* Régence
- années vingt  
1720, 564, 565, 661  
1725, 139  
1728, 635
- années trente  
1730, 564  
1732, 653
- années quarante, 230  
1745  
mai  
11 mai 1745, 689, *voir* bataille de Fontenoy  
1747, 313
- années cinquante  
1750, 243, 253, 635, 790, 900  
1756, 769, *voir* guerre de Sept Ans
- années soixante  
1760, 489  
1764, 362, 883  
1769, 758  
août  
15 août 1769, 722

- années soixante-dix  
 1770, 476  
 1775, 425, 456, 636, *voir* guerre d'indépendance américaine  
 1776, 240, 429, 898  
 1777, 240, 429, 688, 898  
 1778, 740
- années quatre-vingts  
 1780, 476, 636  
 1783, 740  
 1785, 636  
 1786, 636  
 1787, 456  
 1788, 315, 639  
 1789, 75, 106, 171, 221, 226, 228, 229, 231, 245, 249, 250, 252, 253, 345, 348, 381, 396, 428, 429, 433, 449, 450, 478, 479, 481, 515, 518, 519, 521, 524, 525, 636, 639, 712, 717, 747, 753, 754, 757, 766, 768, 771, 781, 889, 892, 897, 900, *voir* Révolution; Révolution française; période révolutionnaire
- mai  
 5 mai 1789, 18, *voir* Révolution française
- années quatre-vingt-dix, 227  
 1790, 253, 564  
 1791  
 septembre  
 22 septembre 1791, 225, *voir* an I  
 1792, 343, 478, 495, 636, 757  
 septembre  
 21 septembre 1792, 226, 228, 230, *voir* I<sup>re</sup> République; I<sup>re</sup> République; Convention  
 22 septembre 1792, 226, *voir* ère des Français  
 1793, 226, 228, 253, 478, 495  
 janvier  
 20 janvier 1793, 525  
 21 janvier 1793, 520, *voir* exécution de LOUIS XVI  
 août  
 8 août 1793, 230  
 1794, 226, 227, 486, 743, 781, 782, 786, 893  
 juillet  
 27 juillet 1794, 782, *voir* Convention thermidorienne  
 1795, 554, 636, 743  
 août  
 22 août 1795, 150, 230, *voir* 5 fructidor an III  
 octobre  
 26 octobre 1795, 728, 782, *voir* Directoire
- 1796, 386, 768, 926, *voir* campagnes d'Italie; première campagne d'Italie  
 1798, 227, 768, 782, 893, *voir* campagne d'Égypte; campagne d'Égypte  
 1799, 227, 246, 247, 252, 253, 587, 637, 723, 728, 768, 782, 893, 897, 901, *voir* Consulat; époque napoléonienne; deuxième campagne d'Italie  
 novembre  
 10 novembre 1799, 344, 722, *voir* 19 brumaire an VIII; 19 brumaire an VIII
- années mille-huit-cents  
 1800, 227, 384, 387, 480, 564, 667, 782, 893, 903, 928
- 🇫🇷 XIX<sup>e</sup> siècle, 18, 26, 35, 39, 59, 61, 66, 67, 69, 71, 107, 127, 138, 139, 144, 201–203, 220, 224–227, 230–232, 235, 240, 242, 245, 250, 252, 253, 266, 296, 312, 313, 341, 347, 358–360, 362, 363, 365, 368, 382–392, 404, 405, 418, 427–429, 431, 436, 438, 439, 442, 444–449, 451, 452, 455, 468, 473–475, 477, 495, 517–521, 524, 525, 534, 543, 551, 553, 555, 557, 561, 564, 570, 575, 577, 584, 587, 594, 596, 608, 610, 613, 620, 628, 631, 635, 640, 651, 661, 669, 672, 676, 682, 683, 688, 694, 702, 703, 706, 718, 742, 748–750, 760, 768, 777, 786, 787, 790, 792, 797–801, 805, 807, 819, 820, 846, 847, 850, 853, 854, 869, 870, 880, 881, 884, 888–891, 893, 894, 898, 903–905, 917, 921, 922, 924, 925, 928, *voir* siècle de l'histoire; époque contemporaine; ère industrielle
- années mille-huit-cents, 227  
 1804, 37, 106, 215, 227, 229, 242, 243, 246–248, 251, 253, 361, 382, 385–387, 490, 629, 634–640, 642–646, 694, 721–723, 726–733, 750, 760, 763, 764, 768, 782, 819, 881, 888, 893, 897, 898, 900, 901, 906, 926, 928, *voir* Empire; Premier Empire; Grand Empire  
 décembre, 727  
 2 décembre 1804, 727, *voir* sacre  
 1805, 227, 732, 782, 893  
 octobre  
 21 octobre 1805, 587, *voir* Trafalgar  
 décembre  
 1<sup>er</sup> décembre 1805, 694, *voir* bataille d'Austerlitz  
 1806, 636, 730, 881  
 1807, 636, 727, 731, 881  
 février  
 8 février 1807, 689, *voir* boucherie d'Eylau

- juillet  
 4 juillet 1807, 382, *voir* naissance de GARIBALDI  
 1808, 728, 730, 792  
 février, 429  
 avril, 429  
 1809, 727  
 années dix  
 1810, 636, 721  
 mars, 641  
 avril, 727  
 1<sup>er</sup> avril 1810, 727, *voir* mariage  
 1811, 636, 641  
 mars, 727  
 1812, 456, 636, 731, *voir* campagne de Russie  
 1813, 730, 731  
 1814, 215, 242, 253, 387, 389, 494, 721, 726, 729, 731, 732, 768, 894, 906, 928, *voir* Restauration; Restauration sarde  
 avril  
 6 avril 1814, 494, *voir* Première Restauration  
 20 avril 1814, 732  
 1815, 59, 229, 246–248, 387, 519, 721, 727, 732, 754, 759, 769, 782, 783, 798, 897, 899, 901, 928, *voir* Restauration  
 mars  
 1<sup>er</sup> mars 1815, 732, *voir* Cent-Jours  
 octobre  
 15 octobre 1815, 247, 723, 897, *voir* exil à Sainte-Hélène  
 1816, 227  
 1818, 729, 782  
 années vingt, 247, 252, 723, 898  
 1820, 387, 396, 483, 564, 888  
 1824, 180, 182, 185  
 1827, 569, 577  
 1829, 425  
 années trente, 150, 232, 247, 480, 723, 898, *voir* ruée vers l'or  
 1830, 228, 242, 248, 253, 478, 483, 486, 490, 491, 496, 564, 597, 682, 688, 717, 721, 747, 752, 753, 757, 759, 769, 775, 777, 797, 798, 896, *voir* monarchie de Juillet; régime de LOUIS-PHILIPPE; conquête de l'Algérie; époque LOUIS-PHILIPPE  
 juillet  
 27 juillet 1830, 519, *voir* Révolution de 1830  
 1832, 348  
 juin, 347, 348, *voir* insurrection républicaine  
 1833, 750  
 1834, 496  
 1835, 478, 729  
 1836, 231, 248, 449, 450, 721, 892, 896  
 1837, 59, 229, 253, 748, 750  
 juin  
 10 juin 1837, 229  
 1838, 729  
 années quarante, 672  
 1840, 248, 450, 564, 672, 721, 896  
 1843, 40, 229  
 1844, 247, 253, 480, 486, 723, 898  
 1845, 478, 481, 484  
 1847, 481, 484, 486, 490, 721  
 1848, 232, 248, 249, 253, 361, 490, 495, 496, 717, 721, 724, 727, 750, 753, 761, 896, 899, 901, 926, *voir* Printemps des peuples; II<sup>e</sup> République  
 janvier  
 1<sup>er</sup> janvier 1848, 496  
 février  
 22 février 1848, 519, *voir* Révolution de 1848  
 1849, 472, 473, 490, 695, 722  
 juin  
 4 juin 1849, 695, *voir* siège de Rome  
 années cinquante  
 1850, 389, 404, 445, 472, 519, 520, 586, 790, 924  
 1851, 252, 732, 783, *voir* Second Empire  
 mai  
 1<sup>er</sup> mai 1851, 783, 797, *voir* exposition universelle de 51; exposition de Londres  
 décembre  
 2 décembre 1851, 249, 721, 896  
 1852, 65, 106, 215, 232, 242, 246, 253, 389, 394, 480, 626–631, 633, 634, 636–646, 692, 693, 720, 722, 723, 726, 728, 729, 732, 733, 750, 754, 761, 769, 776, 783, 785, 789, 800, 894, 899, 901, 906, 923, *voir* Second Empire; Second; période NAPOLÉON III; marche à l'Empire  
 mars  
 13 mars 1852, 446  
 1853, 404, 759, *voir* guerre de Crimée  
 1854, 66, 68, 70, 446  
 1855, 446, 472, 783  
 1858, 630, 676  
 janvier  
 14 janvier 1858, 630, *voir* attentat d'ORSINI  
 1859, 629, *voir* campagne de 1859  
 avril, 689, 722, 759, *voir* campagne d'Italie

- années soixante, 631  
 1860, 387, 405, 496, 793, 928  
 1861, 445, 759, *voir* Mexique  
 1862, 253, 445  
 1865, 445, 446  
 1866, 492  
 1867, 446, 450
- années soixante-dix, 631  
 1870, 232, 246, 248, 249, 252, 253, 396, 405, 446, 450, 479, 482, 487, 488, 490, 543, 550, 565, 627, 630, 631, 638, 639, 665, 688, 689, 694, 702, 706, 722, 726-728, 733, 737, 749, 750, 753, 754, 761, 762, 776, 899, 901, *voir* III<sup>e</sup> République; chute du Second Empire; III<sup>e</sup> République; guerre de 1870; guerre de 70; III<sup>e</sup>; chute de l'Empire; fin du Second Empire; fin de l'Empire  
 mai  
   8 mai 1870, 722, *voir* plébiscite  
 septembre  
   1<sup>er</sup> septembre 1870, 232, 482, 630, 631, 694, 722, 758, 759, *voir* défaite de Sedan; Sedan; défaite de 70  
 1871, 737  
   mars, 518, 717, 718, *voir* Commune  
 1873, 484  
 1875, 181, 342  
 1878, 315  
 1879, 35, 37, 251, 252, 386, 392, 847, 922, 926, *voir* Belle Époque
- années quatre-vingts, 740  
 1880, 253, 387, 446, 496, 516, 517, 672, 683, 888  
 1882, 476, 632, 696  
 1883, 476  
 1884, 356, 530, 927  
   février, 661, *voir* grève des mineurs d'Anzin  
 1887, 66, 79  
 1889, 230, 425, 892
- années quatre-vingt-dix, 179  
 1890, 481, 750  
 1891, 447  
 1892, 495  
 1894, 342, 683, *voir* affaire DREYFUS  
 1895, 405  
 1896, 313, 525  
 1898, 405  
 1899, 425
- années mille-neuf-cents  
 1900, 74, 384, 402, 405, 419, 421, 518, 565, 777, 903
- 🇨🇪 XX<sup>e</sup> siècle, 26, 66, 107, 116, 139, 144, 179, 231, 250, 290, 324, 341, 365, 368, 388, 419, 442, 473, 498-500, 512, 518, 521, 543, 551, 553-556, 561-564, 569, 575, 584, 604, 610, 620, 623, 651, 665, 669, 683, 688, 694, 702, 704, 709, 712, 752, 754, 758, 761, 786, 807, 819, 821, 846, 854, 869, 877, 878, 880, 881, 924
- années mille-neuf-cents, 382, 386, 750, 888, 926  
 1901, 505, 639  
   avril, 638  
 1902, 231, 405  
 1903, 468, 735  
 1904, 425  
   avril, 425  
 1905, 253, 343, 691, 722  
 1906, 83, 86, 88, 447, 638, 722, 726, 750, 754  
   mars  
     10 mars 1906, 653, 657, 659, *voir* Courrières  
 1907, 750, 754  
 1908, 72, 90, 735, 740  
 1909, 740
- années dix, 735  
 1910, 343, 386, 458, 464, 543, 551, 555, 722, 735, 925, *voir* avant-guerre  
 1911, 236  
 1912, 543, 553, *voir* poudre des Balkans  
 1913, 597, 737  
 1914, 69, 248, 299, 343, 384, 386, 398, 412, 416, 432, 438, 446, 447, 455, 460-462, 464, 470, 487, 498, 500, 510, 534, 541-546, 548-553, 589, 601, 627, 660, 675, 680, 682, 684, 687, 689, 693-695, 698, 699, 702, 703, 709-712, 735, 736, 740, 741, 745-748, 753, 758, 759, 762, 767, 768, 779, 784, 887, 903, 911, 925, *voir* Grande Guerre; première guerre mondiale; guerre de 14; 14-18; guerre 14-18; guerre de mouvement; guerre; première guerre; guerre de 14-18  
   mars, 551  
   juin  
     28 juin 1914, 551, *voir* Sarajevo  
   septembre, 541  
     5 septembre 1914, 541, 542, 551, 771, *voir* première bataille de la Marne; bataille de la Marne; Marne; batailles de la Marne  
     6 septembre 1914, 551, *voir* taxis de la Marne  
 1915, 543, 551, 689, 699, *voir* guerre de positions  
   avril, 543, 553, *voir* génocide arménien

- 1916, 464, 689, 699  
 novembre  
     18 novembre 1916, 459, 464, *voir* bataille de la Somme; Somme
- 1917, 689, 699, 703, 712, 714, *voir* Révolution russe; Révolution en Russie  
 avril, 459, 542, *voir* Chemin des Dames
- 1918, 252, 343, 458, 464, 498, 500, 501, 507, 542, 543, 551, 553, 689, 703, 706, 736, *voir* entre-deux-guerres; après-guerre; guerre de mouvement  
 mai  
     27 mai 1918, 551, *voir* Marne  
 juillet  
     15 juillet 1918, 706, *voir* bataille de Champagne  
 novembre  
     11 novembre 1918, 464, *voir* armistice
- 1919, 384, 386, 476, 553, 639, 703, 735-737, 783, 892, 925
- années vingt, 517, 626, 627, 699, 703  
 1920, 484, 518, 520, 627  
 1921, 737, 748  
 1922, 245, 476, 480, 538, 699, 899  
 1923, 480, 489  
 1924, 411  
 1925, 526, 699  
 1926, 411  
 1927, 64, 65, 447  
 1928, 176  
 1929, 253  
 octobre  
     24 octobre 1929, 500, *voir* crise de 29
- années trente, 384, 394, 442, 482, 603, 626, 627, 630, 639, 789, 893, 896, 903  
 1930, 476, 731, 749  
 1931, 140, 589, 590, 597, 600, 699, *voir* expo coloniale  
 1932, 92, 541  
 1933, 808  
 1935, 501, 502, 513, 736, *voir* avant-guerre  
 1936, 499, 596, *voir* guerre d'Espagne  
 1937, 569, 571, 736, 737, 739, 869  
     décembre, 344, 347, 500, *voir* massacre de Nankin
- 1938, 696, 793, 826  
 1939, 107, 252, 287, 290, 423, 498-500, 505, 506, 510, 512, 513, 543, 553, 574, 602, 617, 627, 672, 685, 694, 696, 699, 703, 706, 709, 710, 712, 718, 736, 738, 743, 749, 758, 759, 762, 826-828, 832, 916, 918, *voir* seconde guerre mondiale; seconde guerre; Shoah;
- deuxième guerre mondiale; deuxième;  
 39-45; guerre de 39-45  
 septembre, 501, *voir* drôle de guerre
- années quarante, 574, 639, 676, 827  
 1940, 361, 446, 447, 455, 490, 491, 500, 501, 505, 506, 611, 617, 706, 710, 711, 789, 926, *voir* régime de Vichy; guerre de 40; occupation allemande; Vichy  
 mai, 736, 739, *voir* bataille de France; campagne de France  
 juin  
     18 juin 1940, 691
- 1941  
 juin  
     22 juin 1941, 514, *voir* invasion allemande de l'URSS
- 1942, 473, 505, 513  
 janvier, 829  
 1943, 569, 570, 636, 825, 829  
 1944, 18, 505-507, 513, 617, 699, 825, 829, 831  
 juin, 503, 506, 507, 510, 511, *voir* bataille de Normandie  
     6 juin 1944, 503, 506-511, 891, *voir* débarquement; jour J; débarquement de Normandie  
 août, 507  
     22 août 1944, 507
- 1945, 181, 396, 455, 498, 500, 501, 507, 512, 513, 577, 636, 637, 661, 672, 680, 689, 736, 737, 749, 763, 789, 807, 825, 877, *voir* après-guerre; après seconde guerre mondiale; Trente Glorieuses  
 février  
     4 février 1945, 512, *voir* Yalta  
 août  
     6 août 1945, 746, *voir* Hiroshima  
     9 août 1945, 746, *voir* Nagasaki  
 novembre  
     20 novembre 1945, 511, 512, 514, *voir* procès de Nuremberg; Nuremberg
- 1946, 252, 493, 530, 639, *voir* IV<sup>e</sup> République; IV<sup>e</sup>; IV<sup>e</sup> République  
 1947, 234, 473, 481, 498, 512, 577, 689, 891, *voir* guerre froide  
 1948, 543, 553, 672, *voir* conflit israëlo-palestinien
- années cinquante, 384, 405, 425-427, 429, 439, 555, 587, 608, 626, 627, 629, 632, 638, 643, 669, 676, 699, 710, 735, 819, 822, 863, 866, 869, 893  
 1950, 455, 556, 627, 675, 790, 819  
 1951, 253, 626

- 1953, 405, 626  
 1954, 405, 596, 611, 620, 660, 709, *voir* guerre d'Algérie  
 1955, 703, *voir* guerre au Viêt Nam  
 1957, 455, 659  
 1958, 493, *voir* V<sup>e</sup> République  
 1959, 143  
 juin  
   24 juin 1959, 689, *voir* bataille de Solférino  
 années soixante, 239, 299, 309, 447, 462, 506, 517, 546, 587, 613, 629, 637, 699, 703, 705, 710, 765, 775, 851, 863, 866, 899, 911  
 1960, 447, 489, 784, 877  
 1961, 405, 512, 596  
 1962, 688  
 1965, 401, 405, 825, 829, 859, 867  
 1966, 859  
   février, 401  
 1967, 491  
   avril  
   21 avril 1967, 491, *voir* coup d'État de colonels  
 1968, 18, 700, 719, 877  
   mai, 699, 703, 877, *voir* mai 68  
 1969, 18, 340, 401, 403, 739, 853, 877  
 années soixante-dix, 18, 39, 249, 257, 268, 274, 422, 438, 489, 506, 507, 524, 574, 624, 630, 632, 634, 665, 685, 700, 736, 739, 775, 820, 821  
 1970, 396, 411, 638, 866, 867  
 1971, 567, 819  
 1972, 819  
 1973, 253, 699, 700, 739, 740  
 1974, 208, 396, 397, 481, 610  
 1975, 722, 726, 736, 737, 807, 808, 812, 819  
 1976, 18, 137, 851, 853, 855, 877  
   septembre  
   17 septembre 1976, 851  
 1977, 18, 137, 249, 253, 535, 736  
 1979, 248, 419, 420, 445-447, 631, 726, 727, 730, 874, 897  
   janvier, 419  
 années quatre-vingts, 126, 209, 239, 249, 257, 274, 299, 454, 462, 499, 500, 509, 510, 542, 571, 616, 624, 634, 645, 659, 665, 685, 703, 710, 736, 762, 764, 765, 767, 825, 852, 866, 867, 870, 881, 901, 911  
 1980, 150, 391, 455, 468, 480, 492, 632, 675, 867, 888, *voir* année du patrimoine  
 1981, 535, 709  
   septembre  
   18 septembre 1981, 535, *voir* abolition de la peine de mort  
 1982, 18, 649, 727, 875  
 1983, 137, 492, 736  
 1984, 140, 249, 253, 396, 399  
 1985, 535, 702, 703, 707, 712, 714, 867, 878, *voir* Perestroïka  
 1986, 247, 249, 253, 454, 458, 459, 686, 722, 723, 726, 727, 867, 897  
 1987, 405, 458, 459, 699, 825, 829  
   mai  
   11 mai 1987, 825, 829, *voir* procès de Klaus BARBIE ; procès BARBIE  
 1988, 492, 498, 500, 508, 512, 514, 731  
 1989, 140, 249, 334, 345, 416, 459, 501, 515, 518, 526, 707, 754, 851, 897  
   janvier, 851  
   août, 406  
   novembre, 498, *voir* chute du mur de Berlin  
   décembre  
   16 décembre 1989, 150, 745, *voir* Révolution roumaine  
 années quatre-vingt-dix, 18, 19, 51, 71, 131, 142, 259, 274, 284, 384, 416, 424, 425, 500, 510, 543, 555, 571, 590, 616, 624, 703, 737, 852, 866, 893, 915  
 1990, 18, 21, 391, 406, 459, 512, 573, 649, 650, 660, 661, 689, 707, 851, 877, 888, *voir* guerre du Golfe  
   juillet, 406  
 1991, 18, 505  
 1992, 140, 256, 257, 401, 458, 473, 486, 616, 787, 799, 825, 829, 877, 878  
   avril  
   5 avril 1992, 543, 553, *voir* siège de Sarajevo  
   juin  
   17 juin 1992, 19  
 1993, 270, 458, 459, 486, 867, 895, *voir* heure de l'Europe  
 1994, 877  
 1995, 472, 745  
 1996, 237, 513, 514, 723, 726, 728, 729, 813, 851, 867, 868, 897, 898  
   janvier, 855  
   septembre, 867  
 1997, 247, 416, 554, 555, 723, 730, 867, 898  
 1998, 426, 570-574, 590, 666, 680, 799, 855, 879  
 1999, 247, 727, 879, 897  
   décembre, 652  
 années deux-mille

- l'an 2000, 472, 570, 604, 611, 649, 657, 689,  
787, 845  
avril, 787  
1<sup>er</sup> avril 2000, 532
- III<sup>e</sup> millénaire
- 👉 XXI<sup>e</sup> siècle, 20, 121, 122, 132, 144, 263, 365, 419,  
555, 691
- années deux-mille, 19, 20, 39, 142, 209, 253, 327,  
341, 425, 556, 570, 572, 580, 654, 703, 747,  
770, 796, 866
- 2001, 572, 845, 852
- 2002, 295, 468, 498, 509, 511, 570, 572, 578,  
580, 784, 786
- 2003, 54, 392, 684, 739, 928  
mars, 150, 483, *voir* guerre d'Irak
- 2004, 411, 419, 425, 433, 542, 587, 590, 632,  
726, 758, 863
- 2005, 475, 499, 506, 512, 542, 555, 564, 571,  
609, 610, 726, 825, 835, 866  
décembre, 498
- 2006, 290, 431, 462, 498, 504, 505, 541-543,  
555, 564, 571, 643, 657, 728, 834, 835, 918
- 2007, 426, 431, 555, 590, 592, 601, 643, 644,  
653, 727, 729, 737, 738, 743, 751, 840  
janvier, 430
- 2008, 31, 392, 411, 567, 627, 642, 644, 660,  
740, 840, 841, 853, 863, 928  
mars  
1<sup>er</sup> mars 2008, 35
- 2009, 35, 38, 41, 181, 425, 554, 555, 638, 641,  
654, 660, 736, 825, 853  
janvier  
1<sup>er</sup> janvier 2009, 850  
décembre, 42  
9 décembre 2009, 93, 381, 945
- années dix, 20, 122, 163, 251, 274, 828
- 2010, 35, 42, 500, 502, 513, 556, 643, 644, 661,  
689, 729, 730, 828
- 2011, 38, 41, 53, 54, 505, 580, 603, 652, 654,  
662, 856, 857, 862  
mars, 47  
juin, 856  
septembre, 825
- 2012, 53, 54, 73, 91, 429, 439, 572, 642, 654,  
772, 785  
janvier, 48, 601  
2 janvier 2012, 426  
mai, 36, 48, 55  
juin, 48  
1<sup>er</sup> juin 2012, 93, 396, 945  
2 juin 2012, 401  
3 juin 2012, 93, 401, 945
- 16 juin 2012, 402  
17 juin 2012, 402  
juillet, 49  
août, 39  
septembre, 462  
8 septembre 2012, 461
- octobre, 68, 85  
1<sup>er</sup> octobre 2012, 411  
10 octobre 2012, 93, 411, 945  
12 octobre 2012, 93, 416, 945  
15 octobre 2012, 93, 425, 945  
17 octobre 2012, 93, 445, 945  
18 octobre 2012, 93, 458, 465, 945  
19 octobre 2012, 93, 472, 945  
24 octobre 2012, 93, 498, 945  
25 octobre 2012, 93, 515, 945  
30 octobre 2012, 93, 527, 541, 945
- novembre, 75, 84, 825  
10 novembre 2012, 461  
11 novembre 2012, 461  
12 novembre 2012, 59  
décembre, 75, 76, 617, 728  
4 décembre 2012, 647  
31 décembre 2012, 752
- 2013, 18, 85, 132, 136, 145, 212, 299, 460, 475,  
516, 575, 597, 599, 784, 786, 906, 911  
janvier, 59, 75, 85, 133, 498, 512  
4 janvier 2013, 76, 93, 554, 585, 945  
7 janvier 2013, 93, 567, 946  
9 janvier 2013, 93, 589, 946  
10 janvier 2013, 77, 93, 607, 626, 635, 946  
11 janvier 2013, 93, 647, 946  
15 janvier 2013, 93, 665, 946  
16 janvier 2013, 93, 686, 698, 946  
17 janvier 2013, 93, 720, 764, 946  
18 janvier 2013, 59  
21 janvier 2013, 59, 93, 735, 747, 946  
22 janvier 2013, 93, 781, 946  
23 janvier 2013, 84  
24 janvier 2013, 93, 805, 825, 946  
25 janvier 2013, 93, 834, 946
- février  
5 février 2013, 834  
24 février 2013, 717
- avril  
9 avril 2013, 93, 849, 946  
11 avril 2013, 93, 866, 946
- mai, 868  
24 mai 2013, 93, 877, 946
- juin, 866  
2 juin 2013, 663
- août, 138

septembre, 869  
 octobre, 337  
 décembre  
   5 décembre 2013, 872  
   7 décembre 2013, 872  
 2014, 87, 121, 124, 145, 289, 290, 453, 463,  
 660, 663, 738, 766, 810, 856, 917  
 février  
   1<sup>er</sup> février 2014, 663  
   12 février 2014, 49  
 juin, 295, 856, 916  
 novembre, 145

2015, 41, 64, 124, 151, 160, 475, 572, 643, 742,  
 761, 807, 877  
 septembre, 151  
 décembre, 192  
 2016, 124, 151, 160, 289, 334, 335, 458, 475,  
 856  
 février, 41  
 novembre  
   18 novembre 2016, 1, 373  
 années vingt  
   2020, 752  
 🇫🇷 XXII<sup>e</sup> siècle, 518  
 v<sup>e</sup> millénaire, 206, *voir* Moyen Âge





# Lexiques

## Abréviations

<b>adj.</b>	adjectif.	<b>intello</b>	intellectuel.
<b>adv.</b>	adverbe, adverbial-e.	<b>labo.</b>	laboratoire.
<b>agglo.</b>	agglomération.	<b>liv.</b>	livre.
<b>anthropo.</b>	anthropologie.	<b>loc.</b>	locution.
<b>ap.</b>	après.	<b>manip.</b>	manipulation.
<b>archéo</b>	archéologie.	<b>masc.</b>	masculin.
<b>archi.</b>	architecture.	<b>méthodo.</b>	méthodologie.
<b>art.</b>	article.	<b>muséo.</b>	muséologie, muséographie.
<b>assoc.</b>	association.	<b>nb.</b>	nombre.
<b>av.</b>	avant.	<b>neuro.</b>	neurologie.
<b>carto.</b>	cartographie.	<b>part.</b>	participe.
<b>cf.</b>	<i>confer*</i> .	<b>pdt</b>	pendant.
<b>chap.</b>	chapitre.	<b>pédago.</b>	pédagogique.
<b>com.</b>	communication.	<b>périph.</b>	périphérique.
<b>comp.</b>	composé.	<b>philo.</b>	philosophie.
<b>conf.</b>	conférence.	<b>picto.</b>	pictogramme.
<b>daguer.</b>	daguerréotype.	<b>plexi.</b>	plexiglas.
<b>déf.</b>	défini.	<b>plur.</b>	pluriel.
<b>dir.</b>	directrice, directeur, direction.	<b>prép.</b>	préposition.
<b>doc.</b>	document, documentation.	<b>prof.</b>	professeur.
<b>ethno.</b>	ethnologie.	<b>promo</b>	promotion.
<b>étym.</b>	étymologie.	<b>recup.</b>	recupération.
<b>expo</b>	exposition.	<b>réf.</b>	référence.
<b>fac</b>	faculté.	<b>scéno.</b>	scénographie.
<b>fb</b>	<i>Facebook.</i>	<b>socio.</b>	sociologie.
<b>fém.</b>	féminin.	<b>subst.</b>	substantif.
<b>fig.</b>	figuré.	<b>sup.</b>	supérieur.
<b>fr.</b>	fragment.	<b>trad.</b>	traduction.
<b>gr.</b>	grec.	<b>trans.</b>	transitif.
<b>icono.</b>	iconographie.	<b>tw</b>	<i>Twitter.</i>
<b>ig</b>	<i>Instagram.</i>	<b>v.</b>	vers, verset.
<b>info.</b>	information.	<b>yt</b>	<i>You Tube.</i>

# Acronymes

<b>2D</b>	deux dimensions.
<b>2P2M</b>	Patrimoine & Musées en pays du Montreuillois.
<b>3D</b>	trois dimensions.
<b>A16</b>	autoroute 16.
<b>A3</b>	format de papier de série A de 297 x 420 mm.
<b>AD</b>	André DUBUC.
<b>AED</b>	<i>Encoded Archival Description</i> , description archivistique encodée.
<b>AFMA</b>	Association française des musées d'agriculture.
<b>AFNOR</b>	Association française de normalisation.
<b>AFPA</b>	Association pour la formation professionnelle des adultes.
<b>AHH</b>	Anne Hélène HOOG.
<b>AIMH</b>	Association internationale des musées d'histoire.
<b>ALH</b>	André L'HOËR.
<b>AM</b>	Alain MERCIER.
<b>AMP</b>	Agnès MIRAMBET-PARIS.
<b>ANPE</b>	Agence nationale pour l'emploi.
<b>APL</b>	Aude PESSEY-LUX.
<b>APSM</b>	association pour la promotion du site du moulin de Maupertuis.
<b>ASM</b>	<i>Smithsonian's National Air &amp; Space Museum</i> , musée de l'Air & de l'Espace.
<b>ATER</b>	attaché temporaire d'enseignement & de recherche.
<b>ATP</b>	musée national des Arts & Traditions populaires.
<b>ATyPI</b>	Association typographique internationale.
<b>AVF</b>	Accueil des villes françaises.
<b>B</b>	BONAPARTE.
<b>BD</b>	bande dessinée.
<b>BDIC</b>	bibliothèque de Documentation internationale contemporaine.
<b>BHV</b>	Bazar de l'Hôtel de Ville.
<b>BM</b>	bibliothèque municipale.
<b>BNF</b>	Bibliothèque nationale de France.
<b>BR</b>	Bertrand ROUSSEL.
<b>CALAMES</b>	Catalogue en ligne des archives & des manuscrits de l'enseignement supérieur.
<b>CAMOSINE</b>	caisse des monuments & des sites de la Nièvre.
<b>CAPA</b>	Cité de l'architecture & du patrimoine.
<b>CARHOP</b>	Centre d'animation & de recherche en histoire ouvrière & populaire.
<b>CB</b>	Christophe BEYELER.
<b>CCE</b>	Centre de conservation & d'étude.
<b>CCR</b>	Centre de conservation & de ressources.
<b>CD</b>	<i>Compact Disc</i> , disque compact.
<b>CDI</b>	contrat à durée indéterminée.
<b>CE</b>	comité d'entreprise.

CELLF	Centre d'étude de la langue & de la littérature françaises des XVII <sup>e</sup> & XVIII <sup>e</sup> siècles.
CEPAM	Cultures & Environnements Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge.
CF	Caroline FIESCHI.
CFDT	Confédération française démocratique du travail.
CFTC	Confédération française des travailleurs chrétiens.
CGT	Confédération générale du travail.
CHM	Centre historique minier.
CHRD	Centre d'histoire de la résistance & de la déportation.
CHU	centre hospitalier universitaire.
CIMCIM	Comité international pour les musées & collections d'instruments de musique.
CLD	chômeurs de longue durée.
CNAM	Conservatoire national des arts & métiers.
CNES	Centre national d'études spatiales.
CNHI	Cité nationale de l'histoire de l'immigration.
CNRS	Centre national de la recherche scientifique.
CNRTL	Centre national de ressources textuelles & lexicales.
CO <sub>2</sub>	dioxyde de carbone.
CODHOS	Collectif des centres de documentation en histoire ouvrière & sociale.
CP	code postal.
CRCC	Centre de recherche sur la conservation des collections.
CS	Carole SAMEZ.
CT	Christian TILATTI.
CTHS	Comité des travaux historiques & scientifiques.
CVS	château de Versailles spectacles.
DC	Denis CHEVALLIER.
DEA	diplôme d'études approfondies.
DG	David GUILLET.
DGAC	direction générale de l'Aviation civile.
DGAFP	direction générale de l'Administration & de la Fonction publique.
DIN	<i>Deutsches Institut für Normung</i> , Institut allemand de normalisation.
DM	dunaire de série M.
DOM-TOM	départements & territoires d'outre-mer.
DRAC	direction régionale des Affaires culturelles.
DRAST	direction de la recherche & des Affaires scientifiques & techniques.
DU	diplôme universitaire.
DVD	<i>Digital Versatile Disc</i> , disque numérique polyvalent.
EB	EGENOLFF-BERNER pour Christian EGENOLFF & Conrad BERNER.
ECPAD	établissement de communication & de production audiovisuelle de la Défense.
EdF	Électricité de France.
EDV	Éric de VISSCHER.
EHESS	École des hautes études en sciences sociales.
ENS	École normale supérieure.

<b>ENSIA</b>	École nationale supérieure des industries agricoles & alimentaires.
<b>ENSSIB</b>	École nationale supérieure des sciences de l'information & des bibliothèques.
<b>EPA</b>	établissement public à caractère administratif.
<b>EPCC</b>	établissement public de coopération culturelle.
<b>EPIC</b>	établissement public à caractère industriel & commercial.
<b>EPPDPD</b>	établissement public du palais de la Porte Dorée.
<b>EPSCP</b>	établissement public à caractère scientifique, culturel & professionnel.
<b>ERP</b>	établissement recevant du public.
<b>ESA</b>	<i>European Space Agency</i> , Agence spatiale européenne.
<b>ESR</b>	expositions de synthèse & de référence.
<b>F</b>	Fontainebleau.
<b>FD</b>	Francis DREYER.
<b>FLA</b>	Frédéric LACAÏLLE.
<b>FLE</b>	Françoise LERNOUÏT.
<b>FM</b>	Franck MARIE.
<b>FNE</b>	fond national de l'emploi.
<b>FO</b>	Confédération générale du travail – Force ouvrière.
<b>FPE</b>	fonction publique d'État.
<b>FRAM</b>	fonds régional d'acquisition pour les musées.
<b>FTP</b>	fonction publique territoriale.
<b>GIS</b>	groupement d'intérêt scientifique.
<b>GML</b>	Garde-meuble.
<b>GMLC</b>	Garde-meuble de la couronne.
<b>GN</b>	Georges NARCY.
<b>GOULAG</b>	<i>Главное управление лагерей</i> , Administration principale des camps.
<b>GPS</b>	<i>Global Positioning System</i> , système global de géolocalisation.
<b>GREDEG</b>	Groupe de recherche en droit, économie & gestion.
<b>HAL</b>	hyper articles en ligne.
<b>HG</b>	Hervé GROSCARRET.
<b>HM</b>	Hélène MEYER.
<b>HSG</b>	Hugues SAVAY-GUERRAZ.
<b>HTDS</b>	Hélène TROMPARENT DE SEYNES.
<b>HTML</b>	<i>Hypertext Markup Language</i> , langage de balisage d'hypertexte.
<b>IALHI</b>	<i>International Association of Labor History Institutions</i> , Association internationale d'histoire sociale.
<b>ICOM</b>	<i>International Council of Museums</i> , Conseil international des musées.
<b>IDR</b>	Isabelle DORÉ-RIVÉ.
<b>IEP</b>	Institut d'études politiques.
<b>IFREMER</b>	Institut français de recherche pour l'exploitation de la mer.
<b>IFROA</b>	Institut français de restauration des œuvres d'art.
<b>IGH</b>	immeuble de grande hauteur.

<b>IGN</b>	Institut géographique national.
<b>IHTP</b>	Institut d'histoire du temps présent.
<b>IME</b>	institut médicoéducatif.
<b>INA</b>	Institut national de l'audiovisuel.
<b>INP</b>	Institut national du patrimoine.
<b>INRAP</b>	Institut national de recherches archéologiques préventives.
<b>IRCAM</b>	Institut de recherche & coordination acoustique/musique.
<b>IRSEM</b>	Institut de recherche stratégique de l'École militaire.
<b>ISO</b>	<i>International Organization for Standardization</i> , Organisation internationale de normalisation.
<b>ITC</b>	<i>International Typeface Corporation</i> .
<b>J1</b>	môle 1 de la Joliette.
<b>J4</b>	môle 4 de la Joliette.
<b>J.-C.</b>	JÉSUS-CHRIST.
<b>JFG</b>	Jean-François GRAILLOT.
<b>JMB</b>	Jean-Marie BRUSON.
<b>JRD</b>	Juliette RAOUL-DUVAL.
<b>LABEX</b>	laboratoire d'excellence.
<b>LAPCOS</b>	laboratoire d'Anthropologie & de Psychologie cognitives & sociales.
<b>LC</b>	Laure CHABANNE.
<b>LED</b>	<i>Light-Emitting Diode</i> , diode électroluminescente.
<b>LG</b>	Laurent GERVEREAU.
<b>LM</b>	Louis MÉZIN.
<b>LP</b>	Luc PIRALLA.
<b>Mo</b>	niveau 0 de réaction au feu des matériaux : incombustible.
<b>M1</b>	niveau 1 de réaction au feu des matériaux : non inflammable.
<b>M2</b>	master 2.
<b>MAHJ</b>	musée d'Art & d'Histoire du judaïsme.
<b>MAMAC</b>	musée d'art moderne & d'art contemporain.
<b>MAN</b>	musée d'archéologie de Nice.
<b>MAP</b>	modèles & simulations pour l'architecture & le patrimoine.
<b>MB</b>	Maxime BOUCHOT.
<b>MEG</b>	musée ethnographique de Genève.
<b>MHF</b>	Maison de l'histoire de France.
<b>MIC</b>	médiation & ingénierie culturelle.
<b>MIMO</b>	<i>Musical Instrument Museum Online</i> , Instruments de musique de musée en ligne.
<b>MJC</b>	maison des jeunes & de la culture.
<b>ML</b>	Marie LAPALUS.
<b>MM</b>	Malmaison.
<b>MPPB</b>	Marie-Pascale PRÉVOST-BAULT.
<b>MR</b>	musée Royal.
<b>MRO</b>	Michel ROUGER.

<b>MS</b>	musée des Souverains.
<b>MSBS</b>	missile mer-sol balistique stratégique.
<b>MSH</b>	maison des sciences de l'homme.
<b>MTM</b>	Marie-Thérèse MATTAT.
<b>MuCEM</b>	musée des civilisations de l'Europe & de la Méditerranée.
<b>N</b>	NAPOLÉON.
<b>NASA</b>	<i>National Aeronautics &amp; Space Administration</i> , Administration nationale de l'aéronautique & de l'espace.
<b>NM</b>	Noël MAHEO.
<b>OG</b>	Olivier GHIRINGHELLI.
<b>ONERA</b>	Office national d'études & de recherches aérospatiales.
<b>ONU</b>	Organisation des Nations unies.
<b>OuLiPo</b>	Ouvroir de littérature potentielle.
<b>OuPeiNPo</b>	Ouvroir de peinture potentielle.
<b>PACA</b>	Provence-Alpes-Côte d'Azur.
<b>PAO</b>	publication assistée par ordinateur.
<b>PCR</b>	projet commun de recherche.
<b>PDF</b>	<i>Portable Document Format</i> , format de document portable.
<b>PEB</b>	prêt entre bibliothèques.
<b>pH</b>	potentiel hydrogène.
<b>PMR</b>	personne à mobilité réduite.
<b>PR</b>	Pascal ROMAN.
<b>PSC</b>	projet scientifique & culturel.
<b>PTT</b>	postes, télégraphes & téléphones.
<b>RDV</b>	rendez-vous.
<b>RER</b>	réseau express régional.
<b>RGPP</b>	révision générale des politiques publiques.
<b>RH</b>	ressources humaines.
<b>RMN</b>	Réunion des musées nationaux.
<b>RP</b>	recette principale.
<b>SABAM</b>	Société d'auteurs belge – <i>Belgische Auteurs Maatschappij</i> .
<b>S.A.C.P.</b>	société anonyme à capitaux publics.
<b>SAP</b>	Société des antiquaires de Picardie.
<b>SCD</b>	service commun de la documentation.
<b>SCIENCES PO</b>	sciences politiques.
<b>SCN</b>	service à compétence nationale.
<b>SDF</b>	sans domicile fixe.
<b>SdN</b>	Société des Nations.
<b>SECM</b>	Société d'emboutissage & de constructions mécaniques.
<b>SEM</b>	société d'économie mixte.
<b>SEML</b>	société d'économie mixte locale.

<b>SFSIC</b>	Société française des sciences de l'information & de la communication.
<b>SGA</b>	Service géographique de l'armée.
<b>SHD</b>	Service historique de la Défense.
<b>SIC</b>	sciences de l'information & de la communication.
<b>SIDA</b>	syndrome d'immunodéficience acquise.
<b>SNCF</b>	Société nationale des chemins de fer.
<b>SPAD</b>	Société de production des avions DEPERDUSSIN.
<b>SS</b>	<i>Schutzstaffel</i> , escadron de protection.
<b>SSBS</b>	missile sol-sol balistique stratégique.
<b>SUDOC</b>	Système universitaire de documentation.
<b>TASS</b>	<i>TACC : Телеграфное агентство Советского Союза</i> , Agence télégraphique de l'Union soviétique.
<b>TCL</b>	Thierry CRÉPIN-LEBLOND.
<b>TGV</b>	train à grande vitesse.
<b>TIC</b>	technologies de l'information & de la communication.
<b>TP</b>	travaux pratiques.
<b>UFR</b>	unité de formation & de recherche.
<b>UNESCO</b>	<i>United Nations Educational, Scientific &amp; Cultural Organization</i> , Organisation des nations unies pour l'éducation, la science & la culture.
<b>UPU</b>	Unions postale universelle.
<b>URFIST</b>	unité régionale de formation à l'information scientifique & technologique.
<b>URSS</b>	Union des républiques socialistes soviétiques.
<b>UV</b>	rayonnement ultraviolet.
<b>VDM</b>	Virginie DEBRABANT-MALOLEPSZY.
<b>VL</b>	Vincent LAMBERT.
<b>WYSIWYM</b>	<i>what you see is what you mean</i> , ce que vous voyez est ce que vous voulez dire.
<b>XML</b>	<i>Extensible Markup Language</i> , langage de balisage extensible.



# Glossaire

## Répertoire conceptuel

### Méthode

**entretien double** *nom comp. masc.*, (mot-valise composé d'*entretien* & de *double*), entretien d'enquête réalisé avec deux interlocuteurs ou interlocutrices concernant un même cas de figure, par exemple un même musée. Il peut s'agir d'une rencontre simultanée, successive ou distincte dans le temps. Ce type d'entretien présente des caractéristiques de complémentarité, chaque voix apportant des précisions à l'autre, de critique, l'un-e l'autre proposant son point de vue respectif, & de retenue, chacun-e agissant sous le contrôle de l'autre. Pour plus d'information, cf. *L'entretien double*<sup>1</sup>. 66, 76, 85, 95, 96, 100, 107, 115, 116

**entretien-visite** *nom comp. masc.*, (mot-valise composé d'*entretien* & de *visite*), entretien d'enquête réalisé non pas assis au calme, mais en déambulation dans les lieux d'un site. Lors d'une telle rencontre, les réponses aux questions de l'enquêteur se succèdent simultanément à la visite d'un site par l'enquêteur, en l'occurrence un musée ou autres lieux susceptibles de recevoir une visite. Certains entretiens se composent de deux parties : l'entretien classique redoublé par un *entretien-visite* qui complète, corrobore ou dément les arguments de la première partie. Il arrive parfois que l'on commence par l'*entretien-visite* pour finir tranquillement assis dans un bureau. Pour plus d'information, cf. *L'entretien-visite*<sup>2</sup>. 68, 72, 75-77, 81, 87, 97-100, 115, 116

**lyssenkiste** *adj. & subst.*, (du biologiste russe Trofim LYSSENKO), se rapporte à une science corrompue par des idéologies. La manipulation politique ou sociale de la méthode scientifique pour obtenir des résultats pré-déterminés ou largement orientés se range sous ce terme dérivé des pratiques de contrôle de l'agriculture ou de la génétique par Trofim LYSSENKO & ses successeurs dans l'Union soviétique. 249

**netnographie** *nom fém.*, (néologisme trad. de l'anglais *netnography*, mot-valise composé de *net* « réseau » & de l'ensemble du mot *ethnography* « ethnographie »), ethnographie spécifiquement adaptée aux réseaux numériques définie par Robert V. KOZINETS :

*A type of online, or Internet ethnography; Netnography provides guidelines for the adaptation of participant-observation procedures – planning for fieldwork, making a cultural entrée, gathering cultural data, ensuring a high-quality ethnographic interpretation, and ensuring strict adherence to ethical standards – to the contingents of online community and culture that manifest through computer-mediated communications.*<sup>3</sup>

La *netnographie* propose des lignes directrices adaptées aux méthodologies d'observation participante pour des échantillons de communautés ou de cultures numériques qui s'expriment à travers les technologies & les médias informatiques connectés. Elle consiste

<sup>1</sup>Cf. SECTION 2.1.1, page 97.

<sup>2</sup>Cf. SECTION 2.1.1, page 99.

<sup>3</sup>Robert V. KOZINETS. *Netnography*. Anglais. Doing ethnographic research online. Los Angeles (Californie), Londres (Angleterre) : Sage, 2010, p. 191.

principalement à planifier les travaux de terrain, déterminer ses entrées culturelles, collecter les données, appliquer la meilleure interprétation ethnographique possible & respecter une certaine éthique. 48

## Musées

**curation** *nom fém.*, (de latin *curare* « prendre soin » en passant par les langues voisines du français, telles que l'anglais *curation* « conservation »), conservation, soin & mise en valeur d'objets, de document ou de données. Introduite de la culture numérique des pays anglosaxons dans les années deux-mille par le biais de la curation de données, la notion étendue aux domaines formels recouvre des usages multiples proche des missions actuelles d'un musée, ce en quoi elle se rapproche de la réalité de la conservation. Au risque de se voir accuser d'anglicisme, force est de constater que l'étymologie ainsi que la famille de mots de *curation* insufflent à cette activité des intentions plus ouvertes, plus complètes & plus modernes que celles du mot conservation <sup>4</sup>. 243, 245, 246

**muséologie** *nom fém.*, (mot composé du radical « muséo- » de *musée* & du suffixe « -logie » du grec *-λογία parole, discours*), science & techniques concernant la conservation, le classement & la présentations collections, ainsi que l'organisation & l'animation culturelle des musées. Si l'on suit l'appréciation de Jean DAVALLON, il s'agit « en un sens très extensif, celui des théoriciens de l'ICOM, d'une sorte de « technologie » du musée, c'est-à-dire de fabrication technique & d'usage de ce dernier <sup>5</sup>. ». 17, 97

## Philosophie

**épistémè** *nom fém.*, PHILO. (de grec *ἐπιστήμη* « science »), ensemble des connaissances scientifiques d'une époque & ses présupposés. Le concept proposé par Michel FOUCAULT comme un outil historien d'identification des codes fondamentaux d'une culture, notamment scientifique, à travers le langage & les pratiques qui font sens pendant une période donnée, comme si chaque époque culturelle se définissait par son épistémè : « C'est le dispositif qui permet de séparer, non pas le vrai du faux, mais l'inqualifiable scientifiquement du qualifiable <sup>6</sup> ». 113

## Répertoire linguistique

### Allemand

**Blitz** *nom masc.*, MILITAIRE (de l'allemand *Blitz* « éclair »), campagne de bombardements stratégiques menée par l'aviation allemande sur le Royaume-Uni lors de la seconde guerre mondiale. 731

<sup>4</sup>Pour plus de détails sur l'étymologie, la famille de mots de *curation*, cf. « pour une définition contextuelle de la curation » LANDAVERDE et LAMBERT, « Twitter, outil de curation sociale », op. cit., p. 55-56.

<sup>5</sup>DAVALLON, « Le musée est-il vraiment un média ? », op. cit., p. 111.

<sup>6</sup>Michel FOUCAULT. *Dits et écrits, 1954-1988, volume III 1976-1979*. Sous la dir. de Daniel DEFERT et François EWALD. Bibliothèque des sciences humaines. Paris : Gallimard, 1994.

- Kommandantur** *nom fém.*, MILITAIRE (de l'allemand *Kommandantur* « commanderie »), structure de commandement de l'armée allemande & son lieu d'exercice, notamment pendant l'occupation de la seconde guerre mondiale. 474
- Selbstbewußtsein** *nom fém.*, PHILO. (de l'allemand *selbst* « soi-même » & *bewussent sein* « être conscient »), conscience de soi, l'opinion de soi, l'assurance. 642
- Selbstdastehen** *nom fém.*, PHILO. (de l'allemand *selbst* « soi-même » & *dastehen* « se trouver, rester »), être là, principe de présence, manière de se positionner. 642
- Selbstverständnis** *nom fém.*, PHILO. (de l'allemand *selbst* « soi-même » & *verständnis* « compréhension »), l'image de soi, perception de soi, identité. 642
- Was ist** *loc.*, (de l'allemand *was* « quoi » & du verbe *sein* « être »), structure interrogative : Qu'est-ce que... ? suivi du corps de la question. *Was ist das ?* « Qu'est-ce que ceci ? ». 642
- Wehrmacht** *nom fém.*, MILITAIRE (de l'allemand *Wehr* « défense » & *Macht* « force »), armée allemande du Troisième Reich. 477

## Anglais

- background** *nom masc.*, (de l'anglais *back* « en arrière » & *ground* « terrain »), arrière plan, contexte, passé d'une personne, expériences notamment professionnelles. 647
- best-seller** *loc.*, ÉDITION (de l'anglais *best* « meilleur » & *to sell* « vendre »), livre figurant en tête des listes des meilleures ventes. 418
- big picture** *loc.*, (de l'anglais *big* « grand, large » & *picture* « image »), vue d'ensemble au sens propre & figuré, recul nécessaire pour avoir un aperçu général. 635
- bishop** *subst.*, RELIGION (du grec *ἐπίσκοπος* « gardien »), évêque, clerc de la chrétienté pourvu de l'autorité apostolique sur une Église particulière. 846
- black box** *loc.*, MUSÉO. (de l'anglais *black* « noire » & *box* « boîte »), espace sombre dans lequel on projette des films, des vidéos ou des installations lumineuses. 567
- boat-people** *nom comp. masc.*, DÉMOGRAPHIE (de l'anglais *boat* « bateau » & *people* « personnes, gens, peuple »), bateau transportant des migrants, souvent dans des conditions de surcharge. 559
- boost** *verbe*, (de l'anglais *to boost* « encouragement »), impulsion, relance, renforcement. 792
- bug** *nom masc.*, INFORMATIQUE (de l'anglais *bug* « punaise »), défaut de conception à l'origine d'un dysfonctionnement, à la base d'un programme informatique, puis généralisé à tout type de système. 720
- choppers** *nom masc.*, ARCHÉOLOGIE (de l'anglais *chopper* « hachoir »), galet aménagé, galet taillé. 824
- city** *nom fém.*, GÉOGRAPHIE (de l'anglais *city* « cité »), ville, cité, & particulièrement la cité de Londres. 40
- comics** *nom masc.*, CULTURE (de l'anglais *comic* « comique »), bandes dessinées, à l'origine comiques, & plus particulièrement les bandes dessinées états-uniennes. 561
- drop** *nom masc.*, COMMUNICATION (de l'anglais *drop* « tomber, descendre »), support de communication imprimé de très grande taille qui s'accroche par le haut comme un étendard ou un calicot. 715

- drop paper** *loc.*, COMMUNICATION (de l'anglais *drop* « tomber, descendre » & *paper* « papier »), support de communication imprimé de très grande taille qui s'accroche par le haut comme un étendard ou un calicot. 384
- duratrans** *nom masc.*, MUSÉO. (mot-valise issu de l'anglais *durable* « durable » & *transparency* « transparence »), nom proposé par Kodak, désigne à la fois un procédé d'impression destiné à être illuminée & un procédé d'usage d'écran rétroéclairé. 567
- embedded** *part. passé*, JOURNALISME (de l'anglais *to embed* « intégrer »), embarqué, dans le sens où un journaliste va accompagner un corps d'armée sur le terrain pour, implicitement, donner un point de vue officiel & complaisant des événements militaires. 653
- experience** *nom fém.*, (de l'anglais *experience* « expérience, expérimentation »), expérience, dispositif d'expérimentation. 731
- fast-food** *loc.*, (mot-valise de l'anglais *fast* « rapide » & *food* « nourriture »), établissement de restauration rapide. Par extension, établissement à bas prix. 496
- flashback** *loc.*, (mot-valise de l'anglais *flash* « éclair, flash » & *back* « arrière, postérieur »), retour en arrière, notamment au cinéma ou dans une ligne temporelle. Correspond à la figure de style de l'analepse. 471, 475
- forcing** *nom masc.*, (part. présent de l'anglais *to force* « forcer »), pression, insistance. 730
- fun** *adj.*, (de l'anglais *fun* « amusant »), sympathique, amusant, drôle. 476
- high-tech** *loc.*, TECHNOLOGIE (de l'anglais *high* « haut » & *technology* « technologie »), techniques de pointes considérées comme les plus avancées à un moment donné. 257, 508, 513
- interviewer** *nom*, SOCIOLOGIE (de l'anglais *interviewer* « intervieweur »), personne qui mène un entretien. 41
- mail art** *loc.*, ART (de l'anglais *mail* « courrier » & *art* « art »), art postal, mouvement artistique qui, soit utilise les correspondances postales comme support artistique, soit s'inspire de matériaux liés aux postes. 436, 450
- melting pot** *loc.*, SOCIO. (de l'anglais *to melt* « fondre, dissoudre » & *pot* « pot, casserole »), creuset pour mélanger différents ingrédients. fig. endroit où se trouve un mélange de nombreux types d'individus, métissage. 349, 568
- missing** *nom masc.*, (part. présent de l'anglais *to miss* « manquer »), disparu, absent, perdu. 423
- molding** *nom masc.*, ARCHI. (part. présent de l'anglais *to mold* « modeler »), moulure décorative classique de la modénature. 720
- murder party** *loc.*, MUSÉO. & THÉÂTRE (de l'anglais *murder* « meurtre » & *party* « fête »), soirée enquête autour d'un jeu apparentée au *Cluedo*<sup>7</sup>, mais en grandeur nature, les participants jouant le rôle des personnages de l'enquête criminelle. 36
- no man's land** *loc.*, MILITAIRE (de l'anglais *no* marquant la négative, *man* « homme » & *land* « pays »), zone vide, non habitée, entre deux lignes de front ou entre deux frontières. 515
- open** *part. passé*, (de l'anglais *open* « ouvert »), ouvert, ouvert d'esprit, accueillant, partant. 548
- open source** *loc.*, DROIT (de l'anglais *open* « ouvert » & *source* « source »), logiciel au code source ouvert, c'est-à-dire dont la licence respecte les critères établis par l'*Open Source Ini-*

<sup>7</sup>PRATT et PRATT, *Cluedo*, op. cit.

- tiative* impliquant la libre distribution, l'accès au code source & l'autorisation de création de dérivés. 123
- open space** *loc.*, ENTREPRISE (de l'anglais *open* « ouvert » & *space* « espace »), lieu de travail où les espaces ne sont pas cloisonnés, mais ouvert pour faciliter *a priori* les échanges entre les employés. 553, 568
- outsider** *nom*, (de l'anglais *outsider* « étranger, littéralement : qui est de l'autre côté, en dehors »), concurrent, équipe en dehors de favoris. Pour notre enquête, il s'agit de musées dont la singularité forte & l'originalité dans leur genre leur donne une place & un regard particuliers. 74
- period room** *loc.*, MUSÉO. (de l'anglais *period* « période, époque » & *room* « salle, chambre »), espace de reconstitution d'intérieurs homogènes correspondant à une période précise. 406, 591
- pitch** *nom masc.*, (de l'anglais *sales pitch* « argument commercial »), résumé, synopsis, argument ou synthèse d'une œuvre en une phrase ou un court paragraphe servant d'accroche. 465
- podcast** *nom masc.*, (mot-valise de l'anglais *pod* « nacelle, vaisseau » puis après l'avènement de l'*iPod*, « baladeur » & *broadcast* « émission »), émission audio, radio ou vidéo de baladodiffusion disponible au téléchargement par les auditeurs. 388
- process** *nom masc.*, (de l'anglais *process* « procès »), processus, procédé, opération. 801, 806
- showroom** *nom masc.*, COMMERCE, SPECTACLE, MUSÉO. (de l'anglais *to show* « montrer » & *room* « salle, chambre »), petite salle de présentation d'un ensemble ou d'un aperçu soit d'une collection, soit d'un spectacle. 612
- speak** *nom masc.*, (du verbe l'anglais *to speak* « parler »), discours, développement oratoire, conférence. 617
- star system** *loc.*, (de l'anglais *star* « étoile » & *system* « système »), vedettariat, système économique concurrentiel des industries du spectacle ou de l'audiovisuel visant à promouvoir des célébrités au rang de *star*. 640
- street art** *loc.*, ART (de l'anglais *street* « rue » & *art* « art »), art urbain, mouvement artistique contemporain qui regroupe toutes formes d'art réalisées dans la rue ou les endroits publics. 450
- sunlight** *nom masc.*, (de l'anglais *sunlight* « lumière du soleil »), projecteur puissant pour prises de vues photographiques. 500
- the** *art. déf.*, (de l'anglais *the* « le, la »), article défini courant en anglais, parfois utilisé en remplacement de l'article français pour accentuer le caractère unique ou supérieur du nom qu'il précède. 635
- trackball** *nom masc.*, INFORMATIQUE (de l'anglais *to track* « pister, traquer » & *ball* « balle, boule »), dispositif de pointage informatique avec une boule de commande. 645
- trench** *nom fém.*, MILITAIRE (de l'anglais *trench* « tranchée »), tranchée, excavation dans le sol parfois fortifiée, en particulier lors de la première guerre mondiale. 731
- tweet** *nom masc.*, NUMÉRIQUE (de l'anglais *tweet* « gazouillement »), message court, public ou privé, publié sur la plateforme numérique *Twitter*. 59, 72
- work** *nom masc.*, (de l'anglais *to work* « travailler »), anglicisme synonyme de travail. 807

**workshop** *nom masc.*, ENTREPRISE (de l'anglais *workshop* « atelier »), atelier de travail qui inclu des réunions d'équipe & la mise en place de projets opérationnels. En usage dans les milieux professionnels depuis les années quatre-vingt-dix. 387, 779

## Arabe

**al fil** (de l'arabe الفيل « l'éléphant »), éléphant, pièce du jeu d'échec portant ce nom. 846

**cheikh** (de l'arabe شيخ « vieux »), homme respecté, chef. 846

## Français : archaïsmes & néologismes

**antélupeurien** *adj.*, MUSÉO. (néologisme composé du préfixe latin *ante-* marquant l'antériorité temporelle & de l'adjectif *luparien*, de Louvres, ville d'Île-de-France de même origine toponymique que le musée du Louvre. L'un & l'autre témoignent certainement d'une « louverie » médiévale, *lupara* en bas-latin, base de chasse contre les loups), antérieur à la conversion du *palais du Louvre*<sup>8</sup> en musée dans les années quatre-vingt-dix. Par extension, la période d'histoire des musées précédant la Révolution française. 216

**Balardgone** *nom propre*, ARCHI. (néologisme composé du quartier parisien *Balard* & de la dernière syllabe du *Pentagone*, bâtiment du département de la Défense des États-Unis), surnom donné au projet architectural du site Balard, lieu d'installation des états majors des corps d'armée français. 700

**butinage** *nom masc.*, (substantif issu du verbe *butiner*), fait de butiner. 808

**désorléanisé** *part. passé*, HISTOIRE (néologisme issu du nom d'apanage *ORLÉANS* attribué à la branche cadette des *BOURBON* avec le préfixe ablatif *dés-*), action de retirer le caractère lié à la famille *ORLÉANS*, ou plus précisément de renverser le style ou les aspects rattachés à *LOUIS-PHILIPPE*, roi des français issu de cette branche. 725

**fol** *subst.*, (de l'ancien français *alfin* emprunté par l'intermédiaire de l'espagnol *alfil* à l'arabe *al fil*, « l'éléphant »), pièce du jeu d'échec placé au début du jeu à côté du roi & de la reine; par extension, bouffon rattaché à une personne de haut rang; personne vivant dans le monde ne pouvant atteindre la sagesse; puis, personne déraisonnable. 846

**immontrable** *adj.*, MUSÉO. (néologisme composé de l'adjectif *montrable* & du préfixe négatif *im-*), qu'on ne peut pas montrer, inexposable. 728

**muséolab** *nom masc.*, MUSÉO. (mot-valise issu du préfixe *muséo-* & de la première syllabe de « laboratoire »), espace de laboratoire muséographique où les responsables d'une exposition ou les publics eux-mêmes prennent en charge une démarche muséographique expérimentale. 800, 807

**napoléoniser** *part. passé*, HISTOIRE (néologisme issu du nom de *NAPOLÉON* chef de la dynastie des *BONAPARTE*), action d'attribuer des caractères liés à la famille *BONAPARTE*, plus précisément au style de la dynastie napoléonienne. 725

**netnographique** *adj.*, (étym. cf. netnographie), De la netnographie, qui se rapporte à ses méthodes. Cf. Glossaire page 1122. 48

<sup>8</sup>Raymond du TEMPLE, Drouet de DRAMMARTIN, Pierre LESCOT, Philibert DELORME et Louis LE VAU. *palais du Louvre*. Paris, 1202.

- océrisation** *nom fém.*, INFORMATIQUE (de l'acronyme OCR<sup>9</sup>), transformation automatique de l'image d'un document en fichier texte par reconnaissance des caractères. 124
- twittos** *nom masc.*, COMMUNICATION (substantivation hispaniste de la marque *Twitter*<sup>10</sup>), usager du média de partage d'informations *Twitter*. 48
- vedetariser** *verbe trans.*, CULTURE (néologisme issu de la verbisation de *vedette*), rendre vedette. 748
- versailloâtre** *subst. masc.*, CULTURE (mot-valise issu de *Versailles* & d'*idolâtre*), adepte inconditionnel de Versailles, & plus particulièrement des activités du château. 711
- vigipirate** *adj.*, SÉCURITÉ (composé des deux premières syllabes de *vigilance* & du mot *pirate*), dispositif français de lutte contre le terrorisme mis en place depuis début 1991. 717
- widjet** *subst. masc.*, INFORMATIQUE (mot-valise issu de l'anglais *gadget* dont le début est changé par le préfixe *wi-* couramment utilisé en informatique, provenant de *wireless* « sans-fil »), outil numérique interactif, ou mini-logiciel, disponible sur un système d'exploitation, une page web ou un blog. 126

## Grec

- bêma** *nom masc.*, RELIGION (du grec βήμα « plate-forme »), dans le judaïsme ou le christianisme, estrade ou se pratique la liturgie. 632
- méta** *préfixe*, (du grec μετά « au-delà, après »), désigne en général un niveau d'abstraction supérieur. 802

## Hébreu

- ketouba** *nom fém.*, RELIGION (de l'hébreu כתובה « document »), contrat de mariage juif. 632
- shofar** *nom masc.*, MUSIQUE, RELIGION (de l'hébreu שופר « corne »), instrument de musique à vent de la famille des cornes, en usage dans le rite israélite, creusé dans une corne de bélier ou d'antilope. 642

## Italien

- dei Studi** *loc.*, ARCHI. (de l'italien *studi* « études »), littéralement « des études », mais correspond spécifiquement à la dénomination d'une université ou d'un palais ayant servi à accueillir une école. 690

## Latin

- a fortiori** *loc.*, (du comparatif latin de *fortis* « fort, solide »), D'une façon d'autant plus sûre que la deuxième proposition énoncée est encore plus certaine que la première déjà admise. 48, 279, 745, 824
- a minima** *loc.*, (du latin *minimus* « le moindre »), réduit au minimum, requête vers un niveau plus élevé à partir d'un autre plus faible. 58, 225, 308, 315, 418, 470, 820

<sup>9</sup> *Optical Character Recognition*, reconnaissance optique des caractères.

<sup>10</sup> *Twitter*, op. cit.

- a posteriori** *loc.*, (du latin *posterior* « postérieur »), qui vient après, en second. 58, 93, 98, 104, 107, 117, 154, 188, 189, 240, 484, 527, 581
- a priori** *loc.*, (du comparatif latin *prior* « le plus en avant »), d'abord, précédemment, d'un point de vue antérieur. 42, 58, 99, 154, 240, 370, 383, 386, 479, 484, 485, 506, 511, 573, 603, 670, 756, 815
- ad hoc** *loc.*, (du latin *ad* « vers, pour » & *hic, hōc* « ça »), pour ça, adapté spécialement à la situation. 36, 274, 467, 468, 584, 655
- ad infinitum** *loc.*, (du latin *ad* « vers, pour » & *infinitus* « sans fin, infini »), pour l'éternité, de manière permanente. 640
- ascia** *nom*, ARCHÉOLOGIE (du latin *ascia* « hachette, herminette »), petite hache ou marteau apparaissant gravé sur les sépultures romaines, mais dont la signification reste encore sujette à débat <sup>11</sup>. 774, 778, 785
- ave** *nom masc.*, (du latin *auē* « salutation »), formule de salutation des arrivants ou de ceux qui prennent congé. 778, 819
- caput** *nom*, (du latin *capūt* « tête »), tête, chef, capitale. 784
- compactus** *nom*, DROIT (du latin *compactus* « conventionné »), conventionné, lié par un pacte. 768
- contubernalis** *nom*, (du latin *contubernālis* « camarade de tente »), qui partage la même tente, le même toit, par extension compagnons, camarades. 784
- crescendo** *nom masc.*, MUSIQUE (du verbe latin *creresco* « naître, croître, grandir »), grandir en considération, en puissance. 685
- cursus publicus** *loc.*, (du latin *cursus* « voyage, chemin » & *publicus* « public, étatique »), service de poste impériale qui assurait les échanges officiels & administratifs sous l'Empire romain. 442, 443, 451
- de facto** *loc.*, (du verbe latin *facio* « faire »), de fait. 576, 585
- diis** *nom plur.*, RELIGION (déclinaison du pluriel du latin *dēus* « dieu »), les dieux. 785
- domus** *nom fém.*, (du latin *domus* « maison »), maison, domicile, logis romain ou gallo-romain. 429
- ex nihilo** *loc.*, (du latin *ex* « traduction » & *nihilum* « rien »), venir de rien. 186, 422, 429, 569
- ex situ** *loc.*, (du latin *situs* « position, situation »), en dehors. 836
- extra muros** *loc.*, (du latin *extrā* « en dehors, à l'extérieur » & *murus* « murs, enceinte de ville »), à l'extérieur des murs, hors des murailles. 184
- galliae** *adj.*, (pluriel du latin *Gallia* « Gaule »), s'applique à l'ensemble de différentes Gaules, soit la Gaule cisalpine & transalpines, soit les trois Gaules dites chevelues, c'est-à-dire la Gaule belge, la Gaule lyonnaise & la Gaule aquitaine. 781
- galliarum** *adj.*, (déclinaison du pluriel du latin *Gallia* « Gaule »), s'applique à l'ensemble de différentes Gaules, cf. *galliae*. 784
- hic requiescit** *loc.*, (du latin *hic* « ci » & *requiesco* « se reposer »), locution assez courante d'épithaphe signifiant « ici repose » suivi du nom de la personne décédée. 774, 785

<sup>11</sup> Paul-Louis COUCHOUD et Amable AUDIN. « *Requiem aeternam... L'ascia*, instrument & symbole de l'inhumation ». In : *Revue de l'histoire des religions* 1.142 (1952), p. 36-66; BURNAND et AUDIN, « Chronologie des épitaphes romaines de Lyon », op. cit.; voir aussi Alphonse de BOISSIER. *Inscriptions antiques de Lyon, reproduites d'après les monuments ou recueillies dans les auteurs*. Louis Perrin. Lyon, 1854, p. 104-113.



- horto** *nom masc.*, BOTANIQUE (déclinaison du latin *hortus* « jardin »), jardin, parc. 783
- in** *prép.*, (du latin *in* « avec, selon, en, dans, jusqu'à »), en fonction des situation : avec, selon, en, dans, jusqu'à. 783
- in extremis** *loc.*, (du latin *extrēmus* « le plus à l'extérieur »), à la dernière limite, au tout dernier moment. 59, 80, 100
- in fine** *loc.*, (du latin *finis* « finir »), enfin, finalement. 188, 821
- in memoriam** *loc.*, (du latin *mēmōria* « mémoire »), à la mémoire de. 690
- in situ** *loc.*, (du latin *sitūs* « position, situation »), sur place. 36, 158, 226, 256, 273, 576, 599, 601, 604, 836
- intra muros** *loc.*, (du latin *intrā* « en dedans, dans l'intérieur » & *mūrus* « murs, enceinte de ville »), à l'intérieur des murs, au sein des murailles. 77, 89, 305, 599
- judaica** *adj.*, RELIGION (du latin *jūdāicus* « judaïque »), qui concerne les Juifs, judaïque. 629, 630, 636
- manibus** *nom plur.*, RELIGION (du latin *mānes* « mânes, âmes des morts »), les dieux mânes. 785
- militaria** *adj.*, MILITAIRE (du latin *militāris* « de soldat, martial »), artefact ou ensemble d'artefacts ayant trait à l'activité militaire. 422, 425
- missi dominici** *loc.*, POLITIQUE (du latin *mitto* « laisser partir » & *dōmīnicus* « impérial, seigneurial »), envoyés seigneuriaux de CHARLEMAGNE chargés de contrôler les représentants locaux du pouvoir royal. 443
- non mudera** *loc.*, (du latin *non* « négatif, non » & d'une forme tardive contestée de *mūto* « changer »), je ne changerai pas (documentation contestée). 688
- oppidum** *nom*, ARCHÉOLOGIE (du latin *oppidum* « ville fortifiée »), ville fortifiée ou ville haute de la période gauloise, celte ou romaine. 380, 429
- princeps** *adj.*, (du latin *princeps* « le premier »), original, premier, prototype. 690
- provinciae** *nom plur.*, (pluriel du latin *prōvincīa* « province »), domaine de responsabilité d'un magistrat romain sur un territoire extérieur à l'Italie. 781
- rotula** *nom fém.*, (du latin *rota* « roue »), rouleau d'information, encyclique, circulant dans les milieux cléricaux notamment entre les monastères médiévaux. 442
- rotuliger** *nom masc.*, (du latin *rota* « roue »), messenger, coursier chargé de faire circuler les échanges de *rotula*. 442
- sacerdos** *nom masc.*, RELIGION (du latin *sācerdōs* « prêtre »), prêtre dans la civilisation romaine. 781
- sponte sua** *loc.*, (du latin *spontē* « d'après la volonté » & *sua* « sa »), spontanément, volontairement, de son propre mouvement. 41
- stemma codicum** *loc.*, PHILOGIE (du grec *στέμμα* « bandelette » en usage pour les arbres généalogiques à Rome & du latin *codex* « manuscrit »), arbre généalogique d'un codex ou plus généralement, d'un livre établissant la filiation entre les manuscrits originaux ou de seconde main, souvent perdus. 122
- stricto sensu** *loc. adv.*, (du latin *strictus* « étroit » & *sensus* « sens »), au sens strict, précisément. 226, 243
- tacitus loquitur** *loc.*, (du latin *tācītē* « tacitement, silencieusement, en secret » & *lōquor* « parler, dire »), le silence parle, parle par son silence, d'un silence éloquent. 174, 176

**terminus** *nom masc.*, TRANSPORTS (du latin *terminus* « borne, limite, terme »), dernier arrêt, dernière gare d'une ligne de transport. 448

**tres** *adj.*, (du latin *trēs* « trois »), trois, le nombre trois. 781

**volumen** *nom*, BIBLIOPHILIE (du latin *volumen* « enroulé »), support d'écriture antique d'origine égyptienne puis adopté par le monde méditerranéen. Il se constitue d'un ensemble de feuilles de papyrus collées les unes aux autres s'enroulant sur elles-mêmes. 185



# Tables

## Table des figures

1.1	Carte d'Europe montrant les démarches exploratoires d'une sélection de musées	40
1.2	Carte de répartition et de densité des musées de France . . . . .	52
1.3	Graphiques d'HEISENBERG. <i>Vitesse puis position d'une particule en mouvement</i> .	65
1.4	Carte de la Nièvre pour les entretiens 2 & 3 . . . . .	66
1.5	Carte du Pas-de-Calais pour les entretiens 4, 5, 6 puis 21 . . . . .	68
1.6	Carte de la Somme pour les entretiens 7, 8 & 9 . . . . .	70
1.7	Carte d'Amiens pour les entretiens 7 & 9 . . . . .	72
1.8	Carte de Caen pour l'entretien 11 . . . . .	72
1.9	Carte des environs de Paris pour les entretiens 10, 12, 13, 14, 19, 20, 25, 26 & 27	74
1.10	Carte de Paris pour les entretiens 10, 12, 15, 16, 17, 18, 22, 23, 24 & 28 . . . . .	79
1.11	Carte de Lyon pour les entretiens 29, 30 & 31 . . . . .	83
1.12	Carte de Nice pour les entretiens 1 & 32 . . . . .	86
1.13	Carte de Marseille pour l'entretien 33 . . . . .	88
1.14	Carte de Mâcon pour l'entretien 34 . . . . .	90
1.15	Carte récapitulative des tournées de prospection en France . . . . .	92
3.1	Dessin de Gustave MOREAU, <i>Hésiode &amp; la muse</i> . . . . .	169
3.2	Peinture de Joos de MOMPER, <i>Visite de Minerve aux Muses de l'Hélicon</i> . . . . .	174
3.3	Carte de la Grèce antique présentant les lieux mentionnés . . . . .	176
3.4	Carte de Béotie présentant les lieux mentionnés & le bois des Muses . . . . .	180
3.5	Carte d'Athènes présentant la colline du Musée & le Lycée . . . . .	182
3.6	Carte de l'Académie présentant les jardins de l'Académie & de PLATON . . . . .	185
3.7	Photographie de la bibliothèque du temple de DIANE à Nîmes . . . . .	192
5.1	Photographie de la signalétique vers le musée de la Renaissance . . . . .	337
5.2	Croquis préparatoire du musée gallo-romain de Lyon . . . . .	340

## Liste des tableaux

1.1	La médiation au musée MASSÉNA . . . . .	35
1.2	Sept musées d'histoire dans des capitales européennes . . . . .	41
1.3	Classement des départements records en nombre de musées de France . . . . .	52
1.4	Classement des communes records en nombre de musées de France . . . . .	53
1.5	Musées sélectionnés par zones géographiques . . . . .	54
1.6	Sélection dans les Palmarès des musées 2010-2012 . . . . .	55
1.7	Musées par statuts . . . . .	56
1.8	Extrait du classeur de route : deux exemples de fiches . . . . .	59
1.9	Modes d'accès aux enquêtés . . . . .	63
1.10	Liste chronologique des entretiens . . . . .	93
2.1	<i>Entretiens doubles</i> . . . . .	98
2.2	Visites des musées relativement aux rencontres . . . . .	100
2.3	Échelle de durées des entretiens . . . . .	102
2.4	Catégorisation de musées d'histoire de l'échantillon . . . . .	106
2.5	Répartition de l'échantillon par cœur de métier . . . . .	109
2.6	Répartition entre interlocutrices & interlocuteurs . . . . .	110
2.7	Origine linguistique des noms de famille . . . . .	113
2.8	Registres de langage des répondants . . . . .	114
2.9	Tempéraments, orientation des discours . . . . .	117
2.10	Typologie des documents . . . . .	130
2.11	Les fonctions d'indexation des lieux & institutions . . . . .	149
2.12	Options d'indexation des dates, périodes & événements anciens . . . . .	150
2.13	Options d'indexation des dates, périodes & événements plus récents . . . . .	150
2.14	Types de marquages du texte par aplats, traits ou signes typographiques . . . . .	153
2.15	Modélisation simplifiée du dispositif de moissonnage . . . . .	158
4.1	Les musées-châteaux : périodes de résidence, de muséification, de spécialisation . . . . .	253

# Table des matières

## VOLUME I Thèse

Sommaire . . . . .	15
Introduction . . . . .	17
Origine du sujet . . . . .	17
Contexte scientifique . . . . .	17
Problématique . . . . .	21
Question . . . . .	21
Postulats & hypothèses . . . . .	22
Rencontre du sujet & de l'objet : problématique . . . . .	23
Cadres & objectifs . . . . .	24
Positionnement de la thèse . . . . .	24
Sens de la thèse . . . . .	24
Méthodes . . . . .	25
Un regard documentaire sur le passé mis en scène . . . . .	26
Le musée comme terrain d'enquête . . . . .	27
Organisation de la thèse . . . . .	28

## Sous les portiques

I Entrer au musée : immersion, enquêtes . . . . .	31
I.1 Préalables . . . . .	33
I.1.1 Contours . . . . .	33
Démarches exploratoires au musée MASSENA . . . . .	33
Vers un terrain d'enquête . . . . .	38
Quelques musées étrangers . . . . .	39
I.1.2 Composition d'un guide d'entretien . . . . .	41
Grille d'entretien n° 1 : identité & universalité . . . . .	44
Grille d'entretien n° 2 : communication & esthétique . . . . .	45
I.1.3 Bancs d'essai . . . . .	47
Expérience d'enquête n° 1 : usages de documentation électronique . . . . .	47
Expérience d'enquête n° 2 : réappropriation du patrimoine industriel . . . . .	48
Expérience d'enquête n° 3 : <i>netnographie</i> de la curation sociale . . . . .	49
I.1.4 Aborder le terrain . . . . .	51
Guides & classement des musées . . . . .	51
Facilitatrices, facilitateurs . . . . .	56
L'administration de l'enquête . . . . .	58
🔴 Frapper à la porte : obtenir un entretien . . . . .	60
I.2 Sur la route des musées d'histoire . . . . .	64
N <sup>os</sup> 1-3, une réserve de trois entretiens tests . . . . .	67
I.2.1 Campagne d'automne . . . . .	68

	N <sup>os</sup> 4-6, trois musées locaux du Pas-de-Calais . . . . .	69
	N <sup>os</sup> 7-9, trois musées d'ampleur régionale dans la Somme . . . . .	69
	N <sup>os</sup> 10-14, musées à rayonnement national : Île-de-France & Normandie . . . . .	73
1.2.2	Tournée d'hiver . . . . .	75
	N <sup>os</sup> 15-18, <i>Outsiders</i> parisiens . . . . .	76
	N <sup>os</sup> 19-21, échappée nordiste : Compiègne-Lewarde . . . . .	77
	N <sup>os</sup> 22-28, au cœur de l'enquête : Paris & Île-de-France . . . . .	78
	N <sup>os</sup> 29-31, Lyon . . . . .	84
1.2.3	Tournées probatoires & synthèse . . . . .	85
	N <sup>os</sup> 32-34, trois entretiens de clôture . . . . .	85
	☞ Synthèse de l'enquête . . . . .	91
<b>2</b>	<b>Autour de l'écritoire : récit d'une analyse</b> . . . . .	<b>95</b>
2.1	Retours sur entretiens . . . . .	97
2.1.1	Conditions des entretiens . . . . .	97
	<i>L'entretien double</i> . . . . .	97
	<i>L'entretien-visite</i> . . . . .	99
	Temporalités de l'entretien : les courts & les longs . . . . .	101
	Temporalités de l'enquête : les <i>entretiens successifs</i> . . . . .	103
2.1.2	Description de l'échantillon . . . . .	105
	Cladistique des musées d'histoire étudiés . . . . .	105
	Cœurs de métier des répondants . . . . .	108
	Minorités parmi les répondants : genre, nom, langage . . . . .	110
	Vers une typologie des tempéraments . . . . .	114
	☞ Bilan : spécificités de l'enquête au musée . . . . .	118
2.2	Rouages d'une analyse . . . . .	120
2.2.1	La boîte à outils de recherche . . . . .	120
	Des lieux de travail . . . . .	121
	Une gestion documentaire . . . . .	124
	Des outils bibliographiques & éditoriaux limités . . . . .	129
2.2.2	Plongée entre les lignes : retranscrire en L <sup>A</sup> T <sub>E</sub> X . . . . .	132
	Vers un nouvel équipement . . . . .	133
	Éditer à l'ancienne avec L <sup>A</sup> T <sub>E</sub> X & les Garaldes . . . . .	137
	Pour des caractères léchés : langues, ligatures, nœuds & jambages . . . . .	141
	Campagnes de retranscriptions & indexations . . . . .	145
2.2.3	Un prototype communicationnel d'analyse du corpus . . . . .	151
	L'entretien marqué & enrichi . . . . .	152
	Moissonnage thématique hypertexte . . . . .	156
	De la lecture aux résultats . . . . .	161
	☞ Abrégé d'un dispositif . . . . .	163

## Représenter le passé

3	Rameaux de généalogie	167
3.1	Aux sources du musée	167
3.1.1	Au commencement, chantons les Muses	168
	La littérature rituelle de l'aède	168
	CLIO, inspiratrice ou allégorie de l'histoire?	171
3.1.2	Archéologie du musée archaïque & classique	175
	Géographie des <i>Museia</i> antiques	177
	Des Muses pythagoriciennes aux jardins philosophiques	181
3.1.3	Du monument au mythe	187
	La métamorphose alexandrine	187
	Bibliothèques & musées hellénistiques	190
	☛ Dénouement : l'historien antique au musée?	193
3.2	Médiums de l'histoire	197
3.2.1	Langages	198
	Silence	198
	Percer le seuil de l'écriture	201
	Les fabricants d'histoires	203
3.2.2	Le livre, icône historienne	204
	Historiographie grecque, latine, romane	204
	L'histoire imprimée	207
3.2.3	L'oralité au musée : les étincelles de l'audioguide	209
	Entre tradition & modernité	210
	Les services d'un dispositif	212
	Des idées pour le contenu	216
	☛ Lire le musée	219
4	Au musée d'histoire...	221
4.1	Depuis le siècle de l'histoire	224
4.1.1	Décollation & récolement de l'histoire	225
	De la vague révolutionnaire au premier musée d'histoire	226
	Jacobinisme, girondinisme : musée parisien, musée de province	229
4.1.2	Abriter & habiter les théâtres de l'histoire	236
	Le château-musée	238
	Topologie d'une histoire périodique de France	242
	☛ Parcours de l'histoire de France	251
4.2	Le musée, média du passé	254
4.2.1	L'appareil muséal	254
	Muséologie d'objet, d'idée, de point de vue	255
	Média de l'histoire?	257
4.2.2	Les missions du musée	259
	Conservation, curation	260
	Communication, le choix des mots	264



	Connaissance & économie du savoir . . . . .	265
	🏛️ Musée d'histoire, définition mouvante . . . . .	269
4.3	Médiations & collections à l'ère du numérique . . . . .	274
4.3.1	Interactivité numérique . . . . .	276
	La technique & ses défauts . . . . .	277
	L'interactivité . . . . .	279
4.3.2	L'espace-temps de la modélisation . . . . .	282
	Echelles virtuelles . . . . .	283
	Trois dimensions en soutien à la quatrième . . . . .	285
4.3.3	Numérisations & renseignements en ligne . . . . .	288
	La numérisation des collections . . . . .	289
	Dispositifs de récolement . . . . .	292
	Mise à disposition des collections en ligne . . . . .	295
4.3.4	Portail d'information & documentation électronique . . . . .	298
	La documentation électronique . . . . .	298
	L'accroche du portail . . . . .	302
	👉 Proposer, diffuser, échanger . . . . .	304
5	Vers une esthétique de l'histoire . . . . .	309
5.1	L'histoire par le sensible . . . . .	310
5.1.1	Commencer par le sensible . . . . .	311
	Concevoir la perception . . . . .	314
	Les circuits du sentir . . . . .	317
5.1.2	Images mentales . . . . .	321
	Première expérience du passé . . . . .	322
	Conscience de la perception . . . . .	324
5.1.3	Histoires de mémoire . . . . .	327
	La représentation mentale du passé : la mémoire . . . . .	328
	Mémoire personnelle, mémoire collective, histoire . . . . .	329
	👉 Du sensible à l'action . . . . .	332
5.2	Représentations du passé . . . . .	334
5.2.1	Temporalités . . . . .	334
	Les temps de l'accès & de l'après . . . . .	335
	Le temps de la circulation . . . . .	339
	Traits aspectuels choisis . . . . .	342
5.2.2	Temps, véridicité, pédagogie . . . . .	344
	Usages du temps . . . . .	344
	De la mémoire à l'histoire : la véridicité . . . . .	347
	Les stratégies pour la connaissance . . . . .	349
5.2.3	Démêler l'esthétique . . . . .	352
	Naissance de l'esthétique . . . . .	353
	Le genre historique . . . . .	357
	👉 Réconcilier l'histoire à l'art . . . . .	361

Conclusion	367
Généalogies régénérées . . . . .	367
Un univers polymorphe . . . . .	368

## VOLUME II Annexes

Sommaire . . . . .	379
<b>A La tournée des musées</b>	<b>381</b>
A.1 Entretien avec Louis MÉZIN . . . . .	381
A.2 Entretien avec Francis DREYER . . . . .	396
A.3 Entretien avec Marie-Thérèse MATTAT & Georges NARCY . . . . .	401
A.4 Entretien avec Jean-François GRAILLOT . . . . .	411
A.5 Entretien avec André L'HOËR . . . . .	416
A.6 Entretien avec Carole SAMEZ & Luc PIRALLA . . . . .	425
A.7 Entretien avec Françoise LERNOUT . . . . .	445
A.8 Entretien avec Marie-Pascale PRÉVOST-BAULT . . . . .	458
A.9 Entretien avec Noël MAHEO . . . . .	465
A.10 Entretien avec Pascal ROMAN . . . . .	472
A.11 Entretien avec Franck MARIE . . . . .	498
A.12 Entretien avec Jean-Marie BRUSON . . . . .	515
A.13 Entretien avec Thierry CRÉPIN-LEBLOND . . . . .	527
A.14 Entretien avec Michel ROUGER . . . . .	541
A.15 Entretien avec Éric de VISSCHER . . . . .	554
A.16 Entretien avec Agnès MIRAMBET-PARIS & Hélène TROMPARENT DE SEYNES . . . . .	567
A.17 Entretien avec Aude PESSEY-LUX . . . . .	589
A.18 Entretien avec Laurent GERVEREAU . . . . .	607
A.19 Entretien avec Laure CHABANNE . . . . .	626
A.20 Entretien avec Hélène MEYER . . . . .	635
A.21 Entretien avec André DUBUC & Virginie DEBRABANT-MALOLESZY . . . . .	647
A.22 Entretien avec Anne Hélène HOOG . . . . .	665
A.23 Entretien avec David GUILLET . . . . .	686
A.24 Entretien avec Caroline FIESCHI . . . . .	698
A.25 Entretien avec Christophe BEYELER . . . . .	720
A.26 Entretien avec Christian TILATTI . . . . .	735
A.27 Entretien avec Frédéric LACAÏLLE . . . . .	747
A.28 Entretien avec Alain MERCIER . . . . .	781
A.29 Entretien avec Hugues SAVAY-GUERRAZ . . . . .	805
A.30 Entretien avec Isabelle DORÉ-RIVÉ . . . . .	825
A.31 Entretien avec Hervé GROSCARRET . . . . .	834
A.32 Entretien avec Olivier GHIRINGHELLI & Bertrand ROUSSEL . . . . .	849
A.33 Entretien avec Denis CHEVALLIER . . . . .	866
A.34 Entretien avec Marie LAPALUS & Maxime BOUCHOT . . . . .	877
<b>B Moissonnage</b>	<b>887</b>
B.1 Histoire . . . . .	887
B.1.1 Courants historiographiques . . . . .	887
Archéologie . . . . .	887
Axe monographique . . . . .	887

	Axe multiple . . . . .	887
	Axe sociologique . . . . .	888
	Capharnaüm . . . . .	888
	Histoire de la ville . . . . .	888
	Histoire des sociétés . . . . .	888
	Histoire événementielle . . . . .	888
	L'ère du temps . . . . .	889
	Musées de société . . . . .	889
B.1.2	Fabrique . . . . .	889
	ATP . . . . .	889
	Lien avec les historiens . . . . .	889
	Positionnement du musée . . . . .	889
	Rendre didactique . . . . .	890
B.1.3	Histoire des musées . . . . .	890
	Musées d'antiquaires . . . . .	890
	Musées de province . . . . .	890
	Musées d'histoire de la ville . . . . .	892
	Origine . . . . .	892
	Rénovations . . . . .	892
	Révolution . . . . .	893
B.1.4	Historiens . . . . .	893
	Musées d'historiens . . . . .	893
	Vulgarisation . . . . .	894
B.1.5	Médiums . . . . .	894
	Préhistoire . . . . .	894
B.1.6	Mémoire . . . . .	894
	Identité . . . . .	894
	Vers l'histoire . . . . .	894
B.1.7	Qu'est-ce qu'un musée d'histoire ? . . . . .	895
	Bonne question . . . . .	895
	Classification . . . . .	895
	Communication . . . . .	895
	Rapport à l'histoire . . . . .	895
B.2	Musée . . . . .	896
B.2.1	Annexes . . . . .	896
	Bibliothèques . . . . .	896
	Intersections . . . . .	896
B.2.2	Collections . . . . .	896
	Lieux . . . . .	896
	Positionnement . . . . .	901
	Trésor . . . . .	901
B.2.3	Dispositif . . . . .	901
	Sens du musée . . . . .	901
B.2.4	Fonctionnement . . . . .	901

	Amis des musées . . . . .	901
	Direction scientifique . . . . .	902
	Projet . . . . .	902
B.2.5	Fonctionnements . . . . .	903
	Carrières . . . . .	903
	Formations . . . . .	903
B.2.6	Publics . . . . .	904
	Objectif . . . . .	904
	Orientation . . . . .	904
B.2.7	Sociologie du musée . . . . .	904
	Professions . . . . .	904
B.2.8	Vies d'un musée . . . . .	904
	Thème . . . . .	904
B.3	Communication . . . . .	904
B.3.1	Fabrique de l'histoire . . . . .	904
	La recherche au musée . . . . .	904
B.3.2	Méthode . . . . .	905
	Langage . . . . .	905
	Questionnaire . . . . .	905
B.3.3	Multimédia . . . . .	905
	Audioguide . . . . .	905
B.3.4	Numérique . . . . .	908
	Débats du numérique . . . . .	908
	Dispositif de récolement . . . . .	909
	Documentation en ligne . . . . .	910
	Interactivité . . . . .	912
	Modélisation . . . . .	914
	Numérisation des collections . . . . .	916
	Portail . . . . .	919
B.3.5	Oral . . . . .	921
	Médiation . . . . .	921
B.3.6	Parcours . . . . .	921
	Construction . . . . .	921
B.3.7	Scénographie . . . . .	921
	Dans son jus . . . . .	921
	Immersion . . . . .	922
	Installations . . . . .	922
	Introduction . . . . .	922
	Surface . . . . .	923
B.3.8	Texte . . . . .	923
	Cartel . . . . .	923
B.4	Esthétique . . . . .	924
B.4.1	Beau . . . . .	924
	Belle histoire . . . . .	924

---

B.4.2	Découverte . . . . .	924
	Curiosité . . . . .	924
	Décalage . . . . .	924
	Reconnaissance . . . . .	924
B.4.3	Espace . . . . .	925
	Bâtiment . . . . .	925
	Contexte . . . . .	925
	Site . . . . .	926
B.4.4	Esthétique de l'histoire . . . . .	926
	Éthique . . . . .	926
B.4.5	Expérience . . . . .	926
	Connaissance . . . . .	926
B.4.6	Histoire de l'art . . . . .	927
	Illustration de l'histoire . . . . .	927
B.4.7	Sensible . . . . .	927
	Affectif . . . . .	927
	Émotion . . . . .	927
B.4.8	Temporalité . . . . .	928
	Anachronie . . . . .	928
	Chronothématique . . . . .	928
	Exposition . . . . .	928
	Intemporel . . . . .	929
B.4.9	Temporalités . . . . .	929
	Distance . . . . .	929
	Table des matières . . . . .	933

## Références

Bibliographies	945
Sources	945
Entretiens	945
Expositions	947
Listes signalétiques	953
Livres, articles, conférences, rapports, textes politiques	953
Périodiques	981
Films, émissions, arts vivants	981
Peintures, dessins, illustrations, plans, photographies	982
Sculptures, céramiques, installations, performances	985
Objets d'art, artefacts	986
Monuments	987
Programmes	989
Sites	989
Bulletins spécialisés	990
Philosophie de l'histoire	990
Écriture de l'histoire	992
Représentations et images	993
Stylistique et temporalités	993
Esthétique	994
Muséographie	996
Muséologie	998
Les musées d'histoire	1000
Débat de la Maison d'histoire de France	1001
Mémoire et patrimoine	1002
Index	1005
Index des noms	1005
Index des institutions	1021
Index des lieux	1062
Index des périodes & des événements	1098
Index des dates	1104
Lexiques	1115
Abréviations	1115
Acronymes	1116
Glossaire	1122
Tables	1133
Table des figures	1133
Liste des tableaux	1134
Table des matières	1135