Unités écologiques, « period rooms » : des ensembles d'objets mobiliers, de la collecte à la valorisation muséographique

Ecological units, 'period rooms' and ensembles of movable objects, from collection to the museum interpretation

Bénédicte Rolland-Villemot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/13373>

DOI : 10.4000/insitu.13373

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la culture

Référence électronique

Bénédicte Rolland-Villemot, « Unités écologiques, « period rooms » : des ensembles d'objets mobiliers, de la collecte à la valorisation muséographique », *In Situ* [En ligne], 29 | 2016, mis en ligne le 13 juillet 2016, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/13373> ; DOI : 10.4000/insitu.13373

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

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

Unités écologiques, « period rooms » : des ensembles d'objets mobiliers, de la collecte à la valorisation muséographique

Ecological units, 'period rooms' and ensembles of movable objects, from collection to the museum interpretation

Bénédicte Rolland-Villemot

- 1 Dans les années 1930, le renouveau des musées en France connaît un essor sans précédent. Le gouvernement du Front populaire décide la création du musée de l'Homme, héritier du musée d'ethnographie du Trocadéro, et le 1^{er} mai 1937 est créé au sein du musée de l'Homme le département des Arts et Traditions populaires, futur musée national des Arts et Traditions populaires. Le projet de ce musée des ATP s'inscrit dans le contexte de la politique culturelle des années 1930 en France et en Europe et plus particulièrement, dans la volonté du Front populaire¹.
- 2 Le directeur-adjoint du musée de l'Homme, Georges Henri Rivière (1897-1985), est donc chargé par Paul Rivet (1876-1958), alors directeur du musée, de diriger le projet muséographique du musée national des Arts et Traditions populaires.
- 3 À partir des années 1920, l'accroissement impressionnant des collections du musée de l'Homme, conséquence d'une prise de conscience toujours plus forte en faveur de la sauvegarde du patrimoine et d'un élargissement du concept d'art à exposer, oblige à d'urgentes réformes pragmatiques.
- 4 Les concertations et collaborations entre professionnels de musées se multiplient, parfois à un niveau international, pour trouver des solutions autant que possible adaptées et durables en muséographie. La parution, dès 1927, de la revue *Mouseion*, bulletin de l'Office international des musées, permet la diffusion de ces solutions réalisées dans l'un ou l'autre musée du monde.

- 5 Certains courants de la muséographie veulent favoriser l'interprétation. Une réflexion sur une autre muséologie commence à se structurer au niveau international. Favoriser l'interprétation fut le projet initial de Georges Henri Rivière, désireux de mettre en place une muséographie interprétative qui se substituerait à la simple « monstration » des objets².
- 6 Ces courants de muséographie promeuvent alors la reconstitution de chambres, de cabinets, de salons de musique, de cloîtres ou de cours intérieures qui accueillent des peintures, des sculptures, des meubles, des tapisseries et autres objets d'art, d'une même période, souvent d'une même origine géographique. « Sont ainsi créés les « *period rooms* » ou « ensembles », dans lesquels se développent des « atmosphères » suggestives qui, par des « coïncidences » entre les œuvres, évoquent leur destination originale et permettent de mieux les comprendre. Il n'est pas aisé de dater la première réalisation de ce type de « mise en exposition », selon les termes de Raymond Montpetit³.
- 7 La remise en contexte de l'objet, en particulier « ethnographique », fut un des fils conducteurs de la muséographie « fil de nylon⁴ » de Georges Henri Rivière, dans une démarche de présentation analogique pour constituer des ensembles mobiliers faisant sens pour le visiteur. Ainsi sont nées les unités écologiques présentées dans les galeries culturelles du MNATP (musée national des Arts et Traditions populaires).

Qu'est-ce qu'une unité écologique⁵ ?

- 8 Le but de Rivière est alors de constituer des collections d'objets d'une certaine France rurale qu'il voit disparaître sous ses yeux. Ce musée déménagea en 1969 dans de nouveaux locaux construits à Paris, dans le bois de Boulogne, en bordure du jardin d'acclimatation, plus précisément à l'emplacement de l'ancien palmarium. La galerie culturelle, inaugurée le 10 juin 1975, s'adresse au grand public. La perspective en est synthétique et la présentation aussi attractive et aussi proche de la vérité écologique que possible. Elle évoque principalement ce que Georges Henri Rivière a appelé la civilisation rurale française et que l'on a dénommé aussi pendant longtemps civilisation traditionnelle. Le schéma en a été tracé par Claude Lévi-Strauss et le programme élaboré par Georges Henri Rivière, avec le concours de collaborateurs scientifiques, dont André Desvallées et Martine Segalen.
- 9 Elle comprend deux parties, l'« univers » et la « société ». Ces deux parties sont elles-mêmes divisées en trois sections ; la première section, consacrée à l'« univers », comprend « le milieu et l'histoire », « techniques », « coutumes et croyances ». La deuxième section, consacrée à la « société », comprend « pratiques », « institutions » et « œuvres ».
- 10 Pour la galerie culturelle, Rivière et son équipe, avec l'aide des architectes Michel Jausserand et Jean Dubuisson et le programmiste Jacques Pasquet, élaborent un bâtiment alors très moderne qui doit abriter les collections et les équipes de recherche. Les enquêtes et les collectes se multiplient, et ce musée, « le Louvre du peuple », expose ses collections d'une double manière : dans la galerie d'étude, ouverte en 1972, sont abordés les aspects les plus technologiques de la culture, et dans la galerie culturelle, selon un programme inspiré par Claude Lévi-Strauss, sont présentées la plupart des facettes de la vie en société de la paysannerie et de l'artisanat français. Ces présentations

muséologiques, qui mettent au second plan l'environnement pour laisser parler l'objet seul, furent alors saluées comme des réalisations esthétiques remarquables, et Georges Henri Rivière fut surnommé le « magicien des vitrines⁶ ».

- 11 Sont inventées des « unités écologiques », c'est-à-dire des ensembles présentant tous les objets d'un lieu particulier tels qu'ils étaient dans leur contexte naturel, par exemple un intérieur de Basse-Bretagne, une forge du Queyras. Leur reconstitution dans le musée a nécessité un rigoureux travail de repérage, démontage puis remontage.
- 12 L'unité écologique est une forme muséographique présentant un ensemble d'objets provenant d'un même contexte et disposés dans une vitrine tels qu'ils étaient le plus souvent lors de leur collecte sur le terrain. Les biens meubles, comme les objets provenant d'une fouille, les œuvres d'art ou les spécimens naturels, sont le plus souvent conservés *ex situ*.
- 13 Bien que présentée *ex situ*, l'unité écologique se veut imiter une conservation *in situ*. C'est là son paradoxe⁷. Cette présentation *ex situ* se veut aussi proche que possible de la réalité *in situ*.
- 14 Cette création a vu le jour en France de manière permanente lors de l'élaboration de la galerie culturelle au MNATP, en 1975. Des essais avaient déjà été amorcés lors des expositions temporaires précédentes de Rivière.

C'est le musée d'ethnologie qui invente l'expographie car il ne peut se contenter de présenter les objets les uns à côté des autres : il doit les expliquer, les mettre en relation. Il ne peut les livrer pour eux-mêmes pour ce qu'ils apportent [...] Ainsi, l'objet vise à signifier des rapports : relations des hommes à leur milieu naturel, des hommes entre eux, dans les relations sociales de travail, d'intimité. La contextualisation par les objets met en scène des façons d'être et d'habiter le monde⁸.
- 15 Au musée de l'Homme, tout au long de la gestation du projet du MNATP, des expériences muséologiques sont tentées. Mais le choix du nom du musée, « musée national des Arts et Traditions populaires », oriente la muséographie : le musée se veut être le lieu de la mise en valeur d'une culture dite populaire sous deux aspects principaux, artistiques et traditionnels.
- 16 Ces séquences muséographiques ont l'ambition de reconstituer une chaîne opératoire qui n'en est pas moins un moyen plutôt simple de caractériser les éléments et les étapes d'une transformation matérielle contrôlée par un agent (humain ou primate, d'ailleurs). À l'échelle des phénomènes dont ils ont à rendre compte, les ethnologues et les archéologues ne font pas autre chose qu'appliquer des méthodes semblables à celle des ingénieurs des bureaux d'étude et des spécialistes de recherche opérationnelle qui prévoient les étapes de processus de façonnage ou de fabrication, dont l'ampleur temporelle et la complexité spatiale dépassent de plusieurs ordres de grandeur celles des techniques que les chercheurs en sciences humaines ont habituellement à connaître.
- 17 Voici comment ces séquences sont présentées dans le musée et dans le guide du MNATP⁹ :

« du blé au pain » : les céréales panifiables dominant au XIX^e siècle : labour, semailles, récoltes à la faucille, battage, mouture (moulin à roue verticale et horizontale), pain fait dans le cadre familial, dans un four domestique ou communautaire ;

« de la vigne au vin » : la vigne est cultivée dans toute la France jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle. Puis, elle régresse, et depuis la crise du phylloxéra, les plants sont rigoureusement alignés. La vigne demande de l'entretien : taille, labour

désherbage, protection les pieds contre le froid. Puis viennent les vendanges jusqu'au foulage du raisin, fermentation et le premier vin ;

« de la toison à la vêtue » : les vêtements de tous les jours sont produits localement dans l'espace domestique. La laine est lavée, peignée, cardée et filée par les femmes à la quenouille. Puis les opérations de teinture, d'ourdissage et de tissage ont également lieu dans l'espace domestique ;

« de l'arbre à l'établi » : le bois est le matériau le plus utilisé ; des nombreux métiers travaillent autour du bois comme l'atelier de Désiré Louvel à La Fresnaye dans la Sarthe (qui a été en activité depuis 1953). Au XIX^e siècle la moitié du canton vit du bois. Cet artisan produisait entre autres des sébiles et des mouvettes (cuillères à sauce) ;

« de la terre au pot » : il n'y avait pas de potier de village comme il y avait un forgeron ; les potiers étaient regroupés là où étaient disponibles argile à poterie et combustible ;

« de la carrière à l'édifice » : le tailleur de pierre, formé le plus souvent à l'école du compagnonnage, occupait autrefois une place privilégiée.

- 18 Ces séquences replacent l'objet, l'artefact dans une chaîne opératoire technique selon la conception d'André Leroi-Gourhan¹⁰ et de ses suiveurs en ethnologie. Cette chaîne opératoire va de la matière première au produit fini en explicitant les séquences de fabrication. Nous avons donc bien devant nous des ensembles mobiliers où l'objet individuel n'a de sens que dans les relations qu'il entretient avec les autres objets pour créer un ensemble intellectuel situé dans le temps et l'espace. « Nul besoin d'être grand sage, cependant, pour noter que la description et l'analyse des chaînes opératoires ne font plus guère recette »¹¹. Ces séquences participent d'une muséographie narrative qui est un récit de la technique.

L'unité écologique

- 19 Cette dernière invention est en fait inspirée des travaux de Leroi-Gourhan sur le site de Pincevent (Seine-et-Marne). Ses méthodes de fouilles consistaient à prélever un ensemble d'éléments le plus complet possible afin d'en donner une restitution. L'objet est alors considéré comme le témoin d'une activité passée, il est sémiophore, et sa mise en relation avec d'autres objets provenant d'un même ensemble tend à enrichir leur sens. Ces objets collectés et présentés dans leur ensemble sont appelés par Georges Henri Rivière « les choses réelles intégrées » et définies comme « les objets ayant participé d'un même milieu, acquises dans leur intégrité ou regroupés par le musée, qu'on peut dire unités écologiques »¹². Ils témoignent de l'environnement avec plus d'intensité que ne le font les choses réelles isolées.
- 20 La présentation est le plus souvent écologique, que ce soit par les objets réels des séquences, qui sont montrés dans leur contexte d'utilisation, en position d'emploi, par les reconstitutions, par les unités écologiques, qui sont, pour la plupart, des systèmes complets, fidèlement recueillis sur le terrain et intégralement restitués, ou par les diaporamas, qui situent les objets dans leur environnement naturel et social. L'ensemble est complété d'une signalisation : titres, textes introductifs et notices pour chaque objet ou image.

Les unités écologiques de la galerie culturelle

Le bateau de Berck : *La Marianne Toute seule*

21 (fig. 1)

Figure 1

Le bateau de Berck. Ph.2005.82.139.

Phot. Jézéquel, Hervé. © MuCEM.

- 22 Le transport du bateau jusqu'au musée a été assuré par voie fluviale et la vitrine a été construite autour. Au sein du programme d'exposition de la galerie culturelle, élaborée entre 1961 et 1968 par Rivière en collaboration avec son équipe coordonnée par André Desvallées et les architectes Jean Dubuisson et Michel Jausserand vient prendre place le projet de consacrer à la pêche en mer un « isolat » que Rivière appellera plus tard une unité écologique. Cette présentation s'inscrit dans l'importante section inaugurale consacrée aux techniques d'acquisition qui recouvrent selon une dénomination inspirée de Leroi-Gourhan, la cueillette, la chasse, la pêche et l'élevage¹³. Une note de Rivière datée du 19 janvier 1966 intitulée « projet d'un isolat pour la Galerie culturelle, esquisse de la future présentation : la vitrine sera consacrée à la mise en scène du bateau spécialement construit dans ce but »¹⁴.

L'atelier d'un tourneur, Désiré Louvel

- 23 Tourneur du Maine, Désiré Tournel tourne une écuelle et une mouvette dans son atelier. L'intérieur de l'atelier apparaît en coupe à l'aplomb de son mur sud (fig. 2).

Figure 2

L'atelier de tourneur sur bois. Ph 2005.82.46.

Phot. Jézéquel, Hervé. © MuCEM.

Une forge du Queyras : forge de Saint-Véran

Figure 3

La forge du Queyras. Php. 2007.1.26.

Phot. Fouin, Christophe. © MuCEM.

- 24 C'est l'intégralité d'une forge. « Dans une forge du Queyras vers 1945. C'est la forge d'Abraham Isnel telle qu'il l'a laissée à sa mort, en 1948. Elle était située à Saint-Véran (Hautes-Alpes) où elle avait été construite en 1871. Abraham Isnel fabriquait ses outils, les outils des paysans, des clefs et surtout des fers à mulets (fig. 3).
- 25 Le forgeron maréchal-ferrant était l'un des spécialistes les plus indispensables à la vie économique des bourgs et des villages. Maître des quatre éléments, le fer, et le feu, l'air et l'eau, il était aussi plus ou moins magicien. Sa forge était au centre de la vie à l'égal du café et de la place du marché. Toujours ouverte, c'était un lieu de rencontre pour les hommes, comme le lavoir l'était pour les femmes ». Voilà ce que dit aux visiteurs de la

forge le panneau explicatif. Un montage sonore restituant les bruits de la forge accompagne le visiteur.

- 26 C'est l'intégralité d'une forge (objets et certains éléments immeubles) qui est reconstituée. Des moulages en latex ont été employés pour les nécessités de la reconstitution. Un sol en terre battue a été reconstitué. « Les façades, le plafond de plâtre uni et la maçonnerie du foyer sont des fac-similés »¹⁵.

Un intérieur de Basse-Bretagne

- 27 La salle commune de la maison des Deuffic à Goulien (Finistère). L'ensemble se compose d'une armoire, d'un vaisselier précédé d'un petit banc dans la partie gauche de la vitrine, et à droite un lit clos avec un banc. Une table complète cet ensemble. Les sols, les murs, la cheminée, le plafond sont des fac-similés (**fig. 4**).

Figure 4

Le Goulien. Ph.2005.82.112.

Phot. Jézéquel, Hervé. © MuCEM.

Un chalet d'alpage

- 28 Ce chalet présente les activités en estive avec le matériel pour fabriquer le fromage (**fig. 5**).

Figure 5

Le hameau de Faucigny. Ph. 2001.60.419.

Phot. Jézéquel, Hervé. © MuCEM.

Un buron d'Aubrac

- 29 Sur un sol en terre battue se trouve un pressoir d'où s'écoule la « fourme » de la veille, la porte de la cave, les baquets à petit lait et la baratte. Au centre, deux selles pour presser les fromages et la niche où fermente la présure. Un escalier sert d'accès aux combles (**fig. 6**).

Figure 6

Le buron d'Aubrac. Php.2007.1.26.
Phot. Fouin, Christophe. © MuCEM.

Un cabinet de voyance

- 30 Le voyant parisien Beline a exercé de 1954 à 1977. L'intérieur du cabinet de consultation est restitué avec son mobilier, une cheminée et son décor (**fig. 7**).

Figure 7

Un cabinet de voyance. Ph.2005.82.212.

Phot. Jézéquel, Hervé. © MuCEM.

- 31 Comme témoin d'isolats reconstitués, la galerie culturelle se veut moderne et interactive : des montages sonores, des films, des diaporamas accompagnent les présentations. C'est une muséographie interprétative qui pratique l'analogie.

L'Unité écologique, constituer un ensemble : pourquoi et selon quelle méthode ?

- 32 À partir d'un exemple emblématique et bien étudié de l'unité écologique que constitue l'intérieur de Basse-Bretagne, nous allons étudier comment ont été pensés ces ensembles d'objets, depuis la collecte et l'étude sur le terrain jusqu'à la présentation muséographique. Cet ensemble propose une vision de la maison de Guillaume et Catherine Deuffic, en Basse-Bretagne, vers 1930. L'agencement de la pièce est reproduit selon la manière dont Guillaume Deuffic, maçon, et son épouse Catherine, couturière, l'habitaient en 1930. Marguerite Vigouroux, la personne qui a vendu l'intérieur de cette maison au musée, est leur fille.
- 33 L'ordonnancement de la pièce est caractéristique de la Cornouaille depuis le XVIII^e siècle. La salle est remplie de nombreux meubles juxtaposés les uns aux autres et alignés sur les murs, délimitant un espace vide au centre de la pièce. L'unité écologique comprend des meubles typiques de la région comme le lit clos ou le *drustilh*, banc à haut dossier, accumulés au cours des générations successives. Le décor est lui-même caractéristique de la Cornouaille : les sobres incisions des panneaux de l'armoire ou des lits clos, les motifs

astraux. Le mobilier est en chêne et certains panneaux comportent des motifs à caractère religieux élaborés avec des clous en cuivre. Le décor permet également d'évaluer la fortune d'une famille. Ici, la faible abondance de l'ornementation, hormis sur le *drustilh*, témoigne des maigres ressources des propriétaires.

- 34 Le décor religieux est assez présent. On peut remarquer l'importance des signes de croix en éléments de décor, la présence de crucifix mais aussi la statuette de la Vierge dans la niche du *drustilh*. La petitesse de la pièce contraint à rentabiliser au maximum l'espace : les meubles sont accolés les uns aux autres, la table marchepied sert également de coffre de rangement. Malgré cette exigüité, les lits clos mais aussi le haut dossier du *drustilh* tendent à délimiter des espaces au sein même de cette pièce, marquant entre eux une hiérarchisation. En effet, l'âtre était l'endroit où l'on se retrouvait le soir car il était le seul endroit de chaleur et l'une des rares sources de lumière. Le lit clos, près du foyer était réservé aux grands-parents, le second était occupé par les parents et leurs filles. Sur la table étaient préparés et mangés les repas, c'est là aussi que Mme Deuffic effectuait ses travaux de couture. L'unité écologique permet donc de mieux saisir le sens du lit clos mais surtout l'agencement des meubles dans l'espace. Ce que l'on ne percevrait pas en face d'un lit clos présenté seul, hors contexte. L'espace est ici essentiellement féminin et le mobilier était destiné à l'usage de la femme. La femme restait au foyer et s'occupait des activités domestiques :

« le meuble accompagne chacune des activités domestiques spécifiquement féminines de leur apprentissage et accomplissement, mais aussi les principales étapes de la vie de chaque individu de la famille, du berceau au lit de mort »¹⁶.

- 35 L'agencement de la pièce obéit à un schéma immuable depuis le XVIII^e siècle dans une grande partie de la Cornouaille : face à la porte d'entrée, l'âtre ; à gauche, une série de meubles accolés (armoires, vaisselier, armoire étroite et lit clos avec table marchepied) à droite, lit clos avec banc-marchepied, table rectangulaire et banc à haut dossier séparant le coin – salle à manger et le coin cuisine. Cette salle était l'unique pièce d'habitation : on y travaillait, on y prenait ses repas, on y passait la veillée et l'on y dormait ; les lits clos amenuisaient les inconvénients de la cohabitation entre les diverses générations en même temps qu'ils protégeaient du froid.
- 36 Un lit clos de même type et daté de 1850 est décrit dans le vocabulaire du mobilier domestique à Châteaudun dans le Finistère¹⁷.

Comment ont-été constitués ces ensembles mobiliers ?

- 37 Les « ensembles écologiques » que constituent l'intérieur paysan de Goulien en Bretagne, le buron (habitat de berger-fromager) de l'Aubrac, le bateau de pêche de Berck (Pas-de-Calais) et bien d'autres témoignent de la qualité de cette démarche totalement novatrice, globalisante, traduction muséographique spectaculaire du résultat des grandes enquêtes pluridisciplinaires, depuis la Sologne, en 1937, jusqu'à l'Aubrac et au Châtillonnais entre 1963 et 1968, à laquelle furent associés Isac Chiva et Marcel Maget et que coordonna personnellement Rivière dans le cadre de « Recherches coopératives sur programme » (RCP).
- 38 Des enquêtes plus thématiques furent également initiées, base de la constitution de collections qui auraient sans cela disparu pour l'essentiel, et d'une documentation d'une

rare qualité, établie selon des normes méthodologiques rigoureuses enseignées par Marcel Maget, depuis la période de la mise en place des chantiers intellectuels, entre 1939 et 1946.

- 39 La démarche d'enquêtes-collectes, qui associaient des conservateurs du musée et des chercheurs en sciences humaines, a permis, grâce à la mise en œuvre d'une méthodologie rigoureuse, de compléter les axes forts des collections existantes ou d'explorer des champs nouveaux, peu ou pas pris en compte par d'autres musées.

L'objet ne sera pas considéré comme une simple curiosité ou une valeur purement esthétique, mais comme signe matériel de quelque chose de vivant, en l'occurrence les techniques, coutumes, traditions, représentations qui ont cours dans les milieux proprement populaires¹⁸.

- 40 Des chercheurs partaient sur le terrain pour enquêter et acquérir des collections, des objets, des documents. Ils rapportaient du terrain tout un matériel (enregistrements, films, photographies, objets) pour enrichir les collections du musée et nourrir le programme muséographique.

- 41 Les éléments mobiliers étaient « prélevés sur le terrain » à la manière de la méthode des fouilles archéologiques. Ces ensembles étaient acquis à titre onéreux par le MNATP. Ces acquisitions étaient, comme pour les autres musées nationaux, soumises à l'approbation du conseil artistique des musées nationaux. Mais pour ses acquisitions, le musée des Arts et Traditions populaires proposait à la direction des Musées de France, des campagnes d'acquisition ou enquêtes-collectes, dans la tradition des enquêtes-collectes mises en place entre 1937 et 1946. Ces campagnes d'acquisition étaient thématiques. Des objets étaient collectés et acquis pour le musée. Le conseil artistique approuvait les thèmes des campagnes d'acquisition et les objets acquis étaient présentés à la fin de la campagne pour validation. Les campagnes d'acquisition étaient financées, comme toute acquisition des musées nationaux, par des crédits d'acquisition de la Réunion des Musées nationaux.

- 42 Ce système, qui autorisait une certaine souplesse, était très adapté pour la collecte et l'acquisition *in situ* d'ensembles d'objets. Un rapport de recherche pour chaque campagne était publié avec la liste des objets acquis. Pour enrichir la collection du musée qu'il est en train de projeter, Georges Henri Rivière justifie dans une note, en 1961, à son administration de tutelle, la direction des Musées de France, l'acquisition des enquêtes-collectes.

La réalisation, en regard des habitudes administratives des enquêtes de terrain. Certains ont encore peine à admettre qu'une mission ethnographique équivaut à une mission archéologique.

Nous préparons le musée d'ethnographie de la France. Cela implique d'avoir en vue un ensemble de techniques, de structures sociales, de représentations, d'arts tels que nous les lègue une civilisation traditionnelle à jamais vaincue par notre ère machiniste¹⁹.

- 43 Pour Rivière, dans un musée d'anthropologie ou de société, un objet n'a de sens que dans la compréhension du contexte dans lequel il a été produit ou utilisé socialement ou symboliquement.
- 44 Une dernière unité écologique qui ne fut jamais présentée dans la galerie culture fut acquise selon les mêmes procédures lors d'une enquête-collecte.
- 45 Lors de la recherche coopérative sur programme (RCP-Aubrac) organisée par le Centre national de la recherche scientifique et le Centre d'ethnologie française, laboratoire

associé du musée, une équipe étudie en juillet 1964 la vie domestique traditionnelle de l'Aubrac sur une partie des départements du Cantal, de l'Aveyron et de la Lozère.

- 46 Les enquêteurs entrent dans un hameau, Les Fajoux, frappent à la porte de l'une des quatre maisons habitées. Ils sont reçus par deux célibataires, le frère et la sœur, Laurent et Joséphine Girbal. Leur intérieur au mobilier inséré dans les boiseries attire leur attention. Georges Henri Rivière, alors en train de travailler à la programmation de la galerie culturelle, voit l'opportunité de réaliser une opération muséologique. Il propose aux habitants des Fajoux de leur aménager une nouvelle salle commune en échange de leur mobilier qui sera transporté à Paris comme témoignage d'un cadre de vie inchangé depuis le XIX^e siècle en Aubrac cantalien.
- 47 Le déménagement de l'ensemble mobilier (boiseries, mobilier, poutres et plancher), en accord avec les donateurs, fut effectué en juin 1965. Quelques éléments qui ne pouvaient pas être enlevés furent moulés pour la reconstitution muséographique, comme les pierres du sol. Tout le reste fut démonté. En 1980, lors du lancement de l'année du Patrimoine, le musée national des Arts et Traditions populaires organise dans les galeries nationales du Grand Palais une exposition temporaire, *Hier pour demain*. La salle commune des Fajoux est pour la première fois remontée. Cette reconstitution d'un ensemble mobilier va marquer le public. « Cette reconstitution est une vraie machine à remonter le temps. Aucune photographie, ni même stéréoscopie ou même holographie, ne pourrait donner cette sensation si forte d'aspiration au passé »²⁰.
- 48 Mais cet ensemble mobilier n'a jamais été remonté, comme c'était prévu à l'origine, pour être présenté dans la galerie culturelle du musée. Après l'exposition temporaire, la salle commune fut démontée et stockée dans des conditions sommaires dans les réserves externalisées du musée, à Saint-Riquier, dans la Somme. En 2013, lors du transfert des collections du musée à Marseille dans le cadre du projet du MUCEM, le mobilier de la salle commune des Fajoux a été intégré aux collections dans le cadre du CCR (Centre de conservation et de ressources) dans le quartier de la Belle-de-Mai.
- 49 Sur les lieux, en Aubrac, la maison des Girbal est devenue la propriété de leur neveu qui depuis 2008 la loue comme gîte avec son mobilier de 1965 offert par le musée contre l'acquisition du mobilier ancien ! Sur place, *in situ*, demeure un ensemble mobilier du milieu des années 1960.
- 50 Ces ensembles intellectuels, les unités écologiques, comportent donc des éléments matériels et des éléments immatériels : savoir, savoir-faire, coutumes, croyances. Une documentation est constituée autour de ces objets matériels qui en gardent la mémoire : archives, enregistrements, films...
- 51 L'expographie comprend tous les types de documents : objets de collection, supports sonores, visuels : cette muséographie comprend des dispositifs audio-visuels, très novateurs pour cette époque. Ces dispositifs ont un but précis. Ils informent le visiteur en diffusant des explications pour aider à la remise en contexte des objets. Ces documents sonores ou visuels sont produits à partir des recherches sur le terrain et des archives photographiques, cinématographiques ou sonores conservées dans les différents services du musée²¹. Ces collections d'archives sont les supports de ce qu'on a appelé plus tard le patrimoine immatériel, selon la convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'Unesco en 2003.

- 52 Cette muséographie est une exposition situationnelle. Elle fait référence à un réel familier aux visiteurs. Elle évoque le fonctionnement, les lieux et l'état d'un ensemble d'objets au moment de sa découverte et de son « prélèvement » sur place.
- 53 Peut-on alors rapprocher ces enquêtes-collectes qui ont constitué des ensembles cohérents de collections muséales des *period rooms* ou des restitutions d'ensembles historiques que l'on peut voir dans certains musées-châteaux ?
- 54 Spécificité des musées d'arts décoratifs, une *period room* est une restitution ou une reconstitution d'un décor intérieur illustrant une période donnée. Ici, loin d'une quelconque vérité historique, l'articulation entre les objets est uniquement régie par leur capacité individuelle à créer une illusion.
- 55 La restitution des appartements historiques a été conceptualisée après la Deuxième Guerre mondiale par Jean Vergnet-Ruiz, alors inspecteur général des musées de province et chargé de la conservation du musée du château de Compiègne.
- 56 Voici ses recommandations :
- Ne présenter dans une salle déterminée que les objets, meubles, tentures ayant figuré dans une salle à une date déterminée et contrôlables à l'aide d'inventaires précis. Doivent être rigoureusement exclus tous les autres objets [...] même s'ils ont figuré à une autre date dans la même salle²².
- 57 Ces restitutions, ces ensembles mobiliers, ces unités écologiques posent alors le problème du rapport entre le contenant et le contenu. D'un côté l'exposition « sous toit » par le transfert intégral du contenu, d'un autre l'exposition « sans toit », dans le cadre des écomusées ou dans les restitutions historiques, où le maintien *in situ* réduit presque l'opération muséographique à un inventaire. Enfin, elle entre souvent en conflit avec la conservation du patrimoine : n'y-a-t-il pas dans les enquêtes-collectes ou dans les unités écologiques une intention à soustraire ce patrimoine à son contexte *in situ* ? L'unité écologique ne s'oppose-t-elle pas à l'écomusée qui milite pour une conservation *in situ* pour les habitants d'un territoire qui sont des acteurs de cette conservation et de cette mise en valeur ?
- 58 Une autre étude a montré que l'interprétation est souvent associée à cette modalité de communication qui propose au public de se divertir, modalité ludique elle-même associée au concept de parc d'attraction, le fameux « Disneyland ». L'interprétation est alors considérée comme proche du parc d'attraction²³.
- 59 Mais pour Georges Henri Rivière, la collection a toujours la priorité lors de l'expression muséographique, si elle ne l'a pas lors de l'élaboration du discours muséographique. Et lorsque l'environnement, le contexte des objets apparaît, il fait en quelque sorte partie des collections, il a été « collecté », comme le reste. S'il a été créé, c'est uniquement d'après une activité de collecte qui sert de référent, et parce que celle-ci est matériellement incomplète ou impossible. La muséographie doit assurer une certaine neutralité pour ne pas nuire à la compréhension de ces ensembles intellectuels qui ont été transplantés mais qui ont réellement existé, contrairement aux panoramas ou dioramas.
- 60 Ces séquences, ces unités, ne sont-elles pas une utopie susceptible de créer une certaine uchronie ?
- 61 Si les enquêtes-collectes menées par les équipes du MNATP-MUCEM ont été conduites de façon rigoureuse et scientifique, si les collections réunies sont très intéressantes et riches

d'informations, leur muséographie est nécessairement un choix, une sélection qui est une reconstruction de la réalité.

- 62 Il faut reconnaître que même si la restitution est plus vraisemblable qu'une quelconque reconstitution, elle ne peut pour autant représenter qu'une toute petite partie de la réalité d'où ont été extraits les témoins muséalisés. L'unité écologique est une métaphore, comme l'objet isolé dans sa vitrine.
- 63 L'unité écologique est chargée de reconstituer un contexte. Mais ce contexte recherché, et quel que soit le niveau de l'immersion lors de la restitution, est déterminé par le chercheur qui aura fait la collecte, et ensuite par le concepteur. Les expositions d'ethnologie sont confrontées à un problème : une contextualisation ne peut alors prétendre exprimer toute la polysémie des objets.
- 64 C'est donc le chercheur qui crée son sujet, qui crée son ensemble mobilier et lui donne sa cohérence intellectuelle.

La proximité, dans les vitrines, d'outils qui parlent de systèmes techniques et de chaînes opératoires et d'objets qui se rapportent à la vie sociale ou religieuse, l'homogénéité de la muséographie provoqueront, en quelque sorte, une tromperie sur la marchandise, car ces deux types d'objets n'appartiennent pas à la même catégorie, et ce, sous un double registre : celui de leur fabrication (production artisanale) et celui du sens²⁴.

- 65 La même analyse se dégage à propos des célèbres unités écologiques : celle qui est consacrée à la forge de Saint-Véran (Hautes-Alpes) détaille la chaîne opératoire. Celle qui reconstitue l'intérieur de la maison de Goulien (Finistère) ne dit rien, ou si peu, de l'organisation du groupe domestique, du système de transmission des biens, de la séparation des tâches et des rôles.
- 66 L'unité écologique correspond à une muséographie thématique : l'objet est présenté en fonction d'un thème intégrateur donné. Cette mise en exposition offre à la vue des visiteurs des objets en les disposant dans un espace de façon à ce que leur articulation forme un certain état du réel « hors-musée », une sorte d'écosystème de scènes de vie vraisemblables. Georges Henri Rivière écrit que « leurs composantes formaient déjà un tout avant que ne commence « leur existence muséale » ». La finalité des unités écologiques est de suggérer que le visiteur se trouve en présence d'un large fragment de la réalité. C'est un discours par analogie. La muséographie analogique est une mise en exposition qui offre à la vue des visiteurs des objets originaux et dans le cas du MNATP, en les disposant dans un espace précis de manière à ce que leur articulation forme une image par ressemblance à un certain état du réel hors du musée, des scènes de vie « vraisemblables ». Tout est en place pour que le visiteur soit en présence d'un large fragment de la réalité²⁵. Cette muséographie situationnelle fait référence à un réel familier au visiteur en évoquant le fonctionnement des lieux dans l'état au moment de leur découverte.

Quel devenir pour ces ensembles complexes ?

- 67 Mais alors, comment garder et pérenniser cette cohérence qui justifie l'existence de ces ensembles mobiliers que sont des ateliers, des chaînes opératoires, des unités d'habitation... ? En effet, l'objet isolé ne garde de sens que relié à l'ensemble auquel il appartient. L'objet appartient à un complexe culturel et technique et c'est cette

appartenance qui donne à l'ensemble et aux objets qui le composent sa valeur patrimoniale.

- 68 Le Code du patrimoine, dans les articles concernant l'inventaire des collections des musées de France, reconnaît la notion d'ensembles complexes, les ensembles intellectuels : la chambre à coucher, l'appartement, le bureau, l'atelier...²⁶
- 69 Les meubles de l'appartement de Jeanne Lanvin, conservés et présentés dans les salles du musée des Arts décoratifs à Paris acquièrent un sens historique et patrimonial parce qu'ils figuraient dans l'appartement de la grande créatrice de mode. Parmi ces *period rooms*, l'appartement de Jeanne Lanvin se signale particulièrement par son remontage à l'identique qui permet de se projeter au milieu des années 1920. Lors de la démolition de son hôtel particulier en 1965, le prince Louis de Polignac, cousin par alliance et héritier de la fille Jeanne Lanvin, offrit au musée l'ensemble de l'appartement privé tel que sa fille l'avait conservé depuis la disparition de sa mère, en 1946.
- 70 De même, le lit clos présenté dans l'unité écologique du « Goulien » jusqu'en 2005 dans la galerie culturelle du MNATP-MUCEM à Paris ne trouve sa justification que parce qu'il appartenu à la famille Deuffic et meublait leur salle commune. Si ce lit clos est isolé, si le lien qui le rattache à un ensemble mobilier est perdu, a-t-il encore un sens ?
- 71 La muséographie de la galerie culturelle du musée des Arts et Traditions populaires se voulait novatrice pour son époque. Elle était voulue modulable dans sa conception d'origine.
- 72 Rivière accordait une grande importance à la muséographie elle-même. Pour lui, elle doit transmettre un savoir. Et lorsque les objets sont « mis en situation », le contexte lui-même se doit d'être scientifique et doit faire référence à des procédures scientifiques de collecte²⁷.
- 73 Mais cette muséographie a montré ses limites : la galerie culturelle est apparue figée dans le temps et le musée national des Arts et Traditions populaires n'a pas rencontré son public. Des travaux sur les pratiques de visite ont montré qu'il pouvait exister un décalage entre le discours du concepteur et la réception par le visiteur. Les stratégies d'appropriation peuvent être très différentes d'un visiteur à l'autre et aussi selon le thème de l'exposition visitée²⁸.
- 74 La muséographie des « unités écologiques », très directive, est dépendante de la période de sa conception. Comme l'écomuséologie, elle correspond à une époque. « De toute façon, cela ne mange pas de pain de créer des écomusées, car resteront toujours les collections » déclare Hubert Landais, alors directeur des Musées à André Desvallées en 1981²⁹.
- 75 Certes, les collections restent. Les unités écologiques ont été démontées et les collections ont été transférées à Marseille au Mucem (musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée). Elles sont aujourd'hui conservées au CRC (Centre de ressources et de conservation) du musée. Une couverture photographique de ces ensembles mobiliers a été conduite. Les collections sont aujourd'hui conservées de façon dispersée et non plus comme ensemble.
- 76 La durabilité culturelle des ensembles mobiliers est en alors en cause. En effet, un ensemble mobilier peut avoir connu une évolution historique, des modifications, des transformations avant qu'il soit entré dans le patrimoine culturel. Après sa patrimonialisation, il peut subir des vicissitudes : montages, démontages, restauration... Il

est donc essentiel de préserver l'unité intellectuelle qu'il possédait lors de sa constitution. Se pose alors le problème de la gestion des collections dans la continuité par les bases de données, par les collections dématérialisées pour sauvegarder l'histoire matérielle de ces ensembles mobiliers. Cette histoire matérielle est l'élément constitutif de ces ensembles mobiliers car à un moment donné de leur histoire, les objets appartenant à un ensemble ont « vécu » ensemble et connu les mêmes altérations. Il est donc important de leur appliquer la même politique de conservation et de restauration. Les objets font sens ensemble : la perte de mémoire autour de la constitution de ces ensembles mobiliers nuit à leur valeur patrimoniale et culturelle. Ces ensembles mobiliers avaient leur place dans un musée de synthèse. Ont-ils leur place dans un autre projet muséographique ? Faut-il restituer ces collections dans les musées des régions concernées où ont été effectuées les collectes ?

« L'objet n'est la vérité de rien du tout. Polysémique polyfonctionnel, il ne prend son sens que restitué dans son contexte. »³⁰

- 77 Pour reconstituer des ensembles mobiliers, il faut aussi pouvoir restituer des ensembles intellectuels en tenant compte du contexte de leur acquisition. Or ce contexte est lié à un projet muséographique particulier. Quand le projet évolue, comment alors retrouver ce contexte ?
- 78 Ou alors l'objet en quelque sorte se suffit à lui-même. Il est à la fois œuvre et document, selon la distinction qu'a introduite Jean-Claude Duclos³¹.

BIBLIOGRAPHIE

- BERGERON, Yves, DUPONT, Luc. « Essai sur les tendances dans les musées de société. Le cas du musée de la Civilisation ». Dans BERGERON, Yves (dir.). *Musées et muséologie, nouvelles frontières. Essais sur les tendances*. Québec : musée de la Civilisation/Société des musées québécois, 2005, p. 55-225.
- DAVALLON, Jean. « Exposer le patrimoine : approche communicationnelle ou anthropologique ? ». Dans BENKIRANE, Réda et DEUBER ZIEGLER, Érica (dir.). *Culture et Cultures. Les chantiers de l'ethno*. Genève : MEG, 2007, p. 225-244.
- DESCOLA, Philippe. « Passages de témoins ». *Le Débat*, 2007/5, n° 147, p. 136-153.
- DUCLOS, Jean-Claude. « Pour des musées de l'homme et de la société ». *Le Débat*, 1992/3, n° 70, p. 174-178.
- HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland (éd.). *Objets prétextes, objets manipulés*. Neuchâtel : MEN, 1984.
- SEGALEN, Martine. « L'impossible musée des cultures de la France ». Dans MAZÉ, Camille, POULARD, Frédéric, VENTURA, Christelle (dir.). *Les musées d'ethnologie, Culture, politique et changement institutionnel*. Paris : Éd. du CTHS, 2013, p. 155-176.

NOTES

1. - ORY, Pascal. *La Belle illusion, Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*. Paris : Plon, 1994.
2. - CUISENIER, Jean, TRICORNOT, Marie-Chantal de. *Guide du musée national des Arts et Traditions populaires*. Paris : RMN, 1987, p. 9.
3. - MONTPETIT, Raymond. « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique ». *Publics et Musées*, n° 9, 1996. « Les dioramas » (sous la direction de Bernard Schiele), p. 55-103.
4. - GORGUS, Nina. *Le Magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003, p. 73.
5. - Voir le site : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/phocem/Albums/Galerie-culturelle-presentation.pdf> [consulté le 3 juin 2016].
6. - GORGUS, Nina. *Le Magicien des vitrines...* Op. cit., p. 42.
7. - DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011, article « Muséalisation », p. 48.
8. - DESVALLÉES, André. « Exhiber ou démontrer ? L'objet de l'exposition ». *La Lettre de l'OCIM*, n° 50, 1997, p. 28-32.
9. - CUISENIER, Jean, TRICORNOT, Marie-Chantal de. *Guide du musée national...* Op. cit.
10. - LEROI-GOURHAN, André. *Le Geste et la parole*. 1. *Techniques et langage*. Paris : Albin Michel, 1964.
11. - LEMONNIER, Pierre. « Mythiques chaînes opératoires ». *Techniques & Culture* [En ligne], 43-44 | 2004, mis en ligne le 10 mai 2006, consulté le 20 février 2015. URL : <http://tc.revues.org/1054>.
12. - CUISENIER, Jean et TRICORNOT, Marie-Chantal de. Op. cit., p. 33-38.
13. - BOELL, Denis-Michel. « Du chantier naval à la vitrine, l'itinéraire singulier d'un bateau de musée. Le bateau de Berck, première reconstitution expérimentale d'un bateau de travail en France ». *Revue des Musées de France-Revue du Louvre*, février 2009, n° 1, p. 93-104.
14. - Archives du musée national des Arts et Traditions populaires.
15. - CUISENIER, Jean, TRICORNOT, Marie-Chantal de. Op. cit., p. 70.
16. - C'est le texte diffusé dans la galerie culturelle pour commenter cette unité écologique.
17. - REYNIÈS, Nicole de. *Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France. Le Mobilier domestique : vocabulaire typologique*. Paris : Imprimerie nationale, coll. Principes d'analyse scientifique, 1987, vol. 1, p. 247.
18. - RIVIÈRE, Georges Henri. « Les Musées de folklore à l'étranger et le futur Musée français des Arts et Traditions populaires ». *Revue du folklore français et colonial*, 1936, mai-juin, p. 58-71 ; Cité et repris par CHEVALLIER, Denis. « Collecter, exposer le contemporain au Mucem ». *Ethnologie française*, 4/2008, vol. 38, p. 631-637. URL : www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-4-page-631.htm [consulté le 3 juin 2016] DOI : 10.3917/ethn.084.0631.
19. - Archives du MNATP.
20. - GUIBERT, Hervé. « Un patrimoine fantôme ». *Le Monde*, 20 août 1980.
21. - Voir le site : https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/producteur/consultationProducteur.action?notProdId=FRAN_NP_009922&withoutContext=true [consulté le 6 juin 2016].
22. - Archives du palais national de Compiègne.
23. - FLON, Émilie, DAVALLON, Jean. « Georges Henri Rivière versus exposition spectacle : est-ce une bonne question ? ». *Musées et Collections publiques de France*, n°s 229-230, p. 70-77.
24. - SEGALEN, Martine. « Des ATP au Mucem, exposer le social ». *Ethnologie de la France*, 2008/4, p. 639-644.

25. - MONTPETIT, Raymond. « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogiques ». *Publics et musées*, 1996, vol. 9, n° 9, p. 55-103.
 26. - Il s'agit de la saisie d'une notice d'ensemble, chaque partie étant rattachée à cette notice. Le texte réglementaire de référence est l'arrêté du 25 mai 2004, pris par le ministre de la Culture et de la Communication suite à la promulgation de la loi du 4 janvier 2002 relative aux musées de France et au décret n° 2002-852 du 2 mai 2002 dont le titre I concerne l'inventaire des collections. Cet arrêté fixe les normes techniques relatives à la tenue de l'inventaire et du registre des dépôts, ainsi qu'aux principes généraux de numérotation, d'identification, de marquage et de récolement des biens des musées de France.
 27. - FLON, Émilie, DAVALLON, Jean. Art. cit.
 28. - EIDELMAN, Jacqueline *et al.* « L'évaluation formative au Muséum d'histoire naturelle ». Séminaire du LARMURAL, université Lyon 1, 1992.
 29. - DEBARY, Octave. « Un entretien avec André Desvallées ». *Publics et Musées*, 2000, vol. 17, n° 1, p. 232-240.
 30. - HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland. *Objets prétextes, objets manipulés*. MEN, 1984.
 31. - DUCLOS, Jean-Claude. « Pour des musées de l'homme et de la société ». *Le Débat*, 1992/3, n° 70, p. 174-178.
-

RÉSUMÉS

Le musée national des Arts et Traditions populaires, devenu le Mucem (musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée), depuis sa création en 1937 jusqu'à aujourd'hui, a toujours voulu inscrire l'« objet » de collection dans un contexte intellectuel qui va de son acquisition sur le terrain jusqu'à sa mise en valeur muséographique. Pour ce faire, ses équipes ont conçu un outil méthodologique, les enquêtes-collectes, qui permettent d'associer une recherche à des collectes d'objets, au sens large : objets matériels, mais aussi archives, sons... et patrimoine immatériel. Ce sont, ainsi constituées de « séquences », des unités écologiques, qui sont des ensembles mobiliers transplantés dans un musée. Mais alors quelle durabilité culturelle peut-on assurer à ces ensembles avant tout intellectuels ?

Founded in 1937, the Musée national des Arts et Traditions populaires (national museum of folk art and traditions) has recently been transformed into the MuCEM, the Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, museum of European and Mediterranean Civilisations. This institution has always been concerned to link the collected artefact to an intellectual context, from the moment of its acquisition up to its display in a museum context. To achieve this, its teams developed a methodological tool of combined enquiry and collection that associated research with the collecting of objects, understood in the broadest sense of the word: physical objects, but also archives, sounds... and intangible cultural heritage. These are thus made up of 'sequences', coherent ecological units of ensembles of artefacts relocated in a museum. But these are first and foremost conceptual, intellectual constructions raising the question of their cultural sustainability.

INDEX

Mots-clés : Musée national des Arts et Traditions populaires (Mucem), galerie culturelle, unité écologique, Georges Henri Rivière, muséologie, enquêtes-collectes, period rooms

Keywords : Musée national des Arts et Traditions populaires (MuCEM), cultural gallery, ecological unit, Georges-Henri Rivière, museology, surveys, period rooms

AUTEUR

BÉNÉDICTE ROLLAND-VILLEMOT

Conservateur en chef du patrimoine, Chargée de mission au département des restaurateurs de l'Institut national du patrimoine benedicte.rolland-villemot@culture.gouv.fr