

ANDRÉ GOB  
NOÉMIE DROUGUET

# La muséologie

---

Histoire, développements, enjeux actuels


*5<sup>e</sup> édition*

**ARMAND COLIN**

Illustration de couverture : Cleveland Museum of Art - Cleveland  
Museum of Art, CC BY 4.0, [commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org)

Mise en page : PCA

<p>Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.</p> <p>Le Code de la propriété intellectuelle du 1<sup>er</sup> juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements</p>	<p>d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.</p> <p>Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).</p>
--	--



© Armand Colin, 2014, 2021

Armand Colin est une marque de  
Dunod Éditeur, 11 rue Paul Bert, 92240 Malakoff  
ISBN : 978-2-200-63099-7

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2<sup>o</sup> et 3<sup>o</sup> a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

# Remerciements

CE LIVRE EST LE FRUIT de nombreuses années d'enseignement de la muséologie à l'Université de Liège et à l'École supérieure des Arts Saint-Luc Liège. Il a bénéficié des réflexions, des préparations, des travaux de recherche des générations successives d'étudiants qui nous ont donné le plaisir d'enseigner cette matière. Qu'ils trouvent ici l'expression de notre profonde reconnaissance.

Merci à nos collègues du master en muséologie de l'ULiège et de l'ESA Saint-Luc, et tout spécialement à Pierre-Jean Foulon, compagnon de la première heure, sans qui la formation en muséologie à Liège n'aurait pas connu son développement actuel. Un merci tout spécial à Serge Chaumier, avec qui nous avons multiplié les collaborations pour mêler nos cohortes respectives d'étudiants de Liège, de Dijon et d'Arras.

Nous voulons aussi exprimer notre gratitude à tous les responsables et personnels des institutions muséales qui nous ont accueillis et qui ont accepté de consacrer du temps à présenter leur institution et à répondre à nos questions.

De nombreuses autres personnes ont contribué à des titres divers à la mise au point des parutions successives de l'ouvrage. En dresser une liste serait certainement très fastidieux et ne peut conduire qu'à en oublier un grand nombre. Cela ne diminue en rien notre gratitude à leur égard.

Merci à nos anciens collègues du Service de muséologie de l'ULiège qui ont contribué à la rédaction de certains passages : Fanchon Deflaux, Jean-Louis Postula, Céline Éloy, Mélanie Cornélis, Marie-Aline Angillis, Carole Goffard, Pierre-Yves Desaive, Édouard Nzoyihera.

La plupart des photos de l'ouvrage ont été prises par les auteurs à l'exception de celles fournies par les musées eux-mêmes, que nous remercions : l'Africa-Museum (p. 82), le Musée de la Mémoire Vivante (p. 158), le Préhistomuseum (p. 283 et 305), le Musée de la Céramique d'Andenne (p. 236). Merci aussi à Miriam Montano de Juan qui nous a fourni la photo p. 149.



# Auteurs des cartes blanches

## **Yves Bergeron**

Yves Bergeron est professeur de muséologie et de patrimoine au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Il est titulaire de la Chaire de recherche sur la gouvernance des musées et le droit de la culture à l'UQAM. Ses travaux portent notamment sur l'histoire des collections, les tendances sociétales qui transforment les institutions muséales et les modèles innovants de gestion des musées.

## **Manuelina Maria Duarte Cândido**

Archéologue de formation, Manuelina Maria Duarte Cândido a travaillé dans plusieurs musées au Brésil, son pays d'origine, avant de devenir professeur de muséologie à l'université fédérale de Goiás (Brésil) en 2009. En 2015-2016, elle assume la direction de l'Institut brésilien des Musées. Depuis 2018, elle enseigne la muséologie à l'Université de Liège. Ses recherches portent sur la muséologie sociale, une spécificité brésilienne, ainsi que sur les poupées karaja, patrimoine immatériel reconnu au Brésil.

## **Guido Gryseels**

Docteur en science agronomique, Guido Gryseels a travaillé en Afrique au sein d'une organisation non-gouvernementale (ILCA) puis de la FAO pendant plus de vingt ans avant de devenir directeur général du Musée royal d'Afrique centrale à Tervuren en 2001. Dès le jour de sa nomination, il s'est attelé à la rénovation du musée, finalisée en 2019 sous le nom d'AfricaMuseum. Il est membre du Conseil d'administration du Fonds de la Recherche scientifique flamand (VFWO).

## **Marie-Paule Jungblut**

Marie-Paule Jungblut est spécialiste en histoire publique. Conservatrice des deux Musées de la Ville de Luxembourg (1992-2012), elle fut commissaire de nombreuses expositions itinérantes internationales. Directrice du Musée historique de Bâle (2012-2015), elle a fait entrer cette institution dans l'ère du numérique. Actuellement, elle enseigne l'histoire publique à l'Université du Luxembourg et est maître de conférences à l'Université de Liège. En 2019, elle a rédigé sa thèse de doctorat sur la fonction identitaire des musées locaux.

## **Joëlle Le Marec**

Joëlle Le Marec est professeure au CELSA, Sorbonne Université, et dirige le GRIPIC, unité de recherche en Sciences de l'Information et de la Communication. Ses recherches portent sur les rapports aux savoirs, et les institutions du savoir (musées et bibliothèques). Elle collabore également à de nombreux réseaux de coopération entre la recherche et les musées et coordonne avec l'OCIM les rencontres Musées et Recherche depuis 2009.

### **François Mairesse**

Docteur en histoire de l'art et ingénieur de gestion, François Mairesse est professeur à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle où il enseigne la gestion culturelle et la muséologie. Il a dirigé le Musée royal de Mariemont de 2002 à 2010. Il préside le Comité international pour la Muséologie de l'ICOM (ICOFOM) depuis 2013. Ses nombreuses publications portent sur l'histoire du concept de musée et sur la gestion de l'institution. Il a dirigé, avec André Desvallées, la publication du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (2011).

### **Raymond Montpetit**

Muséologue, historien d'art et de la culture, professeur émérite (2014) au département d'histoire de l'art de l'UQAM, Raymond Montpetit a été le directeur fondateur de la Maîtrise en muséologie à l'UQAM. Il a œuvré, depuis quarante ans, à la réalisation de projets muséaux et d'expositions. Ses publications portent sur l'histoire et la théorie des musées et des expositions. En 2009, il a reçu le prestigieux « Prix carrière » de la Société des musées du Québec (SMQ) et en 2016, le « Prix d'excellence d'ICOM Canada. »

### **Dominique Poulot**

Dominique Poulot est professeur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne où il enseigne l'histoire de l'institution de la culture, spécialement l'histoire de la patrimonialisation depuis l'époque moderne. Il y dirige l'école doctorale d'histoire de l'art. Il est l'auteur de nombreux livres dont *Musées, nation, patrimoine. 1789-1815* (1987), *Musées et muséologie* (2009) et *Musées en Europe. Une mutation inachevée* (2<sup>e</sup> éd., 2020) co-écrit avec Catherine Ballé.

### **Rudy Ricciotti**

Architecte et ingénieur, Grand Prix national d'architecture en 2006, Médaille d'or de l'Académie d'architecture, Rudy Ricciotti est représentatif de cette génération d'architectes qui allient puissance de création et véritable culture constructive. Il sublime les bétons innovants dans des réalisations marquantes telles que le Musée Jean Cocteau à Menton, le Département des Arts de l'Islam au musée du Louvre ou encore le MuCEM à Marseille, pour citer ses projets muséaux les plus connus.

### **Xavier Roland**

Xavier Roland est responsable du Pôle muséal de la Ville de Mons et directeur du BAM (Beaux-Arts Mons). Membre du Conseil des Musées de la Fédération Wallonie-Bruxelles (2011-2020), observateur-expert international (2016-2017) pour la « Mission Musées XXI<sup>e</sup> siècle » du Ministère de la Culture et de la Communication français, il est également intervenant permanent au sein du Master d'Expographie-Muséographie de l'Université d'Artois à Arras.

### **Martine Thomas-Bourgneuf**

Martine Thomas-Bourgneuf est commissaire d'exposition, muséologue-muséographe. Elle exerce en indépendante depuis 25 ans, après avoir travaillé à la Cité des Sciences. [www.interflou.net](http://www.interflou.net)

# Avant-propos

DEPUIS 2003 ET LA PREMIÈRE ÉDITION de notre manuel de muséologie dans la collection U, l'ouvrage a connu des mises à jour successives mais sans remettre en cause son ordonnancement général. Celui-ci a présenté la même structure au fil des quatre éditions parues de 2003 à 2014. En particulier, les chapitres sont restés inchangés : ordre, titre, matière. La 5<sup>e</sup> édition de *La Muséologie* que vous tenez en main rompt avec cette continuité. Non que tout soit chamboulé mais deux changements significatifs renouvellent, nous semble-t-il, notre approche de la discipline.

Le premier changement est le plus important. Comme nous l'affirmions déjà dans la conclusion de la quatrième édition, nous présentons et nous défendons *notre* regard sur le musée, *notre* muséologie. Mais le temps est à la plurivocalité. Aussi, il nous a paru important d'ouvrir les pages de *La Muséologie* à d'autres auteurs et notre éditeur nous a suivis sur cette proposition. Attention, il ne s'agissait pas de remplacer notre manuel par un ouvrage collectif ni d'altérer ou d'édulcorer notre propos à travers un patchwork d'interventions incidentes, mais plutôt de donner la parole à des spécialistes des musées et de la muséologie pour apporter d'autres points de vue, un contrepoint parfois, et ainsi élargir le regard du lecteur.

Dix cartes blanches, une par chapitre et en relation avec le thème de celui-ci, ont été données à dix auteurs que nous avons conviés en fonction de ce que nous savions de leurs compétences et de leurs centres d'intérêt. Donner carte blanche, c'est accepter *a priori* le propos des auteurs invités et nos seules interventions ont porté sur la forme, notamment pour aider l'auteur à ne pas dépasser la limite des 12 000 caractères. Avec deux exceptions : pour les chapitres 6 (exposition) et 10 (architecture), la carte blanche prend la forme d'une interview, respectivement d'une muséographe et d'un architecte. Dans ces deux cas, les propos ont été recueillis par Noémie Drouguet et mis en forme par elle avant d'être approuvés par les deux intervenants. Chaque carte blanche est insérée dans le volume à l'issue du chapitre concerné.

Par ailleurs – c'est la seconde innovation –, il nous est apparu utile de modifier la structure et l'ordre des chapitres pour mieux coller à la réalité des musées du XXI<sup>e</sup> siècle. Au fil des éditions successives, l'introduction était devenue trop volumineuse et nous avons décidé de la scinder en isolant la partie consacrée à l'histoire du musée pour en faire un chapitre autonome, le chapitre 1. Les questions d'organisation et de gestion de l'institution muséale ont pris, depuis quelques décennies, une importance grandissante. Le chapitre que nous y consacrons, relégué en fin de volume et trop centré sur les aspects financiers, nous a semblé ne plus suffisamment rendre compte de cette importance. Aussi avons-nous créé un nouveau chapitre 4 intitulé « Organisation et gestion de l'institution

muséale», qui regroupe, en les développant, les questions relatives à la gouvernance. Ce nouveau chapitre s'insère entre ceux consacrés aux missions du musée et à ses publics. Viennent ensuite les chapitres sur chacune des quatre missions (6 à 9), avant celui sur l'architecture, qui termine l'ouvrage. Tous les chapitres ont été entièrement revus, amendés et actualisés, parfois de façon très significative. Le principe des encadrés qui émaillent les chapitres est maintenu. C'est l'occasion pour nous de présenter plus en détail et de façon critique des exemples d'institutions, souvent nouvelles ou rénovées. Nous privilégions des musées que l'un de nous a visités personnellement et, par la force des choses, les exemples européens – surtout de la moitié occidentale – sont les plus nombreux. Notre propos n'est pas de dresser un panorama des nouveaux musées, nombreux au point de parler d'un boom des musées, surtout en Asie. Mais nous avons la conviction que notre propos est suffisamment large et ouvert pour s'appliquer aussi à ces institutions extra-européennes.

En 2018, le MuCEM à Marseille, héritier du Musée des Arts et Traditions populaires créé par Georges Henri Rivière, a organisé un colloque et une exposition consacrés à ce « père fondateur » de la muséologie française et internationale, *via* notamment son rôle auprès de l'ICOM. Des actes ont été publiés<sup>1</sup>. Cet hommage en forme de bilan est aussi une page qui se tourne. La *Muséologie selon Georges Henri Rivière*, parue en 1985, rendait compte des enseignements que prodiguait Rivière dans les années 1960 et 1970, voici plus d'un demi-siècle. Si sa marque est toujours sensible, le monde muséal a connu des évolutions radicales qui ont progressivement fait entrer Rivière dans l'histoire. Sans renier aucunement notre filiation à ce visionnaire, notre 5<sup>e</sup> édition reflète les évolutions du monde muséal, où l'empreinte de Rivière est moins marquée.

La nostalgie, en effet, n'est pas notre guide et nous avons la conviction que ce serait rendre un bien mauvais service aux lecteurs et aux étudiants en nous apitoyant sur le musée d'aujourd'hui et en regrettant celui d'hier. Au contraire, la 5<sup>e</sup> édition de *La Muséologie* se veut tournée vers l'avenir, puisqu'aussi bien ce sont nos lecteurs actuels qui contribueront – on peut l'espérer – à forger le musée de demain. En ces temps incertains, marqués par une épidémie centennale, où la culture est considérée comme secondaire, facultative, et les musées forcés à la fermeture, il est plus que jamais essentiel que les acteurs de l'univers muséal développent une vision claire et engagée de leur action et de leurs institutions et nous avons l'espoir de modestement contribuer à construire cette vision.

1. CHAUMIER Serge et DUCLOS Jean-Claude (dir.), 2020, *Georges Henri Rivière, une muséologie humaniste*, Paris, Complicités.



# Introduction

LE MUSÉE A LA COTE. Cette petite phrase ouvre notre manuel de muséologie depuis la première édition, en 2003. Elle n'a rien perdu de sa pertinence, au contraire. Les dernières décennies ont vu une efflorescence inédite de constructions et de rénovations de musées en même temps qu'un engouement extraordinaire du public pour les grandes expositions et ces « nouveaux musées » dont l'ouverture prend l'allure d'événements culturels d'exception, fortement médiatisés. Les autorités nationales, régionales et locales consacrent des moyens très importants pour doter leur territoire d'une institution muséale aussi prestigieuse que possible, appelée à être un phare, un « signal fort » pour attirer à lui et à son environnement notoriété et public. Faut-il rappeler le musée Confluences à Lyon et le MuCEM à Marseille, ou encore le Victoria & Albert Museum à Dundee (Écosse), figures emblématiques de cette politique, qui est tout aussi présente hors d'Europe : en Chine (Shanghai), dans les Émirats (Doha, Abou Dabi) et même en Afrique subsaharienne aux moyens si limités (Dakar) ? L'ingrédient principal – en tous cas le plus visible – de ces réalisations est bien souvent une architecture spectaculaire. Le projet muséal, le programme, les collections semblent secondaires, alors que leur importance est primordiale.

Chacun sait – ou croit savoir – ce qu'est un musée, en particulier dans les domaines de l'art et de l'archéologie. Cependant, le musée est un objet complexe, multiforme et multifonctionnel. Il ne suffit pas d'ouvrir au public les portes d'une collection privée pour la transformer en musée. Il doit répondre à un projet précis, soigneusement élaboré et approuvé collectivement.

Les attentes de la société et l'exigence des visiteurs sont de plus en plus élevées à l'égard des musées et ce désir justifié doit être rencontré. Il appartient aux institutions muséales, à leurs responsables et à leurs concepteurs, d'élaborer des outils performants qui répondent mieux aux besoins de la société d'aujourd'hui. Dans cette perspective, la nécessité est d'autant plus grande d'une réflexion approfondie et d'une étude systématique du phénomène musée. C'est l'objet de la muséologie.

## La muséologie

La muséologie, entendue comme la discipline qui étudie les musées – la science du musée – est relativement jeune. Elle a moins d'un siècle. C'est dans le second quart du xx<sup>e</sup> siècle qu'apparaissent les premières recherches sur le musée, sa fonction, la manière de le concevoir. On trouve bien avant cette date des réflexions sur la présentation des œuvres et des objets, mais il s'agit toujours d'observations ou de descriptions ponctuelles et circonstanciées, de propositions de présentation dans le cadre de l'aménagement d'un musée particulier. Rien de systématique. Le mot « muséologie » est d'ailleurs parfois utilisé à cette époque pour désigner

la présentation des œuvres; ce n'est que récemment qu'il a trouvé son acception actuelle la plus courante<sup>1</sup>.

La muséologie s'est d'abord préoccupée des questions liées à la conservation des objets et des œuvres d'art, et à l'architecture des musées. La première conférence internationale de muséologie, organisée à Madrid en 1934 par l'Office international des Musées (l'ancêtre de l'ICOM), était consacrée au thème de l'architecture et de l'aménagement des musées. Dans le domaine anglo-saxon, on constate dès cette époque un intérêt marqué pour le rôle didactique du musée et pour l'étude de son public.

### L'ICOM, le Conseil international des Musées

L'ICOM (*International Council of Museums*) est l'association internationale des musées et des professionnels de musée. Créée en 1946, cette organisation non gouvernementale, sans but lucratif, est en relation formelle d'association avec l'Unesco. Elle compte plus de 44 000 membres (institutionnels et individuels) dans 141 pays, 119 comités nationaux, 34 comités internationaux et 20 organisations affiliées. Dès la publication de ses *Statuts* en 1946, elle a proposé une première définition du musée : « Le mot "musée" désigne toutes les collections de documents artistiques, techniques, scientifiques, historiques ou archéologiques ouvertes au public, y compris les jardins zoologiques et botaniques mais à l'exclusion des bibliothèques, exception faite de celles qui entretiennent en permanence des salles d'exposition<sup>2</sup>. » Cette définition est évolutive : au fil des années et des assemblées générales, elle a été modifiée, pour rester, autant que possible, en phase avec la réalité des musées. Ces ajustements étaient notamment guidés par la nécessité de délimiter avec précision les institutions admises comme musées, et donc comme membres, par l'ICOM.

L'organisation joue un rôle de premier plan, notamment dans les problématiques éthiques. D'une part, elle s'engage dans la lutte contre le trafic illicite des biens culturels et la protection du patrimoine matériel et immatériel, en lien avec l'Unesco, Interpol et le Comité international du Bouclier Bleu. D'autre part, l'organisation a élaboré et diffuse depuis 1986 son *Code de déontologie pour les musées*<sup>3</sup>, traduit en 37 langues, qui fait référence dans la communauté muséale mondiale pour fixer les règles de conduite, les valeurs et les bonnes pratiques. Chaque membre de l'ICOM s'engage, par son adhésion à l'association, à respecter ce code.

Le développement de la sémiologie puis de la théorie de la communication a jeté un éclairage nouveau sur le musée et plus spécialement sur l'exposition dont on va chercher à définir le langage et les spécificités. Cela a coïncidé avec la « crise du musée » des années 1960, lorsque d'aucuns pronostiquent la mort du musée, spécifiquement du musée d'art : « Il est temps, sans doute, de mettre le musée au musée », affirmait Jean Clair dans la revue *L'Art vivant* en 1971.

1. André Desvallées et François Mairesse présentent cinq acceptions du terme dans l'article « Muséologie » in DESVALLÉES André et MAIRESSE François (dir.), 2011, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, p. 334-383. Dans la suite du présent ouvrage, ce dictionnaire sera abrégé en *DEM*.

2. On retrouvera la définition actuelle proposée par l'ICOM dans le chapitre 2, p. 45.

3. Ce code est téléchargeable sur le site : [icom.museum](http://icom.museum).

Cette crise va déboucher, dans les années 1970 et 1980, sur un renouvellement et un approfondissement de la réflexion muséologique, mouvement qualifié de « nouvelle muséologie » en France et qui s'affirme dans le sillage de la pensée, de l'action et de l'enseignement de Georges Henri Rivière<sup>1</sup>. Deux volumes d'anthologie, publiés sous le titre de *Vagues 1 et 2*, rassemblent, en traduction française, les textes les plus importants de ce mouvement qui affecte l'ensemble de l'Europe et des Amériques.

### Un fondateur : Georges Henri Rivière

Georges Henri Rivière<sup>2</sup> (Paris, 1897-1985) est une des figures les plus marquantes du xx<sup>e</sup> siècle dans le monde des musées et de la muséologie. C'est d'abord un praticien : dès 1928, il est chargé de la réorganisation du Musée d'ethnographie du Trocadéro, sous la tutelle de Paul Rivet. En 1937, ce musée devient le Musée de l'Homme et se sépare de sa section d'ethnographie française. Grâce à Rivière, celle-ci donne naissance au Musée des Arts et Traditions populaires, hébergé dans une aile du Palais de Chaillot, avant d'intégrer, au début des années 1970, le bâtiment du Bois de Boulogne. Entre-temps, Rivière monte une série d'expositions temporaires grâce auxquelles il développe une muséographie innovante : la sobriété et l'esthétique des présentations (les célèbres fils de nylon) servent un discours pédagogique, qui s'appuie sur une recherche performante. Son « style ATP » est consacré dans la nouvelle implantation, dont on a dit qu'elle représentait le « mausolée de Rivière », en raison de son immuabilité.

Rivière est aussi, à sa façon, un théoricien du musée et un pédagogue. Il a fortement contribué à la création en 1946 de l'ICOM, dont il devient le premier directeur général jusqu'en 1966. Jouant un rôle international, il s'emploie à proposer puis à peaufiner une définition du musée qu'il veut évolutive, à l'image de l'institution muséale elle-même. Omniprésent, il renouvelle la muséographie en France et fait école, conseillant la création ou la rénovation de très nombreux musées en région. Il est un inspirateur de la Nouvelle Muséologie et l'inventeur, avec d'autres, de l'écomusée. Il dispense, de 1970 à 1982, un enseignement de la muséologie à la Sorbonne. Son influence s'estompe ensuite. Redécouvert par le public lors de l'exposition *Chefs-d'œuvre* au Centre Pompidou-Metz en 2012, cet homme-orchestre, pétri de muséologie « objective », devient lui-même l'objet de l'exposition *Voir, c'est comprendre* qui lui rend hommage au MuCEM en 2018<sup>3</sup>.

1. *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989. Il s'agit de l'édition posthume, par plusieurs de ses anciens élèves, des notes de cours de Rivière augmentées de nombreux textes d'auteurs se réclamant de « l'école de Rivière ». Dans la suite du présent ouvrage, cette référence sera abrégée en *GHR*.

2. La biographie de Rivière est résumée par LEROUX-DHUYs Jean-François, 1989, « Georges Henri Rivière, un homme dans le siècle » dans *GHR*, p. 11-31. Voir aussi CHIVA Isaac, 1985, « Georges Henri Rivière : un demi-siècle d'ethnologie de la France », *Terrain*, n° 5, octobre, p. 76-83. L'ouvrage biographique de Nina Gorgus, *Le magicien des vitrines* (Paris, Les éditions de la MSH, 2002), jette un regard plus contrasté sur la personnalité de Rivière, notamment sous l'Occupation. Voir aussi SEGALen Martine, 2005, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris, Stock.

3. Voir aussi l'ouvrage dirigé par CHAMIER Serge et DUCLOS Jean-Claude, 2020, *Georges Henri Rivière, une muséologie humaniste*, Paris, Complicités.

Sans négliger les aspects matériels liés à la conservation et à la présentation des objets, la muséologie se situe depuis les années 1980 à l'intersection de différentes disciplines des sciences humaines. Elle est sociologie lorsqu'elle questionne la place du musée dans la société et qu'elle analyse ses publics. Elle est pédagogie par son souci de la mission didactique du musée. Elle participe pleinement des sciences de la communication en contribuant à l'étude de l'exposition en tant que média spécifique. Et l'histoire lui est intimement liée par la dimension patrimoniale du musée.

Certains chercheurs, surtout d'Europe centrale, privilégient une vision plus large et plus théorique de la muséologie<sup>1</sup>. Zbynek Stransky ambitionnait même de fonder une *métamuséologie*, une théorie de la théorie muséologique, qui s'insère dans la théorie de la connaissance<sup>2</sup>. L'objet de la muséologie n'est plus le musée mais la « muséalité », une relation spécifique de l'homme avec la réalité, relation qui est à la fois connaissance et jugement de valeur : elle conduit à sélectionner des objets qu'elle juge dignes d'être conservés indéfiniment et transmis à la société future<sup>3</sup>. Ainsi définie, la « muséalité » semble correspondre en français au concept de patrimoine ou de ce qu'on pourrait appeler la « patrimonialité ». Cependant, la vision de Stransky est plus large encore. Pour lui, ce concept de muséalité recouvre l'ensemble des processus par lesquels des hommes conservent des objets, quelles que soient les raisons pour lesquelles cette conservation a lieu (et donc pas seulement pour des raisons patrimoniales). La muséologie déborde alors largement le cadre étroit du musée : « L'objet du dessein gnoséologique de la muséologie ne peut être le musée lui-même car celui-ci n'est pas le but, mais seulement un moyen<sup>4</sup>. » Cette approche place au centre de sa réflexion l'objet et la collection et se fonde sur le principe qu'il existerait une qualité intrinsèque de l'objet appelée « muséalité ». Ces deux éléments nous paraissent refléter une vision réductrice du musée, fondée sur la collection, que nous ne partageons pas. Nous verrons aux chapitres 3 et 6 la place qu'il convient de réserver à l'objet de musée.

Martin Schärer, fondateur de l'Alimentarium de Vevey, précise cette approche stranskienne de la muséologie, en la concrétisant<sup>5</sup> :

« Nous privilégions un champ de recherche [la muséologie] défini très largement et qui englobe une attitude spécifique de l'homme face aux objets (ou leurs valeurs idéelles). Cette attitude inclut les procédés de conservation (« muséalisation »), de recherche, de communication (« visualisation »). Ce type d'attitude se rencontre toujours et partout. Institutionnalisé et analysé au musée, ce phénomène en a tiré son nom, ce qui induit souvent des malentendus, dans la mesure où on assimile la muséologie à la « science du musée » uniquement. »

1. On trouvera un bon exposé, en français, de ce courant de la muséologie dans MAIRESSE François, 2002, *Le musée temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon, PUL, p. 123-127.

2. STRANSKY Zbynek, 1995, *Introduction à l'étude de la muséologie*, Brno, Université Masaryk, p. 14-21. Voir aussi MAIRESSE François (dir.), 2019, *Zbynek Z. Stransky et la muséologie. Une anthologie*, Paris, L'Harmattan.

3. WAIDACHER Friedrich, 1999, *Handbuch der allgemeinen museologie*, Vienne, Böhlau, p. 32-37.

4. STRANSKY Zbynek, *op. cit.*, p. 19.

5. SCHÄRER Martin, 1999, « La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique », *Publics & musées*, n° 15, p. 31-43 (*cit.*, p. 32).

Au cours du xx<sup>e</sup> siècle, la muséologie a trouvé petit à petit sa place parmi les disciplines académiques. En 1921, Paul J. Sachs, directeur associé du Fogg Art Museum de Harvard lance un séminaire intitulé “Museum Work and Museum Problems” dont la finalité est de donner une formation plus approfondie aux (futurs) conservateurs de musée. C’est le premier enseignement spécifique de muséologie. En Europe, l’École du Louvre est créée en 1945. Il faudra cependant attendre les années 1960 pour que des cours de muséologie soient introduits de façon systématique dans les cursus universitaires, principalement d’histoire de l’art et d’archéologie. Des formations spécifiques de muséologie, organisées en troisième cycle (maîtrise, DESS, DES) voient le jour dans les années 1980<sup>1</sup>. Enfin, la réforme dite « de Bologne », qui vise à uniformiser l’enseignement supérieur au niveau européen, a conduit à la création de masters et de doctorats spécialisés en muséologie.

## Quelques précisions terminologiques : muséologie, muséographie, scénographie, expographie

Dans le sens commun, en dehors du contexte académique, le terme « muséologie » est utilisé pour désigner tout ce qui touche au musée. Dès lors, dérivant de cette acception, somme toute très répandue, le terme « muséologue » s’applique à toute la profession muséale, y compris aux concepteurs d’exposition indépendants. Toutefois, pour les penseurs du musée, qui observent l’institution de l’extérieur, cette définition est bien trop vague.

Georges Henri Rivière définissait ainsi la muséologie en 1981<sup>2</sup> :

« Une science appliquée, la science du musée. Elle en étudie l’histoire et le rôle dans la société, les formes spécifiques de recherche et de conservation physique, de présentation, d’animation et de diffusion, d’organisation et de fonctionnement, d’architecture neuve ou muséalisée, les sites reçus ou choisis, la typologie, la déontologie. »

Et la muséographie comme « un corps de techniques et de pratiques appliqué au musée ». Depuis lors, ces concepts ont évolué en même temps que la pratique du travail en musée se transformait considérablement. Un nouveau terme – scénographie – est apparu, emprunté aux arts du spectacle.

Si l’on se réfère à leurs usages les plus courants aujourd’hui, on peut définir ces termes comme suit.

- **La muséologie** est l’étude du musée dans son sens le plus général ; elle englobe tous les types et toutes les formes de musées et tous les aspects sous lesquels le musée peut être perçu.

1. Voir ALLARD Michel et LEFEBVRE Bernard (dir.), 2001, *La Formation en muséologie et en éducation muséale à travers le monde*, Montréal, Multimonde.

2. *GHR*, p. 84.

Pour certains, les musées sont trop atypiques, trop variés pour que la muséologie soit une science (humaine). C'est d'abord une historiographie : écrire l'histoire de chaque musée. C'est ensuite une pratique générale et quotidienne dans le musée. Ce courant voit essentiellement la muséologie comme l'histoire des musées<sup>1</sup>.

On pourrait distinguer une muséologie théorique s'intéressant au « champ muséal » compris comme « une relation spécifique entre l'homme et la réalité caractérisée comme la documentation du réel par l'appréhension sensible directe<sup>2</sup> », une muséologie générale et des muséologies spécialisées, relatives chacune à une catégorie spécifique de musées. Dans le domaine anglo-saxon, on parle de *museum studies* ; ce terme est parfois utilisé tel quel en français pour évoquer un concept légèrement différent, davantage orienté sur le rôle social, économique et politique du musée.

On appelle « muséologue » toute personne exerçant une activité de recherche ou d'enseignement sur les musées et les institutions assimilées, leur histoire, leur typologie, leurs fonctions, leur rôle dans la société, leurs visiteurs. De nombreux muséologues exercent leur profession dans les universités. Si l'on trouve un certain nombre de muséologues au sein des musées, la plupart des membres du personnel des musées – y compris les conservateurs – ne sont pas muséologues.

- **La muséographie** est une activité intellectuelle tournée vers l'application pratique, celle qui consiste à définir ou à décrire et analyser la conception d'une exposition (qu'elle soit permanente ou temporaire), sa structure, son fonctionnement et les modes de réception qu'elle induit auprès des publics. C'est aussi le résultat de cette activité : on parlera de la muséographie d'une exposition pour désigner sa conception, son agencement, sa structure. Comme le signale André Desvallées<sup>3</sup>, l'usage de ce mot a tendance, en français, à ne désigner que l'art – ou les techniques – d'exposition (on parle de « programme muséographique »), raison pour laquelle certains lui préfèrent le terme « expographie ». Une acception plus large, plus proche de Rivière et qui n'est pas favorisée dans notre ouvrage, définit la muséographie comme l'ensemble des techniques développées pour remplir les fonctions muséales (aménagement du musée, conservation et gestion des collections, exposition). On appelle « muséographe » la personne qui conçoit et établit le programme muséographique d'expositions et qui, souvent, coordonne l'ensemble des compétences liées à la production d'expositions<sup>4</sup>.

1. Voir, par exemple, MOTTOLA MOLFINO Alessandra, 1991, *Il libro dei musei*, Milan, Umberto Allemandi & C., p. 130.

2. Cette vision de la muséologie est celle qui est privilégiée par André Desvallées et François Mairesse dans *DEM* (cit., p. 344).

3. DESVALLÉES André, 1998, « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », in DE BARY Marie-Odile et TOBELEM Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Séguier/Option culture, p. 205-251.

4. Il existe depuis 2012 en France une association des muséographes qui a, entre autres objectifs, la volonté de définir le métier (*les-museographes.org*).

- **L'expographie** est un terme proposé en 1993 par Desvallées pour compléter le précédent. Selon l'auteur, l'expographie est « l'art d'exposer » ; elle désigne la mise en exposition en ce qui concerne la mise en espace et les techniques liées aux expositions (à l'exclusion des autres activités muséographiques comme la conservation, la sécurité, etc.), que celles-ci se situent dans un musée ou dans un lieu non muséal. Elle vise à la recherche d'un langage et d'une expression fidèle pour traduire le programme scientifique d'une exposition. Plus récemment, « expographie » a été repris par Serge Chaumier, qui a intitulé « Expographie-Muséographie » le master qu'il dirige à l'Université d'Artois<sup>1</sup>. Ce double intitulé ne clarifie pas le sens du mot, qui comporte le risque d'être confondu avec la scénographie. Le terme « expographe » n'est guère utilisé jusqu'à présent.
- **La scénographie** regroupe les aspects formels, matériels et techniques de l'aménagement de l'espace d'exposition : cimaises, couleurs, vitrines, éclairage... Emprunté au monde du théâtre, le terme renvoie à une représentation du monde dans un espace de jeu et d'action. Appliquée à l'exposition, la scénographie consiste à créer un espace de mise en relation entre un public et un contenu et dès lors à favoriser l'appréhension intellectuelle d'un programme muséographique d'exposition. « C'est une œuvre de l'esprit, le résultat d'une démarche intellectuelle et artistique<sup>2</sup>. » On ne peut la réduire à de la décoration qui utilise les collections et autres éléments de la présentation uniquement en fonction de critères esthétiques.

Les limites entre les différents termes énoncés ne sont pas toujours très nettes : en effet, d'un projet à l'autre, d'un acteur à l'autre, d'un muséologue à l'autre, on constate une certaine perméabilité entre les acceptions. Celles-ci ont en outre évolué au cours des dernières années, ce qui est source d'incessantes confusions, qui ne sont pas seulement d'ordre sémantique mais peuvent se retrouver au niveau des appels d'offres pour des missions de muséographie ou de scénographie. Si historiquement le terme de muséographie englobe toutes les composantes de l'exposition (voire le rend synonyme de scénographie), la conception plus actuelle le réserve aux seuls contenus (la matière scientifique, le discours, les objets et documents, la structure) et le distingue donc des éléments scénographiques.

---

1. [www.formation-exposition-musee.fr](http://www.formation-exposition-musee.fr) Parallèlement, Chaumier a introduit le terme d'expologie : CHAUMIER Serge, 2012, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation française. Il en sera question au chapitre 6.

2. Voir le site de l'Association Scénographes ([www.scenographes.fr](http://www.scenographes.fr)) et la publication *Projet d'exposition. Guide des bonnes pratiques* publié par l'association en 2014 et disponible sur le site.





## Chapitre 1

# Origine et développement des musées

« Nous devons avoir aussi à Munich ce qu'à Rome on appelle un musée. »

Lettre du Kronprinz Ludwig (futur Louis II)  
à son père Maximilien I, roi de Bavière, 1808.

AU COMMENCEMENT était la collection... C'est dans cette perspective quasi biblique que s'inscrit l'histoire des musées telle qu'elle est racontée par la plupart des auteurs, à la suite de Germain Bazin qui publie, en 1967, *Le temps des musées*, première véritable synthèse sur le sujet<sup>1</sup>. S'il attribue à la Révolution française et à la création du premier Louvre – le Muséum central des Arts – le principe institutionnel du musée, il projette l'origine de ce dernier loin dans le passé, dans la Grèce antique. En historien de l'art, Bazin voit le musée exclusivement par rapport à l'art et le confond avec un ensemble de situations ou de pratiques liées à ce dernier : goût pour l'art, marché, intérêt pour des œuvres anciennes et, bien sûr, collection. On pourrait écrire sans trahir sa pensée que, pour lui, là où des œuvres d'art sont rassemblées, là est le musée.

### D'où vient le mot « musée » ?

Dans l'Antiquité, le mot *μῦσεῖον* – *museion* – désigne un bois sacré consacré aux Muses, compagnes d'Apollon, filles de la Mémoire et inspiratrices des arts libéraux. Le plus souvent, il s'agit d'un lieu funéraire destiné à honorer les défunts de la famille et,

1. Pour l'histoire des musées, voir principalement POULOT Dominique, 2001, *Patrimoine et musées*, Paris, Hachette supérieur, qui met l'accent sur le développement parallèle des musées et du concept de patrimoine et, du même auteur, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005 ; POMIAN Krzysztof, 2020, *Le Musée, une histoire mondiale*, tome 1, « Du trésor au musée », Paris, Gallimard ; SCHAEER Roland, 2007, *L'Invention des musées*, Paris, Gallimard ; MAIRESSE François, *DEM* ; en italien, mais avec une approche intéressante (et pas seulement centrée sur les musées italiens), MOTTOLA MOLFINO Alessandra, 1991, *Il libro dei musei*, Milan, Umberto Allemandi & C. On consultera aussi avec intérêt GHR ; BAZIN Germain, 1967, *Le Temps des musées*, Liège, Desoer ; HUDSON Kenneth, 1975, *A Social History of Museums*, Londres, Humanities Press ; VIEREGG Hildegard, 2008, *Geschichte des Museums. Eine Einführung*. Wilhelm Fink Verlag, München.

par le culte rendu aux Muses, de les aider à gagner l'immortalité<sup>1</sup>. C'est à Alexandrie qu'est créé le *Mouseion*, institué par Ptolémée Sôter, roi d'Égypte, sur les conseils de deux philosophes venus d'Athènes, Démétrios de Phalère et Straton de Lampsaque. Ce *Mouseion*, décrit par Strabon dans la *Géographie*, est un lieu, un ensemble de bâtiments et de portiques, où est réunie une communauté de savants entretenus par le roi afin que ceux-ci puissent se consacrer entièrement à l'étude. C'est là que se trouvait la célèbre bibliothèque. Ce n'était donc pas un musée au sens moderne du mot. Le terme réapparaît sous sa forme latine (*musaeum* ou *museum*) et italienne (*museo*) au xv<sup>e</sup> siècle pour désigner un lieu ou un ouvrage en rapport avec les Muses. Vers 1540, Paolo Giovio appelle *Musaeum* la salle ornée des figures des Muses dans sa villa près de Côme. En France, le mot *musée* apparaît vers 1560 pour désigner la « maison de campagne que le prévôt de Paris, Antoine Duprat, fait installer à Vanves par l'humaniste florentin Gabriel Simeoni<sup>2</sup> ». Le musée est alors, avant tout, un lieu d'étude privé : « Le musée est le lieu où l'érudit s'assoit seul, à l'écart des autres hommes, attaché à ses études, lisant les livres », écrit Comenius en 1659 dans son célèbre manuel illustré d'apprentissage du latin<sup>3</sup>. Jusqu'à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, *musée* désigne des choses et des situations très variées, en concurrence avec de nombreux autres mots, plus ou moins synonymes. L'article « musée » dans l'*Encyclopédie* parle du *Mouseion* d'Alexandrie et signale que le mot désigne aussi l'*Ashmolean Museum* à Oxford, créé en 1683. Il faut attendre la fin du xviii<sup>e</sup> siècle pour que son emploi se restreigne à son sens actuel<sup>4</sup>.

## Chronologie longue vs chronologie courte

C'est l'existence, depuis l'Antiquité, de collections d'œuvres d'art qui conduit Bazin à situer dans un passé aussi lointain l'origine du musée. Pourtant, la plupart des historiens des musées et des muséologues s'accordent, en principe, à dire que le musée moderne naît dans la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle, dans l'esprit des Lumières, sous la forme d'une institution publique, c'est-à-dire destinée au public<sup>5</sup>. Pour résoudre cette incohérence apparente, les historiens du musée, à la suite de l'ouvrage de Germain Bazin, enfilent, sur un lien imaginaire qui relie le musée moderne à son supposé ancêtre hellénistique, des cas, des pratiques, des institutions offrant quelque analogie, réelle ou supposée, avec le musée moderne. Il s'établit ainsi une longue histoire – sur plus de vingt siècles – du passage de la collection au musée.

Cependant, plutôt que l'aboutissement passif d'une longue évolution du Collectionnisme, plutôt que le résultat d'une institutionnalisation publique de la

1. GOB André, 2014, « Le musée d'Epictète. Considérations sur la polysémie du mot musée », *Les Cahiers de Muséologie*, n° 1.

2. POMMIER Édouard, 1989, « Le Problème du musée à la veille de la Révolution », *Les Cahiers de Musée Girodet*, n° 1, p. 8.

3. COMENIUS Johannes, 1659, *Orbis sensualium pictus*, Londres, n° XCIX, p. 120 : « *Museum est locus ubi studiosus, secretus ab hominibus, sedet solus deditus Studiis, dum lectitat Libros [...]*. » Cette définition est reprise dans plusieurs dictionnaires au xviii<sup>e</sup> siècle, notamment le *Dictionnaire* de Trévoux de 1743.

4. Pour la définition du musée, voir au chapitre 2, p. 43.

5. Ce n'est pas le statut juridique du musée qui détermine son caractère public.

collection, la naissance du musée s'inscrit dans le mouvement des Lumières<sup>1</sup>. Il est cet élargissement radical des pratiques nouvelles du XVIII<sup>e</sup> siècle « sous la forme d'un idéal pédagogique et patrimonial d'ampleur collective » dont parle Pascal Griener<sup>2</sup>. Le musée moderne est révolutionnaire, non pas tant au sens du contexte politique de la création du Louvre – la Révolution française – que parce qu'il est en rupture par rapport au Collectionnisme et qu'il réinterprète radicalement la collection humaniste dans la perspective des Lumières. Le musée est destiné au public et à son éducation; le musée est un outil de connaissance et de patrimonialisation.

Avant de décrire plus en détail la création des premiers musées dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et l'évolution du concept depuis lors, il est utile d'évoquer rapidement le Collectionnisme, en contraste avec l'institution muséale mais dont les collections sont parfois à l'origine de musées.

## Le Collectionnisme

Pris dans son sens le plus général, le mot « collection » recouvre des réalités très diverses, bien au-delà de l'univers muséal, largement présentes dans toutes les activités humaines, de toutes les époques, sur tous les continents. Les motivations de tels rassemblements d'objets sont multiples, qui vont des raisons les plus pratiques (c'est-à-dire la panoplie d'outils d'un artisan, les échantillons d'un représentant de commerce) aux plus symboliques (un trésor d'église). Les fondements psychologiques et sociologiques du collectionnement – nous désignons par ce terme l'action de rassembler une collection – ont été analysés à maintes reprises depuis Goethe, tant dans la littérature scientifique que dans le roman<sup>3</sup>.

Le mot « Collectionnisme » – dont le suffixe en -isme montre la valeur plus théorique, plus conceptuelle – désigne, lui, un phénomène beaucoup plus restreint, précisément situé dans le temps et dans l'espace. À la suite des historiens italiens, nous réservons ce terme pour caractériser l'engouement pour la collection qui se développe entre le XIV<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, d'abord en Italie, puis dans toute l'Europe<sup>4</sup>. Le pape, les cardinaux et les hauts prélats, les rois et les aristocrates, puis les riches bourgeois érudits, tous se mettent à rassembler des collections

1. Fondé sur le rationalisme, celui-ci se développe, dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, d'abord en Grande-Bretagne, puis dans les Provinces-Unies, en Allemagne et dans les autres pays du continent, en France en particulier. Il n'est pas étonnant que les premiers musées apparaissent en Angleterre et en Allemagne.

2. GRIENER Pascal, 2010, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, p. 84-85.

3. GOETHE Johan W., 1799, *Le collectionneur et les siens*; MÜNSTERBERGER Werner, 1996, *Le Collectionneur : anatomie d'une passion*, Paris, Payot; DE BALZAC Honoré, 1847, *Le cousin Pons*.

4. DE BENEDICTIS Cristina, 1998, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, 2<sup>e</sup> éd., Milan, Ponte alle Grazie; MACGREGOR Arthur, 2007, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven & London, Yale U.P. Frédéric II Hohenstaufen, empereur d'Allemagne et roi d'Italie (r. 1220-1250) qui rassemble une collection à Palerme (Sicile) et Jean, duc de Berry (1340-1416) en son château de Mehun-sur-Yèvre (France) comptent parmi les exemples les plus précoces. En 1471, le pape Sixte IV (r. 1471-1484) restitue « au peuple de Rome » quatre bronzes antiques conservés au palais du Latran depuis l'Antiquité. Ces œuvres sont alors disposées sur la façade et dans une salle du palais des Conservateurs sur le Capitole, siège du pouvoir « laïc ». Ce geste est un acte politique dans un contexte précis; on ne saurait y voir, comme beaucoup d'historiens des musées le font un peu hâtivement, l'acte de fondation du Museo Capitolino, où ces œuvres se trouvent aujourd'hui.

d'importance variable où se côtoient livres précieux, orfèvrerie, ivoires, objets exotiques et curiosités, antiquités et œuvres d'art.

Le Collectionnisme de la Renaissance s'inscrit pleinement dans le développement de l'humanisme, à la conjonction de plusieurs facteurs :

- les auteurs anciens, grecs et latins, sont redécouverts et traduits: les manuscrits sont recherchés, parfois très loin et viennent enrichir les bibliothèques des collectionneurs;
- l'humanisme place l'homme au centre de sa réflexion : les créations artistiques y trouvent une justification en dehors de toute référence religieuse;
- le développement du commerce et l'apparition du capitalisme, par les moyens financiers importants qu'ils concentrent, favorisent la naissance et l'enrichissement de collections privées;
- le goût pour l'Antiquité, issu de la redécouverte des auteurs anciens, va trouver une circonstance extraordinaire de s'alimenter dans le retour définitif des papes à Rome (après l'exil à Avignon de 1310 à 1377 et le Grand Schisme d'Occident<sup>1</sup>) et les grands travaux d'aménagement de la ville qui s'ensuivent.

Dès le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, de grands travaux urbanistiques sont entrepris à Rome pour moderniser la ville et y faciliter l'accueil des pèlerins. C'est l'occasion de nombreuses et importantes découvertes d'antiquités (architectures, marbres, bronzes) qui viennent enrichir les collections naissantes. À partir de Jules II (r. 1503-1513), qui achète le célèbre *Laocoon*<sup>2</sup> découvert en 1506, la cour du Belvédère au Vatican rassemble les plus fameuses œuvres antiques de la collection pontificale. Toutes les grandes familles romaines rivalisent alors pour acquérir les milliers de statues et de bas-reliefs antiques exhumés du sol de l'Urbs. Toutes ces œuvres, qui illustrent davantage qu'elles ne documentent le goût et la connaissance de l'Antiquité, se voient fortement « restaurées » ou plutôt transformées pour correspondre au goût du jour et aux nécessités de la collection<sup>3</sup>.

L'exemple le plus emblématique du collectionnisme humaniste est sans doute celui de la famille Médicis à Florence<sup>4</sup>. De Cosme l'Ancien (1389-1464) à Giovanni Gastone (1671-1737), du riche marchand de draps, bibliophile passionné par la pensée antique, au dernier Médicis Grand-Duc de Toscane, une quinzaine de générations ont rassemblé une importante bibliothèque et des collections d'antiquités, d'œuvres d'art, de spécimens naturels et de curiosités. Le tout, avec les palais et les terres, est légué au Grand-Duché de Toscane en 1737 par la dernière descendante de la famille. Une telle continuité est cependant exceptionnelle.

1. On désigne par cette locution la période de crise de la papauté, de 1378 à 1449, durant laquelle deux et parfois trois papes règnent simultanément.

2. Le *Laocoon* figure parmi les œuvres décrites par Pline l'Ancien dans la *Domus aurea* de Néron. Sculpture hellénistique du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., elle illustre de façon dramatique la fin tragique du prêtre troyen Laocoon et de ses fils.

3. On place une tête isolée sur un torse acéphale, on ajoute des attributs pour identifier facilement une divinité, on transforme une Vénus en Athéna, un Mars en Jupiter. Francis Haskell et Nicholas Penny, dans *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen* (Paris, Hachette, 1988), ont remarquablement analysé ce phénomène.

4. On trouvera un exposé détaillé sur la collection Médicis dans BECHERUCCI Luisa, 1995, *Lezioni di Museologia*, Florence, Université internationale des Arts, p. 32-39.

Née en Italie, la passion de la sculpture antique et des collections franchit les frontières. Malgré l'échec de ses ambitions territoriales en Italie, le roi de France François I<sup>er</sup> rassemble une importante collection d'antiquités et d'œuvres d'art qu'il installe au château de Fontainebleau et qui constitue l'origine des collections royales. Dans les terres d'Empire, on constate le développement de grandes collections en Autriche, dans les nombreuses cours princières allemandes, en Espagne et dans les Pays-Bas. Les riches marchands flamands, en particulier à Anvers, rassemblent dans leur maison une collection de peintures et d'antiquités qu'ils montrent avec fierté à leurs clients et amis. Un genre pictural singulier, où s'illustre en particulier Frans Francken le jeune, nous en donne une représentation allégorique<sup>1</sup>. À Anvers encore, Rubens rassemble une importante collection où se côtoient ses propres acquisitions et les œuvres reçues en cadeau. À sa mort, elle est dispersée par la veuve de l'artiste.

Au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, on sépare les collections d'art, antiquités et peintures, qu'on expose dans une galerie aménagée à cet effet – du moins chez les collectionneurs les plus fortunés – des collections d'histoire naturelle et de curiosités, rassemblées dans un cabinet. *Gabinetto, studio, studiolo, museo, camera, Wunderkammern*, les noms sont très nombreux pour désigner le lieu<sup>2</sup>. Des catalogues sont publiés. Ces cabinets de curiosités, lieux d'étude privés où sont rassemblés et classés toutes sortes d'objets : curiosités naturelles ou artificielles, raretés exotiques, fossiles, coraux, animaux « fabuleux », coquillages, objets virtuoses d'orfèvrerie, pierres précieuses, gemmes, monnaies, pièces ethnographiques ramenées par des voyageurs... couvrent toutes les surfaces disponibles, si l'on en croit les gravures qui les représentent de manière allégorique. L'exposition est structurée sur la base de ressemblances ou de liens symboliques que le collectionneur attribue lui-même aux pièces. Ces ensembles constituent un « microcosme », une représentation du monde<sup>3</sup>. Au château d'Ambras (Tyrol), l'archiduc Ferdinand II rassemble, à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, une extraordinaire collection (dont on possède l'inventaire après décès) pour laquelle il fait construire une salle à côté de la bibliothèque. Restée célèbre pour son exceptionnelle importance, cette collection a cependant été dispersée dans les siècles qui ont suivi.

### Actualité du cabinet de curiosités

Les cabinets de curiosités *stricto sensu* ont disparu à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle. Pourtant, on voit fleurir à nouveau de curieux cabinets ou, du moins, des modes de présentations qui s'en réclament. L'esthétique, l'historicité, le rassemblement de

1. VAN SUCHTELEN Ariane et VAN BENEDEEN Ben, 2009, *Kamers vol Kunst in Zeventiende-Eeuws Antwerpen*, (catalogue d'exposition), Anvers, Rubenshuis-Zwolle, Waanders Uitgevers.

2. VON SCHLOSSER Julius, 1908, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig ; SCHNAPPER Antoine, 2012, *Le géant, la licorne et la tulipe. Les cabinets de curiosités en France au xvi<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion (2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée ; 1<sup>re</sup> éd. en 1988 sous le titre *Collections et collectionneurs dans la France du xvii<sup>e</sup> siècle*).

3. À Munich, Samuel Quiccheberg, conseiller du duc Albert de Bavière, publie en 1565 un ouvrage sur l'organisation idéale d'une collection de curiosités. Voir l'édition qu'en a donnée le Musée royal de Mariemont en 2004 dans un catalogue d'exposition (*RTBF 50 ans. L'extraordinaire jardin de la mémoire*, Musée royal de Mariemont, Morlanwelz).

collections énigmatiques inspirent à nouveau les collectionneurs mais aussi les muséographes, scénographes et artistes contemporains.

Le recours à la citation du cabinet de curiosités peut servir à l'évocation d'un contexte historique, comme celui des études de chercheurs-amateurs à une époque précédant les classements taxinomiques des sciences naturelles ou le développement de disciplines telles que l'ethnographie. Il renvoie aussi à l'exploration du monde, aux découvertes qui émerveillent ou déconcertent, à l'appétit de connaissances. L'esthétique du cabinet de curiosités est devenue à ce point populaire que toute juxtaposition d'objets insolites, exotiques ou simplement hétéroclites suffit à s'y référer, y compris dans une scénographie sobre et contemporaine. La motivation est aussi de présenter une grande quantité de collections et de mettre en avant le goût du Collectionnisme, tant par la qualité des objets que par le souci de leur agencement. À cela se mêle une quête de sensationnalisme et du spectaculaire dans certaines réinterprétations qui, par le dévoilement de monstres ou d'aberrations de la nature, fait plutôt songer au « musée d'anatomie » des foires. Comme dans le Cabinet de curiosités de Pairi Daiza, le parc animalier le plus visité de Belgique, où le vrai et le faux s'entremêlent pour offrir aux visiteurs une image attractive mais déformée des cabinets d'étude du XVII<sup>e</sup> siècle.

L'esthétique du cabinet de curiosités a aussi été remise au goût du jour par des artistes qui le revisitent. On songe ainsi à l'Atelier d'André Breton, exposé au Centre Pompidou, ou au Château d'Oiron où l'espace est investi par des œuvres et installations contemporaines, librement inspirées d'un ancien cabinet. Ces œuvres sont peut-être plus proches de l'esprit des cabinets de curiosités par leur désir de cartographier le monde, la vie, la mémoire de l'artiste en traçant les contours d'un univers mental et des recherches personnelles. Plus récemment, le Kunsthistorisches Museum de Vienne a invité le réalisateur américain Wes Anderson et sa femme, la designer Juman Malouf, en tant que commissaires d'une exposition. Pour *Spitzmaus Mummy in a Coffin and Other Treasures*, les deux artistes ont sélectionné 537 objets dans les collections du musée, invitant les visiteurs à s'étonner de l'étrangeté et du merveilleux des compositions réalisées, non dénuées d'humour.

Il faut souligner que le Collectionnisme n'exerce pas d'action patrimoniale. Nous avons vu, à propos de la statuaire antique, comment le marché de l'art et des antiquités, qui alimente les collections, formate les œuvres et les objets pour les adapter aux goûts et aux nécessités du collectionneur. Celui-ci achète et vend, au gré de ses envies et de son goût du moment. À son décès, le destin de ses acquisitions est incertain. À de rares exceptions près (les Médicis, par exemple), les collections sont destinées à être dispersées<sup>1</sup>. On l'a vu pour celle de Rubens, comme pour celle du château d'Ambras. La collection de peinture rassemblée, entre 1624 et 1642 par le roi Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre, est emblématique à cet égard, comme l'a bien montré l'historien de l'art anglais Francis Haskell<sup>2</sup>. Amateur éclairé et bien conseillé par quelques personnes, Charles I<sup>er</sup> consacre de grosses

1. Comme nous le rappellent deux exemples médiatiques récents, la dispersion des collections d'Alain Delon et d'Yves Saint-Laurent et Pierre Berger.

2. HASKELL FRANCIS, 1997, *L'Amateur d'art*, Paris, Librairie française, p. 147-221.

sommes d'argent à acheter de nombreuses œuvres sur le marché international. Il acquiert en particulier une bonne partie de la collection de la Cour de Mantoue, que le duc Vincenzo II de Gonzague est contraint de vendre. La Guerre civile anglaise qui débute en 1642 conduit à l'arrestation du roi Charles I<sup>er</sup>, sa condamnation et finalement son exécution en 1649. Ses biens sont alors mis en vente par la chambre des Communes. La collection de tableaux est dispersée entre de nombreux acheteurs en Grande-Bretagne et à l'étranger. Parmi ceux-ci, on retrouve la reine Christine de Suède, Philippe IV d'Espagne, le cardinal de Mazarin, ainsi que le banquier Jacob Jabach, enrichi par le commerce des Indes. Ce dernier est ensuite forcé (par Colbert) de vendre sa collection à Louis XIV. Intégrée au Cabinet du Roi en 1671, elle se trouve aujourd'hui au Louvre.

Une autre collection célèbre, dans un tout autre registre, est emblématique des aléas du Collectionnisme. Le père jésuite Athanase Kircher (1602-1680) rassemble une importante collection de spécimens de la nature et de curiosités qu'il installe au sein du Collegio Romano, l'université jésuite à Rome<sup>1</sup>. Profitant des missions de la Compagnie de Jésus implantée sur tous les continents, en particulier en Chine et en Amérique latine, il acquiert aussi des documents et des objets scientifiques, archéologiques ou historiques extra-européens. À sa mort, il fait don de sa collection au Collegio, constituant ainsi le Musaeum Kircherianum. Lors de la suppression de l'Ordre des Jésuites par le pape Clément XIV en 1773, la collection est dispersée. Une partie est achetée pour le nouveau Museo Pio Clementino en cours de constitution au Vatican.

Comme on le voit dans ces deux exemples, le Collectionnisme n'assure pas la patrimonialisation des objets et des œuvres rassemblés, quels que soient l'importance ou le prestige du collectionneur. Le cas de Kircher est d'autant plus significatif que les érudits des Lumières, notamment en Angleterre, rejettent les nombreuses théories du savant jésuite parce qu'elles manquent de discernement fondé sur la raison et qu'elles amalgament, à des observations pertinentes, quantité de croyances invérifiées<sup>2</sup>. C'est dans un tout autre esprit que s'ouvre, à Oxford, une institution qui préfigure le véritable musée moderne.

En effet, dès la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, on assiste à la création, dans la ville universitaire anglaise, de l'Ashmolean Museum, à partir des collections réunies de Lord Tradescant (responsable du Jardin du Roi, décédé en 1662) et de Lord Elias Ashmole, collections léguées à l'Université d'Oxford en 1677. Un nouveau bâtiment est construit et inauguré le 21 mai 1683, à proximité du Sheldonian Theatre et de la Bodleian Library. Sur le fronton, on peut lire l'inscription : « MUSAEUM ASHMOLEANUM – SCHOLA NATURALIS HISTORIAE – OFFICINA CHIMICA ». L'ouverture du musée s'accompagne de la création d'un nouveau cours d'histoire naturelle, dans la ligne de la philosophie de la Nature de Francis Bacon. Le docteur Robert Plot, chargé de ce cours, est le premier « garde » du musée. « Le musée est une nouvelle bibliothèque, qui peut contenir les parties les plus remarquables du grand livre de la Nature et rivaliser ainsi avec la collection bodléienne de

1. Sur Kircher, voir FINDLEN Paula, 1994, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, UCP.

2. Son intérêt pour les dragons fait particulièrement ricaner [FINDLEN, *ibid.*, p. 404].

manuscrits et d'imprimés», déclare le Vice-Chancelier de l'Université d'Oxford lors de l'inauguration du musée. L'Ashmolean Museum constitue certainement, dans le contexte particulier de l'Université, le premier musée moderne, ouvert dans la perspective naissante des Lumières.

## Les premiers musées

L'exemple pionnier de l'Ashmolean reste longtemps isolé. Encore en 1765, l'article « musée » dans l'*Encyclopédie*, signé de Joncourt, n'en cite pas d'autres. Le concept de musée ne va pas de soi. Son émergence progressive au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle répond à une nécessité sociale : les fondements de la collection privée, les raisons de collectionner, ne coïncident pas avec les missions que la société assigne alors, de façon plus ou moins implicite, à la nouvelle institution. Si le musée s'ouvre au public, s'il passe de la propriété du prince à celle de l'État, c'est que cela est nécessaire pour satisfaire les attentes de la société, qui elle-même évolue, sous l'effet de la diffusion des Lumières. Le musée naissant s'inscrit dans l'espace public en cours de création<sup>1</sup>.

Il faudra cependant attendre la Révolution française pour que la société, par la bouche de ses représentants politiques, exprime explicitement ce qu'elle attend d'un musée. Et ces attentes sont multiples, parfois contradictoires : préserver, conserver, sauver le patrimoine (menacé par le vandalisme), s'approprier l'héritage des rois, des aristocrates, de l'Église, des abbayes pour le donner à voir au peuple, à la nation, éduquer le peuple, former le goût des artistes, étudier l'histoire et l'archéologie au travers de ces trésors, mais aussi édifier le peuple, justifier la nation...

Le changement de statut des collections, qui de privées deviennent publiques – c'est l'État et non plus le prince qui en assume la charge – est un signe tangible du caractère radicalement novateur du musée. On l'a vu à Florence, où il faut cependant attendre 1790 et l'accès libre de la Galleria dei Uffizzi au public pour qu'on puisse véritablement la considérer comme un musée.

En 1753, le Parlement britannique achète la collection d'histoire naturelle et de curiosités de Hans Sloane et fonde un musée, le British Museum, installé dans un bâtiment acheté à cet effet à Londres (Montagu House). La collection y est accessible au public – très petitement – dès 1759 mais il faut attendre 1820 et la volonté du Premier ministre, le duc de Wellington, de rivaliser avec le musée du Louvre, pour une véritable ouverture au public<sup>2</sup>.

En Allemagne, les galeries princières de peintures de Dresde et de Düsseldorf sont transformées en musées publics vers 1785, par la volonté du duc de Saxe et de l'Électeur Palatin. Sur le linteau de l'entrée du Japanischen Palais, qui abrite le

1. Voir à ce propos HABERMAS Jürgen, 1978, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot.

2. Entretemps, la collection du British Museum s'est enrichie de nombreuses antiquités acquises en Égypte (Pierre de Rosette), en Grèce (marbres du Parthénon) et en Italie, donnant à l'institution londonienne son orientation définitive vers l'archéologie.