

# Concepts clés de muséologie



# Concepts clés de muséologie

Sous la direction d'André Desvallées  
et François Mairesse



Avec le soutien du Musée Royal de Mariemont

[www.musee-mariemont.be](http://www.musee-mariemont.be)



Et le soutien du Comité international de l'ICOM pour la muséologie



Photographies de couverture :

© 2009 Musée du Louvre / Angèle Dequier

© National Heritage Board, Singapore

© Auckland Museum

© Ningbo Museum

© Armand Colin, 2010

ISBN : 978-2-200-25396-7

## COMITÉ DE RÉDACTION

François Mairesse, André Desvallées, Bernard Deloche, Serge Chaumier, Martin R. Schärer, Raymond Montpetit, Yves Bergeron, Noémie Drouguet, Jean Davallon

*Avec la collaboration de :*

Philippe Dubé, Nicole Gesché-Koning, André Gob, Bruno Brulon Soares, Wan Chen Chang, Marília Xavier Cury, Blondine Desbiolles, Jan Dolak, Jennifer Harris, Francisca Hernandez Hernandez, Diana Lima, Pedro Mendes, Lynn Maranda, Suzanne Nash, Monica Risnicoff de Gorgas, Anita Shah, Graciela Weisinger, Anna Leshchenko (qui ont participé activement au Symposium de l'ICOFOM consacré à ce sujet, en 2009, ou ont relu ce document).



## AVANT-PROPOS

Le développement de standards professionnels constitue l'un des objectifs principaux de l'ICOM, particulièrement pour ce qui concerne l'avancement des connaissances, leur communication et leur partage au sein de l'ensemble de la communauté muséale, mais aussi à tous ceux qui veulent développer des politiques en relation avec le travail de cette dernière, aux responsables de leurs aspects légaux et sociaux ainsi bien sûr qu'à tous ceux qui y participent de près ou de loin et en bénéficient. Lancé en 1993 sous la supervision d'André Desvallées et en collaboration avec François Mairesse depuis 2005, le *Dictionnaire de muséologie* est un travail monumental, résultat de plusieurs années de recherche, de questionnement, d'analyses, de révisions et de débats au sein du Comité international de muséologie de l'ICOM (ICOFOM), lequel se consacre particulièrement au développement de notre compréhension de la pratique et de la théorie muséale et du travail qui est effectué quotidiennement au sein des musées.

Le rôle, le développement et la gestion des musées ont énormément évolué au cours des deux dernières décennies. L'institution du musée s'est résolument recentrée sur les visiteurs et de nombreux grands musées se tournent de plus en plus souvent vers les modèles managériaux d'entreprise pour la gestion de leurs opérations quotidiennes. La profession muséale et son environnement ont ainsi inéluctablement évolué. Des pays comme la Chine ont connu une augmentation sans précédent du phénomène muséal, mais ces développements sont tout aussi importants à des niveaux beaucoup plus localisés, par

exemple dans les Petits États Insulaires en Développement (PEID). Ces changements passionnants entraînent des divergences grandissantes entre cultures, pour ce qui concerne les spécifications du travail et des formations muséales. Dans ce contexte, les outils de référence pour les professionnels de musée et les étudiants en muséologie s'avèrent pour le moins essentiels. La publication lancée par l'ICOM et l'UNESCO, *Comment gérer un musée, manuel pratique*, constituait un manuel de base de la pratique muséale; ce *Dictionnaire de muséologie* devrait être vu comme un pendant du manuel, offrant une perspective complémentaire quant à la théorie des musées.

Alors que le rythme quotidien du travail muséal empêche de pouvoir s'arrêter et réfléchir sur ses fondements, un besoin grandissant s'affirme, auprès des agents de tous niveaux, pour fournir des réponses claires et compréhensibles à ceux qui questionnent l'importance du musée pour les citoyens et son rôle au sein de la société. Le travail essentiel d'ICOFOM, intégré au sein du *Dictionnaire*, offre ainsi une réflexion pertinente et structurée portant sur l'ensemble des concepts de base qui sous-tendent notre travail. Bien que pour des raisons de cohérence, le Dictionnaire valorise une vision francophone de la muséologie, la terminologie synthétisée ici est comprise et utilisée par les muséologues de nombreuses cultures. Cette publication, non exhaustive, synthétise des décennies de développement de la connaissance en une investigation systématique sur les volets tant épistémologiques qu'étymologiques du musée, et offre une présentation approfondie des concepts principaux de la muséologie actuelle, évoquant en un pragmatisme élégant les multiples redondances historiques ainsi que les controverses actuelles, qui participent du développement de la profession. Le comité ICOFOM, les éditeurs du dictionnaire et les auteurs ont abordé avec sensibilité, rigueur, perspicacité et équilibre, ce travail de « définition » et d'explication de l'institution et de sa pratique.

En « avant-première » du dictionnaire encyclopédique dans sa version intégrale, ce petit ouvrage a été conçu pour rencontrer le public le plus large possible, présentant l'histoire et le sens actuel, l'évolution et les transformations des différents termes qui composent notre langage muséal. En accord avec l'esprit de l'ICOM visant à promouvoir

la diversité tout en assurant la cohésion, l'ICOM escompte, à l'instar du *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées*, que cette publication stimulera un large débat autant que de nouvelles collaborations avec des institutions ultérieures, plutôt qu'avec des bibliothèques. La 22<sup>e</sup> Conférence générale triennale, à Shanghai, en Chine, constitue ainsi une excellente opportunité de lancement pour cet ouvrage de muséologie de référence. Le rassemblement de professionnels de musée de toutes nationalités constitue précisément le type d'occasions qui donne naissance à de nouveaux standards et à des outils de référence comme celui-ci, tant pour les générations actuelles que futures.

Alissandra Cummins  
Présidente  
Conseil international des musées (ICOM)



## PRÉFACE

Depuis ses origines en 1977, dans le droit fil de la pensée de l'ICOM, l'ICOFOM considère que son but principal vise à transformer la muséologie en une discipline scientifique et académique, destinée au développement des musées et de la profession muséale à travers la recherche, l'étude et la diffusion des principaux courants de la pensée muséologique.

C'est ainsi qu'au sein de l'ICOFOM s'est constitué un groupe de travail multidisciplinaire qui s'est concentré sur l'analyse critique de la terminologie muséale, en focalisant ses réflexions sur les concepts fondamentaux de cette discipline. Pendant presque vingt ans, ce « groupe du Thesaurus », a réalisé des travaux scientifiques de recherche et de synthèse remarquables.

Avec la conviction de l'importance d'offrir au public un registre de termes muséaux qui constitue un véritable matériel de référence, il fut décidé – avec l'appui du Conseil international des musées – de faire connaître cette publication lors de la Conférence générale de l'ICOM qui se tiendra à Shanghai au mois de novembre 2010. On y présentera, dans ce but, cette brochure de vingt-et-un articles comme « avant-première » de la publication prochaine du *Dictionnaire de muséologie*.

Je voudrais souligner ici que cette publication, phase introductive d'une œuvre beaucoup plus vaste, ne se veut pas exhaustive, mais doit permettre au lecteur de distinguer les différents concepts que ren-

ferme chaque terme, de découvrir des connotations nouvelles et leurs liens au sein de l'ensemble du champ muséal.

Le Dr Vinos Sofka n'a pas travaillé en vain lorsqu'il s'efforçait, aux débuts de l'ICOFOM, de transformer ce Comité international en une tribune de réflexion et de débats sur la théorie de la muséologie capable de réfléchir sur ses propres bases. C'est ainsi que la production intellectuelle permanente des membres de l'ICOFOM, qui se poursuit de nos jours, est préservée par le biais de ses publications annuelles : les *ICOFOM Study Series (ISS)* qui, durant plus de trente ans, ont enrichi le corpus théorique de la muséologie. La bibliographie internationale qui en résulte est assez unique, et constitue un reflet fidèle de l'évolution de la pensée muséologique dans l'ensemble du monde, depuis plus de trente ans.

À la lecture des articles de la présente brochure se dégage la nécessité de renouveler la réflexion quant aux fondements théoriques de la muséologie sous un regard pluriel et intégrateur, ancré dans la richesse conceptuelle de chaque mot. Les termes présentés dans cette brochure constituent un exemple clair du travail continu d'un groupe de spécialistes qui a su comprendre et valoriser la structure fondamentale du langage, patrimoine culturel immatériel par excellence, et la portée conceptuelle de la terminologie muséologique qui permet d'entrevoir jusqu'à quel point la théorie et la praxis muséale sont indissolublement liées. Dans le but de s'éloigner des chemins battus, chaque auteur a introduit ses observations là où il devait attirer l'attention sur une caractéristique propre à un terme. Il ne s'agit pas de bâtir des ponts ni de les reconstruire, mais de partir à la rencontre d'autres conceptions plus précises, à la recherche de nouvelles significations culturelles qui permettent d'enrichir les bases théoriques d'une discipline aussi vaste que la muséologie, destinée à affirmer le rôle du musée et de ses professionnels dans le monde entier.

C'est un honneur et une grande satisfaction d'avoir pu assister, en qualité de présidente de l'ICOFOM, au lancement – par le biais de cette brochure – d'une œuvre qui constituera bientôt un point de repère dans la vaste bibliographie muséale produite par des membres

de l'ICOFOM des différents pays et disciplines, tous réunis autour d'un idéal commun.

À tous ceux qui ont apporté leur généreuse collaboration pour la réalisation de ces deux ouvrages fondamentaux, dont nous sommes tellement fiers, je veux envoyer l'expression de ma plus sincère reconnaissance :

- à l'ICOM, notre organisme de référence, pour avoir compris, grâce à la sensibilité de son Directeur général, M. Julien Anfruns, l'importance d'un projet initié voici longtemps et qui verra sa réalisation grâce à son intervention ;
- à André Desvallées, auteur, animateur et continuateur d'un projet qui a atteint une importance insoupçonnée et bien méritée ;
- à François Mairesse qui, en pleine jeunesse, a commencé sa trajectoire au sein de l'ICOFOM en apportant ses talents de chercheur et de travailleur, en même temps qu'il a coordonné avec succès les activités du groupe *Thesaurus* et qui, conjointement avec André Desvallées, prépare aujourd'hui l'édition de la brochure et celle du *Dictionnaire de muséologie* ;
- à tous les auteurs des différents articles, internationalement reconnus, experts en muséologie dans leurs disciplines respectives ;
- et enfin à toutes les traductrices et traducteurs, pour le passage depuis le français de termes spécialisés dont l'équivalence n'était pas toujours évidente, ni en anglais, ni en espagnol... ni en chinois.

À tous ceux qui ont contribué, chacun à leur manière, à la concrétisation d'un rêve qui commence à devenir réalité, notre plus respectueuse reconnaissance.

Nelly Decarolis  
Présidente  
ICOFOM



## INTRODUCTION

Qu'est-ce qu'un musée ? Comment définir une collection ? Qu'est-ce qu'une institution ? Que recouvre le terme « patrimoine » ? Les professionnels de musée ont forcément développé, en fonction de leurs connaissances et de leur expérience, des réponses à de telles questions centrales à leur activité. Est-il besoin d'y revenir ? Nous le pensons. Le travail muséal consiste en un va-et-vient entre la pratique et la théorie, cette dernière étant régulièrement sacrifiée aux mille sollicitations du labeur quotidien. Il n'en reste pas moins que la réflexion constitue un exercice stimulant mais aussi fondamental pour le développement personnel et celui du monde des musées.

Le but de l'ICOM, au niveau international, et celui des associations de musées nationales ou régionales, vise justement, par le biais de rencontres entre professionnels, à développer les standards, à améliorer la qualité de la réflexion et des services que le monde muséal rend à la société. Plus d'une trentaine de comités internationaux s'emploient ainsi, chacun dans leur secteur, à cette réflexion collective dont témoignent de remarquables publications. Mais comment s'articule cet ensemble si riche de réflexions sur la conservation, les nouvelles technologies, l'éducation, les demeures historiques, la gestion, les professions, etc. ? Comment s'organise le secteur des musées ou, de manière plus générale, comment s'organise ce que l'on peut appeler le champ muséal ? C'est à ce type de questions que s'attelle, depuis sa création en 1977, le Comité de muséologie de l'ICOM (ICOFOM), notamment par le biais de ses publications (*ICOFOM Study Series*) qui tentent de recenser et

## INTRODUCTION

de synthétiser la diversité des opinions en matière de muséologie. C'est dans ce contexte que le projet d'établir un recueil des *Concepts clés de muséologie*, placé sous la coordination d'André Desvallées, a été lancé en 1993 par Martin R. Schäfer, Président de l'ICOFOM. Celui-ci a été rejoint huit ans plus tard par Norma Rusconi (qui devait malheureusement décéder en 2007) et par François Mairesse. Au fil des années, un consensus s'est dégagé pour tenter de présenter, en une vingtaine de termes, un panorama du paysage si varié qu'offre le champ muséal. Ce travail de réflexion a connu une certaine accélération ces dernières années. Plusieurs versions préliminaires des articles ont été rédigées (dans les *ISS* et dans la revue *Publics et musées*, devenue *Culture et musées*). C'est un résumé de chacun de ces termes qui est ici proposé, présentant de manière condensée différents aspects de chacun de ces concepts. Ceux-ci seront en effet abordés, de manière nettement plus développée, dans des articles d'une dizaine à une trentaine de pages chacun, ainsi que d'un dictionnaire d'environ 400 termes, au sein du *Dictionnaire de muséologie* dont la publication est en cours.

Ce travail repose sur une vision internationale du musée, nourrie à partir de nombreux échanges au sein d'ICOFOM. Pour des raisons de cohérence linguistique, les auteurs proviennent tous de pays francophones : Belgique, Canada, France, Suisse. Il s'agit d'Yves Bergeron, Serge Chaumier, Jean Davallon, Bernard Deloche, André Desvallées, Noémie Drouguet, François Mairesse, Raymond Montpetit et Martin R. Schäfer. Une première version de ce travail a été présentée et longuement débattue lors du trente-deuxième symposium annuel de l'ICOFOM, à Liège et Mariemont en 2009. Deux points méritent d'être rapidement discutés ici : la composition du comité de rédaction, et le choix des vingt-et-un termes.

### **La francophonie muséale dans le concert de l'ICOM**

Pourquoi avoir choisi un comité composé quasi-exclusivement de francophones ? Beaucoup de raisons, qui ne sont pas seulement pratiques, expliquent un tel choix. On sait l'utopie que représente l'idée

d'un travail collectif, international et parfaitement harmonieux, dès lors qu'une langue commune (scientifique ou non) n'est pas partagée par chacun. Les comités internationaux de l'ICOM connaissent bien cette situation qui, au risque d'un Babel, conduit régulièrement à privilégier une langue – l'anglais, *lingua franca* mondiale. Forcément, ce choix du plus petit dénominateur commun s'opère au profit de quelques-uns qui la maîtrisent parfaitement, souvent au détriment de nombreux autres moins connaisseurs de la langue de Shakespeare, forcés de ne présenter qu'une version caricaturale de leur pensée. L'usage de l'une des trois langues de l'ICOM s'avérait évident, mais dès lors, laquelle choisir? L'origine des premiers intervenants, rassemblés autour d'André Desvallées (qui a longuement travaillé avec Georges Henri Rivière, premier directeur de l'ICOM), a rapidement conduit à la sélection du français, mais d'autres arguments plaidaient également en faveur de ce choix. S'ils sont loin d'être exempts de toute critique, la plupart des rédacteurs lisent, sinon les trois, du moins au moins deux des langues de l'ICOM. On sait la richesse des contributions anglo-américaines pour le champ muséal; on se doit de souligner que la plupart de leurs auteurs – à quelques exceptions notoires, comme les figures emblématiques d'un Patrick Boylan ou d'un Peter Davis – ne lisent ni l'espagnol, ni le français. Le choix du français lié, nous l'espérons, à une assez bonne connaissance de la littérature étrangère, permet toutefois d'embrasser, sinon la totalité des contributions dans le secteur des musées, du moins quelques-uns de ses pans généralement peu explorés et pourtant très importants au sein de l'ICOM. Nous sommes cependant bien conscients des limites de nos recherches et espérons que ce travail donnera l'idée à d'autres équipes de présenter, à travers leur propre langue (l'allemand ou l'italien, par exemple), un regard différent sur le champ muséal.

D'autre part, un certain nombre de conséquences liées à la structuration de la pensée résultent du choix d'une langue – comme l'illustre une comparaison des définitions du musée par l'ICOM de 1974 et de 2007, la première originellement pensée en français, la seconde en anglais. Nous sommes conscients que cet ouvrage n'aurait pas été le même s'il avait été d'abord écrit en espagnol, en anglais ou en alle-

mand, tant au niveau de sa structure que du choix des termes, mais aussi d'un certain parti pris théorique ! Il n'est guère étonnant de voir que le plus grand nombre de guides pratiques sur les musées sont écrits en anglais (comme en témoigne l'excellent manuel dirigé par Patrick Boylan, *Comment gérer un musée : manuel pratique*<sup>1</sup>) alors qu'ils sont bien plus rares en France ou dans les anciens pays de l'Est, où l'on privilégie l'essai et la réflexion.

Il serait cependant par trop caricatural de distinguer, au niveau de la littérature muséale, un volet pratique, strictement anglo-américain, et un volet théorique, plus proche de la pensée latine : le nombre d'essais rédigés par des penseurs anglo-saxons, dans le champ muséal, dément totalement une telle vision des choses. Il n'en reste pas moins qu'un certain nombre de différences existe, et que la différence est toujours enrichissante à connaître et à apprécier. Nous avons essayé d'en rendre compte.

Il importe enfin de saluer, à travers le choix du français, la mémoire du travail fondamental de théorisation qui fut porté pendant longtemps par les deux premiers directeurs français de l'ICOM, Georges Henri Rivière et Hugues de Varine, sans lequel une grande partie du travail muséal, tant en Europe continentale qu'en Amérique ou en Afrique, ne peut être comprise. Une réflexion de fond sur le monde muséal ne peut faire l'impasse sur son histoire, comme elle se doit de garder en mémoire ses origines ancrées dans le siècle des Lumières et sa transformation (son institutionnalisation) à la Révolution française, mais aussi le travail théorique fondamental qui fut élaboré de l'autre côté du mur de Berlin, à partir des années 1960, alors que le monde était encore coupé en blocs antagonistes. Si la donne géopolitique a fondamentalement été bouleversée depuis un quart de siècle, il importe que le secteur muséal n'oublie pas son histoire – ce qui serait un comble pour un outil de transmission de la culture ! Pourtant, le risque existe d'une mémoire courte, qui ne garderait de l'histoire de l'institution muséale que la manière de la gérer et de faire venir des visiteurs...

---

1. Boylan P. (coord.), *Comment gérer un musée : manuel pratique*, Paris, ICOM/Unesco, 2006. <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001478/147854f.pdf> (consultation : avril 2010).

## Une structure en constante évolution

D'emblée, l'objectif des auteurs n'a pas été de réaliser un traité « définitif » sur le monde du musée, un système théorique idéal mais coupé de la réalité. La formule relativement modeste d'une liste de vingt-et-un termes a été choisie pour tenter de baliser d'autant de jalons une réflexion continue sur le champ muséal. Le lecteur ne sera pas surpris de trouver ici certains termes d'usage commun : musée, collection, patrimoine, public, etc., dont nous espérons qu'il découvrira un certain nombre de sens ou de réflexions qui lui sont moins familiers. Il sera peut-être étonné de ne pas en voir figurer d'autres, par exemple le mot « conservation » qui est repris dans l'article « préservation ». Sous ce terme par contre, nous n'avons pas repris tous les développements qui auraient pu être faits par les membres du Comité de conservation (ICOM-CC), dont les travaux s'étendent bien au-delà de nos prétentions dans ce domaine. Certains autres termes, plus théoriques, apparaîtront *a priori* plus exotiques au praticien : muséal, muséalisation, muséologie, etc. Notre objectif visait à présenter, d'une certaine manière, la vision la plus ouverte possible de ce qui peut être observé dans le monde des musées, en ce compris nombre d'expériences plus ou moins inhabituelles, susceptibles d'influencer considérablement, à terme, le devenir des musées – c'est notamment le cas du concept de musée virtuel et des cybermusées.

Commençons par indiquer les limites de ce travail : il s'agit de proposer une réflexion théorique et critique sur le monde des musées dans un sens large – qui dépasse les musées classiques. On peut bien sûr partir du *musée*, pour tenter de le définir. Il est dit, dans la définition de l'ICOM, qu'il s'agit d'une *institution* au service de la *société* et de son développement. Que signifient ces deux termes fondamentaux ? Mais surtout les définitions n'apportent pas de réponse immédiate à cette question : pourquoi y a-t-il des musées ? On sait que le monde des musées est lié à la notion de *patrimoine*, mais il est aussi bien plus vaste que cela. Comment évoquer ce contexte plus large ? Par le concept de *muséal* (ou de champ muséal), qui est le champ théorique traitant de ce questionnement, au même titre que le politique est le champ

de la réflexion politique. Le questionnement critique et théorique lié à ce champ muséal est la *muséologie*, tandis que son aspect pratique est désigné par la *muséographie*. Pour chacun de ces termes, il n'existe souvent pas une, mais plusieurs définitions qui ont fluctué au cours du temps. Ce sont les différents aspects de chacun de ces termes qui sont évoqués ici.

Le monde des musées a largement évolué dans le temps, tant au point de vue de ses fonctions qu'au travers de sa matérialité et de celle des principaux éléments sur lequel s'appuie son travail. Concrètement, le musée travaille avec des *objets* qui forment des *collections*. Le facteur humain est évidemment fondamental pour comprendre le fonctionnement muséal, tant pour ce qui concerne le personnel travaillant au sein du musée – ses *professions*, et son rapport à l'*éthique* – que le *public* ou les publics auxquels le musée est destiné. Quelles sont les fonctions du musée ? Celui-ci opère une activité que l'on peut décrire comme un processus de *muséalisation* et de visualisation. Plus généralement, on parle de fonctions muséales, qui ont été décrites de plusieurs manières différentes au cours du temps. Nous nous sommes fondés sur l'un des modèles les plus connus, élaboré à la fin des années 1980 par la *Reinwardt Academie* d'Amsterdam, qui distingue trois fonctions : la *préservation* (qui comprend l'acquisition, la conservation et la gestion des collections), la *recherche* et la *communication*. La communication elle-même comprend l'*éducation* et l'*exposition*, les deux fonctions sans doute les plus visibles du musée. À cet égard, il nous est apparu que la fonction éducative, elle-même, s'était suffisamment développée, au cours de ces dernières décennies, pour que le terme de *médiation* lui soit adjoint. L'une des différences majeures qui nous est apparue ces dernières années réside dans le poids de plus en plus important attaché aux notions de *gestion*, aussi pensons-nous, de par ses spécificités, qu'il convient de la traiter comme une fonction muséale, de même, probablement, que l'*architecture* du musée, dont l'importance va en croissant et bouleverse parfois l'équilibre entre les autres fonctions.

Comment définir le musée ? Par le mode conceptuel (musée, patrimoine, institution, société, éthique, muséal), par la réflexion théorique

et pratique (muséologie, muséographie), par son mode de fonctionnement (objet, collection, muséalisation), par le biais de ses acteurs (profession, public) ou par les fonctions qui en découlent (préservation, recherche, communication, éducation, exposition, médiation, gestion, architecture) ? Autant de points de vue possibles, qu'il convient de croiser pour tenter de mieux comprendre un phénomène en plein développement, dont les récentes évolutions ne laissent pas indifférents !

Au début des années 1980, le monde des musées connaissait une vague de changements sans précédent : longtemps considéré comme un lieu élitiste et discret, voici qu'il proposait une sorte de *coming out*, affichant son goût pour les architectures spectaculaires, les grandes expositions clinquantes et populaires, et un certain mode de consommation dans lequel il entendait bien prendre place. La popularité du musée ne s'est pas démentie, leur nombre a au moins doublé en l'espace d'un peu plus d'une génération, et les nouveaux projets de construction – de Shanghai à Abou Dhabi, à l'aube des changements géopolitiques que nous promet l'avenir, s'avèrent toujours plus étonnants. Une génération plus tard, en effet, le champ muséal est toujours en train de se transformer : si l'*homo touristicus* semble parfois avoir remplacé le visiteur dans les « cœurs de cibles » du marché muséal, il n'est cependant pas interdit de s'interroger sur les perspectives de ce dernier. Le monde des musées, tel que nous le connaissons, a-t-il encore un avenir ? La civilisation matérielle, cristallisée par le musée, n'est-elle pas en train de connaître des changements radicaux ? Nous ne prétendons pas ici répondre à de pareilles questions, mais nous espérons que celui qui s'intéresse à l'avenir des musées ou, de manière plus pratique, au futur de son propre établissement, trouvera dans ces quelques pages quelques éléments susceptibles d'enrichir sa réflexion.

François Mairesse et André Desvallées



# A

## ARCHITECTURE

*n. f.* – Équival. angl. : *architecture*; esp. : *arquitectura*; all. : *Architektur*; it. : *architettura*; port. : *arquitectura* (br. : *arquitectura*).

L'architecture (muséale) se définit comme l'art de concevoir et d'aménager ou de construire un espace destiné à abriter les fonctions spécifiques d'un musée et, plus particulièrement, celles d'exposition, de conservation préventive et active, d'étude, de gestion et d'accueil.

Depuis l'invention du musée moderne, à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, et parallèlement à la reconversion d'anciens bâtiments patrimoniaux, une architecture spécifique s'est développée, liée aux conditions de préservation, de recherche et de communication des collections, notamment à travers leur exposition temporaire ou permanente, dont témoignent autant les premières constructions que les œuvres les plus contemporaines. Le vocabulaire architectural a lui-même conditionné le développement de la notion de musée. Ainsi, la forme du temple à coupole avec façade à portique et colonnade s'est imposée en même temps que celle de la galerie, conçue comme l'un des principaux modèles pour les musées de beaux-arts, et a

donné lieu, par extension, à l'appellation *galleria*, *Galerie* et *gallery*, en Italie, en Allemagne ou dans les pays anglo-américains.

Si la forme des constructions muséales a souvent été axée sur la conservation des collections, elle a évolué à mesure que se développaient de nouvelles fonctions. C'est ainsi que, après avoir cherché des solutions pour un meilleur éclairage des expôts (Soufflot, Brébion, 1778; J.-B. Le Brun, 1787), pour leur donner une meilleure répartition dans l'ensemble du bâtiment (Mechel, 1778-84) et pour mieux structurer l'espace d'exposition (Leo von Klenze, 1816-30), on prit conscience, au début du XX<sup>e</sup> siècle, de la nécessité d'alléger les expositions permanentes. Pour cela, on créa des réserves, soit en sacrifiant des salles d'exposition, soit en aménageant des espaces en sous-sol, soit en construisant de nouveaux bâtiments. D'autre part, on tenta le plus possible de neutraliser l'environnement des expôts – quitte à sacrifier une partie ou la totalité des décors historiques existants. Ces améliorations ont été facilitées par l'arrivée de l'électricité qui a permis de reconsidérer complètement les modes d'éclairage.

De nouvelles fonctions sont apparues pendant la seconde moitié du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle qui ont notamment conduit à des modifications architecturales majeures : multiplication des expositions temporaires pouvant permettre une répartition différente des collections entre les espaces d'exposition permanente et ceux des réserves ; développement des structures d'accueil, de création (ateliers pédagogiques) et de repos, notamment par la conception de grands espaces *ad hoc* ; développement de librairies, restaurants et création de boutiques pour la vente de produits dérivés. Mais, parallèlement, la décentralisation par regroupement et la sous-traitance de certaines fonctions a exigé la construction ou l'aménagement de certains bâtiments spécialisés autonomes : d'abord des ateliers de restauration et laboratoires qui peuvent se spécialiser tout en se mettant au service de plusieurs musées, puis des réserves implantées en dehors des espaces d'exposition.

*L'architecte* est celui qui conçoit et trace le plan d'un édifice et en dirige l'exécution ; plus largement, celui qui aménage l'enveloppe autour des collections, du personnel et du public. L'architecture, dans cette perspective, touche à l'ensemble des éléments liés à l'espace et la lumière au sein du musée, aspects en apparence secondaires dont les enjeux se sont révélés déterminants quant à la signification engagée (mise en ordre chronologique, visibilité pour tous, neutralité du fond, etc.). Les bâti-

ments des musées sont donc conçus et construits selon un programme architectural établi par les responsables scientifiques et administratifs de l'établissement. Il arrive cependant que la décision concernant la définition du programme et les limites d'intervention de l'architecte ne soient pas réparties de cette manière. En tant qu'art ou que technique de construction et d'aménagement d'un musée, l'architecture peut se présenter comme œuvre totale, intégrant l'ensemble du dispositif muséal. Cette dernière perspective, parfois revendiquée par certains architectes, ne peut être envisagée que dans la mesure où l'architecture comprendrait la réflexion muséographique elle-même, ce qui est loin d'être toujours le cas.

Il arrive ainsi que les programmes remis aux architectes incluent les aménagements intérieurs, laissant à ces derniers – si aucune distinction n'est faite entre les aménagements généraux et la muséographie – la possibilité de donner libre cours à leur « créativité », parfois au détriment du musée. Certains architectes se sont spécialisés dans la réalisation d'expositions et sont devenus scénographes ou « expographes ». Rares sont ceux qui peuvent revendiquer le titre de muséographe, à moins que leur agence n'inclue ce type de compétence spécifique.

Les enjeux actuels de l'architecture muséale reposent sur le conflit existant logiquement entre, d'une part, les intérêts de l'architecte (qui

se trouve lui-même mis en valeur aujourd'hui par la visibilité internationale de ce type de constructions), d'autre part ceux qui sont liés à la préservation et la mise en valeur de la collection; enfin la prise en compte du confort des différents publics. Une telle question était déjà mise en exergue par l'architecte Auguste Perret : « Un vaisseau pour flotter ne doit-il pas être conçu tout autrement qu'une locomotive? La spécificité de l'édifice-musée incombe à l'architecte, qui créera l'organe en s'inspi-

rant de la fonction. » (Perret, 1931). Un regard sur les créations architecturales actuelles permet de s'apercevoir que, si la plupart des architectes prennent bien en compte les exigences du programme, beaucoup continuent à privilégier le bel objet qui se voit plutôt que le bon outil.

▷ **DÉRIVÉS** : ARCHITECTE D'INTÉRIEUR, PROGRAMME ARCHITECTURAL.

☞ **CORRÉLATS** : DÉCOR, ÉCLAIRAGE, EXPOGRAPHIE, MUSÉOGRAPHIE, SCÉNOGRAPHIE, PROGRAMME MUSÉOGRAPHIQUE.

# C

---

## COLLECTION

*n. f.* – Équival. angl. : *collection*; esp. : *coleccion*; all. : *Sammlung, Kollektion*; it. : *collezione*; *raccolta*, port. : *colecção* (br. : *colecção*).

De manière générale, une collection peut être définie comme un ensemble d'objets matériels ou immatériels (œuvres, artefacts, mentefacts, spécimens, documents d'archives, témoignages, etc.) qu'un individu ou un établissement a pris soin de rassembler, de classer, de sélectionner, de conserver dans un contexte sécurisé et le plus souvent de communiquer à un public plus ou moins large, selon qu'elle est publique ou privée.

Pour constituer une véritable collection, il faut par ailleurs que ces regroupements d'objets forment un ensemble (relativement) cohérent et signifiant. Il est important de ne pas confondre collection et *fonds*, qui désigne un ensemble de documents de toutes natures « réunis automatiquement, créés et/ou accumulés et utilisés par une personne physique ou par une famille dans l'exercice de ses activités ou de ses fonctions. » (Bureau canadien des archivistes, 1990). Dans le cas d'un fonds, contrairement à une collection, il n'y a pas de sélection et rarement l'intention de constituer un ensemble cohérent.

Qu'elle soit matérielle ou immatérielle, la collection figure au cœur des activités du musée. « La mission d'un musée est d'acquérir, de préserver et de valoriser ses collections afin de contribuer à la sauvegarde du patrimoine naturel, culturel et scientifique » (Code de déontologie de l'ICOM, 2006). Sans pour autant la désigner explicitement, la définition du musée par l'ICOM demeure essentiellement liée à un tel principe, confirmant l'opinion déjà ancienne de Louis Réau : « On a compris que les musées sont faits pour les collections et qu'il faut les construire pour ainsi dire du dedans au dehors, en modelant le contenant sur le contenu » (Réau, 1908). Cette conception ne correspond plus toujours à certains modèles de musées qui ne possèdent pas de collection ou dont la collection ne se situe pas au cœur du projet scientifique. Le concept de collection figure également parmi ceux qui sont les plus aisément répandus dans le monde des musées, même si on a privilégié, comme on le verra plus bas, la notion d'« objet de musée ». On dénombrera cependant trois acceptions possibles du concept, celui-ci variant essentiellement en fonction de deux facteurs : le caractère institutionnel de la collection d'une part,

la matérialité ou la non-matérialité des supports d'autre part.

1. Le terme « collection » étant d'un usage commun, on a régulièrement tenté de distinguer la collection de musée des autres types de collections. De manière générale (car ce n'est pas le cas pour tous les établissements), la collection – ou les collections – du musée se présente comme la source autant que la finalité des activités du musée perçu comme institution. Les collections peuvent ainsi être définies comme « les objets collectés du musée, acquis et préservés en raison de leur valeur exemplative, de référence ou comme objets d'importance esthétique ou éducative » (Burcaw, 1997). C'est ainsi qu'on a pu évoquer le phénomène muséal comme l'institutionnalisation de la collection privée. Il convient par ailleurs de remarquer que si le conservateur ou le personnel du musée ne se présentent pas comme des collectionneurs, on doit cependant reconnaître que ces derniers entretiennent depuis toujours des liens étroits avec les conservateurs. Le musée doit normalement mener une politique d'acquisition – ce que souligne l'ICOM, qui parle également de politique de collecte. Il sélectionne, achète, collecte, reçoit. Le verbe « collectionner » est peu utilisé, car trop directement lié au geste du collectionneur privé ainsi qu'à ses dérivés (Baudrillard, 1968) – c'est-à-dire le collectionnisme et l'accumulation, appelés péjorativement « collectionnite ». Dans cette

perspective, la collection est conçue à la fois comme le résultat et comme la source d'un programme scientifique visant à l'acquisition et à la recherche, à partir de témoins matériels et immatériels de l'homme et de son environnement. Ce dernier critère ne permet cependant pas de distinguer le musée de la collection privée, dans la mesure où celle-ci peut être réunie avec un objectif parfaitement scientifique, de même qu'il arrive parfois au musée d'acquérir des collections privées, développées dans une intention bien peu scientifique. C'est alors le caractère institutionnel du musée qui prévaut pour circonscrire le terme. Selon Jean Davallon, dans le musée, « les objets sont toujours éléments de systèmes ou de catégories » (1992). Or, parmi les systèmes afférents à une collection, outre l'inventaire écrit qui est la première exigence d'une collection muséale, une autre obligation qui n'est pas des moindres est l'adoption d'un système de classement permettant de décrire, mais aussi de retrouver rapidement, tout *item* parmi des milliers ou des millions d'objets (la taxinomie, par exemple, est la science du classement des organismes vivants). Les usages modernes en matière de classement ont largement été influencés par l'informatique, mais la documentation des collections demeure une activité requérant un savoir spécifique rigoureux, fondé sur la constitution d'un thésaurus décrivant les liens entre les diverses catégories d'objets.

2. La définition de la collection peut également être envisagée dans une perspective plus générale rassemblant collectionneurs privés et musées, mais en partant de sa supposée matérialité. Celle-ci, dès lors qu'elle est constituée d'objets matériels – comme ce fut le cas, encore très récemment, pour la définition du musée par l'ICOM – se circonscrit par le lieu qui l'abrite. Ainsi, Krzysztof Pomian définit la collection comme « tout ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet, et exposé au regard » (Pomian, 1987). Pomian définit dès lors la collection par sa valeur essentiellement symbolique, dans la mesure où l'objet perd son utilité ou sa valeur d'échange pour devenir porteur de sens (« sémiophore » ou porteur de signification) (voir *Objet*).

3. L'évolution récente du musée – et notamment la prise en compte du patrimoine immatériel – a mis en valeur le caractère plus général de la collection, tout en faisant apparaître de nouveaux défis. Les collections plus immatérielles (savoir-faire, rituels ou contes en ethnologie, mais aussi performances, gestes et installations éphémères en art contemporain) incitent à la mise au point de nouveaux dispositifs d'acquisition. La seule matérialité des objets devient ainsi parfois secondaire et la documentation du processus de collecte – que l'on retrouve depuis

longtemps, tant en ethnologie qu'en archéologie – change de nature pour se présenter comme information déterminante, laquelle accompagnera non seulement la recherche, mais aussi les dispositifs de communication au public. La collection du musée n'apparaît depuis toujours comme pertinente que lorsqu'elle se définit par rapport à la documentation qui lui est adjointe, mais aussi par les travaux qui ont pu en résulter. Cette évolution amène la conception d'une acception plus large de la collection, comme une réunion d'objets conservant leur individualité et rassemblés de manière intentionnelle, selon une logique spécifique. Cette dernière acception, la plus ouverte, englobe aussi bien les collections de cure-dents que les collections classiques des musées, mais également un rassemblement de témoignages, de souvenirs ou d'expériences scientifiques.

▷ **DÉRIVÉS** : COLLECTE, COLLECTIONNER, COLLECTIONNEUR, COLLECTIONNISTE, COLLECTIONNEMENT.

🔧 **CORRÉLATS** : ACQUISITION, ÉTUDE, PRÉSERVATION, CATALOGAGE, DOCUMENTATION, RECHERCHE, CONSERVATION, RESTAURATION, EXPOSITION, GESTION DES COLLECTIONS, VALORISATION DES COLLECTIONS, ALIÉNATION (*DEACCESSION*), RESTITUTION.

---

## COMMUNICATION

*n.f.* – Équival. angl. : *communication* ; esp. : *comunicación* ; all. : *Kommunikation* ; it. : *comunicazione* ; port. : *comunicação*.

La communication (C) consiste à véhiculer une information entre un

ou plusieurs émetteurs (E) et un ou plusieurs récepteurs (R) par l'intermédiaire d'un canal (modèle ECR de Lasswell, 1948). Son concept est tellement général qu'elle ne se restreint pas aux processus humains porteurs d'informations à caractère sémantique, mais se rencontre aussi bien dans les machines que dans le monde animal ou la vie sociale (Wiener, 1948). Le terme a deux acceptions usuelles, que l'on retrouve à différents degrés dans les musées, selon que le phénomène soit réciproque ( $E \leftrightarrow C \leftrightarrow R$ ) ou non ( $E \rightarrow C \rightarrow R$ ). Dans le premier cas, la communication est dite interactive, dans le second elle est unilatérale et dilatée dans le temps. Lorsqu'elle est unilatérale et qu'elle s'opère dans le temps, et non seulement dans l'espace, la communication s'appelle *transmission* (Debray, 2000).

Dans le contexte muséal, la communication apparaît à la fois comme la présentation des résultats de la recherche effectuée sur les collections (catalogues, articles, conférences, expositions) et comme la mise à disposition des objets composant ces collections (expositions permanentes et informations liées à celles-ci). Ce parti-pris présente l'exposition comme partie intégrante du processus de recherche, mais également comme l'élément d'un système de communication plus général comprenant par exemple les publications scientifiques. C'est cette logique qui a prévalu avec le système PRC (Préservation-Recherche-

Communication) proposé par la *Reinwardt Academie* d'Amsterdam, incluant dans le processus de communication les fonctions d'exposition, de publication et d'éducation remplies par le musée.

1. L'application de ce terme au musée n'a rien d'évident, en dépit de l'usage qu'en a fait jusqu'en 2007 l'ICOM dans sa définition du musée, définition qui précise que le musée « fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose ». Jusque dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la principale fonction du musée a consisté à préserver les richesses culturelles ou naturelles engrangées, éventuellement à les exposer, sans que soit formulée explicitement une intention de communiquer, c'est-à-dire de faire circuler un message ou une information auprès d'un public récepteur. Et lorsque, dans les années 1990, on se demandait si le musée est vraiment un média (Davallon, 1992; Rasse, 1999), c'est bien parce que la fonction de communication du musée n'apparaissait pas à tous comme une évidence. D'une part, l'idée d'un message muséal n'est apparue qu'assez tard, notamment avec les expositions thématiques dans lesquelles a longtemps prévalu l'intention didactique; d'autre part, le récepteur est demeuré longtemps une inconnue et ce n'est qu'assez récemment que se sont développées les études de fréquentation et les enquêtes de public. Dans la

perspective mise en exergue par la définition de l'ICOM, la communication muséale apparaît comme le partage, avec les différents publics, des objets faisant partie de la collection et des informations résultant de la recherche effectuée sur ces objets.

2. On relèvera la spécificité de la communication qui s'exerce par le musée : (1) elle est le plus souvent unilatérale, c'est-à-dire sans possibilité de réponse de la part du public récepteur, dont on a fort justement souligné la passivité excessive (McLuhan et Parker, 1969), ce qui n'empêche pas le visiteur de devoir s'investir lui-même, de manière interactive ou non, dans ce mode de communication (Hooper-Greenhil, 1995); (2) elle n'est pas essentiellement verbale et ne peut pas vraiment s'apparenter à la lecture d'un texte (Davallon, 1992), mais elle opère par la présentation sensible des objets exposés : « En tant que système de communication, le musée dépend alors du langage non verbal des objets et des phénomènes observables. C'est d'abord et avant tout un langage visuel qui peut devenir un langage audible ou tactile. Son pouvoir de communication est si intense qu'au plan de l'éthique, son utilisation doit être une priorité pour les professionnels des musées » (Cameron, 1968).

3. De manière plus générale, la communication s'est progressivement imposée, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, comme principe moteur du fonctionnement du musée. En ce sens, le musée communique de manière

spécifique par le biais d'une méthode qui lui est propre, mais aussi en utilisant toutes les autres techniques de communication au risque, peut-être, de réduire son investissement dans ce qu'il a de plus spécifique. De nombreux musées – les plus importants – disposent d'une direction des publics ou d'une direction des programmes publics qui développe les activités destinées à communiquer et à toucher divers publics plus ou moins bien ciblés, au travers d'activités classiques ou novatrices (événements, rencontres, publications, animations « hors les murs », etc.). Dans un tel contexte, les investissements très importants réalisés par de nombreux musées sur internet complètent de manière significative la logique communicationnelle du musée. En résultent nombre d'expositions numériques ou cyber-expositions (domaine dans lequel le musée peut présenter une expertise réelle), de catalogues mis en ligne, de forums de discussion plus ou moins sophistiqués, et d'incursions nombreuses au sein des réseaux sociaux (YouTube, Twitter, Facebook, etc.).

4. Le débat relatif à la modalité de la communication opérée par le musée pose la question de la transmission. Le manque d'interactivité chronique de la communication au musée a conduit à se demander comment on pourrait rendre le visiteur plus actif en sollicitant sa participation (McLuhan et Parker, 2008 [1969]). On peut, certes, supprimer les cartels et même la trame narrative (ou *story*

*line*) afin que le public construise lui-même la logique propre de son parcours, mais cela ne rend pas pour autant la communication interactive. Les seuls lieux où s'est développée une certaine interactivité (le Palais de la découverte ou la Cité des sciences et de l'industrie, à Paris, l'Exploratorium de San Francisco par exemple) tendent à s'apparenter aux parcs de loisirs, qui multiplient les attractions à caractère ludique.

Il semble cependant que la véritable tâche du musée s'apparente plutôt à la transmission comprise comme une communication unilatérale dans le temps en vue de permettre à chacun de s'approprier le bagage culturel qui assure son hominisation et sa socialisation.

 **CORRÉLATS** : ACTION CULTURELLE, EXPOSITION, ÉDUCATION, DIFFUSION, MÉDIATION, MÉDIA, MISE EN PUBLIC, TRANSMISSION.

# E

---

## ÉDUCATION

*n.f.* (du latin *educatio*, *educere*, guider, conduire hors de) – Équival. angl. : *education*; esp. : *educación*; all. : *Erziehung*, *Museumspädagogik*; it. : *istruzione*; port. : *educação*.

D'une manière générale, l'éducation signifie la mise en œuvre des moyens propres à assurer la formation et le développement d'un être humain et de ses facultés. L'éducation muséale peut être définie comme un ensemble de valeurs, de concepts, de savoirs et de pratiques dont le but est le développement du visiteur; travail d'acculturation, elle s'appuie notamment sur la pédagogie, le développement et l'épanouissement, ainsi que l'apprentissage de nouveaux savoirs.

1. Le concept d'*éducation* doit se définir en fonction d'autres termes, en premier lieu celui d'*instruction* qui « est relatif à l'esprit et s'entend des connaissances que l'on acquiert et par lesquels on devient habile et savant » (Toraille, 1985). L'éducation est relative à la fois au cœur et à l'esprit, et s'entend des connaissances que l'on entend actualiser dans une relation qui met en mouvement des savoirs pour développer une appropriation et un réinvestissement personnalisé. C'est l'action de développer un ensemble de connaissances

et de valeurs morales, physiques, intellectuelles, scientifiques, etc. Le *savoir*, le *savoir-faire*, l'*être* et le *savoir-être* forment quatre grandes composantes du domaine éducatif. Le terme éducation vient du latin « *educere* », *conduire hors de* [s.-e. hors de l'enfance], ce qui suppose une dimension active d'accompagnement dans les processus de transmission. Elle a lien avec la notion d'*éveil* qui vise à susciter la curiosité, à conduire à s'interroger et à développer la réflexion. L'éducation, notamment informelle, vise donc à développer les sens et la prise de conscience. Elle est un *développement*, qui suppose davantage mutation et transformation, que conditionnement ou inculcation, notions auxquelles elle tend à s'opposer. La formation de l'esprit passe donc par une instruction qui transmet des savoirs utiles et une éducation qui les rend transformables et susceptibles d'être réinvestis par l'individu au profit de son humanisation.

2. L'éducation, dans un contexte plus spécifiquement muséal, est liée à la mobilisation de savoirs, issus du musée, visant au développement et à l'épanouissement des individus, notamment par l'intégration de ces

savoirs, le développement de nouvelles sensibilités et la réalisation de nouvelles expériences. « La *pédagogie muséale* est un cadre théorique et méthodologique au service de l'élaboration, de la mise en œuvre et de l'évaluation d'activités éducatives en milieu muséal, activités dont le but principal est l'apprentissage des savoirs (connaissances, habiletés et attitudes) chez le visiteur » (Allard et Boucher, 1998). L'*apprentissage* se définit comme « un acte de perception, d'interaction et d'intégration d'un objet par un sujet », ce qui conduit à une « acquisition de connaissances ou développement d'habiletés ou d'attitudes » (Allard et Boucher, 1998). La relation d'apprentissage concerne la manière propre au visiteur d'intégrer l'objet d'apprentissage. Science de l'éducation ou de la formation intellectuelle, si la *pédagogie* se réfère davantage à l'enfance, la notion de *didactique* se pense comme théorie de la diffusion des connaissances, manière de présenter un savoir à un individu quel que soit son âge. L'éducation est plus large et vise à l'autonomie de la personne.

D'autres notions conjointes peuvent être invoquées qui viennent nuancer et enrichir ces approches. Les notions d'*animation* et d'*action culturelle*, comme celle de *médiation*, sont couramment invoquées pour caractériser le travail conduit avec les publics dans l'effort de *transmission* du musée. « Je t'apprends », dit l'enseignant, « Je te fais savoir », dit le médiateur (Cailliet et Lehalle, 1995)

(voir *Médiation*). Cette distinction entend refléter la différence entre un acte de formation et une démarche de sensibilisation sollicitant un individu qui finira le travail selon l'appropriation qu'il fera des contenus proposés. L'un sous-entend une contrainte et une obligation alors que le contexte muséal suppose la liberté (Schouten, 1987). En Allemagne, on parle plutôt de pédagogie, qui se dit *Pädagogik*, et lorsque l'on parle de pédagogie au sein des musées, on parle de *Museumspädagogik*. Ceci concerne toutes les activités qui peuvent être proposées au sein d'un musée, indistinctement de l'âge, de la formation, de la provenance sociale du public concerné.

▷ **DÉRIVÉS** : ÉDUCATION MUSÉALE, ÉDUCATION PERMANENTE, ÉDUCATION INFORMELLE OU NON-FORMELLE, ÉDUCATION CONTINUE, ÉDUCATION POPULAIRE, SCIENCES DE L'ÉDUCATION, SERVICE ÉDUCATIF.

☞ **CORRÉLATS** : APPRENTISSAGE, ÉLEVER, ENSEIGNEMENT, ÉVEIL, FORMATION, INSTRUCTION, PÉDAGOGIE, ANDRAGOGIE, TRANSMISSION, DIDACTIQUE, ACTION CULTURELLE, ANIMATION, MÉDIATION, DÉVELOPPEMENT.

---

## ÉTHIQUE

*n. f.* (du grec *èthos* : habitude, caractère) – Équival. angl. : *ethics*; esp. : *etica*; all. : *Ethik*; it. : *etica*; port. : *ética*.

De manière générale, l'éthique est une discipline philosophique traitant de la détermination des valeurs qui vont guider la conduite humaine tant publique que privée. Loin d'en être un simple synonyme, comme on le croit actuellement, l'éthique s'oppose

à la morale, dans la mesure où le choix des valeurs n'est plus imposé par un ordre quelconque, mais librement choisi par le sujet agissant. La distinction est essentielle quant à ses conséquences pour le musée, dans la mesure où il est une institution, c'est-à-dire un phénomène conventionnel et révisable.

L'éthique, au sein du musée, peut être définie comme le processus de discussion qui vise à déterminer les valeurs et les principes de base sur lesquels s'appuie le travail muséal. C'est l'éthique qui engendre la rédaction des principes présentés dans les codes de déontologie des musées, dont celui de l'ICOM.

1. L'éthique vise à guider la conduite du musée. Dans la vision *morale* du monde, la réalité est soumise à un ordre qui décide de la place occupée par chacun. Cet ordre constitue une perfection à laquelle chaque être doit s'efforcer de tendre en remplissant bien sa fonction, ce qu'on nomme vertu (Platon, Cicéron, etc.). *A contrario*, la vision éthique du monde s'appuie sur la référence à un monde chaotique et désordonné, livré au hasard et sans repères stables. Face à cette désorganisation universelle, chacun est seul juge de ce qui lui convient (Nietzsche, Deleuze), c'est lui qui décide pour lui seul de ce qui est bon ou mauvais. Entre ces deux positions radicales que sont l'ordre moral et le désordre éthique, une voie intermédiaire est concevable dans la mesure où il est possible que des hommes se mettent

d'accord librement pour reconnaître ensemble des valeurs communes (comme le principe du respect de la personne humaine), il s'agit bien encore d'un point de vue éthique et c'est lui qui, globalement, régit la détermination des valeurs dans les démocraties modernes. Cette distinction fondamentale conditionne encore aujourd'hui le clivage entre deux types de musées ou deux modes de fonctionnement. Certains, très traditionnels, comme le sont certains musées de Beaux-arts, semblent s'inscrire dans un ordre préétabli : les collections apparaissent comme sacrées et définissent une conduite modèle de la part des différents acteurs (conservateurs et visiteurs) et un esprit de croisade dans l'exécution des tâches. En revanche, certains autres musées, peut-être plus attentifs à la vie concrète des hommes, ne se considèrent pas comme soumis à des valeurs absolues et les réexaminent sans cesse. Il peut s'agir de musées plus en prise sur la vie concrète, comme les musées d'anthropologie, qui s'efforcent d'appréhender une réalité ethnique souvent flottante, ou des musées dits « de société », pour qui les interrogations et les choix concrets (politiques ou sociétaux) passent avant le culte des collections.

2. Si la distinction éthique/morale est particulièrement claire en français et en espagnol, le terme, en anglais, prête sans doute plus à la confusion (*ethic* se traduit par éthique, mais aussi par morale). Ainsi, le code de déontologie de l'ICOM (2006)

(*Código de deontología* en espagnol) est traduit par *Code of ethics* en anglais. C'est cependant clairement une vision prescriptive et normative qui est exprimée par le code (que l'on retrouve, de manière identique, dans les codes de la *Museums Association* (UK) ou de l'*American Association of Museums*). Sa lecture, structurée en huit chapitres, présente les mesures de base permettant un développement (supposé) harmonieux de l'institution du musée au sein de la société : (1) Les musées assurent la protection, la documentation et la promotion du patrimoine naturel et culturel de l'humanité (ressources institutionnelles, physiques et financières nécessaires pour ouvrir un musée). (2) Les musées qui détiennent les collections les conservent dans l'intérêt de la société et de son développement (question des acquisitions et cession de collections). (3) Les musées détiennent des témoignages de premier ordre pour constituer et approfondir les connaissances (déontologie de la recherche ou de la collecte de témoignages). (4) Les musées contribuent à la connaissance, à la compréhension et à la gestion du patrimoine naturel et culturel (déontologie de l'exposition). (5) Les ressources des musées offrent des possibilités d'autres services et avantages publics (question de l'expertise). (6) Les musées travaillent en étroite coopération avec les communautés d'où proviennent les collections, ainsi qu'avec les communautés qu'ils servent (restitution des biens culturels). (7)

Les musées opèrent dans la légalité (respect du cadre juridique). (8) Les musées opèrent de manière professionnelle (conduite adéquate du personnel et conflits d'intérêt).

3. Le troisième impact du concept d'éthique sur le musée réside dans sa contribution à la définition de la muséologie comme éthique du muséal. Dans cette perspective, la muséologie n'est pas conçue comme une science en cours de construction (Stránský), car l'étude de la naissance et de l'évolution du musée échappe tant aux méthodes des sciences de l'homme qu'à celles des sciences de la nature, dans la mesure où le musée est une institution malléable et réformable. Il s'avère cependant qu'en tant qu'outil de la vie sociale, le musée réclame que l'on opère sans cesse des choix pour déterminer à quoi on va le faire servir. Et précisément, le choix des fins auxquelles on va soumettre ce faisceau de moyens n'est rien d'autre qu'une éthique. En ce sens la muséologie peut être définie comme l'éthique muséale, car c'est elle qui décide ce que doit être un musée et les fins auxquelles il doit être soumis. C'est dans ce cadre éthique qu'il a été possible à l'ICOM d'élaborer un code de déontologie de la gestion des musées, la déontologie constituant l'éthique commune à une catégorie socioprofessionnelle et lui servant de cadre para-juridique.

 **CORRÉLATS** : MORALE, VALEURS, FINS, DÉONTOLOGIE.

---

## EXPOSITION

*n. f.* (du latin *expositio* : exposé, explication)  
– Équival. angl. : *exhibition* ; esp. : *exposición* ;  
all. : *Ausstellung* ; it. : *esposizione, mostra* ; port. :  
*exposição, exhibição*.

Le terme « exposition » signifie aussi bien le résultat de l'action d'exposer que l'ensemble de ce qui est exposé et le lieu où l'on expose. « Partons d'une définition de l'exposition empruntée à l'extérieur et non pas élaborée par nos soins. Ce terme – comme sa forme abrégée “l'expo” – désigne à la fois l'acte de présentation au public de choses, les objets exposés (les expôts) et le lieu dans lequel se passe cette présentation. » (Davallon, 1986). Emprunté au latin *expositio*, le terme (en vieux français *expositiun*, au début du xii<sup>e</sup> siècle) avait d'abord à la fois au figuré le sens d'explication, d'exposé, au propre le sens d'exposition (d'un enfant abandonné, acception toujours présente en espagnol du terme *expósito*) et le sens général de présentation. De là, au xvi<sup>e</sup> siècle, le sens de présentation (de marchandises), puis, au xvii<sup>e</sup> siècle, à la fois le sens d'abandon, de présentation initiale (pour expliquer une œuvre) et de situation (d'un bâtiment). Et de là le sens contemporain s'appliquant à la fois à la mise en espace pour le public d'expôts (choses exposées) de natures variées et sous des formes variées, à ces expôts eux-mêmes et au lieu dans lequel se passe cette manifestation. Dans cette perspective, chacune de ces acceptions définit des ensembles quelque peu différents.

1. L'exposition, entendue comme contenant ou comme le lieu où l'on expose (au même titre que le musée apparaît comme la fonction mais aussi comme le bâtiment), ne se caractérise pas par l'architecture de cet espace mais par le lieu lui-même, envisagé de manière générale. L'exposition, si elle apparaît comme l'une des caractéristiques du musée, constitue donc un champ nettement plus vaste puisqu'elle peut être montée par une organisation lucrative (marché, magasin, galerie d'art) ou non. Elle peut être organisée dans un lieu clos, mais aussi en plein air (un parc ou une rue) ou *in situ*, c'est-à-dire sans déplacer les objets (dans le cas des sites naturels, archéologiques ou historiques). L'espace d'exposition, dans cette perspective, se définit alors non seulement par son contenant et son contenu, mais aussi par ses utilisateurs – visiteurs ou membres du personnel –, soit les personnes qui entrent dans cet espace spécifique et participent à l'expérience globale des autres visiteurs de l'exposition. Le lieu de l'exposition se présente alors comme un lieu spécifique d'interactions sociales, dont l'action est susceptible d'être évaluée. C'est ce dont témoigne le développement des enquêtes de visiteurs ou enquêtes de public, ainsi que la constitution d'un champ de recherche spécifique lié à la dimension communicationnelle du lieu, mais également à l'ensemble des interactions spécifiques au sein du lieu, ou à l'ensemble des représentations que celui-ci peut évoquer.

2. En tant que résultat de l'action d'exposer, l'exposition se présente de nos jours comme l'une des fonctions principales du musée qui, selon la dernière définition de l'ICOM, « acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité ». L'exposition participe, au sein du modèle PRC (*Reinwardt Academie*), à la fonction plus générale de communication du musée, qui comprend également les politiques d'éducation et de publication. De ce point de vue, l'exposition apparaît comme une caractéristique fondamentale du musée, dans la mesure où celui-ci se montre comme le lieu par excellence de l'appréhension sensible, notamment par la mise en présence, principalement à la vue (visualisation, mise en montre, monstration, ostension), d'éléments concrets permettant de présenter ces derniers, soit pour eux-mêmes (un tableau, une relique), soit afin d'évoquer des concepts ou constructions mentales (la transsubstantiation, l'exotisme). Si le musée a pu être défini comme un lieu de muséalisation et de visualisation, l'exposition apparaît alors comme la « visualisation explicative de faits absents au moyen d'objets, ainsi que de moyens de mise en scène, utilisés comme signes » (Schärer, 2003). Les artifices que sont la vitrine ou la cimaise, qui servent de séparateurs entre le monde réel et le monde imaginaire du musée, ne sont que des marqueurs d'objectivité, qui servent à garantir la distance (à créer une *dis-*

*tanciation*, comme le disait Berthold Brecht à propos du théâtre) et à nous signaler que nous sommes dans un autre monde, un monde de l'artifice, de l'imaginaire.

3. L'exposition, lorsqu'elle est entendue comme l'ensemble des choses exposées, comprend ainsi aussi bien les *musealia*, objets de musée ou « vraies choses », que les substituts (moulages, copies, photos, etc.), le matériel expographique accessible (les outils de présentation, comme les vitrines ou les cloisons de séparation de l'espace), et les outils d'information (les textes, les films ou les multimédias), ainsi que la signalisation utilitaire. L'exposition, dans cette perspective, fonctionne comme un système de communication particulier (McLuhan et Parker, 1969; Cameron, 1968) fondé sur des « vraies choses » et accompagné d'autres artefacts permettant de mieux cerner la signification de ces dernières. Dans ce contexte, chacun des éléments présents au sein de l'exposition (objets de musée, substituts, textes, etc.) peut être défini comme un *expôt*. Il ne saurait être question, dans un tel contexte, de reconstituer la réalité, qui ne peut être transférée dans un musée (une « vraie chose », dans un musée, est déjà un substitut de la réalité et une exposition ne peut qu'offrir des images analogiques de cette réalité), mais de la communiquer à travers ce dispositif. Les expôts au sein de l'exposition fonctionnent comme des signes (sémiologie), et l'exposition

se présente comme un processus de communication, la plupart du temps unilatéral, incomplet et interprétable de manières souvent très divergentes. En ce sens, le terme d'exposition se distingue de celui de *présentation*, dans la mesure où le premier terme correspond sinon à un discours, plastique ou didactique, du moins à une plus grande complexité de mise en vue, tandis que le second se limite à un étalage (par exemple dans un marché ou dans un grand magasin) que l'on pourrait qualifier de passif, même si, dans un sens comme dans l'autre, la présence d'un spécialiste (étalagiste, scénographe, expographe) s'avère nécessaire dès lors qu'un certain niveau de qualité est souhaité. Ces deux niveaux – la présentation et l'exposition – permettent de préciser les différences entre scénographie et expographie. Dans la première le concepteur part de l'espace et tend à utiliser les expôts pour meubler cet espace, tandis que dans la seconde il part des expôts et recherche le meilleur mode d'expression, le meilleur langage pour faire parler ces expôts. Ces différences d'expression ont pu varier au travers des différentes époques, selon les goûts et les modes, et selon l'importance respective que prennent les metteurs en espace (décorateurs, designers, scénographes, expographes), mais elles varient aussi selon les disciplines et le but recherché. Le champ très vaste que constituent ainsi les réponses formulées à la question du « montrer » et du « communiquer »

permet l'esquisse d'une histoire et d'une typologie des expositions, que l'on peut concevoir à partir des médias utilisés (objets, textes, images mouvantes, environnements, outils numériques; expositions « monomédiatiques » et « multimédiatiques »), à partir du caractère lucratif ou non de l'exposition (exposition de recherche, *blockbuster*, exposition spectacle, exposition commerciale), à partir de la conception générale du muséographe (expographie de l'objet, de l'idée ou de point de vue), etc. Et, dans toute cette gamme des possibles, on rencontre une implication de plus en plus grande du visiteur-regardeur.

4. Le terme d'*exposition* se distingue partiellement du terme d'*exhibition* dans la mesure où, en français, ce dernier a pris un sens péjoratif. Vers 1760, le même mot (*exhibition*) pouvait être utilisé en français et en anglais pour désigner une exposition de peinture, mais le sens de ce mot s'est en quelque sorte dégradé, en français, pour désigner des activités témoignant d'un caractère nettement ostentatoire (les « exhibitions sportives »), voire impudique, aux yeux de la société dans laquelle se déroule l'exposition. C'est souvent dans cette perspective que la critique des expositions se fait la plus virulente, lorsqu'elle rejette ce qui, d'après elle, ne relève pas d'une exposition – et par métonymie, de l'activité d'un musée – mais d'un spectacle racoleur, au caractère commercial trop affirmé.

5. Le développement des nouvelles technologies et celui de la création assistée par ordinateur ont popularisé la création des musées sur Internet et la réalisation d'expositions ne pouvant se visiter que sur la toile ou via des supports numériques. Plutôt que d'utiliser le terme d'exposition virtuelle (dont la signification exacte désigne plutôt une exposition en puissance, c'est-à-dire une réponse potentielle à la question du « montrer »), on préférera les termes d'exposition numérique ou de cyber-exposition pour évoquer ces expositions particulières qui se déploient sur Internet. Celles-ci offrent des possibilités que ne permettent pas toujours les expositions classiques d'objets matériels (rassemblements d'objets, nouveaux modes de présentation, d'analyse, etc.). Si, pour l'instant, elles sont à peine concurrentes de l'exposition avec de vraies choses dans les musées

classiques, il n'est pas impossible que leur développement conditionne, en revanche, les méthodes actuellement employées au sein de ces musées.

▷ **DÉRIVÉS** : EXPOSER, EXPOGRAPHE, EXPOGRAPHIE, EXPOLOGIE, EXPÔT, DESIGN D'EXPOSITION, CYBER-EXPOSITION.

☞ **CORRÉLATS** : ACCROCHAGE, AFFICHER, COMMISSAIRE D'EXPOSITION, CHARGÉ DE PROJET, CATALOGUE D'EXPOSITION, COMMUNICATION, CONCEPT D'EXPOSITION, DÉCORATEUR, DIORAMA, ESPACE, ESPACE SOCIAL, ÉTALER, EXPOSANT, EXPOSITION EN PLEIN AIR, EXPOSITION *IN SITU*, EXPOSITION INTERNATIONALE, EXPOSITION ITINÉRANTE, EXPOSITION AGRICOLE, EXPOSITION COMMERCIALE, EXPOSITION NATIONALE, EXPOSITION PERMANENTE (EXPOSITION DE LONGUE DURÉE ET EXPOSITION DE COURTE DURÉE), EXPOSITION TEMPORAIRE, EXPOSITION UNIVERSELLE, FOIRE, GALERIE, INSTALLATION, MÉDIA, MESSAGE, MÉTAPHORE, MISE EN ESPACE, MISE EN SCÈNE, MONTRER, MOYEN DE MISE EN SCÈNE, OBJET DIDACTIQUE, OUTIL DE PRÉSENTATION, PRÉSENTER, RÉALITÉ FICTIVE, RECONSTITUTION, SALLE D'EXPOSITION, SALON, SCÉNOGRAPHE, SCÉNOGRAPHIE, VERNISSAGE, VISITEUR, VISUALISATION, RÉALITÉ, VITRINE, DISPOSITIF, CIMAISE, MONSTRATION, DÉMONSTRATION, PRÉSENTATION, REPRÉSENTATION.

# G

---

## GESTION

*n. f.* (du latin *gerere*, se charger de, administrer) – Équival. angl. : *management*; esp. : *gestión*; all. : *Verwaltung, Administration*; it. : *gestione*; port. : *gestão*.

La gestion muséale est définie, actuellement, comme l'action d'assurer la direction des affaires administratives du musée ou, plus généralement, l'ensemble des activités qui ne sont pas directement liées aux spécificités du musée (préservation, recherche et communication). En ce sens, la gestion muséale comprend essentiellement les tâches liées aux aspects financiers (comptabilité, contrôle de gestion, finances) et juridiques du musée, aux travaux de sécurité et de maintenance, à l'organisation du personnel, au marketing, mais aussi aux processus stratégiques et de planification généraux des activités du musée. Le terme *management*, d'origine anglo-saxonne mais utilisé couramment en français, lui est similaire. Les lignes directrices ou le « style » de gestion traduisent une certaine conception du musée – et notamment sa relation au service public.

Traditionnellement, c'est le terme *administration* (du latin *administratio*, service, aide, maniement) qui a été

utilisé pour définir ce type d'activités du musée, mais aussi, de manière plus globale, l'ensemble des activités permettant le fonctionnement du musée. Le traité de muséologie de George Brown Goode (1896) intitulé *Museum Administration* passe ainsi en revue autant les aspects liés à l'étude et à la présentation des collections que la gestion quotidienne, mais aussi la vision générale du musée et son insertion au sein de la société. Légitimement dérivée de la logique de la fonction publique, l'action d'administrer signifie, lorsque l'objet désigne un service public ou privé, le fait d'en assurer le fonctionnement, tout en assumant l'impulsion et le contrôle de l'ensemble de ses activités. La notion de service (public) voire, avec une nuance religieuse, celle de sacerdoce, lui est étroitement associée.

On sait la connotation bureaucratique du terme « administration », dès lors qu'il est rapproché des modes de (dys-)fonctionnement des pouvoirs publics. Il n'est dès lors pas étonnant que l'évolution générale des théories économiques du dernier quart de siècle, privilégiant l'économie de marché, ait entraîné le recours de plus en plus fréquent au concept

de gestion, depuis longtemps utilisé au sein des organisations à but lucratif. Les notions de mise en marché et de marketing muséal, de même que le développement d'outils pour les musées issus d'organisations commerciales (au niveau de la définition des stratégies, de la prise en compte des publics/consommateurs, du développement de ressources, etc.) ont considérablement transformé le musée en soi. Ainsi, certains des points les plus conflictuels en matière d'organisation de politique muséale sont directement conditionnés par l'opposition, au sein du musée, entre une certaine logique de marché et une logique plus traditionnellement régie par les pouvoirs publics. En découlent notamment le développement de nouvelles formes de financements (diversité des boutiques, location de salles, partenariats financiers) et notamment les questions liées à l'instauration d'un droit d'entrée, au développement d'expositions temporaires populaires (*blockbusters*) ou à la vente de collections. De plus en plus régulièrement, ces tâches au départ auxiliaires ont une incidence réelle

sur la conduite des autres tâches du musée, au point de se développer, parfois, au détriment de ses activités liées à la préservation, à la recherche voire à la communication.

La spécificité de la gestion muséale, si elle s'articule entre les logiques parfois antinomiques ou hybrides liées d'une part au marché, d'autre part aux pouvoirs publics, tient par ailleurs au fait qu'elle s'articule également sur la logique du don (Mauss, 1923) tel qu'il circule au travers du don d'objets, d'argent ou de l'action bénévole ou de celle d'une société d'amis de musée. Cette dernière caractéristique, régulièrement prise en compte de manière implicite, bénéficie cependant d'une moindre réflexion sur ses implications en matière de gestion de l'institution à moyen et long termes.

▷ **DÉRIVÉS** : GESTIONNAIRE, GESTION DE COLLECTIONS.

☞ **CORRÉLATS** : MANAGEMENT, ADMINISTRATION, *BLOCKBUSTERS*, *MISSION STATEMENT*, PROJET, ÉVALUATION, STRATÉGIE, PLANIFICATION, INDICATEURS DE PERFORMANCE, DROIT D'ENTRÉE, LEVÉE DE FONDS, AMIS, BÉNÉVOLAT, MARKETING MUSÉAL, MUSÉE PUBLIC/PRIVÉ, *TRUSTEES*, RESSOURCES HUMAINES, ORGANISATION À BUT NON-LUCRATIF, CONSEIL D'ADMINISTRATION.

# I

---

## INSTITUTION

*n. f.* (du latin *institutio*, convention, mise en place, établissement, disposition, arrangement) – Équival. angl. : *institution*; esp. : *institución*; all. : *Institution*; it. : *istituzione*; port. : *instituição*.

De manière générale, l'institution désigne une convention établie par un accord mutuel entre des hommes, donc arbitraire mais aussi historiquement daté. Les institutions constituent le faisceau diversifié des solutions apportées par l'Homme aux problèmes posés par les besoins naturels vécus en société (Malinowski, 1944). De manière plus spécifique, l'institution désigne notamment l'organisme public ou privé établi par la société pour répondre à un besoin déterminé. Le musée est une institution, en ce sens qu'il est un organisme régi par un système juridique déterminé, de droit public ou de droit privé (voir les termes *Gestion* et *Public*). Qu'il repose en effet sur la notion de domaine public (à partir de la Révolution française) ou celle de *public trust* (dans le droit anglo-saxon) montre, par-delà les divergences de conventions, un accord mutuel et conventionnel entre les hommes d'une société, soit une institution.

Ce terme, lorsqu'il est associé au qualificatif général de « muséale » (dans le sens commun de « relative au musée »), est fréquemment utilisé comme synonyme de « musée », le plus souvent pour éviter de trop fréquentes répétitions. Le concept d'institution est cependant central en ce qui touche à la problématique du musée, dans laquelle il connaît trois acceptions précises.

1. Il existe deux niveaux d'institutions, selon la nature du besoin qu'elles viennent satisfaire. Ce besoin peut être soit biologique et premier (besoin de manger, de se reproduire, de dormir, etc.) soit second et résultant des exigences de la vie en société (besoin d'organisation, de défense, de santé, etc.). À ces deux niveaux répondent deux types d'institutions inégalement contraignantes : le repas, le mariage, l'hébergement, d'une part, l'État, l'armée, l'école, l'hôpital, d'autre part. En tant que réponse à un besoin social (celui de la relation sensible avec des objets), le musée appartient à la seconde catégorie.

2. L'ICOM définit le musée comme une institution permanente, au service de la société et de son développement. En ce sens, l'institution constitue un ensemble de structures

créées par l'Homme dans le champ du muséal (voir ce terme), et organisées afin d'entrer en relation sensible avec des objets. L'institution du musée, créée et entretenue par la société, repose sur un ensemble de normes et de règles (mesures de conservation préventive, interdiction de toucher aux objets ou d'exposer des substituts en les présentant comme des originaux), elles-mêmes fondées sur un système de valeurs : la préservation du patrimoine, l'exposition des chefs-d'œuvre et des spécimens uniques, la diffusion des connaissances scientifiques modernes, etc. Souligner le caractère institutionnel du musée, c'est donc aussi réaffirmer son rôle normatif et l'autorité qu'il exerce sur la science ou les beaux-arts, par exemple, ou l'idée qu'il demeure « au service de la société et de son développement ».

3. Contrairement à l'anglais qui ne fait pas de distinction précise (et, de manière générale, à l'usage qui leur est donné en Belgique ou au Canada) les termes d'institution et d'établissement ne sont pas synonymes. Le musée, comme institution, se distingue du musée conçu comme *établissement*, lieu particulier, concret : « L'établissement muséal est une forme concrète de l'institution muséale » (Maroević, 2007). On notera que la contestation de l'institution, voire sa négation pure et simple (comme dans le cas du musée imaginaire de Malraux ou du musée fictif de l'artiste Marcel Broodthaers), n'entraîne pas du même coup la sor-

tie du champ muséal, dans la mesure où celui-ci peut se concevoir hors du cadre institutionnel (dans son acception stricte, l'expression de « musée virtuel », musée en puissance, rend compte de ces expériences muséales en marge de la réalité institutionnelle).

C'est pour cette raison que plusieurs pays, notamment le Canada et la Belgique, ont recours à l'expression « *institution muséale* » pour distinguer un établissement qui ne présente pas l'ensemble des caractéristiques d'un musée classique. « Par institutions muséales, on entend les établissements à but non lucratif, musées, centres d'exposition et lieux d'interprétation, qui, outre les fonctions d'acquisition, de conservation, de recherche et de gestion de collections assumées par certains, ont en commun d'être des lieux d'éducation et de diffusion consacrés à l'art, à l'histoire et aux sciences » (Observatoire de la culture et des communications du Québec, 2004).

4. Enfin, le terme « institution muséale » peut se définir, au même titre que « institution financière » (le FMI ou la Banque mondiale), comme l'ensemble (lorsqu'il est au pluriel) des organismes nationaux ou internationaux régissant le fonctionnement des musées, tels que l'ICOM ou l'ancienne Direction des musées de France.

▷ **DÉRIVÉS** : INSTITUTIONNEL, INSTITUTION MUSÉALE.

☞ **CORRÉLATS** : ÉTABLISSEMENT, DOMAINE PUBLIC, PUBLIC TRUST, MUSÉE VIRTUEL.

# M

---

## MÉDIATION

*n. f.* (xv<sup>e</sup> siècle, du latin *mediatio* : médiation, entremise) – Équival. angl. : *mediation*, *interpretation*; esp. : *mediación*; all. : *Vermittlung*; it. : *mediazione*; port. : *mediação*.

La médiation désigne l'action visant à réconcilier ou mettre d'accord deux ou plusieurs parties et, dans le cadre du musée, le public du musée avec ce qui lui est donné à voir; synonyme possible : intercession. Étymologiquement, nous retrouvons dans « médiation » la racine *med* signifiant « milieu », racine qui se lit dans plusieurs langues (l'anglais *middle*, l'espagnol *medio*, l'allemand *mitte*), et rappelle que la médiation est liée à l'idée d'une position médiane, à celle d'un tiers qui se place entre deux pôles distants et agit comme un intermédiaire. Si cette posture caractérise bien les aspects juridiques de la médiation, où quelqu'un négocie afin de réconcilier des adversaires et de dégager un *modus vivendi*, cette dimension marque aussi le sens que prend cette notion dans le domaine culturel et scientifique de la muséologie. Ici aussi, la médiation se place dans un entre-deux, dans un espace qu'elle cherchera à réduire, en provoquant un rapprochement, voire une relation d'appropriation.

1. La notion de médiation joue sur plusieurs plans; sur le plan philosophique, elle a servi, pour Hegel et ses disciples, à décrire le mouvement même de l'histoire. En effet, la dialectique, moteur de l'histoire, avance par médiations successives : une situation première (la thèse) doit passer par la médiation de son contraire (l'antithèse) pour progresser vers un nouvel état (la synthèse) qui retient en lui quelque chose de ces deux moments franchis qui l'ont précédée.

Le concept général de médiation sert aussi à penser l'institution même de la culture, en tant que transmission de ce fonds commun qui réunit les participants d'une collectivité et dans lequel ils se reconnaissent. En ce sens, c'est par la médiation de sa culture qu'un individu perçoit et comprend le monde et sa propre identité : plusieurs parlent alors de médiation symbolique. Toujours dans le champ culturel, la médiation intervient pour analyser la « mise en public » des idées et des produits culturels – leur prise en charge médiatique – et décrire leur circulation dans l'espace social global. La sphère culturelle est vue comme une nébuleuse dynamique où les produits

composent les uns avec les autres et se relaient. Ici, la médiation réciproque des œuvres conduit à l'idée d'intermédialité, de rapports entre médias et de traduction par laquelle un média – la télévision ou le cinéma par exemple – reprend les formes et les productions d'un autre média (un roman adapté au cinéma). Les créations atteignent les destinataires par l'un ou l'autre de ces supports variés constituant leur médiatisation. Dans cette perspective, l'analyse démontre les nombreuses médiations mises en action par des chaînes complexes d'agents différents pour assurer la présence d'un contenu dans la sphère culturelle et sa diffusion à de nombreux publics.

2. En muséologie, le terme de médiation est, depuis plus d'une décennie, fréquemment utilisé en France et dans la francophonie européenne, où l'on parle de « médiation culturelle », de « médiation scientifique » et de « médiateur ». Il désigne essentiellement toute une gamme d'interventions menées en contexte muséal afin d'établir des ponts entre ce qui est exposé (le voir) et les significations que ces objets et sites peuvent revêtir (le savoir). La médiation cherche quelquefois aussi à favoriser le partage des expériences vécues entre visiteurs dans la sociabilité de la visite, et l'émergence de références communes. Il s'agit donc d'une stratégie de communication à caractère éducatif qui mobilise autour des collections exposées des technologies diverses, pour mettre à

la portée des visiteurs des moyens de mieux comprendre certaines dimensions des collections et de partager des appropriations.

Le terme touche donc à des notions muséologiques voisines, celles de communication et d'animation, et surtout celle d'interprétation, très présente dans le monde anglophone des musées et sites nord-américains, et qui recouvre en bonne partie la notion de médiation. Comme la médiation, l'*interprétation* suppose un écart, une distance à surmonter entre ce qui est immédiatement perçu et les significations sous-jacentes des phénomènes naturels, culturels et historiques; comme les moyens de médiation, l'interprétation se matérialise dans des interventions humaines (l'interpersonnel) et dans des supports qui s'ajoutent à la simple monstration (*display*) des objets exposés pour en suggérer les significations et l'importance. Née dans le contexte des parcs naturels américains, la notion d'interprétation s'est ensuite étendue pour désigner le caractère herméneutique des expériences de visite dans les musées et sites; aussi se définit-elle comme une révélation et un dévoilement qui mènent les visiteurs vers la compréhension, puis vers l'appréciation et enfin vers la protection des patrimoines qu'elle prend comme objet.

À terme, la médiation constitue une notion centrale dans la perspective d'une philosophie herméneutique et réflexive (Paul Ricœur) : elle joue un rôle fondamental dans

le projet de compréhension de soi de chaque visiteur, compréhension que le musée facilite. C'est en effet en passant par la médiation qu'a lieu la rencontre avec des œuvres produites par les autres humains qu'une subjectivité en arrive à développer une conscience de soi et à comprendre sa propre aventure. Une telle approche fait du musée, détenteur de témoins et signes d'humanité, un des lieux par excellence de cette médiation incontournable qui, en offrant un contact avec le monde des œuvres de la culture, conduit chacun sur le chemin d'une plus grande compréhension de soi et de la réalité tout entière.

▷ **DÉRIVÉS** : MÉDIATEUR, MÉDIATISER, MÉDIATISATION.

☞ **CORRÉLATS** : VULGARISATION, INTERPRÉTATION, ÉDUCATION, ANIMATION, PUBLICS, EXPÉRIENCE DE VISITE.

---

## MUSÉAL

*n. m.* et *adj.* (néologisme construit par conversion en substantif d'un adjectif lui-même récent) – Équival. angl. : *museal*; esp. : *museal*; all. : *Musealität* (n. f.), *museal* (adj.); it. : *museale*; port. : *museal*.

Le mot a deux acceptions selon qu'on le considère comme adjectif ou comme substantif. (1) L'adjectif « muséal » sert à qualifier tout ce qui est relatif au musée pour le distinguer d'autres domaines (ex. : « le monde muséal » pour désigner le monde des musées). (2) Comme substantif, le muséal désigne le champ de référence dans lequel se déroulent

non seulement la création, le développement et le fonctionnement de l'institution musée, mais aussi la réflexion sur ses fondements et ses enjeux. Ce champ de référence se caractérise par la spécificité de son approche et détermine un point de vue sur la réalité (considérer une chose sous l'angle muséal, c'est par exemple se demander s'il est possible de la conserver pour l'exposer à un public). La muséologie peut ainsi être définie comme l'ensemble des tentatives de théorisation ou de réflexion critique portant sur le champ muséal, ou encore comme l'éthique ou la philosophie du muséal.

1. On soulignera d'abord l'importance du genre masculin, car la dénomination des différents champs (auxquels appartient le champ muséal) se distingue, au moins en français, par l'article défini masculin précédant un adjectif substantifié (ex. *le* politique, *le* religieux, *le* social, sous-entendu le domaine politique, le domaine religieux, etc.), par opposition aux pratiques empiriques qui se réfèrent le plus souvent à un substantif (on dira *la* religion, *la* vie sociale, *l'*économie, etc.) mais qui ont souvent recours au même terme, précédé cette fois de l'article défini féminin (comme *la* politique). En l'occurrence, le champ d'exercice du musée, en tant qu'il est compris comme une relation spécifique de l'homme avec la réalité, sera désigné en français comme *le* muséal.

2. Le muséal désigne une « relation spécifique avec la réalité »

(Stránský, 1987; Gregorová, 1980). Il prend place notamment aux côtés du politique et au même titre que lui, comme le social, le religieux, le scolaire, le médical, le démographique, l'économique, le biologique, etc. Il s'agit chaque fois d'un plan ou d'un champ original sur ou dans lequel vont se poser des problèmes auxquels répondront des concepts. Ainsi un même phénomène pourra se trouver au point de recoupement de plusieurs plans ou, pour parler en termes d'analyse statistique multidimensionnelle, il se projettera sur divers plans hétérogènes. Par exemple, les OGM (organismes génétiquement modifiés) seront simultanément un problème technique (les biotechnologies), un problème sanitaire (risques touchant à la biosphère), un problème politique (enjeux écologiques), etc., mais aussi un problème muséal : certains musées de société ont en effet décidé d'exposer les risques et les enjeux des OGM.

3. Cette position du muséal comme champ théorique de référence ouvre des perspectives considérables d'élargissement de la réflexion, car le musée institutionnel apparaît désormais seulement comme une illustration ou une exemplification du champ (Stránský). Ce qui a deux conséquences : (1) ce n'est pas le musée qui a suscité l'apparition de la muséologie, mais la muséologie qui a fondé proprement le musée (révolution copernicienne); (2) cela permet de comprendre comme relevant de la même problématique des

expériences qui échappent aux caractères habituellement prêtés au musée (collections, bâtiment, institution) et de faire une place aux musées de substituts, aux musées sans collections, aux musées « hors les murs », aux villes-musées (Quatremère de Quincy, 1796), aux écomusées ou encore aux cybermusées.

4. La spécificité du muséal, c'est-à-dire ce qui fait son irréductibilité par rapport aux champs voisins, consiste en deux aspects. (1) La *présentation sensible*, pour distinguer le muséal du textuel géré par la bibliothèque, qui offre une documentation relayée par le support de l'écrit (principalement l'imprimé, le livre) et requiert non seulement la connaissance d'une langue mais également la maîtrise de la lecture, ce qui procure une expérience à la fois plus abstraite et plus théorique. En revanche, le musée ne réclame aucune de ces aptitudes, car la documentation qu'il propose est principalement sensible, c'est-à-dire perceptible par la vue et parfois par l'ouïe, plus rarement pas les trois autres sens que sont le toucher, le goût et l'odorat. Ce qui fait qu'un analphabète ou même un jeune enfant pourront toujours tirer quelque chose d'une visite de musée, alors qu'ils seront incapables d'exploiter les ressources d'une bibliothèque. Cela explique également les expériences de visites adaptées aux aveugles ou aux malvoyants, que l'on exerce à l'utilisation de leurs autres sens (ouïe et surtout toucher) pour découvrir les aspects sensibles

des expôts. Un tableau ou une sculpture sont d'abord faits pour être vus, et la référence au texte (la lecture du cartel s'il y en a) ne vient qu'ensuite et n'est même pas tout à fait indispensable. On parlera donc à propos du musée de « fonction documentaire sensible » (Deloche, 2007). (2) La *mise en marge de la réalité*, car « le musée se spécifie en se séparant » (Lebensztejn, 1981). À la différence du champ politique qui permet de théoriser la gestion de la vie concrète des hommes en société par la médiation d'institutions telles que l'État, le muséal sert au contraire à théoriser la manière dont une institution crée, par le biais de la séparation et de la *dé-contextualisation*, bref par la mise en image, un espace de présentation sensible « en marge de la réalité tout entière » (Sartre), ce qui est le propre d'une utopie, c'est-à-dire d'un espace totalement imaginaire, certes symbolique mais non nécessairement immatériel. Ce deuxième point caractérise ce qu'on pourrait appeler la fonction utopique du musée, car, pour pouvoir transformer le monde, il faut d'abord être capable de l'imaginer autrement, donc de prendre une distance par rapport à lui, voilà pourquoi la fiction de l'utopie n'est pas nécessairement un manque ou une déficience.

▷ **DÉRIVÉS** : MUSÉALISATION, MUSÉALITÉ, MUSEALIA.

☞ **CORRÉLATS** : CHAMP, RELATION SPÉCIFIQUE, RÉALITÉ, PRÉSENTATION SENSIBLE, APPRÉHENSION SENSIBLE, MUSÉOLOGIE, MUSÉE.

## MUSÉALISATION

*n. f.* – Équival. angl. : *musealisation*; esp. : *musealización*; all. : *Musealisierung*; it. : *musealizzazione*; port. : *musealização*.

Selon le sens commun, la muséalisation désigne la mise au musée ou, de manière plus générale, la transformation en une sorte de musée d'un foyer de vie : centre d'activités humaines ou site naturel. Le terme de *patrimonialisation* décrit sans doute mieux ce principe qui repose essentiellement sur l'idée de préservation d'un objet ou d'un lieu, mais ne porte pas sur l'ensemble du processus muséal. Le néologisme « muséification » traduit, quant à lui, l'idée péjorative de la « *pétrification* » (ou de momification) d'un lieu vivant, qui peut résulter d'un tel processus et que l'on retrouve dans de nombreuses critiques liées à la « muséalisation du monde ». D'un point de vue plus strictement muséologique, la muséalisation est l'opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, à la transformer en *museum* ou muséalie, « objet de musée », soit à la faire entrer dans le champ du muséal.

Le processus de muséalisation ne consiste pas à prendre un objet pour le placer au sein de l'enceinte muséale et de même, comme le résume Zbyněk Stránský, un objet de musée n'est pas seulement un objet dans un musée. À travers le change-

ment de contexte et le processus de sélection, de thésaurisation et de présentation, s'opère un changement du statut de l'objet. Celui-ci, d'objet de culte, d'objet utilitaire ou de délectation, d'animal ou de végétal, voire de chose insuffisamment déterminée pour pouvoir être conceptualisée comme objet, devient, à l'intérieur du musée, témoin matériel et immatériel de l'homme et de son environnement, source d'étude et d'exposition, acquérant ainsi une réalité culturelle spécifique.

C'est le constat de ce changement de nature qui conduit Stránský, en 1970, à proposer le terme de *musealia* pour désigner les choses ayant subi l'opération de muséalisation et pouvant ainsi prétendre au statut d'objets de musée. Le terme a été traduit en français par *muséalie* (voir *Objet*).

La muséalisation commence par une étape de séparation (Malraux, 1951) ou de suspension (Déotte, 1986) : des objets ou des choses (vraies choses) sont séparés de leur contexte d'origine pour être étudiés comme documents représentatifs de la réalité qu'ils constituaient. Un objet de musée n'est plus un objet destiné à être utilisé ou échangé mais est amené à livrer un témoignage authentique sur la réalité. Cet arrachement (Desvallées, 1998) à la réalité constitue déjà une première forme de substitution. Une chose séparée du contexte dans lequel elle a été prélevée ne constitue déjà plus qu'un substitut de cette réalité dont elle est censée témoigner. Ce trans-

fert, par la séparation qu'il opère avec le milieu d'origine, amène forcément une perte d'informations, qui se vérifie peut-être de la manière la plus explicite lors de fouilles clandestines, lorsque le contexte dans lequel les objets ont été exhumés est totalement évacué. C'est pour cette raison que la muséalisation, comme processus scientifique, comprend nécessairement l'ensemble des activités du musée : un travail de préservation (sélection, acquisition, gestion, conservation), de recherche (dont le catalogage) et de communication (par le biais de l'exposition, de publications, etc.) ou, selon un autre point de vue, des activités liés à la sélection, la thésaurisation, et la présentation de ce qui est devenu des *musealia*. Le travail de muséalisation ne conduit, tout au plus, qu'à donner une image qui n'est qu'un substitut de la réalité à partir de laquelle les objets ont été sélectionnés. Ce substitut complexe, ou modèle de la réalité construit au sein du musée, constitue la muséalité, soit une valeur spécifique se dégageant des choses muséalisées. La muséalisation produit de la muséalité, valeur documentant la réalité, mais qui ne constitue en aucun cas la réalité elle-même.

La muséalisation dépasse la seule logique de la collection pour s'inscrire dans une tradition reposant essentiellement sur une démarche rationnelle liée à l'invention des sciences modernes. L'objet porteur d'information ou l'objet-document, muséalisé, s'inscrit au cœur de

l'activité scientifique du musée telle qu'elle s'est développée à partir de la Renaissance, activité qui vise à explorer la réalité au moyen de la perception sensible, par l'expérience et l'étude de ses fragments. Cette perspective scientifique conditionne l'étude objective et répétée de la chose, conceptualisée en objet, par-delà l'aura qui en voile la signification. Non pas contempler mais voir : le musée scientifique ne présente pas seulement de beaux objets mais invite à en comprendre le sens. L'acte de muséalisation détourne le musée de la perspective du temple pour l'inscrire dans un processus qui le rapproche du laboratoire.

 **CORRÉLATS** : MUSÉALITÉ, MUSEALIA, OBJET DE MUSÉE, OBJET-DOCUMENT, PRÉSENTATION, PRÉSERVATION, RECHERCHE, RELIQUE, COMMUNICATION, SÉLECTION, SUSPENSION, SÉPARATION, THÉSAURISATION.

---

## MUSÉE

*n. m.* (du grec *mouseion*, temple des muses).  
– Équival. angl. : *museum*; esp. : *museo*; all. : *Museum*; it. : *museo*; port. : *museu*.

Le terme « musée » peut désigner aussi bien l'institution que l'établissement ou le lieu généralement conçu pour procéder à la sélection, l'étude et la présentation de témoins matériels et immatériels de l'Homme et de son environnement. La forme et les fonctions du musée ont sensiblement varié au cours des siècles. Leur contenu s'est diversifié, de même que leur mission, leur mode de fonctionnement ou leur administration.

1. La plupart des pays ont établi, au travers de textes législatifs ou par le biais de leurs organisations nationales, des définitions du musée. La définition professionnelle du musée la plus répandue reste à ce jour celle qui est donnée depuis 2007 dans les statuts du Conseil international des musées (ICOM) : « le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation ». Cette définition remplace donc celle qui a servi de référence au même conseil durant plus de trente ans : « le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation » (Statuts de 1974).

Les différences entre les deux définitions, *a priori* peu significatives – une référence ajoutée au patrimoine immatériel et quelques changements de structure –, témoignent pourtant d'une part de la prépondérance de la logique anglo-américaine au sein de l'ICOM, d'autre part d'un rôle moins important accordé à la recherche au sein de l'institution. La définition

de 1974 a fait, dès l'origine, l'objet d'une traduction assez libre, en anglais, reflétant mieux la logique anglo-américaine des fonctions du musée – dont celle de transmission du patrimoine. La langue de travail la plus répandue de l'ICOM dans ses conseils, comme celle de la plupart des organisations internationales, est devenue l'anglais, et il semble que ce soit sur base de cette traduction anglaise que les travaux visant la conception d'une nouvelle définition se sont déroulés. La structure particulière de la définition française de 1974 mettait en valeur la fonction de recherche, présentée en quelque sorte comme le principe moteur de l'institution. Ce principe (modifié par le verbe « étudier ») a été relégué, en 2007, parmi les fonctions générales du musée.

2. Pour de nombreux muséologues, et notamment un certain nombre se réclamant de la muséologie enseignée dans les années 1960-1990 par l'école tchèque (Brno et l'*International summer school of Museology*), le musée ne constitue qu'un moyen parmi d'autres témoignant d'un « rapport spécifique de l'Homme à la réalité », ce rapport étant déterminé par « la collection et la conservation, consciente et systématique, et [...] l'utilisation scientifique, culturelle et éducative d'objets inanimés, matériels, mobiles (surtout tridimensionnels) qui documentent le développement de la nature et de la société » (Gregorová, 1980). Avant que le musée ne soit défini comme

tel, au XVIII<sup>e</sup> siècle, selon un concept emprunté à l'Antiquité grecque et à sa résurgence durant la Renaissance occidentale, il existait dans toute civilisation un certain nombre de lieux, d'institutions et d'établissements se rapprochant plus ou moins directement de ce que nous englobons actuellement sous ce vocable. La définition de l'ICOM est analysée, dans ce sens, comme forcément marquée par son époque et son contexte occidental, mais aussi comme étant trop normative, puisque son but est essentiellement corporatiste. Une définition « scientifique » du musée doit, en ce sens, se dégager d'un certain nombre d'éléments apportés par l'ICOM, tels que par exemple le caractère non-lucratif du musée : un musée lucratif (comme le musée Grévin à Paris) demeure un musée, même s'il n'est pas reconnu par l'ICOM. On peut ainsi définir, de manière plus large et plus objective, le musée comme « une institution muséale permanente qui préserve des collections de “documents corporels” et produit de la connaissance à partir de ceux-ci » (van Mensch, 1992). Schärer définit quant à lui le musée comme « un lieu où des choses et les valeurs qui s'y attachent sont sauvegardées et étudiées, ainsi que communiquées en tant que signes pour interpréter des faits absents » (Schärer, 2007) ou, de manière à première vue tautologique, le lieu où se réalise la muséalisation. De manière plus large encore, le musée peut être appréhendé comme un « lieu de mémoire » (Nora, 1984 ;

Pinna, 2003), un « phénomène » (Scheiner, 2007), englobant des institutions, des lieux divers ou des territoires, des expériences, voire des espaces immatériels.

3. Dans cette même perspective dépassant le caractère limité du musée traditionnel, le musée est défini comme un outil ou une fonction conçue par l'Homme dans une perspective d'archivage, de compréhension et de transmission. On peut ainsi, à la suite de Judith Spielbauer (1987), concevoir le musée comme un instrument destiné à favoriser « la perception de l'interdépendance de l'Homme avec les mondes naturel, social et esthétique, en offrant information et expérience, et en facilitant la compréhension de soi grâce à ce plus large contexte ». Le musée peut aussi se présenter comme « une fonction spécifique, qui peut prendre ou non la figure d'une institution, dont l'objectif est d'assurer, par l'expérience sensible, l'archivage et la transmission de la culture entendue comme l'ensemble des acquisitions qui font d'un être génétiquement humain un homme » (Deloche, 2007). Ces dernières définitions englobent aussi bien ces musées que l'on appelle improprement virtuels (et notamment ceux qui se présentent sur support papier, sur cédéroms ou sur Internet) que les musées institutionnels plus classiques, incluant même les musées antiques, qui étaient plus des écoles philosophiques que des collections au sens habituel du terme.

4. Cette dernière acception renvoie, notamment, aux principes de l'*écomusée* dans sa conception initiale, soit une institution muséale qui associe, au développement d'une communauté, la conservation, la présentation et l'explication d'un patrimoine naturel et culturel détenu par cette même communauté, représentatif d'un milieu de vie et de travail, sur un territoire donné, ainsi que la recherche qui y est attachée. « L'écomusée, [...] sur un territoire donné, exprime les relations entre l'homme et la nature à travers le temps et à travers l'espace de ce territoire; il se compose de biens, d'intérêts scientifique et culturel reconnus, représentatifs du patrimoine de la communauté qu'il sert : biens immobiliers non bâtis, espaces naturels sauvages, espaces naturels humanisés; biens immobiliers bâtis; biens mobiliers; biens fongibles. Il comprend un chef-lieu, siège de ses structures majeures : accueil, recherche, conservation, présentation, action culturelle, administration, notamment : un ou des laboratoires de terrain, des organes de conservation, des salles de réunion, un atelier socioculturel, un hébergement, etc. des parcours et des stations, pour l'observation du territoire concerné; différents éléments architecturaux, archéologiques, géologiques, etc. signalés et expliqués » (Rivière, 1978).

5. Avec le développement de l'ordinateur et des mondes numériques s'est aussi progressivement imposée la notion de *cybermusée*, souvent

appelés improprement « virtuels », notion définie de manière générale comme « une collection d'objets numérisés articulée logiquement et composée de divers supports qui, par sa connectivité et son caractère multiaccès, permet de transcender les modes traditionnels de communication et d'interaction avec le visiteur [...] ; il ne dispose pas de lieu ni d'espace réel, ses objets, ainsi que les informations connexes, pouvant être diffusés aux quatre coins du monde » (Schweibenz, 1998). Cette définition, probablement dérivée de la notion relativement récente de mémoire virtuelle des ordinateurs, apparaît d'une certaine manière comme un contresens. Il convient de rappeler que « virtuel » ne s'oppose pas à « réel », comme on a trop rapidement tendance à le croire mais à « actuel ». Un œuf est un poulet virtuel ; il est programmé pour être poulet et devrait l'être si rien ne s'oppose à son développement. En ce sens, le *musée virtuel* peut être conçu comme l'ensemble des musées concevables, ou l'ensemble des solutions concevables appliquées aux problématiques auxquelles répond, notamment, le musée classique. Ainsi, le musée virtuel peut être défini comme un « concept désignant globalement le champ problématique du *muséal*, c'est-à-dire les effets du processus de décontextualisation/recontextualisation ; une collection de substituts relève du musée virtuel tout autant qu'une base de données informatisée ; c'est le musée dans ses

*théâtres d'opérations extérieures* » (Deloche, 2001). Le musée virtuel constituant le faisceau des solutions susceptibles d'être apportées au problème du musée, il inclut tout naturellement le cybermusée, mais ne s'y réduit pas.

▷ **DÉRIVÉS** : MUSÉE VIRTUEL.

☞ **CORRÉLATS** : CYBERMUSÉE, MUSÉAL, MUSÉALISER, MUSÉALITÉ, MUSEALIA, MUSÉALISATION, MUSÉIFICATION, RÉALITÉ, EXPOSITION, INSTITUTION, COLLECTIONS PRIVÉES, MUSÉOLOGIE, NOUVELLE MUSÉOLOGIE, MUSÉOGRAPHIE, MUSÉOLOGUE, MUSÉOLOGIQUE.

---

## MUSÉOGRAPHIE

*n. f.* (du latin *museographia*) – Équival. angl. *museography*, *museum practice*; esp. : *museografía*; all. : *Museographie*; it. : *museografia*; port. : *museografia*.

Le terme de muséographie, qui a fait son apparition dès le xviii<sup>e</sup> siècle (Neickel, 1727), est plus ancien que celui de muséologie. Il connaît trois acceptions spécifiques.

1. Actuellement, la muséographie est essentiellement définie comme la figure pratique ou appliquée de la muséologie, c'est-à-dire l'ensemble des techniques développées pour remplir les fonctions muséales et particulièrement ce qui concerne l'aménagement du musée, la conservation, la restauration, la sécurité et l'exposition. Le mot lui-même a longtemps été utilisé en concurrence avec celui de muséologie, pour désigner les activités, intellectuelles ou pratiques, qui touchaient au musée. Le terme est régulièrement employé dans le

monde francophone, mais rarement dans les pays anglo-américains où l'expression *museum practice* lui est préférée. De nombreux muséologues de l'Est ont utilisé, quant à eux, le concept de muséologie appliquée, soit l'application pratique des résultats obtenus par la muséologie, science en formation.

2. L'usage du mot muséographie a eu tendance, en français, à désigner l'art (ou les techniques) de l'exposition. Depuis quelques années, le terme d'*expographie* a été proposé pour désigner les techniques liées aux expositions, qu'elles se situent dans un musée ou dans un espace non muséal. De manière plus générale, ce qu'on intitule le « programme muséographique », recouvre la définition des contenus de l'exposition et ses impératifs, ainsi que l'ensemble des liens fonctionnels entre les espaces d'exposition et les autres espaces du musée. Cet usage ne laisse pas entendre que la muséographie ne se définit que par ce seul aspect visible du musée. Le muséographe, comme professionnel de musée, tient compte des exigences du programme scientifique et de gestion des collections, et vise à une présentation adéquate des objets sélectionnés par le conservateur. Il connaît les méthodes de conservation ou d'inventaire des objets de musée. Il scénarise les contenus en proposant une mise en discours incluant des médiations complémentaires susceptibles d'aider à la compréhension, et se soucie des exigences des publics en mobilisant

des techniques de communication adaptées à la bonne réception des messages. Son rôle vise surtout à coordonner, souvent comme chef ou chargé de projet, l'ensemble des compétences (scientifiques et techniques) œuvrant au sein du musée, à les organiser, parfois les confronter et les arbitrer. D'autres métiers spécifiques ont été créés pour accomplir ces tâches : la gestion des œuvres ou des objets appartient aux régisseurs (registraire au Canada), le responsable de la sécurité s'attache à la gestion de la surveillance et aux tâches relevant de son secteur, le responsable de la conservation est un spécialiste de la conservation préventive et des méthodes de conservation curative, voire de restauration, et c'est dans ce cadre et en interrelation que le *muséographe* s'intéresse particulièrement aux tâches d'exposition. La muséographie, en tout état de cause, se démarque de la *scénographie*, entendue comme l'ensemble des techniques d'aménagement de l'espace, tout comme elle se démarque de l'architecture d'intérieur. Il y a certes de la scénographie et de l'architecture dans la muséographie, ce qui rapproche le musée d'autres méthodes de visualisation, mais d'autres éléments liés à la prise en compte du public, à l'appréhension intellectuelle et à la préservation du patrimoine entrent également en ligne de compte, qui font du muséographe (ou de l'expographe) l'intermédiaire entre le conservateur, l'architecte et les publics. Sa place est toutefois

variable selon que l'établissement dispose ou non d'un conservateur pour produire le projet. Le développement du rôle de certains acteurs au sein du musée (architectes, artistes, commissaires, etc.) conduit cependant vers un rééquilibrage permanent de son rôle d'intermédiaire.

3. Anciennement et par son étymologie, la muséographie désignait la description du contenu d'un musée. Au même titre que la bibliographie constitue toujours l'une des étapes fondamentales de la recherche scientifique, la muséographie a été conçue pour faciliter la recherche des sources documentaires d'objets afin d'en développer l'étude systématique. Cette acception qui a perduré tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle persiste encore dans certaines langues, notamment le russe.

▷ **DÉRIVÉS** : MUSÉOGRAPHE, MUSÉOGRAPHIQUE.

☞ **CORRÉLATS** : ARCHITECTURE D'INTÉRIEUR, DESIGN D'EXPOSITION, EXPOGRAPHIE, SCÉNOGRAPHIE, FONCTIONS MUSÉALES, MISE EN ESPACE.

---

## MUSÉOLOGIE

*n. f.* – Équival. angl. : *museology*, *museum studies*; esp. : *museología*; all. : *Museologie*, *Museumswissenschaft*, *Museumskunde*; it. : *museologia*; port. : *museologia*.

Étymologiquement parlant la muséologie est « l'étude du musée » et non pas sa pratique, qui est renvoyée à la *muséographie*. Mais le terme, confirmé dans ce sens large au cours des années 1950, et son dérivé *muséologique* – surtout dans leur traduction litté-

rale anglaise (*museology* et son dérivé *museological*) – ont trouvé cinq acceptions bien distinctes.

1. La première acception et la plus répandue selon le sens commun, vise à appliquer, très largement, le terme « muséologie » à tout ce qui touche au musée et qui est généralement repris, dans ce dictionnaire, sous le terme « muséal ». On peut ainsi parler des départements muséologiques d'une bibliothèque (la réserve précieuse ou le cabinet de numismatique), de questions muséologiques (relatives au musée), etc. C'est souvent cette acception qui est retenue dans les pays anglophones et de même, par contamination, dans les pays latino-américains. C'est ainsi que, là où n'existe pas de profession spécifique reconnue, comme en France les *conservateurs*, les termes de « muséologue » s'appliquent à toute la profession muséale (par exemple au Québec), et en particulier aux consultants qui ont pour tâche d'établir un projet de musée ou de réaliser une exposition. Cette acception n'est pas privilégiée ici.

2. La deuxième acception du terme est généralement utilisée dans une grande partie des réseaux universitaires occidentaux et se rapproche du sens étymologique du terme d'« étude du musée ». Les définitions les plus couramment utilisées se rapprochent toutes de celle qui fut proposée par Georges Henri Rivière : « La muséologie : 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 » (Rivière, 1981). La muséologie s'oppose, en quelque sorte, à la muséographie, qui désigne l'ensemble des pratiques liées à la muséologie. Les milieux anglo-américains, généralement réticents face à l'invention de nouvelles « sciences », ont généralement privilégié l'expression *museum studies*, particulièrement en Grande-Bretagne, où le terme *museology* est encore assez peu employé à ce jour. Il est indispensable de remarquer que, de façon générale, si le terme a été de plus en plus employé de par le monde à partir des années 1950, à mesure que croissait l'intérêt pour le musée, il continue à l'être très peu par ceux qui vivent le musée « au quotidien » et que l'usage du terme reste cantonné à ceux qui observent le musée de l'extérieur. Cette acception, très largement partagée par les professionnels, s'est progressivement imposée à partir des années 1960 dans les pays latins, supplantant le terme muséographie.

3. À partir des années 1960, dans les pays de l'Est, la muséologie a progressivement été considérée comme un véritable domaine scientifique d'investigation du réel (une science en formation) et comme une discipline à part entière. Cette perspective, qui a largement influencé l'ICOFOM

dans les années 1980-1990, présente la muséologie comme l'étude d'une relation spécifique entre l'homme et la réalité, étude dont le musée, phénomène déterminé dans le temps, ne constitue que l'une des matérialisations possibles. « La muséologie est une discipline scientifique indépendante, spécifique, dont l'objet d'étude est une attitude spécifique de l'Homme à la réalité, expression des systèmes mnémoniques, qui s'est concrétisée sous différentes formes muséales tout au long de l'histoire. La muséologie a la nature d'une science sociale, ressortant des disciplines scientifiques documentaires et mnémoniques, et contribue à la compréhension de l'homme au sein de la société » (Stránský, 1980). Cette approche particulière, volontiers critiquée (la volonté d'imposer la muséologie comme science et de couvrir tout le champ du patrimoine apparaît parfois comme prétentieuse à plus d'un), n'en reste pas moins féconde quant aux questionnements qu'elle suppose. Ainsi en va-t-il de l'objet d'étude de la muséologie, qui ne peut être le musée, puisque celui-ci n'est qu'une création relativement récente en regard de l'histoire de l'humanité. C'est à partir de ce constat qu'a progressivement été défini le concept de « relation spécifique de l'homme à la réalité », parfois désigné comme *muséalité* (Waidacher, 1996). Ainsi, on a pu définir, dans le sillage de l'école de Brno, prépondérante à cet égard, la muséologie comme « une science qui examine le rapport spé-

cifique de l'homme avec la réalité et consiste dans la collection et la conservation, consciente et systématique, et dans l'utilisation scientifique, culturelle et éducative d'objets inanimés, matériels, mobiles (surtout tridimensionnels) qui documentent le développement de la nature et de la société » (Gregorová, 1980). Toutefois, l'assimilation de la muséologie à une science – même en cours de formation – a été progressivement abandonnée, dans la mesure où, ni son objet, ni ses méthodes ne répondent vraiment aux critères épistémologiques d'une approche scientifique spécifique.

4. La *nouvelle muséologie*, qui a largement influencé la muséologie dans les années 1980, regroupe un certain nombre de théoriciens français depuis le début des années 1980, puis internationaux à partir de 1984. Se référant à un certain nombre de précurseurs ayant publié, depuis 1970, des textes novateurs, ce mouvement de pensée met l'accent sur la vocation sociale du musée et sur son caractère interdisciplinaire, en même temps que sur ses modes d'expression et de communication renouvelés. Son intérêt va surtout vers les nouveaux types de musées conçus en opposition au modèle classique et à la position centrale qu'occupent les collections dans ces derniers : il s'agit des écomusées, des musées de société, des centres de culture scientifique et technique et, de manière générale, de la plupart des nouvelles propositions visant à l'utilisation du patrimoine en faveur

du développement local. Le terme anglais *New Museology*, apparu à la fin des années 1980 (Vergo, 1989), et qui se présente comme un discours critique sur le rôle social et politique du musée, a apporté une certaine confusion à la diffusion du vocable français (peu connu du public anglo-saxon).

5. Enfin, la muséologie, selon une cinquième acception qui est ici privilégiée car elle englobe toutes les autres, recouvre un champ très vaste comprenant l'ensemble des tentatives de théorisation ou de réflexion critique liées au champ muséal. Le commun dénominateur de ce champ pourrait, en d'autres termes, être désigné par une relation spécifique entre l'homme et la réalité caractérisée comme la documentation du réel par l'appréhension sensible directe. Une telle définition ne rejette, *a priori*, aucune forme de musées, en ce compris les plus anciennes (Quiccheberg) comme les plus récentes (cybermusées), puisqu'elle tend à s'intéresser à un domaine volontairement ouvert à toute expérience sur le champ du muséal. Elle ne se restreint, en outre, aucunement à ceux qui revendiquent le titre de muséologue. Il convient en effet de remarquer que si certains protagonistes ont fait de ce champ leur domaine de prédilection au point de se présenter eux-mêmes comme muséologues, d'autres, liés à leur discipline de référence et n'abordant que ponctuellement le domaine du muséal, préfèrent garder une certaine distance avec les

« muséologues », tout en exerçant ou ayant exercé une influence fondamentale au sein du développement de ce champ d'études (Bourdieu, Baudrillard, Dagognet, Debray, Foucault, Haskell, McLuhan, Nora ou Pomian). Les lignes directrices d'une carte du champ muséal peuvent ainsi être tracées dans deux directions différentes, soit par référence aux principales fonctions inhérentes au champ (documentation, thésaurisation, présentation ou encore préservation, recherche, communication), soit en considérant les différentes disciplines qui l'explorent plus ou moins ponctuellement.

C'est dans cette dernière perspective que Bernard Deloche a suggéré de définir la muséologie comme la philosophie du muséal. « La muséologie est une philosophie du muséal investie de deux tâches : (1) Elle sert de métathéorie à la science documentaire intuitive concrète; (2) Elle est aussi une éthique régulatrice de toute institution chargée de gérer la fonction documentaire intuitive concrète » (Deloche, 2001).

▷ **DÉRIVÉS** : MUSÉOLOGIQUE ; MUSÉOLOGUE.

☞ **CORRÉLATS** : MUSÉE, MUSÉOGRAPHIE, NOUVELLE MUSÉOLOGIE, MUSÉAL (*MUSEAL*), MUSÉALISER, MUSÉIFIER (PÉJOR.), MUSÉALITÉ, MUSÉALISATION, *MUSEALIA*, MUSÉALIE, OBJET DE MUSÉE, RÉALITÉ.

# O

---

## OBJET [DE MUSÉE] OU MUSÉALIE

*n. m.* (du latin *objectum*, jeté en face) – Équival. angl. : *object*; esp. : *objeto*; all. : *Objekt*, *Gegenstand*; ital. : *oggetto*; port. : *objecto*, (br. : *objeto*).

Ce terme est parfois remplacé par le néologisme *muséalie* (peu utilisé) construit sur un modèle latin : *musealia* constituant alors un pluriel neutre, des *musealia*. – Équival. angl. : *musealia*, *museum object*; esp. : *musealia*; all. : *Musealie*, *Museumsobjekt*; it. : *musealia*; port. : *musealia*.

Dans son sens philosophique le plus élémentaire, l'objet n'est pas une réalité en lui-même, mais un produit, un résultat ou un corrélat. En d'autres termes, il désigne ce qui est posé ou jeté en face (*ob-jectum*, *Gegen-stand*) par un sujet, qui le traite comme différent de lui, même lorsqu'il se prend lui-même comme objet. Cette distinction du sujet et de l'objet est relativement tardive et propre à l'Occident. À ce titre, l'objet diffère de la chose, qui entretient au contraire avec le sujet un rapport de contiguïté ou d'ustensilité (ex. l'outil, comme prolongement de la main, est une chose et non un objet).

Un objet de musée est une chose muséalisée, une chose pouvant être définie comme toute espèce de réalité en général. L'expression « objet de musée » pourrait presque passer pour un pléonasme dans la mesure où le musée est non seulement un lieu destiné à abriter des objets mais aussi un lieu dont la principale mission est de transformer les choses en objets.

1. L'objet n'est en aucun cas une réalité brute ou un simple donné qu'il suffirait de recueillir, par exemple pour constituer les collections d'un musée, comme on ramasse des coquillages sur une plage. Il est un statut ontologique que va revêtir, dans certaines circonstances, telle ou telle chose, étant entendu que la même chose, dans d'autres circonstances, ne sera pas assimilable à un objet. La différence entre la chose et l'objet consiste, dans les faits, en ce que la *chose* est prise dans le concret de la vie et que le rapport que nous entretenons avec elle est un rapport de sympathie ou de symbiose. C'est ce que révèle notamment l'animisme des sociétés souvent réputées primitives, soit un rapport d'ustensilité, comme c'est le cas de l'outil adapté à la forme de la main. Au contraire,

*l'objet* est toujours ce que le sujet pose en face de lui comme distinct de lui, il est donc ce qui est « en face » et différent. En ce sens, l'objet est abstrait et mort, comme fermé sur lui-même, ce dont témoigne notamment cette série d'objets qu'est la collection (Baudrillard, 1968). Ce statut de l'objet est considéré aujourd'hui comme un pur produit occidental (Choay, 1968; Van Lier, 1969; Adotevi, 1971), dans la mesure où c'est l'Occident qui, en rompant avec le mode de vie tribal, a pensé pour la première fois le clivage du sujet et de l'objet (Descartes, Kant et, plus tard, McLuhan, 1969).

2. À travers son travail d'acquisition, de recherche, de préservation et de communication, il est donc permis de présenter le musée comme l'une des grandes instances de « production » des objets, c'est-à-dire de conversion des choses qui nous entourent en objets. Dans ces conditions, l'objet de musée – *musealia* ou *muséalie* – n'a donc pas de réalité intrinsèque, même si le musée n'est pas le seul instrument à « produire » des objets. En effet, d'autres points de vue sont « objectivants », c'est le cas particulièrement de la démarche scientifique qui établit des normes de références (ex. : les échelles de mesure) totalement indépendantes du sujet et qui, du même coup, a de la peine à traiter le vivant en tant que tel (Bergson) car elle tend à le transformer en objet, ce qui fait la difficulté de la physiologie par rapport à l'anatomie. Simplement, le

point de vue muséal, même s'il est parfois mis au service de la démarche scientifique, en diffère par son souci premier d'exposer les objets, c'est-à-dire de les montrer concrètement à un public de visiteurs. L'objet de musée est fait pour être montré, avec tout le faisceau de connotations qui s'y trouvent implicitement associées, car on peut montrer pour émouvoir, pour distraire ou pour instruire. Cette opération de « monstration », pour utiliser un terme plus générique que celui d'exposition, est tellement essentielle que c'est elle qui, en créant la distance, fait de la chose un objet, alors que dans la démarche scientifique prime au contraire l'exigence de rendre compte des choses dans un contexte universellement intelligible.

3. Les naturalistes et les ethnologues, ainsi que les muséologues, sélectionnent généralement ce qu'ils intitulent déjà comme des objets en fonction de leur potentiel de témoignage, soit de la quantité d'informations (des marqueurs) qu'ils peuvent porter pour refléter les écosystèmes ou les cultures dont ils souhaitent conserver la trace. « Les *musealia* (objets de musée) sont des objets authentiques mobiles qui, comme témoins irréfutables, montrent les développements de la nature ou de la société » (Schreiner, 1985). C'est la richesse d'informations qu'ils portent alors qui a conduit des ethnologues comme Jean Gabus (1965) ou Georges Henri Rivière (1989) à leur attribuer la qualification

d'*objets-témoins*, qu'ils conservent lorsqu'ils sont exposés. Georges Henri Rivière a même utilisé l'expression d'*objet-symbole* pour désigner certains objets-témoins, lourds de contenu, qui pouvaient prétendre résumer toute une culture ou toute une époque. La conséquence de cette objectivation systématique des choses permet de les étudier beaucoup mieux que lorsqu'ils restent dans leur contexte d'origine (terrain ethnographique, collection privée ou galerie), mais elle peut aussi manifester une tendance fétichiste : un masque rituel, un vêtement cérémoniel, un outil aratoire, etc., changent brusquement de statut en entrant au musée. Les artifices que sont la vitrine ou la cimaise, servant de séparateurs entre le monde réel et le monde imaginaire du musée, ne sont que des garants d'objectivité qui servent à garantir la distance et à nous signaler que ce qui nous est présenté n'appartient plus à la vie mais au monde clos des objets. Par exemple, on n'a pas le droit de s'asseoir sur une chaise dans un musée d'arts décoratifs, ce qui présuppose la distinction conventionnelle entre la chaise fonctionnelle et la chaise-objet. Ils sont dé-fonctionnalisés et « dé-contextualisés », ce qui signifie que, désormais, ils ne servent plus à ce à quoi ils étaient destinés mais entrent dans un ordre symbolique qui leur confère une nouvelle signification (ce qui a conduit Krzysztof Pomian à appeler ces « porteurs de signification » des *sémiophores*) et à leur attribuer une nouvelle valeur

– qui est d'abord purement muséale, mais qui peut devenir économique. Ils deviennent ainsi des témoins (con-)sacrés de la culture.

4. Le monde de l'exposition reflète de tels choix. Pour les sémiologues, comme Jean Davallon, « Les *musealia* sont moins à considérer comme des choses (du point de vue de leur réalité physique) que comme des *êtres de langage* (ils sont définis, reconnus comme dignes d'être conservés et présentés) et des *supports de pratiques sociales* (ils sont collectés, catalogués, exposés, etc.) » (Davallon, 1992). Les objets peuvent donc être utilisés comme des signes, au même titre que des mots dans un discours, lorsqu'ils sont utilisés dans une exposition. Mais les objets ne sont pas non plus que des signes, puisque par leur seule présence, ils peuvent être directement perçus par les sens. C'est pour cette raison qu'est souvent utilisé, pour désigner l'objet de musée présenté à partir de son pouvoir de « présence authentique », le terme anglo-saxon de *real thing*, traduit par *vraie chose*, c'est-à-dire « des choses que nous présentons telles qu'elles sont et non comme des modèles, des images ou des représentations de quelque chose d'autre » (Cameron, 1968), qui suppose, pour des raisons variées (sentimentale, esthétique, etc.), une relation intuitive avec ce qui est exposé. Le terme d'*expôt* désigne les vraies choses exposées, mais aussi tout élément exposable (un document sonore, photographique ou cinématographique, un hologramme,

une reproduction, une maquette, une installation ou un modèle conceptuel) (voir *Exposition*).

5. Une certaine tension oppose la vraie chose et son substitut. Il convient de remarquer, à cet égard, que pour d'aucuns l'objet sémiophore n'apparaît comme porteur de signification que lorsqu'il se présente pour lui-même, et non par le biais d'un substitut. Pour relativement large qu'elle puisse paraître, cette conception, purement *réiste*, ne tient compte ni des origines du musée lors de la Renaissance (voir *Musée*), ni de l'évolution et de la diversité à laquelle est parvenue la muséologie au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle ne permet pas non plus de prendre en compte le travail d'un certain nombre de musées dont les activités sont essentiellement rassemblées, par exemple sur Internet ou sur des supports dupliqués et, plus généralement, tous les musées faits de substituts comme les gypsothèques, les collections de maquettes, les céraphèques (musées conservant des reproductions en cire) ou les centres de sciences (exposant surtout des modèles). En effet, dès lors que les objets ont été considérés comme éléments de langage, ils permettent de construire des expositions-discours, mais ils ne peuvent toujours suffire à étayer ce discours. Il faut donc imaginer d'autres éléments de langage de substitution. Aussi, lorsque la fonction et la nature de l'expôt visent à remplacer une vraie chose ou objet authentique, on attribue à celui-ci la qualité de *substitut*. Ce peut être

une photographie, un dessin ou un modèle de la vraie chose. Le substitut serait ainsi censé s'opposer à l'objet « authentique », bien qu'il ne se confonde pas totalement avec la *copie* d'original (comme les moulages de sculptures ou les copies de peintures), dans la mesure où il peut être créé directement, à partir d'idées ou de processus et pas seulement par copie conforme. Selon la forme de l'original et selon l'usage qui doit en être fait, il peut être exécuté à deux ou à trois dimensions. Cette notion d'authenticité, particulièrement importante dans les musées de Beaux-arts (chefs d'œuvres, copies et faux), conditionne une grande part des questions liées au statut et à la valeur des objets de musée. On notera cependant qu'il existe des musées dont les collections ne sont composées que de substituts et que, d'une manière générale, la politique des substituts (copies, plâtres ou cires, maquettes ou supports numériques) ouvre très largement le champ d'exercice du musée et contribue à questionner, du point de vue de l'éthique muséale, sur l'ensemble des valeurs actuelles du musée. D'ailleurs, dans une perspective plus large, évoquée plus haut, tout objet exposé dans un musée doit être considéré comme un substitut de la réalité qu'il représente, puisque, comme chose muséalisée, l'objet de musée est un substitut de cette chose (Deloche, 2001).

6. Dans le contexte muséologique, surtout dans les disciplines archéologiques et ethnographiques, les

spécialistes se sont habitués à revêtir l'objet du sens qu'ils imaginaient à partir de leurs propres enquêtes. Mais plusieurs problèmes se posent. Tout d'abord, les objets changent de sens dans leur milieu d'origine au gré des générations. Ensuite, chaque visiteur reste libre d'interpréter ce qu'il regarde en fonction de sa propre culture. Il en est résulté un relativisme que Jacques Hainard

a résumé, en 1984, dans une phrase devenue célèbre : « l'objet n'est la vérité de rien du tout. Polyfonctionnel d'abord, polysémique ensuite, il ne prend de sens que mis dans un contexte » (Hainard, 1984).

 **CORRÉLATS** : ARTEFACT, AUTHENTICITÉ, CHOSE, VRAIE CHOSE, EXPÔT, ŒUVRE D'ART, SPÉCIMEN, OBJET TRANSITIONNEL, OBJET FÉTICHE, OBJET TÉMOIN, COLLECTION, REPRODUCTION, SUBSTITUT, COPIE, RELIQUE.

# P

## PATRIMOINE

*n. m.* (du latin : *patrimonium*) – Équival. angl. : *heritage*; esp. : *patrimonio*; all. : *Natur- und Kulturerbe*; ital. : *patrimonio*; port. *patrimônio*.

La notion de patrimoine désignait, dans le droit romain, l'ensemble des biens recueillis par succession : biens qui descendent, suivant les lois, des pères et mères aux enfants ou biens de famille par opposition aux acquêts. Par analogie, deux usages métaphoriques sont nés plus tardivement : (1) Assez récemment l'expression de « patrimoine génétique », pour désigner les caractères héréditaires d'un être vivant. (2) Plus anciennement, la notion de « patrimoine culturel », qui semble apparaître au xvii<sup>e</sup> siècle (Leibniz, 1690) avant d'être reprise par la Révolution française (Puthod de Maisonrouge, 1790; Boissy d'Anglas, 1794). Le terme connaît cependant des usages plus ou moins larges. Du fait de son étymologie, le terme, et la notion qu'il induit, a connu une expansion plus grande dans le monde latin, à partir de 1930 (Desvallées, 1995), que dans le monde anglo-saxon, qui lui a longtemps préféré le terme *property* (bien) avant d'adopter, dans les années 1950, celui d'*heritage*, en

le distinguant de *legacy* (héritage). De même l'administration italienne, bien qu'elle ait été une des premières à connaître le terme *patrimonio*, a longtemps continué à utiliser l'expression *beni culturali* (biens culturels). L'idée de patrimoine est irrémédiablement liée à celle de perte ou de disparition potentielle – ce fut le cas à partir de la Révolution française – et, par là même, à la volonté de préservation de ces biens. « Le patrimoine se reconnaît au fait que sa perte constitue un sacrifice et que sa conservation suppose des sacrifices » (Babelon et Chastel, 1980).

1. À partir de la Révolution française et durant tout le xix<sup>e</sup> siècle, le patrimoine désigne essentiellement l'ensemble des biens immobiliers et se confond généralement avec la notion de *monuments historiques*. Le monument, dans son sens originel, est une construction vouée à perpétuer le souvenir de quelqu'un ou de quelque chose. Aloÿs Riegl distingue trois catégories de monuments : ceux qui étaient des monuments conçus délibérément pour « commémorer un moment précis ou un événement complexe du passé » [monuments intentionnels], « ceux dont le choix est déterminé par nos préférences

subjectives » [monuments historiques], enfin « toutes les créations de l'homme, indépendamment de leur signification ou de leur destination originelles » [monuments anciens] (Riegl, 1903). Les deux dernières catégories se déclineront, essentiellement, selon les principes de l'histoire, de l'histoire de l'art et de l'archéologie, sur le mode du patrimoine immobilier. Jusqu'à une date très récente, la Direction du patrimoine, en France, dont l'objet essentiel portait sur la préservation des monuments historiques, était dissociée de celle des musées de France. Il n'est pas rare de rencontrer encore de nos jours des partisans de cette définition pour le moins stricte. Même élargie au niveau mondial, sous l'égide de l'UNESCO, c'est d'abord une vision essentiellement fondée sur le monument, les ensembles monumentaux et les sites qui est mise en valeur, notamment au sein de l'ICOMOS, pendant de l'ICOM pour les monuments historiques. Ainsi, la Convention sur la protection du patrimoine mondial culturel et naturel stipule encore que : « Aux fins de la présente Convention sont considérés comme "patrimoine culturel" : – les monuments : œuvres architecturales, de sculpture ou de peinture monumentales, [...] – les ensembles : groupes de constructions isolées ou réunies, [...] en raison de leur architecture, [...] – les sites : œuvres de l'homme ou œuvres conjuguées de l'homme et de la nature [...]. Aux fins de la présente Convention sont considérés comme

« patrimoine naturel » : – les monuments naturels [...] – les formations géologiques et physiographiques [...] – les sites naturels ou les zones naturelles [...] » (UNESCO, 1972).

2. Depuis le milieu des années 1950, la notion de patrimoine s'est considérablement élargie, de manière à intégrer, progressivement, l'ensemble des témoins matériels de l'homme et de son environnement. Ainsi, le patrimoine folklorique, le patrimoine scientifique, puis le patrimoine industriel, ont progressivement été intégrés à la notion de patrimoine. La définition du patrimoine québécois témoigne de cette tendance générale : « Peut être considéré comme patrimoine tout objet ou ensemble, matériel ou immatériel, reconnu et approprié collectivement pour sa valeur de témoignage et de mémoire historique et méritant d'être protégé, conservé et mis en valeur » (Arpin, 2000). Cette notion renvoie à l'ensemble de tous les biens ou valeurs, naturels ou créés par l'Homme, matériels ou immatériels, sans limite de temps ni de lieu, qu'ils soient simplement hérités des ascendants et ancêtres des générations antérieures ou réunis et conservés pour être transmis aux descendants des générations futures. Le patrimoine est un bien public dont la préservation doit être assurée par les collectivités lorsque les particuliers font défaut. L'addition des spécificités naturelles et culturelles de caractère local contribue à la conception et à la constitution d'un patrimoine de caractère universel. Le concept

de patrimoine se distingue de celui d'héritage dans la mesure où l'un et l'autre termes reposent sur des temporalités sensiblement différentes : alors que l'héritage se définit juste après un décès ou au moment de la transmission intergénérationnelle, le patrimoine désigne l'ensemble des biens hérités des ascendants ou réunis et conservés pour être transmis aux descendants. D'une certaine manière, le patrimoine se définit par une lignée d'héritages.

3. Depuis quelques années, la notion de patrimoine, essentiellement définie sur les bases d'une conception occidentale de la transmission, a été largement affectée par la mondialisation des idées, ce dont témoigne le principe relativement récent de patrimoine immatériel. Cette notion, originaire des pays asiatiques (et notamment du Japon et de la Corée), se fonde sur l'idée que la transmission, pour être effective, repose essentiellement sur l'intervention humaine, d'où l'idée de *trésor humain vivant*, « une personne passée maître dans la pratique de musiques, de danses, de jeux, de manifestations théâtrales et de rites ayant une valeur artistique et historique exceptionnelle dans leur pays, tels que définis dans la recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire » (UNESCO, 1993). Ce principe a trouvé récemment un certain aboutissement au niveau mondial. « On entend par *patrimoine culturel immatériel* les pratiques, représentations, expres-

sions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. Aux fins de la présente Convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable » (UNESCO, 2003).

4. Le champ de plus en plus complexe que constitue ainsi la problématique de la transmission – le patrimonial – a induit, ces dernières années, une réflexion plus précise sur les mécanismes de constitution et d'extension du patrimoine : la patrimonialisation. Au-delà de l'approche empirique, de nombreuses recherches actuelles tentent d'analyser l'institution, la fabrique du patrimoine, comme la résultante d'interventions et de stratégies concertées de marquage et de signalisation (cadrage). Aussi l'idée

de patrimonialisation s'impose-t-elle pour comprendre le statut social de ce qui est patrimoine, un peu comme d'autres avancent l'idée « d'artificialité » (Shapiro, 2004) pour ce qui est des œuvres d'art. « Le patrimoine est le processus culturel, ou le résultat de celui-ci, qui se rapporte aux modes de production et de négociation liés à l'identité culturelle, à la mémoire collective et individuelle, et aux valeurs sociales et culturelles » (Smith, 2006). Ce qui signifie que si nous acceptons que le patrimoine représente le résultat d'un processus fondé sur un certain nombre de valeurs, cela implique que ce sont bien ces valeurs qui fondent le patrimoine. De telles valeurs méritent d'être analysées, mais aussi – parfois – contestées.

5. L'institution du patrimoine connaît également des détracteurs, ceux-ci s'interrogeant sur ses origines et sur la valorisation abusive et « fétichisante » des supports de la culture qu'il sous-tend, au nom des valeurs de l'humanisme occidental. Au sens strict, c'est-à-dire au sens anthropologique, notre héritage culturel n'est fait que de pratiques et de savoir-faire très modestes, et réside davantage dans l'aptitude à fabriquer des outils et à les utiliser que dans ces outils mêmes, surtout lorsque ces derniers sont figés en objets derrière une vitrine de musée. On oublie d'ailleurs trop souvent que l'outil le plus élaboré et le plus puissant que l'homme ait inventé est le concept, cet instrument du

développement de la pensée, au demeurant assez difficile à ranger dans une vitrine. Le patrimoine culturel compris comme la somme des témoins communs à l'humanité a donc fait l'objet d'une critique fort sévère lui reprochant d'être un nouveau dogme dans une société qui avait perdu ses références religieuses (Choay, 1992). Il est d'ailleurs possible d'énumérer les étapes successives de la formation de ce produit récent : réappropriation patrimoniale (Vicq d'Azyr, 1794), connotation spirituelle (Hegel, 1807), connotation mystique et désintéressée (Renan, 1882) et, enfin, humanisme (Malraux, 1947). La notion de patrimoine culturel collectif, qui ne fait que transposer dans le champ moral le lexique juridico-économique, apparaît ainsi pour le moins suspecte et peut être analysée comme s'apparentant à ce que Marx et Engels qualifiaient d'idéologie, à savoir un sous-produit du contexte socio-économique destiné à servir des intérêts particuliers. « L'internationalisation du concept de patrimoine de l'humanité n'est [...] pas seulement factice, mais dangereuse dans la mesure où l'on sur-imprime un ensemble de connaissances et de préjugés dont tous les critères sont les expressions de valeurs élaborées à partir de données esthétiques, morales, culturelles, bref de l'idéologie d'une caste dans une société dont les structures sont irréductibles à celles du Tiers Monde en général et de l'Afrique en particulier » (Adotevi, 1971). Il est d'autant plus suspect

qu'il coexiste avec le caractère privé de la propriété économique et semble bien servir de lot de consolation pour les déshérités.

▷ **DÉRIVÉS** : PATRIMONOLOGIE, PATRIMONIALISATION.

☞ **CORRÉLATS** : BIEN CULTUREL, CHOSE, COMMUNAUTÉ, CULTURE MATÉRIELLE, EXPÔT, HÉRITAGE, HÉRITOLÓGIE, IDENTITÉ, IMAGE, MÉMOIRE, MESSAGE, MONUMENT, OBJET, RÉALITÉ, RELIQUE CULTURELLE, SÉMIOPHORE, SUJET, TÉMOIN, TERRITOIRE, TRÉSOR NATIONAL, TRÉSOR HUMAIN VIVANT, VALEUR.

---

## PRÉSERVATION

*n. f.*, Équival. angl. : *preservation*; esp. : *preservación*; all. : *Bewahrung, Erhaltung*; ital. : *preservazione*; port. : *preservação*.

Préserver signifie protéger une chose ou un ensemble de choses de différents dangers tels que la destruction, la dégradation, la dissociation ou même le vol; cette protection est assurée notamment par le rassemblement, l'inventaire, la mise à l'abri, la sécurisation et la remise en état.

En muséologie, la préservation rassemble l'ensemble des fonctions liées à l'entrée d'un objet au musée, soit les opérations d'acquisition, d'inscription dans l'inventaire, de catalogage, de mise en réserve, de conservation, parfois de restauration. La préservation du patrimoine, de manière générale, induit une politique qui débute par l'établissement d'une procédure et de critères d'acquisition du patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et son environnement, pour se poursuivre avec la gestion de ces choses devenues objets de musée,

puis leur conservation. En ce sens, le concept de préservation représente l'enjeu fondamental des musées, car le développement des collections structure la mission du musée et son développement. Il constitue un axe de l'action muséale avec l'autre axe qui est celui de la diffusion vers les publics.

1. La politique d'*acquisition* constitue un élément fondamental du mode de fonctionnement de la plupart des musées. L'acquisition conjugue l'ensemble des moyens par lesquels un musée prend possession du patrimoine matériel et immatériel de l'humanité : collecte, fouille archéologique, dons et legs, échange, achat, parfois selon des modes qui ne sont pas sans rappeler le rapt ou le pillage (combattus par l'ICOM et l'UNESCO – *Recommandation* de 1956 et *Convention* de 1970). La *gestion des collections* et la *régie des collections* constituent l'ensemble des opérations liées au traitement administratif des objets de musée, à savoir leur inscription dans le *catalogue* ou le *registre d'inventaire* du musée, de manière à certifier leur statut muséal – ce qui, notamment dans certains pays, leur octroie un statut juridique particulier, du fait que les biens entrés dans l'inventaire sont inaliénables et imprescriptibles. Dans quelques pays comme les États-Unis ou la Grande-Bretagne, les musées peuvent exceptionnellement aliéner des objets en disposant de ceux-ci par le transfert à une autre institution muséale, la destruction ou la vente. La mise en

réserve et leur classement font également partie des activités propres à la gestion des collections, de même que la supervision de l'ensemble des déplacements des objets au sein du musée ou en dehors de celui-ci. Enfin, les activités de *conservation* ont pour objectif la mise en œuvre des moyens nécessaires pour garantir l'état d'un objet contre toute forme d'altération, afin de le léguer le plus intact possible aux générations futures. Ces activités, au sens large, condensent les opérations de sécurité générale (protection contre le vol et le vandalisme, l'incendie ou les inondations, les tremblements de terres ou émeutes), les dispositions dites de *conservation préventive*, soit « l'ensemble des mesures et actions ayant pour objectif d'éviter et de minimiser les détériorations ou pertes à venir. Elles s'inscrivent dans le contexte ou l'environnement d'un bien culturel, mais plus souvent dans ceux d'un ensemble de biens, quels que soient leur ancienneté et leur état. Ces mesures et actions sont indirectes – elles n'interfèrent pas avec les matériaux et structures des biens. Elles ne modifient pas leur apparence » (ICOM-CC, 2008). Par ailleurs, la *conservation curative* est « l'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel ou un groupe de biens ayant pour objectif d'arrêter un processus actif de détérioration ou de les renforcer structurellement. Ces actions ne sont mises en œuvre que lorsque l'existence même des biens est menacée,

à relativement court terme, par leur extrême fragilité ou la vitesse de leur détérioration. Ces actions modifient parfois l'apparence des biens » (ICOM-CC, 2008). La *restauration* est « l'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel, singulier et en état stable, ayant pour objectif d'en améliorer l'appréciation, la compréhension et l'usage. Ces actions ne sont mises en œuvre que lorsque le bien a perdu une part de sa signification ou de sa fonction du fait de détériorations ou de remaniements passés. Elles se fondent sur le respect des matériaux originaux. Le plus souvent, de telles actions modifient l'apparence du bien » (ICOM-CC, 2008). Pour conserver autant que possible l'intégrité des objets, les restaurateurs optent pour des interventions réversibles et facilement identifiables.

2. Le concept de « conservation » est souvent préféré à celui de préservation dans la pratique. Pour de nombreux professionnels de musée, la conservation, qui concerne à la fois l'action et l'intention de protéger un bien culturel, qu'il soit matériel ou immatériel, constitue le cœur de l'activité du musée, ce dont témoigne le vocable le plus ancien pour définir en France ou en Belgique la profession muséale, soit le corps des *conservateurs*, apparu dès la Révolution française. C'est donc longtemps – tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, au moins – ce vocable qui semble avoir le mieux caractérisé la fonction du musée. D'ailleurs, la définition actuelle du

musée par l'ICOM (2007) n'a pas recours au terme de préservation pour mettre en exergue les notions d'acquisition et de conservation. Sans doute, dans cette perspective, la notion de conservation doit-elle être envisagée de manière plus vaste, comprenant les questions d'inventaire ou de réserve. Il n'en reste pas moins que cette dernière conception se heurte à une réalité différente, à savoir que la conservation (par exemple au sein du comité ICOM-CC) est bien plus clairement liée aux activités de conservation et de restauration, telles qu'elles ont été décrites plus haut, qu'à celles de gestion ou de régie des collections. C'est dans ce contexte que s'est progressivement développé un champ professionnel distinct, celui des *archivistes* et *régisseurs* (ou registres) de collection. Le concept de préservation sert à rendre compte de cet ensemble d'activités.

3. Le concept de préservation, en outre, tend à objectiver les tensions inévitables qui existent entre chacune de ces fonctions (sans compter celles qui concernent la préservation avec la communication ou la recherche), lesquelles ont souvent fait la cible de nombreuses critiques : « L'idée de conservation du patrimoine renvoie aux pulsions anales de toute société capitaliste » (Baudrillard, 1968; Deloche, 1985-1989). Dans cette optique plus générale, un certain nombre de politiques d'acquisition, par exemple, intègrent de manière parallèle les politiques d'aliénation du patrimoine (Neves, 2005). La

question des choix du restaurateur et, de manière générale, des choix à effectuer au niveau des opérations de conservation (que conserver et donc que rejeter?) constitue, avec l'aliénation, certaines des questions les plus polémiques concernant l'organisation du musée. Enfin, les musées acquièrent et conservent de plus en plus régulièrement des objets patrimoniaux immatériels, ce qui pose de nouveaux problèmes et force à trouver des techniques de conservation qui s'adaptent à ces nouveaux patrimoines.

 **CORRÉLATS** : ACQUISITION, BIEN(S), CHOSE, COMMUNAUTÉ, CONSERVATEUR, CONSERVATION PRÉVENTIVE OU CURATIVE, INVENTAIRE, GESTION DES COLLECTIONS, RÉGIE DES COLLECTIONS, RÉGISSEUR DES COLLECTIONS, MATÉRIEL, IMMATÉRIEL, MONUMENT, ŒUVRE, DOCUMENT, OBJET, PATRIMOINE, RÉALITÉ, RELIQUE, RESTAURATION, RESTAURATEUR, SÉMIOPHORE, ALIÉNATION (*DEACCESSION*), RESTITUTION, CESSION, SAUVEGARDE, ENVIRONNEMENT (CONTRÔLE DE L'ENVIRONNEMENT).

---

## PROFESSION

*n. f.* – Équival. angl.: *profession*; esp.: *profesión*; all.: *Beruf*; ital.: *professione*; port. *profissão*.

La profession se définit d'abord dans un cadre socialement défini, et non par défaut. En ce sens, elle n'est pas constitutive du champ théorique : un muséologue peut se caractériser d'abord comme historien de l'art ou biologiste par profession, mais il peut aussi se considérer – et être socialement considéré – comme muséologue professionnel. Une pro-

fession, en outre, nécessite pour exister de se définir comme telle, mais aussi d'être reconnue comme telle par autrui, ce qui n'est pas toujours le cas en ce qui concerne le monde des musées. Il n'y a pas une profession, mais des professions muséales plurielles (Dubé, 1994), c'est-à-dire un ensemble d'activités liées au musée, rémunérées ou non, permettant d'identifier une personne (notamment pour son état civil) et la classer dans une catégorie sociale.

Si l'on se réfère à la conception de la muséologie telle qu'elle est présentée dans ces pages, la plupart des agents travaillant dans les musées sont loin d'avoir reçu la formation qu'elle implique, et bien peu peuvent se prétendre muséologues pour le seul motif de leur présence au musée. Il existe pourtant, au sein du musée, de nombreux profils requérant un bagage spécifique; l'ICTOP (Comité de la formation professionnel au sein de l'ICOM) en a retenu une vingtaine (Ruge, 2008).

1. Le cursus de nombreux acteurs, parfois le plus grand nombre d'entre eux au sein de l'institution, n'entretient qu'un rapport relativement superficiel avec le principe même du musée – alors que, pour le grand public, ils le personnifient. Ainsi en va-t-il des *agents de surveillance* ou gardiens, personnels attachés à la surveillance des espaces d'exposition du musée, qui forment à ce titre le principal contact avec le public, comme les agents d'accueil. La spécificité de la surveillance des musées (mesures précises de sécurité, d'évacuation

du public et des collections, etc.) a imposé progressivement, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, des catégories de recrutement spécifiques, notamment celle d'un corps distinct du reste du personnel administratif. Pendant le même temps, c'est la figure du *conservateur* qui est apparue comme la première profession spécifiquement muséale. Longtemps, le conservateur a été en charge de l'ensemble des tâches directement liées aux objets de collection du musée, soit leur préservation, la recherche et la communication par leur intermédiaire (modèle PRC, *Reinwardt Academie*). Sa formation est d'abord liée à l'objet d'étude des collections (histoire de l'art, histoire, sciences de la nature, ethnologie, etc.), même si, depuis quelques années, elle a pu s'accompagner d'une formation plus muséologique comme celles que dispensent un certain nombre d'universités. Beaucoup de conservateurs, spécialisés dans l'étude des collections – qui reste leur principal champ d'activité, d'ailleurs incontesté – ne peuvent se présenter ni comme muséologues, ni comme muséographes, même si certains conjuguent aisément, dans la pratique, ces différents aspects du travail muséal. Faisant exception par rapport aux autres pays européens, en France, le corps des conservateurs est généralement recruté par concours et bénéficie d'une formation spécifique (l'Institut national du patrimoine).

2. Le terme de *muséologue* peut être appliqué au chercheur dont l'objet d'étude porte sur une relation

spécifique entre l'Homme et la réalité, caractérisée comme la documentation du réel par l'appréhension sensible directe. Son champ d'activité porte essentiellement sur la théorie et la réflexion critique au sein du champ muséal, aussi peut-il travailler ailleurs que dans un musée, par exemple dans une université, ou dans d'autres centres de recherche. Il est aussi utilisé, par extension (notamment au Canada) pour désigner toute personne travaillant pour un musée et assurant une fonction de chef de projet ou de programmeur d'exposition. Le muséologue se différencie donc du conservateur, mais aussi du *muséographe*, chargé de la conception et de l'organisation générale du musée, des aménagements touchant à la sécurité ou à la conservation et à la restauration, en passant par les salles d'expositions, qu'elles soient permanentes ou temporaires. Le muséographe, par ses compétences techniques, détient une vision experte sur l'ensemble des modalités de fonctionnement d'un musée – préservation, recherche et communication – et peut gérer notamment (par exemple à travers la rédaction des cahiers des charges s'y référant) les données liées tant à la conservation préventive, qu'aux informations communiquées aux divers publics. Le muséographe se différencie de l'*expographe*, dont le terme a été proposé pour désigner celui qui a toutes les compétences pour réaliser des expositions, qu'elles se situent dans un musée ou dans un espace non

muséal, et aussi bien du *scénographe d'exposition*, (ou *designer* d'exposition) dans la mesure où ce dernier, utilisant des techniques d'aménagement de l'espace scénique, peut se trouver également apte à concevoir des mises en exposition (voir *Muséographie*). Les professions d'expographe et de scénographe ont longtemps été apparentées à celle du *décorateur*, qui renvoie à la décoration des espaces. Mais l'œuvre de décoration accomplie dans les espaces fonctionnels et ressortissant aux activités normales de la décoration intérieure diffère des interventions faites dans les expositions qui relèvent de l'expographie. Dans les expositions, leur travail a plutôt tendance à aménager l'espace en utilisant les expôts comme éléments de décoration, que de partir des expôts à mettre en valeur et à faire signifier en les inscrivant dans l'espace. De nombreux expographes ou scénographes d'exposition se caractérisent également, d'abord, comme des architectes ou des architectes d'intérieur, ce qui ne revient pas à dire que tout architecte d'intérieur peut prétendre, au sein du musée, au statut d'expographe ou de scénographe, et pas davantage de muséographe. C'est dans un tel contexte que la tâche du *commissaire d'exposition* (souvent jouée par le conservateur, mais parfois aussi par un personnel indépendant au musée) prend tout son sens, puisque ce dernier conçoit le projet scientifique de l'exposition et assume la coordination de l'ensemble du projet.

3. Le développement du champ muséal aidant, un certain nombre de professions ont progressivement émergé pour prendre leur autonomie, mais aussi affirmer leur importance et leur volonté de participation aux destinées du musée. C'est essentiellement dans les domaines de la préservation et de la communication que l'on peut observer ce phénomène. Concernant la préservation, c'est d'abord pour le *restaurateur* en tant que professionnel doté des compétences scientifiques, et surtout des techniques requises pour le traitement physique des objets de collection (leur restauration, mais aussi les conservations préventive et curative), que s'est imposée la nécessité d'une formation hautement spécialisée (par types de matières et de techniques), compétences dont ne dispose pas le conservateur. De même, les tâches imposées par l'inventaire, celles qui touchent à la gestion des réserves, mais aussi aux mouvements des pièces, ont favorisé la création relativement récente du poste de *régisseur* ou *registraire*, chargé de la responsabilité du mouvement des œuvres, des questions d'assurance, de gestion des réserves, mais aussi, parfois, de la préparation et du montage d'une exposition (on parle alors de régisseur d'exposition).

4. En ce qui concerne la communication, les personnels liés au service pédagogique, de même que l'ensemble des personnels intéressés par la question des publics, ont bénéficié de l'émergence d'un

certain nombre de professions spécifiques. Sans doute l'une des plus anciennes de ces professions est-elle constituée par la figure du guide-interprète, *guide-conférencier* ou conférencier, chargé d'accompagner les visiteurs (le plus souvent en groupes) dans les salles d'exposition, en leur délivrant un certain nombre d'informations liées au dispositif d'exposition et aux objets présentés, essentiellement selon le principe des visites guidées. À ce premier type d'accompagnement, on a adjoint la fonction d'*animateur*, en charge des ateliers ou des expériences relevant du dispositif de communication du musée, puis celle de *médiateur* destiné à servir d'intermédiaire entre les collections et le public et dont le propos vise davantage à interpréter les collections et à amener le public à s'y intéresser qu'à l'instruire systématiquement selon un contenu préalablement établi. De plus en plus, le *responsable du site web* joue un rôle fondamental dans les tâches de communication et de médiation du musée.

5. À ces différentes professions s'en sont ajoutées d'autres, transversales ou ancillaires, parmi lesquelles figure le *chef* ou *chargé de projet* (ce peut être un scientifique, comme ce peut être un muséographe), responsable de l'ensemble du dispositif de mise en œuvre des activités muséales, qui réunit autour de lui des spécialistes de la préservation, de la recherche et de la communication en vue de la réalisation de

projets spécifiques comme la réalisation d'une exposition temporaire, l'aménagement d'une nouvelle salle, d'une réserve visitable, etc.

6. De manière plus générale, il est fort probable que les *administrateurs* ou *gestionnaires de musée*, déjà rassemblés en un comité au sein de l'ICOM, veilleront à mettre en valeur les spécificités de leurs fonctions en les distinguant des autres organisations, lucratives ou non. Il en va de même de nombreuses tâches classées au niveau de l'administration, comme la logistique, la sécurité, l'informatique, le marketing, les relations médias, dont l'importance va en s'accroissant. Les *directeurs de musées* (réunis en association, notamment aux Etats-Unis) présentent des profils réunissant l'une ou plusieurs des compétences évoquées. Symbole de l'autorité au sein du musée, leur profil (gestionnaire ou conservateur, par exemple) est souvent présenté comme révélateur des stratégies d'action du musée.

 **CORRÉLATS** : MUSÉOLOGIE, EXPOLOGIE, CONSERVATEUR, DESIGNER D'EXPOSITION, CHARGÉ DE PROJET, CONSERVATION, MUSÉOGRAPHIE, RESTAURATEUR, EXPOGRAPHIE, GESTION, ARCHITECTE D'INTÉRIEUR, SCÉNOGRAPHE, AGENT D'ENTRETIEN, GUIDE, GUIDE-INTERPRÈTE, CONFÉRENCIER, ANIMATEUR, MÉDIATEUR, ÉDUCATEUR, CHERCHEUR, ÉVALUATEUR, COMMUNICATEUR, TECHNOLOGUE, TECHNICIEN, BÉNÉVOLE, GARDIEN, AGENT DE SURVEILLANCE.

---

## PUBLIC

*n. m. et adj.* (du latin *publicus, populus* : peuple ou population) – Équival. angl. : *public, people,*

*audience*; esp. : *público*; all. : *Publikum, Besucher*; it. : *pubblico*; port. : *público*.

Le terme possède deux acceptions, selon qu'il est employé comme adjectif ou comme substantif.

1. L'adjectif « public » – musée public – traduit la relation juridique entre le musée et le peuple du territoire sur lequel il se situe. Le musée public est, en son essence, la propriété du peuple; il est financé et administré par celui-ci à travers ses représentants et, par délégation, par son administration. C'est surtout dans les pays latins que cette logique s'exprime de la manière la plus forte : le musée public est essentiellement financé par l'impôt, ses collections participent de la logique du domaine public (elles sont en principe imprescriptibles et inaliénables et ne peuvent être déclassées qu'en vertu d'une procédure très stricte). Ses règles de fonctionnement relèvent des règles générales des services publics, et notamment le principe de continuité (le service est tenu de fonctionner de manière continue et régulière, sans autres interruptions que celles qui sont prévues par le règlement), le principe de mutabilité (le service doit s'adapter à l'évolution des besoins d'intérêt général et aucun obstacle juridique ne doit s'opposer aux changements à accomplir dans cette optique), le principe d'égalité (assurer l'égalité des traitements pour chaque citoyen), enfin le principe de transparence (communication de documents relatifs au service à chaque particulier qui en

fait la demande, et motivation de certaines décisions), signifient que l'établissement muséal est ouvert à tous ou qu'il appartient à tous, qu'il est au service de la société et de son développement.

Dans le droit anglo-américain, c'est moins la notion de service public que celle de *public trust* (confiance publique) qui prévaut, et c'est en vertu de ces principes exigeant un engagement très strict de la part des *trustees* que le musée, généralement organisé de manière privée – sous le statut de *non-profit organisation*, d'organisation à but non lucratif, dont le conseil d'administration est le *board of trustees* – destine ses activités à un certain public. Le musée, notamment aux États-Unis, se réfère moins à la notion de public qu'à celle de communauté, ce dernier terme souvent pris dans un sens large (voir *Société*).

Ce principe conduit le musée, partout dans le monde, à voir son activité exercée, sinon sous l'égide des pouvoirs publics, du moins toujours en s'y référant, et à être la plupart du temps (partiellement) pris en charge par ceux-ci, ce qui l'amène à respecter un certain nombre de règles dont découle son administration ainsi qu'un certain nombre de principes éthiques. Dans ce contexte, la question du musée privé et, *a fortiori*, celle du musée géré comme une entreprise commerciale, laissent supposer que les différents principes liés à la domanialité publique et aux caractéristiques des pouvoirs publics, cités

plus haut, pourraient ne pas être rencontrés. C'est dans cette perspective que la définition du musée par l'ICOM présuppose qu'il s'agit d'une organisation à but non lucratif, et que de nombreux articles du code de déontologie ont été rédigés en fonction de son caractère public.

2. Comme substantif, le mot « public » désigne l'ensemble des utilisateurs du musée (le public des musées), mais aussi, par extrapolation à partir de sa destination publique, l'ensemble de la population à laquelle chaque établissement s'adresse. Présente dans presque toutes les définitions actuelles du musée, la notion de public occupe une place centrale au sein du musée : « institution [...] au service de la société et de son développement, ouverte au public » (ICOM, 2007). C'est aussi une « collection [...] dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public » (Loi sur les musées de France, 2002), ou encore « une institution [...] qui possède et utilise des objets matériels, les conserve et les expose au public selon des horaires réguliers » (*American Association of Museums, accreditation program*, 1973); la définition publiée en 1998 par la *Museums Association*, au Royaume-Uni, a quant à elle remplacé l'adjectif « public » par le substantif *people*.

La notion même de public associe étroitement l'activité du musée à ses utilisateurs, voire à ceux qui sont censés en bénéficier même en

ne recourant pas à ses services. Par utilisateurs, ce sont bien sûr les visiteurs – le grand public – auxquels on pense en premier lieu, oubliant qu'ils n'ont pas toujours joué le rôle central que le musée leur reconnaît actuellement, du fait qu'il existe un grand nombre de publics spécifiques. Lieu de formation artistique et territoire de la république des savants à l'origine, le musée ne s'est ouvert à tous que progressivement au fil de son histoire. Cette ouverture, qui a conduit le personnel du musée à s'intéresser de plus en plus à tous ses visiteurs mais également à la population qui ne fréquente pas les musées, a favorisé la multiplication des axes de lecture de l'ensemble de ces utilisateurs, dont rendent compte les nouvelles appellations au fil du temps : peuple, grand public, gros public, non-public, publics éloigné, empêché ou fragilisé, utilisateurs ou usagers, visiteurs, regardeurs, spectateurs, consommateurs, audience, etc. Le développement du champ professionnel des évaluateurs d'expositions, dont plusieurs se présentent comme les « avocats » ou les « porte-parole du public », témoigne de cette ten-

dance actuelle au renforcement de la question des publics au sein du fonctionnement général du musée. On parle ainsi, essentiellement depuis la fin des années 1980, d'un véritable « virage vers les publics » de l'action muséale pour montrer l'importance croissante de la fréquentation et la prise en compte des besoins et attentes des visiteurs (ce point correspond par ailleurs à ce que l'on intitule également « tournant commercial du musée », même si les deux ne vont pas forcément de pair).

3. Par extension, dans la problématique des musées communautaires et des écomusées, le public s'est étendu à toute la population du territoire dans lequel ils s'inscrivent. La population est le support du musée et, dans le cas de l'écomusée, elle devient l'acteur principal et non plus seulement la cible de l'établissement (voir *Société*).

▷ **DÉRIVÉS** : PUBLICITÉ, GRAND PUBLIC, NON-PUBLIC, PUBLIC FRAGILISÉ, PUBLIC-CIBLE.

☞ **CORRÉLATS** : UTILISATEURS, CLIENTÈLE, USAGERS, AUDIENCE, ÉCOMUSÉE, LE PEUPLE, FIDÉLISATION, FRÉQUENTATION, POPULATION, PRIVÉ, VISITEURS, COMMUNAUTÉ, SOCIÉTÉ, SPECTATEURS, ÉVALUATIONS, ENQUÊTES, ÉVALUATEURS, TOURISTE.

# R

---

## RECHERCHE

*n. f.* – Équival. angl. *research*; esp. : *investigación*; all. : *Forschung*; it. : *ricerca*; port. : *pesquisa, investigação*.

La recherche consiste à explorer des domaines préalablement définis en vue de faire avancer la connaissance qu'on en a et l'action qu'il est possible d'exercer sur eux. Au musée, elle constitue l'ensemble des activités intellectuelles et des travaux ayant pour objets la découverte, l'invention et la progression de connaissances nouvelles liées aux collections dont il a la charge ou à ses activités.

1. Jusqu'en 2007, l'ICOM présentait la recherche, dans le cadre de sa définition du musée, comme le principe moteur de son fonctionnement, l'objectif du musée étant de faire des recherches sur les témoins matériels de l'Homme et de la société, et c'est la raison pour laquelle il les « acquiert, les conserve et notamment les expose ». Cette définition très formelle, qui présentait en quelque sorte le musée comme un laboratoire ouvert au public, ne reflétait probablement plus la réalité muséale de notre époque, puisqu'une grande partie de la recherche, telle qu'elle s'effectuait encore au troisième quart du

xx<sup>e</sup> siècle, s'est déplacée du monde des musées vers les laboratoires et les universités. Désormais, le musée « acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel » (ICOM, 2007). Cette définition réduite, en regard du projet précédent – le terme « recherche », par ailleurs, a été remplacé par celui d'étude du patrimoine –, n'en demeure pas moins essentielle pour le fonctionnement général du musée. La recherche figure parmi les trois fonctions du modèle PRC (Préservation-Recherche-Communication) proposé par la *Reinwardt Academie* (van Mensch, 1992) pour définir le fonctionnement du musée; elle apparaît comme un élément fondamental pour des penseurs aussi différents que Zbyněk Stránský ou Georges Henri Rivière. Ce dernier, mais aussi de nombreux muséologues de l'Est, comme Klaus Schreiner, a parfaitement illustré, au musée national des Arts et traditions populaires et plus précisément à travers ses travaux sur l'Aubrac, les répercussions du programme de recherche scientifique sur l'ensemble des fonctions du musée, et notamment la politique d'acquisition, celle de publication et celle des expositions.

2. Les mécanismes du marché aidant – ils ont favorisé les expositions temporaires au détriment du permanent –, une partie de la recherche fondamentale a laissé la place à une recherche plus appliquée, notamment à la préparation d'expositions temporaires. La recherche, dans le cadre du musée ou liée à lui, peut être répertoriée selon quatre catégories (Davallon, 1995), selon qu'elle participe à son fonctionnement (à sa technologie) ou qu'elle produise des connaissances sur le musée. Le premier type de recherches, assurément le plus développé, témoigne directement de l'activité muséale classique et se fonde sur les collections du musée, en s'appuyant essentiellement sur des disciplines de référence, liées au contenu des collections (histoire de l'art, histoire, sciences naturelles, etc.). L'activité de classification, inhérente à la constitution d'une collection, productrice de catalogues, a ainsi longuement participé des activités de recherche prioritaires au sein du musée, notamment dans les muséums de sciences naturelles (c'est le propre de la taxinomie), mais également dans les musées d'ethnographie, d'archéologie et bien sûr les musées de Beaux-arts. Le second type de recherches mobilise des sciences et disciplines extérieures à la muséologie (physique, chimie, sciences de la

communication, etc.) en vue de développer les outils muséographiques (entendus ici comme technique muséale) : matériel et normes de conservation, d'étude ou de restauration, enquêtes de public, méthodes de gestion, etc. Le troisième type de recherches, que l'on peut ici qualifier de muséologique (comme éthique du muséal), vise à produire une réflexion sur les missions et le fonctionnement du musée – notamment à travers l'ensemble des travaux d'ICOFOM. Les disciplines mobilisées sont essentiellement la philosophie et l'histoire ou la muséologie telle qu'elle a été définie par l'école de Brno. Enfin, le quatrième type de recherches, qui peut également être envisagé comme muséologique (entendu comme l'ensemble des réflexions critiques liées au muséal), porte sur l'analyse de l'institution, notamment au travers de ses dimensions médiatiques et patrimoniales. Les sciences mobilisées pour la construction de ce savoir sur le musée lui-même regroupent notamment l'histoire, l'anthropologie, la sociologie, la linguistique, etc.

▷ **DÉRIVÉS** : CHERCHEUR, CENTRE DE RECHERCHE EN MUSÉOLOGIE.

☞ **CORRÉLATS** : ÉTUDIER, PROGRAMME SCIENTIFIQUE DU MUSÉE, CONSERVATEUR, PRÉSERVATION, COMMUNICATION, MUSÉOLOGIE.

# S

---

## SOCIÉTÉ

*n. f.* – Équival. angl. : *society, community*; esp. : *sociedad*; all. : *Gesellschaft, Bevölkerung*; it. : *società*; port. : *sociedade*.

Dans son acception la plus générale, la société est le groupe humain compris comme un ensemble plus ou moins cohérent dans lequel s'établissent des systèmes de relations et d'échanges. La société à laquelle s'adresse le musée peut être définie comme une communauté d'individus organisée (en un espace et à un moment définis) autour d'institutions politiques, économiques, juridiques et culturelles communes, dont le musée fait partie et avec lesquelles il construit son activité.

1. Le musée se présente pour l'ICOM, depuis 1974 – à la suite de la déclaration de Santiago du Chili – comme une institution « au service de la société et de son développement ». Cette proposition, historiquement déterminée par la naissance du concept de « pays en voie de développement », et sa qualification, durant les années 1970, comme un troisième ensemble entre les pays de l'Est et les pays occidentaux, présente le musée comme un agent de développement de la société – qu'il s'agisse de culture

(l'usage du terme allant jusqu'à inclure son sens propre : à cette époque le développement agricole) ou de tourisme et d'économie comme c'est le cas aujourd'hui. En ce sens, la société peut être entendue comme l'ensemble des habitants d'un ou de plusieurs pays, voire du monde entier. C'est notamment le cas pour l'UNESCO, promoteur le plus engagé, à l'échelle internationale, au maintien et au développement des cultures, dans le respect de la diversité culturelle, ainsi qu'au développement des systèmes éducatifs – dans lesquels le musée est volontiers catégorisé.

2. Si, à première vue, la société peut se définir comme une communauté structurée par des institutions, le concept de communauté lui-même, diffère de celui de société, puisqu'une *communauté* se présente comme un ensemble de personnes vivant en collectivité ou formant association, en partageant un certain nombre de points communs (langage, religion, coutume) sans pour autant se rassembler autour de structures institutionnelles. De manière plus générale, l'un et l'autre termes sont surtout différenciés en raison de leur taille supposée : le terme de communauté est plus généralement

utilisé pour désigner les groupes plus restreints mais aussi plus homogènes (la communauté juive, gay, etc., d'une ville ou d'un pays), tandis que celui de société est souvent évoqué dans le cas d'ensembles plus vastes et, *a priori*, plus hétérogènes (la société de ce pays, la société bourgeoise). De manière plus précise, le terme *community*, régulièrement utilisé dans les pays anglo-américains, ne connaît pas réellement d'équivalent français, puisqu'il représente l'« ensemble des personnes et instances concernées à différents titres : 1) les publics, 2) les spécialistes, 3) [les] autres personnes jouant un rôle dans l'interprétation (presse, artistes...), 4) ceux qui contribuent au programme éducatif par exemple des groupes artistiques, 5) [les] dépôts et lieux de conservation, notamment les bibliothèques, les organismes chargés du stockage, les musées » (*American Association of Museums*, 2002). Le terme est traduit en français, tantôt par « collectivité », tantôt par « population locale » ou « communauté », tantôt par « milieu professionnel ».

3. Dans cet esprit, deux catégories de musées – les musées de société et les musées communautaires – ont été développées depuis quelques décennies, afin de souligner le lien spécifique que certains musées entendent exercer auprès de leur public. Ces musées, relevant traditionnellement des musées d'ethnographie, se présentent comme des établissements développant une relation forte avec leurs publics, l'intégrant au centre

de leurs préoccupations. Si la nature de leur questionnement respectif rapproche ces différents types de musées, leur mode de gestion diffère, de même que leur rapport avec les publics. L'appellation *musées de société* rassemble « les musées qui partagent le même objectif : étudier l'évolution de l'humanité dans ses composantes sociales et historiques, et transmettre les relais, les repères pour comprendre la diversité des cultures et des sociétés » (Barroso et Vaillant, 1993). De tels objectifs fondent le musée comme un lieu réellement interdisciplinaire et peuvent donner lieu, entre autre, à des expositions traitant sur des sujets aussi variés que la crise de la vache folle, l'immigration, l'écologie, etc. Le fonctionnement du *musée communautaire*, qui peut participer au mouvement des musées de société, est plus directement lié au groupe social, culturel, professionnel ou territorial qu'il présente et qui est censé l'animer. Souvent géré de manière professionnelle, il peut aussi reposer parfois uniquement sur l'initiative locale et la logique du don. Les questions qu'il débat touchent directement au fonctionnement et à l'identité de cette communauté ; c'est notamment le cas des musées de voisinage ou des écomusées.

▷ **DÉRIVÉS** : MUSÉE DE SOCIÉTÉ.

☞ **CORRÉLATS** : COMMUNAUTÉ, MUSÉE COMMUNAUTAIRE, DÉVELOPPEMENT COMMUNAUTAIRE, PROGRAMME DE DÉVELOPPEMENT, ÉCOMUSÉE, IDENTITÉ, PUBLIC, LOCAL.

## BIBLIOGRAPHIE

- ADOTEVI S., 1971. « Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains », in *Actes de la neuvième conférence générale de l'Icom*, Grenoble, p. 19-30.
- ALBERTA MUSEUMS ASSOCIATION, 2003. *Standard Practices Handbook for Museums*, Alberta, Alberta Museums Association, 2<sup>e</sup> éd.
- ALEXANDER E. P., 1983. *Museum Masters : their Museums and their Influence*, Nashville, American Association for State and Local History.
- ALEXANDER E. P., 1997. *The Museum in America, Innovators and Pioneers*, Walnut Creek, Altamira Press.
- ALLARD M. et BOUCHER S., 1998. *Éduquer au musée. Un modèle théorique de pédagogie muséale*, Montréal, Hurtubise.
- ALTSHULER B., 2008. *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, London, Phaidon.
- AMBROSE T., PAINE C., 1993. *Museum Basics*, London, Routledge.
- AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS [EdCOM Committee on Education], 2002. *Excellence in Practice. Museum Education Principles and Standards*, Washington, American Association of Museums. Disponible sur Internet : <http://www.edcom.org/Files/Admin/EdComBookletFinalApril805.pdf>
- ARPIN R. et al., 2000. *Notre Patrimoine, un présent du passé*, Québec.
- BABELON J.-P., CHASTEL A., 1980. « La notion de Patrimoine », *La Revue de l'Art*.
- BARKER E., 1999. *Contemporary Cultures of Display*, New Haven, Yale University Press.
- BARROSO E. et VAILLANT E. (dir.), 1993. *Musées et Sociétés*, actes du colloque Mulhouse-Ungersheim, Paris, DMF, Ministère de la Culture.
- BARY M.-O. de, TOBELEM J.-M., 1998. *Manuel de muséographie*, Biarritz, Séguier Atlantica – Option Culture.
- BASSO PERESSUT L., 1999. *Musées. Architectures 1990-2000*, Paris/Milan, Actes Sud/Motta.
- BAUDRILLARD J., 1968. *Le système des objets*, Paris, Gallimard.
- BAZIN G., 1967. *Le temps des musées*, Liège, Desoer.
- BENNET T., 1995. *The Birth of the Museum*, London, Routledge.
- BOISSY D'ANGLAS F. A., 1794. *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement...*, 25 pluviôse an II.
- BROWN GOODE G., 1896. « The principles of museum administration », *Report of Proceedings with the papers read at the sixth annual general meeting, held in Newcastle-upon-Tyne, July 23rd-26th*, London, Dulau, p. 69-148.

## BIBLIOGRAPHIE

- BUCK R., GILMORE J. A., 1998. *The New Museum Registration Methods*, Washington, American Association of Museums.
- BURCAW G. E., 1997. *Introduction to Museum Work*, Walnut Creek/London, Altamira Press, 3<sup>e</sup> éd.
- BUREAU CANADIEN DES ARCHIVISTES, 1990. *Règles pour la description des documents d'archives*, Ottawa.
- CAILLET E., LEHALLE E., 1995. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- CAMERON D., 1968. « Un point de vue : le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux », in DESVALLÉES A., 1992 et 1994. *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S., 2 vol.
- CASSAR M., 1995. *Environmental Management*, London, Routledge.
- CHOAY F., 1992. *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Le Seuil.
- CHOAY F., 1968. « Réalité de l'objet et "réalisme" de l'art contemporain », in KEPES G. (dir.), *L'objet créé par l'homme*, Bruxelles, La Connaissance.
- DANA J. C., 1917-1920. *New Museum, Selected Writings by John Cotton Dana*, Washington/Newark, American Association of Museums/The Newark Museum, 1999.
- DAVALLON J., 1992. « Le musée est-il vraiment un média », *Public et musées*, n° 2, p. 99-124.
- DAVALLON J., 1995. « Musée et muséologie. Introduction », in *Musées et Recherche*, Actes du colloque tenu à Paris, les 29, 30 novembre et 1<sup>er</sup> décembre 1993, Dijon, OCIM.
- DAVALLON J., 1999. *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan.
- DAVALLON J., 2006. *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier.
- DAVALLON J. (dir.), 1986. *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : La mise en exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- DEAN D., 1994. *Museum Exhibition. Theory and Practice*, London, Routledge.
- DEBRAY R., 2000. *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- DELOCHE B., 1985. *Museologica. Contradictions et logiques du musée*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S.
- DELOCHE B., 2001. *Le musée virtuel*, Paris, Presses universitaires de France.
- DELOCHE B., 2007. « Définition du musée », in MAIRESSE F. et DESVALLÉES A., *Vers une redéfinition du musée?*, Paris, L'Harmattan.
- DÉOTTE J.-L., 1986. « Suspendre – Oublier », 50, *Rue de Varenne*, n° 2, p. 29-36.
- DESVALLÉES A., 1995. « Émergence et cheminement du mot "patrimoine" », *Musées et collections publiques de France*, n° 208, septembre, p. 6-29.

- DESVALLÉES A., 1998. « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », in DE BARY M.-O., TOBELEM J.-M., *Manuel de muséographie*, Paris, Séguier – Option culture, p. 205-251.
- DESVALLÉES A., 1992 et 1994. *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S., 2 vol.
- DUBÉ P., 1994. « Dynamique de la formation en muséologie à l'échelle internationale », *Musées*, vol. 16, n° 1, p. 30-32.
- FALK J. H., DIERKING L. D., 1992. *The Museum Experience*, Washington, Whalesback Books.
- FALK J.H., DIERKING L. D., 2000. *Learning from Museums*, New York, Altamira Press.
- FERNÁNDEZ L. A., 1999. *Introducción a la nueva museología*, Madrid, Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ L. A., 1999. *Museología y Museografía*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- FINDLEN P., 1989. « The Museum : its classical etymology and Renaissance genealogy », *Journal of the History of Collections*, vol. 1, n° 1, p. 59-78.
- GABUS, J., 1965. « Principes esthétiques et préparation des expositions pédagogiques », *Museum*, vol. XVIII, n° 1, p. 51-59 et n° 2, p. 65-97.
- GALARD J. (dir.), 2000. *Le regard instruit, action éducative et action culturelle dans les musées*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre le 16 avril 1999, Paris, La Documentation française.
- GOB A., DROUGUET N., 2003. *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin.
- GREGOROVÁ A., 1980. « La muséologie – science ou seulement travail pratique du musée », *MuWoP-DoTraM*, n° 1, p. 19-21.
- HAINARD J., 1984. « La revanche du conservateur », in HAINARD J., KAEHR R. (dir.), *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie.
- HEGEL G. W. F., 1807. *Phénoménologie de l'esprit*, tr. fr. BOURGEOIS B., Paris, J. Vrin, 2006.
- HOOPER-GREENHILL E. (dir.), 1994. *The Educational Role of the Museum*, London, Routledge.
- HOOPER-GREENHILL E. (dir.), 1995. *Museum, Media, Message*, London, Routledge.
- ICOM, 2006. *Code de déontologie pour les musées*, Paris. Disponible sur Internet : <http://icom-museum/>
- ICOM-CC, 2008. *Resolution submitted to the ICOM-CC membership*. Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel, XV<sup>e</sup> Conférence triennale de New Delhi, tenue du 22 au 26 septembre 2008. Disponible sur Internet : <http://www.icom-cc.org/10/documents?catId=2>
- JANES R. R., 1995. *Museums and the Paradox of Change. A Case Study*

## BIBLIOGRAPHIE

- in Urgent Adaptation*, Calgary, Glenbow Museum.
- KARP I. *et al.* (dir.), 2006. *Museum Frictions*, Durham, Duke University.
- KLÜSER B., HEGEWISCH K. (dir.), 1998. *L'art de l'exposition*, Paris, Éditions du Regard.
- KNELL S., 2004. *The Museum and the Future of Collecting*, London, Ashgate, 2<sup>e</sup> éd.
- LASSWELL H., 1948. « The Structure and Function of Communication in Society », in BRYSON L. (dir.), *The Communication of Ideas*, Harper and Row.
- LEIBNIZ G. W., 1690. *Sämtliche Schriften und Briefe. Erste Reihe. Allgemeiner politischer und historischer Briefwechsel*, vol. 5 [1687-1690]. Berlin, Akademie Verlag, 1954.
- LENIAUD J. M., 2002. *Les archipels du passé, le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard.
- LUGLI A., 1998. *Naturalia et Mirabilia, les cabinets de curiosité en Europe*, Paris, Adam Biro.
- MALINOWSKI, B., 1944. *A Scientific Theory of Culture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- MALRAUX A., 1947. *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard.
- MALRAUX A., 1951. *Les voix du silence – Le musée imaginaire*, Paris, NRF.
- MAROEVIĆ I., 1998. *Introduction to Museology – the European Approach*, Munich, Verlag Christian Müller-Straten.
- MAROEVIĆ I., 2007. « Vers la nouvelle définition du musée », in MAIRESSE F., DESVALLÉES A. (dir.), *Vers une redéfinition du musée?*, Paris, L'Harmattan.
- MAUSS M., 1923. « Essai sur le don », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 143-279.
- MCLUHAN M., PARKER H., BARZUN J., 1969. *Le musée non linéaire. Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, tr. fr. par B. Deloche et F. Mairesse avec la collab. de S. Nash, Lyon, Aléas, 2008.
- VAN MENSCH P., 1992. *Towards a Methodology of Museology*, University of Zagreb, Faculty of Philosophy, Thèse de doctorat.
- MIRONER L., 2001. *Cent musées à la rencontre du public*, Paris, France Édition.
- MOORE K. (dir.), 1999. *Management in Museums*, London, Athlone Press.
- NEICKEL C. F., 1727. *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern*, Leipzig.
- NEVES C., 2005. *Concern at the Core. Managing Smithsonian Collections*, Washington, Smithsonian Institution, Avril. Disponible sur Internet : [http://www.si.edu/opanda/studies\\_of\\_resources.html](http://www.si.edu/opanda/studies_of_resources.html)
- NORA P. (dir.), 1984-1987. *Les lieux de mémoire. La République, la Nation, les France*, Paris, Gallimard, 8 vol.

- OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC, 2004. *Système de classification des activités de la culture et des communications du Québec*. Disponible sur Internet : <http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/scaccq/principale.htm>
- PERRET A., 1931. « Architecture d'abord ! », in WILDENSTEIN G., *Musées. Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, vol. XIII, Paris, p. 97.
- PINNA G., 2003. [Proposition de définition du musée – participation à la discussion sur le forum ICOM-L], ICOM-L, 3 décembre, Disponible sur Internet : <http://home.ease.lsoft.com/scripts/wa.exe?A1=ind0312&L=icom-l>
- PITMAN B. (dir.), 1999. *Presence of Mind. Museums and the Spirit of Learning*, Washington, American Association of Museums.
- POMIAN K., 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard.
- POMMIER E. (dir.), 1995. *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Actes du colloque, 3-5 juin 1993, Paris, Klincksieck.
- POULOT D., 1997. *Musée, nation, patrimoine*, Paris, Gallimard.
- POULOT D., 2005. *Une histoire des musées de France*, Paris, La Découverte.
- POULOT D., 2006. *Une histoire du patrimoine en Occident*, Paris, PUF.
- PREZIOSI D., FARAGO C., 2003. *Grasping the World, the Idea of the Museum*, London, Ashgate.
- PUTHOD de MAISONROUGE, 1791. *Les Monuments ou le pèlerinage historique*, n° 1, Paris, p. 2-17.
- QUATREMÈRE DE QUINCY A., 1796. *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art en Italie (1796)*, Paris, Macula, 1989.
- RASSE P., 1999. *Les musées à la lumière de l'espace public*, Paris, L'Harmattan.
- RÉAU L., 1908. « L'organisation des musées », *Revue de synthèse historique*, t. 17, p. 146-170 et 273-291.
- RENAN E., 1882. *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Conférence en Sorbonne, le 11 mars.
- RICO J. C., 2006. *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*, Madrid, Silex.
- RIEGL A., 1903. *Der Moderne Denkmalkultus*, tr. fr. *Le culte moderne des monuments*, Paris, Seuil, 1984.
- RIVIÈRE G. H. et alii., 1989. *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod.
- RIVIÈRE, G.H., 1978. « Définition de l'écomusée », cité dans « L'écomusée, un modèle évolutif », in DESVALLÉES A., 1992, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S., vol. 1, p. 440-445.
- RIVIÈRE, G.H., 1981. « Muséologie », repris dans RIVIÈRE, G.H. et alii., 1989, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod.

## BIBLIOGRAPHIE

- RUGE A. (dir.), 2008. *Référentiel européen des professions muséales*, ICTOP. Disponible sur Internet : [http://ictop.alfahosting.org/images/pdf/referentiel\\_2008.pdf](http://ictop.alfahosting.org/images/pdf/referentiel_2008.pdf)
- SCHÄRER M. R., 2003. *Die Ausstellung – Theorie und Exempel*, München, Müller-Straten.
- SCHEINER T., 2007. « Musée et muséologie. Définitions en cours », in MAIRESSE F. et DESVALLÉES A., *Vers une redéfinition du musée?*, Paris, L'Harmattan, p. 147-165.
- SCHREINER K., 1985. « Authentic objects and auxiliary materials in museums », *ICOFOM Study Series*, n° 8, p. 63-68.
- SCHULZ E., 1990. « Notes on the history of collecting and of museums », *Journal of the History of Collections*, vol. 2, n° 2, p. 205-218.
- SCHWEIBENZ W., 2004. « Le musée virtuel », *Nouvelles de l'ICOM* [première définition en 1998], vol. 57, n° 3, p. 3.
- SHAPIRO R. 2004. « Qu'est-ce que l'artification? », in *L'individu social*, XVII<sup>e</sup> Congrès de l'AISLF, Comité de recherche 18, Sociologie de l'art, Tours, juillet 2004. Disponible sur Internet : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/71/36/PDF/ArtificHAL.pdf>
- SCHOUTEN F., 1987. « L'Éducation dans les musées : un défi permanent », *Museum*, n° 156, p. 241 sq.
- SMITH L. (dir.), 2006. *Cultural Heritage. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, London, Routledge, 4 vol.
- SPIELBAUER J., 1987. « Museums and Museology : a Means to Active Integrative Preservation », *ICOFOM Study Series*, n° 12, p. 271-277.
- STRÁNSKÝ Z. Z., 1980. « Museology as a Science (a thesis) », *Museologia*, 15, XI, p. 33-40.
- STRÁNSKÝ Z. Z., 1987. « La muséologie est-elle une conséquence de l'existence des musées ou les précède-t-elle et détermine [-t-elle] leur avenir? », *ICOFOM Study Series*, n° 12, p. 295.
- STRÁNSKÝ Z. Z., 1995. *Muséologie. Introduction aux études*, Brno, Université Masaryk.
- TOBELEM J.-M. (dir.), 1996. *Musées. Gérer autrement. Un regard international*, Paris, Ministère de la Culture et La Documentation française.
- TOBELEM J.-M., 2010. *Le nouvel âge des musées*, Paris, Armand Colin.
- TORAILLE R., 1985. *L'Animation pédagogique aujourd'hui*, Paris, ESF.
- UNESCO, 1972. *Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel*, Paris, 16 novembre. Disponible sur Internet : <http://www.unesco.org/new/>
- UNESCO, 1993. *Création à l'UNESCO d'un dispositif concernant les "biens culturels vivants" (trésors humains vivants)*, adoptée par le bureau exécutif de l'UNESCO à sa 142<sup>e</sup> session (Paris, 10 décembre 1993). Disponible sur Internet : <http://>

- unesdoc.unesco.org/images/0009/000958/095831eo.pdf
- UNESCO, 2003. *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, 17 octobre. Disponible sur Internet : <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540f.pdf>
- VAN LIER H., 1969. « Objet et esthétique », *Communications*, n° 13, p. 92-95.
- VERGO P. (dir.), 1989. *The New Museology*, London, Reaktion books.
- VICQ d'AZYR, F., POIRIER, DOM G., 1794. *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*. Rééd. in DELOCHE B., LENIAUD J.-M., 1989, *La Culture des sans-culotte*, Paris/Montpellier, Éd. de Paris/Presses du Languedoc, p.175-242, p. 177 et 236.
- WAIDACHER F., 1996. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*, Wien, Böhlau Verlag, 2<sup>e</sup> éd.
- WEIL S., 2002. *Making Museums Matter*, Washington, Smithsonian.
- WIENER N., 1948. *Cybernetics : Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Paris/Cambridge, Librairie Hermann & Cie/MIT Press.
- ZUBIAUR CARREÑO F. J., 2004. *Curso de museología*, Gijón, Trea.





