



Maison Rouge  
Musée des vallées cévenoles

---

# LES RENCONTRES DE MAISON ROUGE

LES COLLECTIONS INTERROGENT L'AVENIR

16 & 17  
novembre  
2018

Actes



---

[www.maisonrouge-musee.fr](http://www.maisonrouge-musee.fr)

5, rue de l'industrie 30270 Saint-Jean-du-Gard – Tél. 04 66 85 10 48



# SOMMAIRE

## Vendredi 16 novembre

Bon nombre d'écomusées et de musées de société, musées de territoire qui placent l'Homme au cœur de leur réflexion, sont nés il y a une cinquantaine d'années d'un concept bien précis tel que défini par Georges Henri Rivière. Créés dans un contexte particulier, souvent pour sauvegarder une mémoire et des savoir-faire qui disparaissaient, ils ont dû évoluer en même temps que la société. Comment ont-ils vécu cette évolution et ces changements ? Quel est leur rôle aujourd'hui ? Quel est leur positionnement actuel ? Comment interagissent-ils avec leur public et leur territoire ? Plusieurs conservateurs et ethnologues viendront aborder ces questions et livrer leur analyse sur les mutations passées et à venir des musées de société en France mais également dans d'autres pays ou régions francophones comme la Suisse ou le Québec.

<b>Ouverture par Carole HYZA,</b> ..... P. 5 conservateur de Maison Rouge et des musées d'Alès Agglomération
<b>État des lieux des musées de société depuis trente ans,</b> ..... P. 5 Florence PIZZORNI, conservateur général du patrimoine
<b>Les écomusées, aujourd'hui,</b> Philippe MAIROT, ..... P. 8 Président d'honneur de la Fédération des Écomusées et Musées de Société
<b>Le patrimoine culturel immatériel,</b> ..... P. 9 Laurent-Sébastien FOURNIER, maître de conférence à l'Université Aix-Marseille
<b>L'ethnologie et les musées,</b> Yvon HAMON, ..... P. 10 conseiller ethnologie à la DRAC Midi-Pyrénées
<b>Présentation des directeurs et responsables de musées de société en France et à l'étranger et retours d'expérience</b> ..... P. 13
<b>Jean GUIBAL,</b> Musée Dauphinois à Grenoble ..... P. 13
<b>Bernard KNODEL,</b> Musée d'ethnologie de Neuchâtel (Suisse) ..... P. 15
<b>Aline PELLETIER,</b> Musées départementaux de l'Aveyron ..... P. 16
<b>Michel CÔTÉ,</b> Musée de la Civilisation à Québec, Musée des Confluences à Lyon ..... P. 17
<b>Guyline SIMARD,</b> Musée du Fjord – Saguenay (Québec, Canada) ..... P. 19
<b>Table-ronde et échanges entre les différents intervenants</b> ..... P. 21

## Samedi 17 novembre

Comment les pratiques, les techniques et savoir-faire qui sont conservés et mis en valeur dans les musées de société sont-ils réutilisés aujourd'hui ? En quoi la connaissance de ces pratiques anciennes peut nourrir la société contemporaine et celle de demain ?

Quand muséographie et architecture dialoguent avec les collections, Daniel TRAVIER (fondateur), Pierre VURPAS (architecte) et Marion LYONNAIS (muséographe), Xavier FEHRNBACH (modérateur)

<b>Interventions sur les savoir-faire réactivés et les liens entre patrimoine et modernité en Cévennes</b> ..... P. 25
<b>Cathie O'NEILL,</b> directrice de l'Association ..... P. 35 des Artisans Bâisseurs en Pierre Sèche (ABPS)
<b>Daniel MATHIEU,</b> directeur de l'entreprise Verfeuille, ..... P. 38 spécialiste de la châtaigne des Cévennes
<b>Serge MASSAL,</b> directeur de l'entreprise l'Arsoie, ..... P. 39 bas de soie de qualité made in France sous la marque Cervin



# LES RENCONTRES DE MAISON ROUGE

## Vendredi 16 novembre 2018

### **OUVERTURE par Carole HYZA, conservateur de Maison Rouge et des musées d'Alès Agglomération**

Le sujet s'est imposé de lui-même : faire un bilan de la situation des musées de société et écomusées à ce jour et ouvrir des perspectives pour renouveler les définitions et nos mode de fonctionnement afin d'aborder avec réalisme et enthousiasme les challenges du XXI<sup>e</sup> siècle qui nous attendent.

Si l'importance et le rôle de ces institutions n'est plus à débattre aujourd'hui, il convient néanmoins de s'interroger sur les mutations de la société actuelle et de redéfinir la place des musées que nous dirigeons.

Les musées créés il y a 40 ou 50 ans ont-ils toujours le même rôle et la même place dans la société contemporaine ? Poursuivent-ils toujours les mêmes objectifs vis-à-vis des territoires et de leurs habitants ? Comment évoluent les collections, les sujets de recherche mais aussi la muséographie et les modes de médiation ?

Les musées de société et écomusées sont des lieux de conservation de la mémoire collective et des savoir-faire mais ce sont également des miroirs de l'actualité. Ils doivent en permanence questionner l'Homme et le milieu dans lesquels il s'inscrit pour rester des laboratoires et des ateliers de réflexion connectés avec leur temps et leur territoire.

Les thématiques qui seront abordées par les différents intervenants aujourd'hui sont les suivantes :

- Quelles ont été les grandes mutations de ces quarante dernières années en Occident pour les musées de société ?
- Comment abordons-nous les défis à venir, tout en gardant à l'esprit que le lien social reste l'enjeu primordial ?

Des actions concrètes seront citées en exemple pour nous nourrir et faire évoluer nos pratiques.

Demain nous étudierons le cas plus spécifique de Maison Rouge le matin et la place des savoir-faire et des traditions dans le monde d'aujourd'hui, avec des exemples cévenols, l'après-midi.

Je voudrais maintenant remercier chaleureusement les intervenants pour leur mobilisation, leur enthousiasme à participer à ces rencontres, les conservateurs, les universitaires, les ethnologues, l'équipe de maîtrise d'œuvre du musée, les professionnels divers et variés qui partageront leur savoir-faire demain.

Certains nous ont fait l'amitié de venir de très loin, merci beaucoup pour l'intérêt que vous avez manifesté dans le but de partager votre expérience.

Je remercie également tous les membres du comité scientifique qui ont œuvré ensemble pour définir ce projet, lui ont donné du sens, un contenu. Il est toujours très riche humainement et stimulant intellectuellement de mettre en réseau et en résonance un tel projet. Un grand merci à l'Association des amis du musée particulièrement à Daniel et à Marthe Travier pour l'organisation de ces deux jours.

Je salue enfin l'investissement de l'équipe du musée très réactif pour faire de ces rencontres un temps de réflexion, d'échange et de convivialité ; c'est en tout cas l'esprit dans lequel nous vous avons invités et nous espérons que chacun repartira avec une perception plus claire de ce que

sont les musées de société et les écomusées aujourd'hui et les enjeux de débats actuels qui animent bien entendu d'autres réunions et alimenter nos pratiques en tant que professionnels.

### **ÉTAT DES LIEUX DES MUSÉES DE SOCIÉTÉ DEPUIS TRENTE ANS, Florence PIZZORNI, conservateur général**

du patrimoine et directrice adjointe de la mission pour la mémoire de l'esclave, des traites et de leurs abolitions  
Je remercie Maison Rouge, son équipe et sa tutelle la communauté d'agglomération d'avoir initié ces rencontres qui au-delà de l'intérêt qu'elles vont susciter, donnent l'occasion de retrouver un certain nombre d'acteurs des écomusées et des musées de société autour d'un projet d'une grande modernité tout en ayant des références extrêmement ancrées dans la tradition des musées d'arts et traditions populaires. Nous sommes ici au croisement de la tradition en muséologie et de l'innovation.

Si l'on m'a proposé d'intervenir dans le cadre de ces rencontres, c'est parce que depuis quelques années, j'ai été amenée à accompagner dans le cadre du Service des Musées de France (SMF), les musées dits « de société » dans leurs projets de réhabilitation, sur l'ensemble du territoire français. Cela me permet d'avoir une sorte de panorama général de tout ce qui s'est fait ces six dernières années et de prendre du recul, de m'interroger sur ce qui s'est fait avant. Cela a donné lieu à un rapport sur le bilan et les perspectives des musées de société, dont les travaux ont été élargis dans le cadre d'une mission au SMF aux musées du XXI<sup>e</sup> siècle, toutes catégories de musées confondues (Beaux-Arts, Archéologie, Muséum d'Histoire naturelle, etc.). C'est un rapport sur les pratiques et les usages qui se développent au XXI<sup>e</sup> siècle, publié par la Documentation Française et donc très facilement accessible. Je vais vous proposer un résumé du contenu de ces rapports avec pour commencer un petit rappel sur les musées de société.

Ce sont des musées pionniers que l'on voit apparaître dans l'après-guerre, dans les années 1960 avec un épiphénomène dans les années 1970-80, avec l'apparition des écomusées. Ce sont des musées qui ont une histoire liée dans leur conception au contexte historique et politique dans lequel ils ont vu le jour. C'est important de le rappeler parce qu'aujourd'hui encore, ces musées n'ont un avenir que lorsqu'ils sont partie prenante d'une conception politique du futur et des territoires en particulier, car ce sont des musées attachés au territoire et aux hommes qui habitent ce territoire.

Qu'est-ce qu'un musée de société ?

C'est un mot fourre-tout qui a permis dans un encadrement professionnel, celui des musées et de la culture où les Beaux-Arts prévalaient, de regrouper de manière assez globale tous les musées qui n'étaient pas Beaux-Arts ou pas strictement attachés à une discipline bien identifiée dans les milieux académiques et universitaires, comme l'Archéologie ou l'Histoire naturelle. On a regroupé les musées d'arts et traditions populaires, les musées d'art et d'histoire sous cette appellation, « musées de société », dans lesquels on s'interroge sur la

façon dont les hommes vivent en société. Au cours du temps, on s'aperçoit que les musées Beaux-Arts aujourd'hui, étant amenés à réfléchir à une histoire de l'art qui se raccroche à l'histoire sociale et sociétale, sont aussi des musées de société d'une certaine manière. Sous cette appellation tiroir, on s'aperçoit que cela représente une masse extrêmement importante de musées sur l'ensemble du territoire français. Si on ne s'en tient qu'aux musées qui disposent de l'appellation « Musées de France », ce qui réduit déjà considérablement le champ des musées (1220 musées en France) au moins 600 d'entre eux se reconnaissent sous l'appellation « musée de société », donc près de la moitié. Nous avons toujours tendance à penser que ce sont les musées Beaux-Arts qui font le poids des musées dans ces musées dûment reconnus et labellisés par le ministère.

Qu'est-ce que l'on voit des collections ? On peut très bien envisager un musée sans collection, ce qu'André Desvallées a appelé « les musées dégré zéro ». Ce n'étaient pas des musées nuls mais des musées sans collections qui travaillaient hors-champs. Sans aller jusque-là, faisons le tour de ce que l'on peut voir dans ces musées en termes de collections. Ce sont des musées qui portent un regard sur l'altérité, des musées d'ethnographie bien souvent au départ, dont les collections ont d'abord été constituées d'objets lointains ramenés par des explorateurs qui s'étonnaient de la manière de vivre des étrangers, de l'autre. Ils ont collecté, ramassé des objets qu'ils ont ramenés et réunis dans des collections privées qui bien souvent ont été léguées par la suite à des musées. Ils ont collecté ce qui les interrogeait, ce qui leur semblait très différent de ce qu'ils connaissaient dans leur propre champ culturel. C'est ce que l'on appelait les « curiosités » ou *artificialia*.

Ensuite il y a eu une vogue d'intérêt, dans le contexte hexagonal mais qui vaut très largement pour le contexte européen, pour les savoir-faire techniques, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, en fonction des matières premières disponibles. Avec l'Encyclopédie, on a d'une part décrit des savoir-faire techniques et on a réuni des objets d'outillage ou de proto-industrie qui sont venus compléter les objets à caractère exotique.

Puis progressivement, il y a eu un décalage sur le regard qu'a porté la société sur l'altérité, et de cette altérité que l'on trouvait avant dans des pays lointains, on s'est rendu compte qu'il y avait aussi, dans notre propre contexte de cultures locales, des distances à caractère social qui construisaient des altérités.

C'est ainsi que des érudits, souvent urbains, se sont penchés sur la ruralité et les comportements des ruraux, voire un peu plus tardivement des ouvriers et si l'on fait des raccourcis rapides, sur le peuple. Cela ouvre au champ du politique : quand on s'est mis à s'intéresser à la ruralité, c'était en connexion étroite avec la création des départements et d'élus potentiels dans les départements, et donc la nécessité de reconnaître une identité à un électoralat possible qui s'avérait être un électoralat paysan, rural.

On s'est intéressé au populaire et aux usages et modes de vie du populaire et à réunir des objets qui témoignaient de la façon de vivre ensemble dans le contexte de la paysannerie ou du monde ouvrier. Ces objets ont dans un premier temps été collectés plutôt par des artistes, au sens très large, qui ressentaient une émotion à l'égard de cette paysannerie et à l'égard de ces objets. On pense par exemple au mouvement *Felibre* et à tous les mouvements *Felibre* du territoire, répandus un peu partout dans le sud de la France, qui ont collecté des objets qui leur semblaient beaux, émouvants par leur plasticité et leur esthétique. Ils étaient touchés par la dimension émotionnelle de l'objet. Est apparu à ce moment-là le vocable « arts et traditions

populaires » qui lui aussi a eu par la suite des usages visant à servir des stratégies à caractère politique. Ces objets du quotidien ont par la suite eu un véritable caractère idéologique et ont servi l'idéologie de l'identité locale, régionale avec une recherche de l'authenticité locale liée à cette construction des identités régionales. Il y a ensuite eu une vogue de collectes d'objets dans une stratégie d'urgence par la prise de conscience d'une société à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, qui était amenée à changer avec l'arrivée du chemin de fer, avec la prolétarisation. On s'est dit brutalement que la société allait considérablement changer et qu'il fallait très rapidement collecter des objets qui risquaient de disparaître et qu'il fallait témoigner de modes de vie en voie de disparition. Ce phénomène qui démarre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle se prolonge jusque dans les années 1960. Encore aujourd'hui, ce réflexe se retrouve de temps en temps. Il y a eu la vogue des objets didactiques, avec en France ce que l'on a appelé des « musées cantonaux ». La III<sup>e</sup> République a eu la volonté d'édifier les masses populaires et d'éradiquer un certain nombre de superstitions. Cela a donné lieu à de grandes collectes d'objets prophylactiques, d'amulettes, des collectes autour de la sorcellerie qui ont abondé nos collections de musée et qui étaient à l'époque collectés pour expliquer aux populations à quel point il fallait de se débarrasser de ces croyances complètement dépassées. Ensuite on arrive dans les années 1950-1960 à une reconnaissance universitaire de la discipline de l'anthropologie et de l'ethnographie avec la création du Musée national des arts et des traditions populaires dans la foulée de la création du musée de l'Homme qui avait déjà initié cette approche scientifique à la recherche de spécimens, de témoins, de documents, les objets étant considérés à ce moment-là presque comme des archives. Ils ont une valeur de témoin à partir duquel on pourra lancer des travaux, des recherches et des enquêtes qui permettront de donner du sens aux pratiques.

Tous ces objets qui avaient été accumulés au préalable sont devenus finalement des objets métaphoriques (la coiffe bigoudène évoque tout de suite la Bretagne), très utiles pour les parcours muséographiques : ce sont des objets qu'il suffit de mettre en emblème au démarrage d'une section et il n'y a pas besoin de texte, cela suscite immédiatement dans l'esprit du visiteur toute une série de connexions qui ne nécessitent pas explicitation.

Il existe des objets mnémotechniques qui font rejaillir immédiatement aux visiteurs un certain nombre de références, là aussi sans avoir besoin de passer par l'écrit. Je dis ça car c'est essentiel pour comprendre qu'un musée n'est pas le lieu de l'écrit. Une exposition n'est pas un livre vertical. L'écriture d'un scénographe, ses mots, ce sont les objets. C'est tout l'art du bon muséographe. Ces objets mnémotechniques peuvent être extrêmement sensibles. J'ai souvenir d'une exposition sur les chef-d'œuvres du Musée des Arts et Traditions Populaires qui devait devenir le MuCEM, où l'on avait envisagé de présenter des chapeaux de la Guardia Civil espagnole qui nous semblaient être intéressants d'un point de vue simplement « objets » parce qu'ils étaient très particuliers dans leur mode de confection. Or pour certains membres de l'équipe aux origines espagnoles, ces objets d'un point de vue mnémotechnique faisaient rejaillir en eux la mémoire du sang versé, de blessés et de morts. Il était impossible de faire passer cet objet dans la catégorie « objet muséal », « chef-d'œuvre ».

Le même cas de figure s'est présenté à moi quand j'ai travaillé sur la population arménienne. Les grands-mères interrogées m'ont quasiment systématiquement présenté une clef qui était la clef de leur maison quittée en Arménie au début du XX<sup>e</sup> siècle qu'elles voulaient transmettre à

leurs petits enfants. C'était pour elles l'objet de musée. J'ai appris par la suite appris que lorsqu'on travaille sur cette question des objets auprès de réfugiés palestiniens par exemple c'est aussi la clef qui apparaît comme un symbole très fort. C'est donc un objet à la fois mnémotechnique et émique. Aujourd'hui les collectionneurs agissent de moins en moins comme des prédateurs. Les populations agissent et témoignent en choisissant les objets qui feront office de témoignage pour leur propre usage, leur propre mode de vie (c'est ce que j'ai appelé les objets « émiques »).

Aujourd'hui, on élargit les collections à la notion de patrimoine et d'objets immatériels. On collecte des savoir-faire, pas seulement à travers l'outillage mais aussi à travers la gestuelle, les échanges de vocabulaire, le langage, les danses, la musique... Que collecter et comment inventorier tous ces objets du patrimoine immatériel ? Sans le savoir, on fait depuis toujours une collecte de ce patrimoine immatériel.

Comment les objets viennent au musée ?

La spécificité pour les musées de société se devrait être le principe de l'enquête-collecte ethnographique : observer, aller sur le terrain et échanger sur de la longue durée et progressivement repérer et faire identifier par la population elle-même les objets qui font sens par rapport aux propos que l'on souhaite développer. Malheureusement, ces pratiques se raréfient autant que la pratique de l'ethnographie qui est de moins en moins enseignée. Les recrutements dans les musées aujourd'hui se font de moins en moins avec des personnes formées dans ces domaines. C'est un vrai problème pour l'Institut National du Patrimoine par exemple qui forme aujourd'hui les conservateurs.

L'interdisciplinarité

Les musées de société travaillent de plus en plus avec les collègues des Beaux-Arts, des muséums d'Histoire naturelle, de biologie, des sociologues et des philosophes. Le champ peut être extrêmement ouvert et extrêmement croisé. Ces musées sont toujours à l'interface entre les hommes, les citoyens, les collections et les territoire d'une manière générale.

Principe évolutif et tendances

Le musée de société est un musée laboratoire qui travaille aujourd'hui beaucoup sur ces questions de co-constructions des savoirs avec la population. Ils ont en ce sens un aspect expérimental dans le monde des musées. On voit aussi réapparaître une tendance à la réhistorisation des spécimens objectales dans les musées. Au Musée national des Arts et Traditions Populaires par exemple, les cartels ne portaient jamais mention de la date d'usage des objets ni d'ailleurs ni précisément du lieu. Aujourd'hui, l'Histoire est à la mode. On a une tendance à faire des musées d'arts populaires des musées d'histoire. Quand des élus traînent les pieds pour rénover un musée d'arts et traditions populaires, c'est bien souvent en leur faisant comprendre que le musée sera en fait un musée d'art et d'histoire du territoire ou de la ville qu'un déclin peut se produire chez les décideurs pour qui cette terminologie d'histoire fait plus sens. Faire de l'histoire c'est penser le futur. C'est un levier sur lequel on peut agir auprès des décideurs. Surtout ne pas cantonner le musée, même s'il se met à faire de l'histoire, dans le domaine du passé. Il faut absolument faire reconnaître le musée comme un outil pour construire le futur et non pas un outil pour protéger et sauvegarder dans un cocon le passé. L'autre tendance est l'Homme dans son environnement avec la mode du développement durable et de l'écologie.

L'attractivité des territoires

La notion de paysage culturel est extrêmement importante. Le musée ne doit pas se penser comme un outil seul pour parler de cette interface citoyen-territoire. L'ensemble d'un

territoire porte à la fois une construction du paysage et une représentation de ce territoire. Dans celle-ci, tous les outils culturels travaillent ensemble et constituent le paysage culturel d'un territoire. Les musées doivent aujourd'hui travailler en tenant compte de tout cet environnement.

Il était dans l'ADN des Parcs naturels de porter les écomusées, or on assiste aujourd'hui de plus en plus à une déconnexion entre les parcs et les écomusées. Les parcs se désolidarisent, se séparent de leur écomusée.

La tentation de la dimension émotionnelle

De plus en plus, on réinjecte dans les collections d'arts et traditions populaires de l'émotionnel. Dans les années 1970-80, il y a eu cette tendance de faire du scientifiques, des musées-laboratoires, de réunir des objets-témoins comme on réunit des archives avec des contextes scientifiques très cadrés. On assiste de plus en plus au recours à l'art dans les musées de société, bien souvent par l'intermédiaire de la photographie. L'obligation que se sont donnée les responsables de musée de collecter le contemporain a rendu la collecte d'objets extrêmement difficile. Quel objet de notre contemporain mérite de rentrer au musée, sera effectivement le témoin qui fera sens dans quelques années ? Comment les publics perçoivent que des objets de leur usage quotidien rentrent au musée ? Cela soulève énormément de questionnements. Souvent les collègues, très embarrassés par rapport à cela, ont recours à l'artiste photographe pour créer, fabriquer du témoignage dans nos musées de société. C'est un phénomène que l'on voit de plus en plus apparaître.

Recours à d'autres domaines artistiques

Dans les musées où il y a une tradition de savoir-faire techniques, le témoignage contemporain fait bien souvent appel au design. Au Musée de la coutellerie à Thiers, il y a toute une section sur le design de la coutellerie contemporaine, abondée par une collaboration avec les lycées techniques du secteur.

Paysage culturel et collaboration

On sait bien que le paysage culturel en France a été dichotomisé. Dans les DRAC, celui qui s'occupe des musées n'est pas le même que celui qui s'occupe des Monuments Historiques qui n'est pas le même que celui qui s'occupe de l'architecture. Lorsque l'on souhaite parler de « paysage culturel », il faut réussir à trouver des liens entre toutes ces catégories qui ont été arbitrairement construites. Les ethnopôles sont des outils qui ont été mis en place par le Ministère de la Culture et qui peuvent être structurants pour constituer des regroupements d'entités qui travaillent sur les questions culturelles d'un territoire.

Pour ceux que cela intéresse, je renvoie aux fiches-expériences de la Fédération des Écomusées et Musées de Société (FEMS) qui a répertorié beaucoup d'expériences à la fois en lien avec l'utilisation du patrimoine immatériel ou comment établir de nouveaux rapports avec les publics, ou sur la question des musées hors les murs. On retrouve ces fiches sur le site internet de la FEMS.

Pour le numérique, qui est une ouverture à recherche, Museomix est aussi très intéressant. Pour le jeune public, l'association Môm'Art est aussi intéressante.

Conclusion

Pour construire les musées de demain, il faut jouer collectif dans le transdisciplinaire, dans le trans-institutionnel, avec les élus. Faire en sorte que le musée et le projet du musée soient inscrits à l'agenda 21 de la ville. Il faut construire un projet tourné vers le futur bien qu'il s'agisse d'un projet mémoriel. Il faut aller au maximum vers les mutualisations (exemple : mutualisation des réserves). Ici même, vous êtes sur un territoire où il y a une quantité de petites unités muséales qui font chacune un très joli travail, très

intéressant mais sur leur aire finalement limité, avec des moyens très limités. Dans la notion de paysage culturel, on peut très bien imaginer que ces petites entités éparses sur un territoire très important se regroupent pour constituer des parcours muséographiques. Dans ce « jouer collectif », au lieu de chercher à attirer des publics à l'intérieur de ses murs, le musée doit chercher à capter ces publics dans une dimension centrifuge.

Aussi, il n'est pas nécessaire de faire des demandes de subvention au Ministère de la Culture. Le Ministère du tourisme est un plan à travailler aujourd'hui. Ils ont élaboré une marque « Qualité tourisme » qui s'applique également aux équipements culturels et juge de la qualité d'accueil au sein du musée et non pas les collections.

## LES ÉCOMUSÉES AUJOURD'HUI Philippe MAIROT, *Président d'honneur de la Fédération des Écomusées et Musées de Société*

Je suis honoré de représenter la fédération des écomusées et des musées de société et ses 170 structures afin d'envisager avec vous, comme nous y invite le programme, les mutations de nos établissements : il y a beaucoup de raisons pratiques qui plaident pour que des musées coopèrent et cela suffirait à justifier une fédération : représenter un genre de musées dans le champ politique et devant les médias ; mettre en commun des moyens et des ressources pour conduire des projets de recherche, d'exposition, de promotion, de formation des personnels, tirer parti de toutes les synergies pour faire valoir un domaine et créer des complémentarités et solidarités amicales entre les équipes, etc. Mais outre ces points toujours actuels et non moins importants, dès la fondation de cette FEMS en 1989, c'est la nature même du patrimoine ethnographique qui du fait de sa substance nous paraissait devoir faire l'objet d'une approche comparative, synthétique, dans un contexte qui nous apparaissait - à tort ou à raison - marqué par le risque d'une approche strictement localiste, exaltant les identités locales comme autant de petites patries crispées sur leurs particularismes. Une fédération avait alors à nos yeux pour mission aussi de développer un discours qu'on qualifierait aujourd'hui de relativisme culturel montrant l'unité du genre humain et ses variations ; cartographiant, situant dans l'histoire et les relations, les manières changeantes dont les groupes humains, essentiellement mobiles, posaient et résolvaient des questions universelles comme envisager la nature et le temps, enterrer les morts, définir des valeurs, bâtir, élever des bêtes, échanger des biens avec d'autres, transformer le fer, l'argile, le blé ou les fruits, se racontaient leurs histoires, se représentaient dans le temps. Unité et diversité dont nous prenons conscience dans la comparaison, dans le dialogue avec un autre, avec d'autres. D'où le rapprochement désirable des collections : Raison d'être profonde d'une fédération. Tâche infinie.

Faut-il redire la nouveauté et l'actualité des principes qui inspirent les écomusées et les établissements qui se reconnaissent dans cet esprit ? Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, des musées d'ethnographie (musées locaux, régionaux, musée d'ATP etc.) conservaient pieusement des reliques des sociétés rurales dites traditionnelles, dans des lieux centraux et nobles, et l'expert - le savant dont l'autorité s'imposait - était remercié pour son rôle de sauveteur. Ici dans la France du sud comment ne pas citer Mistral qui sauve (et fige) la langue d'Arles dans un dictionnaire, sauve (et fige) certains éléments dits folkloriques de la culture locale dans son musée, (comme le costume et la coiffe en en prescrivant des usages, en en fixant des sortes de normes) et

chante la même culture dans son œuvre épique ? Le musée pouvait alors être cette arche de Noé et offrir un abri idéal à une culture une et pure, supposée menacée, ou disparue ou en voie de disparition, dont on savait, selon l'expression partout en vigueur, les ultimes vestiges. (Je caricature) Georges Henri Rivière et Hugues de Varine ont retourné ce monde des musées. Car leur plus radicale innovation n'est pas de désigner de nouveaux champs patrimoniaux (le patrimoine des pauvres, des paysans, des sans-voix, des humbles etc., ni celui des ouvriers) ou de faire entrer des nouveaux objets dans le domaine du patrimoine (architecture rurale, paysage industriel etc ;) tout cela les Lumières, les encyclopédistes et plus encore le romantisme et le XIX<sup>e</sup> l'avaient largement défriché. Certes cette occultation des oubliés de l'histoire apparaît toujours comme scandaleusement criante, moralement insupportable et scientifiquement aberrante, et certes le combat continue - comment pourrait-il ne pas exister dans des sociétés humaines ? - pour la sécrétion continue de la fiction d'un passé commun, de la célébration des ancêtres fondateurs.

Non : ce qui surgit, avec les écomusées, dans la tranquillité des musées (la paix des évidences sous le sceau de l'autorité de la tradition) ce ne sont pas seulement ou pas surtout de nouveaux objets (des charrues) mais bien des nouveaux processus de délibération et de désignation des objets patrimoniaux, des nouveaux sujets du patrimoine : au sens d'acteurs collectifs, de forces instituant. Car dans ces années 60, l'exorbitante appropriation par les élites de la définition des identités apparaît elle aussi - politiquement - comme une scandaleuse dissymétrie, comme une insupportable violence symbolique faite aux gens : celle qui consiste à dire pour eux sans eux en quoi ils consistent : quel est leur patrimoine. Pouvoir dire ce passé commun, dire ce bien commun, grouper les volontés autour d'une mémoire collective, c'est l'acte politique du présent par excellence. Et se laisser imposer par d'autres sa mémoire, son récit de fondation, nous les modernes nous y lisons l'aliénation par excellence. C'est une manière de retourner le musée, d'en inverser les valeurs : ne figurent plus au centre ni les objets choisis par l'expert souverain, ni la délectation, ni la jouissance esthétique des amateurs pour qui sont réunis ces trésors, dans un lieu noble, sanctuarisé, à part : mais l'interminable effort de réflexion critique d'un groupe humain qui hérite. En tant qu'il hérite et interroge l'héritier, il émerge comme sujet politique : celui qui s'émancipe. Voilà l'idéal écomuséal. Je ne me lasse décidément pas de citer Hugues de Varine : « *La communauté tout entière constitue un musée vivant dont le public se trouve en permanence à l'intérieur. Le musée n'a pas de visiteurs, il a des habitants*<sup>1</sup>. »

Qu'en est-il aujourd'hui ? Le musée national qui avait vocation explicite de présenter le patrimoine ethno de la nation et d'incarner pour le grand public le regard éloigné d'une anthropologie de la France a disparu.

La définition dite évolutive dont j'ai rappelé la radicalité a violemment tangué dans un environnement très modifié, entre différents écueils ; j'évoquerai brièvement trois de ces menaces :

- la chosification de la culture, son anéantissement sous forme de marchandise dans ce que je nomme le terroir caisse.
- L'usage dévoyé du concept d'identité
- la crise de l'expertise.

1- Ces établissements ont dû et doivent faire face aux périls de la marchandisation du patrimoine où la tentation est grande de contribuer à l'invention de considérer le musée et ses collections comme un répertoire de valeurs et de formes symboliques, un magasin d'accessoires, dans lesquelles on peut puiser pour fabriquer une jolie vitrine



appétissante pour le touriste, dans un monde où il est devenu normal de dire qu'on doit se vendre, (le marketing territorial nous l'a appris) promouvoir son offre et apparaître dans un marché concurrentiel. La force de légitimation de l'institution musée est mise au service de labels d'authenticité garantissant l'enchantement d'un royaume magique, aimable, digeste, pittoresque, fabriqué pour le plaisir du consommateur avide d'authenticité et prêt à payer pour faire l'expérience d'être comme le dernier à pouvoir découvrir un monde encore préservé avant que les touristes prédateurs, c'est-à-dire les autres, saccagent à tout jamais ce paradis fragile. Rien d'original dans ce constat, situation hélas partout décrite dans le monde.

2- Les dévoiements de la notion d'identité : est-ce parce qu'il y avait déjà quelque chose de pourri dans ce mot que précisément la définition des écomusées l'ignore sagement? Rivière et ses contemporains étaient bien placés pour ne pas oublier l'usage que le gouvernement de Vichy avait fait des « cultures paysannes. »

Le positionnement complexe d'établissements qui étudient, conservent et mettent en valeur les collections locales, ou celles d'un groupe professionnel (mineurs, verriers etc.) les expose à des instrumentalisation contraires à l'universalisme qui par ailleurs les anime. Héritiers évidemment tout à la fois des Lumières et du romantisme, ils offrent un flanc fragile du côté de tous les enfermements identitaires qui définissent une culture comme une chose faite, un trésor constitué une fois pour toutes, de traits particuliers et singuliers, in illo tempore, dans un temps originaire, pur et mythique, qu'il faudrait protéger de l'histoire. Alors que nos musées, au contraire, s'attachent à défaire les fictions identitaires, les constructions idéologiques, à en décrire attentivement les étapes, les acteurs, les contextes et les intentions. S'efforcent de ramener les identités soi-disant éternelles à leurs conditions de fabrication. C'est là la part souvent désenchantante de l'activité de recherche critique, sans fin, qui loin des séductions et des rhétoriques complaisantes, des demi-vérités légendaires, des discours promotionnels, prend le risque d'un « discours de vérité » devant un groupe humain quitte à troubler les évidences admises. Quitte à suspecter la fétichisation de l'identité : comment ce qui est une construction historique & sociale, factice de part en part finit par prendre, par nous aliéner, nous dominer, en quoi l'on se mire, se dupe, à quoi un devoir nous contraint à nous conformer pour être fidèle, authentique : rester soi-même serait demeurer cette chose faite. Le musée ne veut plus offrir ce rêve d'un abri ethnostalgique pour ces fétiches enfermant mais en éclairer les genèses. Rouvrir le jeu. Récuser l'intemporel ; toujours encore analyser les consécutives et les compositions de forces formatrices.

3<sup>e</sup> et dernier point que je voudrais indiquer parmi les écueils rencontrés, cet élément aujourd'hui si brûlant de la définition : la responsabilité des chercheurs, la responsabilité des experts. Sujet brûlant car comme vous le savez l'expert est partout suspecté. La technocratie comme forme d'aristocratie apparaît comme par excellence le déni de démocratie. La crise de l'expertise partout décrite – id est : la crise de la reconnaissance indiscutable de son autorité-affecte également l'institution musée. Les établissements sont d'autant plus touchés qu'ils concernent les cultures vivantes (il y a moins d'enjeux politiques identitaires si vous avez des collections d'art antique que si vos expositions touchent, par exemple pour rester dans des cas méridionaux récents, l'attachement supposé des habitants d'un quartier à son Mac Donald !).

On pourrait même croire que les écomusées et leurs proches y sont donc particulièrement exposés parce qu'ils avaient adopté dès les années 1970, dans leur manière

d'agir, l'exigence éthique et politique du partage du savoir c'est à dire du partage du pouvoir : mettre les communautés et les groupes humains au centre, s'interdire de parler en leur nom sans eux, constituent indéniablement la caractéristique humaniste de ces projets. Doit-on donc se réjouir que ce qui fut pour les écomusées un combat, une expérimentation et une innovation très contestée : cette exigence méthodologique et éthique de la participation des habitants au fonctionnement de l'institution, (qu'on les appelle communautés ou groupe humain ne change rien) soit désormais la norme internationale ratifiée par 174 États (en mai 2017) dans le monde sous la convention de 2003 de l'Unesco relative au patrimoine culturel immatériel. On pourrait le revendiquer à la condition que cette convention n'entérine pas la disparition de la recherche scientifique, du détour par l'autre, et la concomitante reconnaissance des seules autorités locales comme instance légitimante. L'article 2 définit ainsi : *On entend par « patrimoine culturel immatériel » les pratiques, représentations, expressions, 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 » (...)*

L'histoire des écomusées annoncerait elle ou consacrerait-elle celle du passage de l'expert remercié (merci monsieur Mistral) à l'expert remercié (merci on va faire sans vous)? Pas du tout : si les écomusées peuvent bel et bien apparaître comme un des lieux où s'est expérimentée cette reconquête par les groupes humains du souci patrimonial critique, nous devons haut et fort rappeler et revendiquer comme partie intégrante de cette expérience hautement difficile qu'elle est fondée en profondeur sur un dialogue entre la recherche pluridisciplinaire et le groupe au service duquel elle œuvre.

Ni les inventeurs des écomusées, ni les praticiens n'ont jamais prétendu que les scientifiques devaient abandonner leur mission, se retirer, ou que tous les discours sur un territoire se valaient. Au contraire : c'est dans la controverse, et par cette écoute que le musée peut contribuer au bon gouvernement, à la vie locale et au devenir en inventant un espace critique où il est possible de s'arracher à soi, où se questionnent les relations entre particularisme et universalité. La recherche fournit ce point d'appui au dehors, pour que le musée ne soit pas une ancre, qui immobilise dans le marbre, mais montre le devenir, ce qui arrive non ce qui arrive : l'infini surgissement continu des formes renouvelées, l'invention, la création. Et ce musée-là il faut le chérir et le protéger car je crois avoir dit qu'il était – disons –, exposé !

## **LE PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL** **Laurent-Sébastien FOURNIER,** **maître de conférence** **à l'Université Aix-Marseille**

Je viens du monde universitaire, j'ai fait une thèse en ethnologie du proche il y a une quinzaine d'années sur la question de la patrimonialisation des fêtes locales, l'un des domaines de la nouvelle convention du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO. Parallèlement à mes études, j'ai également suivi les séminaires de Jean Davallon et d'André Micoud en muséologie autour de la sémiologie des musées et du patrimoine. En même temps que je m'intéressais aux fêtes in vivo, je me suis aussi intéressé à la manière dont

elle étaient médiatisées dans les musées, dans le contexte de ces médias particuliers que sont les expositions. L'apparition de la nouvelle catégorie de patrimoine culturel immatériel, proposée par le texte international de l'UNESCO, a changé la donne depuis une quinzaine d'années dans les études d'ethnologie du proche et d'ethnologie européenne, pour les domaines qui me concernent, « fêtes et rites », mais aussi pour d'autres domaines que les musées de société connaissent bien : l'oralité, les savoir-faire traditionnels et artisanaux, les connaissances liées à la nature et à l'univers, l'ethnobotanique et les arts du spectacle.

Pourtant, du point de vue de l'anthropologie académique, de nombreux ethnologues se montrent très critiques vis-à-vis de ces nouvelles notions et pointent les problèmes inhérents à cette catégorie. L'ethnologie est une manière de se distancier. La tradition du regard éloigné fait sans doute que la critique des outils institutionnels est assez importante dans le monde de l'ethnologie académique. De fait, des ethnologues se sont élevés depuis une dizaine d'années pour dénoncer les travers supposés de cette convention de 2003. Il s'agit d'un texte institutionnel qui plaide pour l'immatériel mais qui finalement se trouve bien souvent en décalage par rapport aux aspirations locales et aux problèmes sociaux rencontrés sur le terrain. C'est aussi dans le décalage qu'il peut y avoir entre des pratiques qui de toute évidence relèvent du patrimoine culturel immatériel mais qui n'ont pas de relais pour les proposer aux institutions et d'autre part des pratiques qui sont accompagnées par des cercles de pression assez importants et institutionnels. Il y a toute une suspicion sur le caractère populaire, authentique des éléments qui arrivent à être inscrits sur les listes nationales de l'UNESCO. On peut donner l'exemple du débat qu'il y a eu en Bretagne il y a un dizaine d'années où une forme de chant traditionnel très spécifique a été proposé, un autre groupe a proposé le gouren, la lutte traditionnelle bretonne là-aussi très spécifique mais dans la discussion démocratique, c'est un troisième élément, le festnoz, beaucoup moins spécifique et beaucoup plus consensuel, qui a été patrimonialisé. Les patrimonialisations ne sont pas toujours l'émanation des cultures les plus populaires. Il y a des intermédiations culturelles qui sont nécessaires pour que des éléments arrivent à être valorisés comme patrimoine culturel immatériel. D'autres critiques considèrent qu'il y a un risque fort de mise en tourisme et en marché de la culture locale, c'est l'hypothèse du « terroir caisse » que vous avez mentionnée. Pourtant, dans ce concert de critiques inattendues, je suis optimiste et j'ai une position de concertation avec les pouvoirs publics dont le Ministère de la Culture qui, sur le territoire français, met en œuvre cette politique de valorisation du patrimoine culturel immatériel. Cette position pragmatique que je défendrai ici est basée sur le fait que malgré les défauts inhérents à l'outil PCI, il est un prétexte pour faire des enquêtes et renouveler le regard sur des traditions populaires en pleine mutation. Le PCI est un prétexte, un outil dont l'ethnologue peut se saisir pour réactiver des enquêtes et retrouver un certain nombre de traditions de recherches et d'archives, pour aussi mieux comprendre ce qui intéresse les gens lorsqu'ils parlent de patrimoine. Certains de mes collègues ethnologues critiquent la notion de patrimoine à l'université mais en même temps cette notion de patrimoine existe dans la société, elle nous réunit ici et elle dit quelque chose de la société. Il y a une double vertu à se saisir de cette notion, à la fois pour participer en tant qu'universitaire à des recherches impliquées, qui concernent les territoires et puis, à la clef, il y a aussi une possibilité de mieux comprendre les transformations du monde contemporain, en particulier les discours de valorisation des identités régionales. Il y a quand même une tendance à ce que la critique de ces discours laisse le po-

pulisme s'emparer des termes qui en sont l'objet. Plutôt que de laisser les notions de culture, de folklore, d'identité ou de patrimoine à des manipulations parfois populistes, conservatrices, il vaut mieux se saisir de ces objets et ne pas les laisser aux interprétations plus faciles. Dans ce contexte d'une opportunité d'usage de cette notion de PCI, je dirais qu'il faut aussi réfléchir à la situation actuelle de l'enseignement et de la recherche dans notre pays. Les étudiants sont nombreux en France, toute une jeunesse cherche à acquérir des compétences. Florence Pizzorni parlait tout à l'heure de la difficulté de former des cadres dans le domaine de l'ethnologie, il est vrai que nous sommes peu nombreux à animer des cursus d'ethnologie et d'anthropologie dans les universités, mais nous avons des étudiants. Il y a une possibilité de collaborer, nous avons déjà organisé, à l'instigation du ministère de la Culture, des stages de formation pour des étudiants, des cadres territoriaux, des personnels de musées. Si l'on prend au sérieux le propos de ces journées, l'actualité et l'avenir des musées de société, l'intérêt de former des cadres qui devrait être partagé par les conservateurs-chercheurs et les enseignants-chercheurs. On a un devoir de passeur dans les différents musées et collectivités et d'accueillir les étudiants sous forme de stages, d'emplois aidés, pour permettre de faire vivre ce monde de l'ethnologie des musées de société et du PCI. Il ne faut pas laisser dire que ce sont uniquement des manipulations politiques, des instrumentalisations idéologiques ou une politique économique à court terme. Voilà les pensées que je voulais partager.

## L'ETHNOLOGIE ET LES MUSÉES

### **Yvon HAMON, conseiller ethnologie à la DRAC Occitanie Midi-Pyrénées**

Le résumé de mon intervention sur le programme évoque le destin préoccupant d'un certain nombre de musées ethnographiques dans cette région d'Occitanie. Mais les organisateurs m'ont demandé d'expliquer d'abord la politique de la DRAC en matière d'ethnologie, à l'égard des musées, ou plus largement celle du ministère, ainsi que les questions parfois très vastes auxquelles cela renvoie.

Je vais évoquer ce point brièvement, Florence Pizzorni et Philippe Mairiot l'ayant en partie traité, et je reviendrai au cours de la discussion sur la situation présente des musées de la région. Il me semble en effet que cette situation est le signe le plus patent de l'évolution actuelle et qu'elle résume beaucoup des questions qui commencent à se poser aux musées situés en dehors des villes les plus importantes, (à plus forte raison s'il faut tenir compte aussi de possibles évolutions du rôle des Départements et de la place de leurs politiques culturelles).

En ce qui concerne la DRAC, et je crois pouvoir dire aussi pour le Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique (DPRPS) dont dépend l'ethnologie au sein du Ministère de la culture depuis la disparition de la Mission du patrimoine ethnologique, il n'y a pas de thématique vraiment privilégiée ni de conditions bien définies. Je ne parle bien entendu que des opérations soutenues au titre de l'ethnologie, et non des aides apportées au titre des musées en général, que ce soit pour les expositions dans certains cas, le récolement ou la constitution des collections.

Les initiatives en matière d'ethnologie dépendent donc entièrement des musées eux-mêmes, comme il en va pour toutes les autres institutions ou associations à vocation plus ou moins patrimoniale (et aussi bien quelques « quasi musées » : dans le Tarn par exemple, le musée de la mine de Carmaux – lequel n'est d'ailleurs pas le moins fréquenté -, ou dans les Pyrénées orientales le CIMP-MUSIC, musée des instruments de musique de Céret.)

Pour donner une idée du type d'opérations subventionnées, le plus simple est de considérer par exemple les trois demandes qui ont pu être retenues cette année ; les seules à vrai dire, ce qui révèle d'ailleurs certaines limites dans l'activité des établissements comparativement aux besoins qui se manifestaient par le passé.

Le premier exemple relève d'une démarche ethnographique assez classique, telle que l'on a mise en œuvre la plupart des musées d'ethnographie dans leur histoire, souvent à l'initiative d'amateurs et d'érudits, et qui concerne un musée de taille « moyenne » - quoique celui-ci ait été un modèle assez couru dans les décennies 1980 et 1990, puisqu'il s'agit du musée de plein-air de Cuzals, dans le Lot, occasion de saluer la mémoire de son fondateur disparu il y a quelques années, Jean-Luc Obereiner.

Le second est un programme à caractère composite et concerne une institution plus imposante par la taille : le Muséum d'Histoire naturelle de Toulouse, qui dispose d'une collection d'ethnographie exotique assez riche.

Un troisième exemple résulte enfin de la collaboration d'un « Ethnopôle », le GARAE de Carcassonne, avec le proche musée de Castelnaudary, dans l'Aude. Il s'agit d'une étude très soignée et d'une publication sur l'« emblématisation » du cassoulet dans le Midi toulousain - ou sur l'histoire de son emblématisation -, conduite par Jean-Pierre Piniès, cofondateur du GARAE, à qui l'on doit rendre hommage pour ses innombrables travaux d'ethnographie puisqu'il vient lui-même de disparaître il y a seulement quelques semaines.

Valait évidemment d'être aussi encouragé, un colloque comme celui qui nous réunit, la réflexion autour de l'évolution des musées étant plus que jamais nécessaire, (une subvention de la DRAC a été versée au titre des musées). Ce sera le cas également pour un autre colloque, les 19 et 20 décembre à Carcassonne, au GARAE, intitulé : « Musées d'hier en devenir ».

Quelques photos concernant la première et la deuxième opération permettront d'en saisir rapidement le modèle et l'intérêt.

Le Département du Lot a créé depuis une dizaine d'années un poste d'ethnologue (au terme d'une longue série de collaborations contractuelles). Martine Bergues en est la titulaire et s'emploie depuis à mener une série d'enquêtes ethnographiques, sur des thèmes classiques mais qui n'avaient guère été étudiés de façon approfondie, ou parfois plus originaux.

J'insiste parce que la compilation de travaux existants constitue le préalable de toute préparation d'exposition, mais nous sommes très loin de pouvoir subventionner systématiquement cette étape du travail : ce sont donc les enquêtes que la DRAC subventionne au titre de l'ethnologie, ainsi que la publication de ce qui est appelé en l'occurrence un « Carnet » et qui permet à chaque fois d'en rendre compte de façon très résumée. Tout cela donnant lieu naturellement à une exposition au sein du musée, bien que l'ethnologie n'y soit pas rattachée formellement.

Ont été traités successivement :

- L'Ostal, la société paysanne lotoise 1880-1940 ;
- Le légendaire du Quercy ; (exposition devenue, comme d'autres, itinérante à travers le département) ;
- Les cuisines quercynaises ;
- Les « ingénieux », sur le bricolage et la récupération en milieu rural ;
- L'ethnobotanique (domaine qui n'avait guère été étudié localement) ;
- La prochaine devrait porter sur « Les années Formica ».

Le Muséum de Toulouse, quant à lui, afin de conforter sa collection d'ethnographie exotique plus particulièrement sur le monde amérindien, a entrepris depuis une dizaine

d'années une série de missions auxquelles ont été associés à chaque fois, l'ethnologue responsable de cette collection au sein du Muséum (Sylviane Bonvin-Pochstein), une anthropologue spécialisée (Nathalie Petesch, et plus exceptionnellement Emmanuel de Vienne), un responsable associatif (Serge Guiraud de « Jabiru Prod ») chargé de l'intendance générale du projet et de former les amérindiens à l'audio-visuel afin de répondre à leurs attentes pour la sauvegarde de différents « patrimoines immatériels ».

De 2010 à 2016, ces missions se sont déroulées tour à tour chez les Karaja dans l'état de Tocantins, les Yawalapiti du Xingu, les Tapirape, les Asurini, les Trumaï, et enfin les Kayapo de l'état du Para.

Abondance de films, de photos, de documents sonores et d'objets artisanaux devenus pièces de collection ont ainsi pu être ramenés (dans des conditions que l'on devine parfois un peu aventureuses...).

Les retours de mission ont été l'occasion de séances de restitution très fréquentées au Muséum.

En 2019, à l'occasion de l'Année internationale des Peuples autochtones, trois expositions temporaires seront présentées au Muséum et dans une annexe en périphérie de la ville. Surtout, un web-documentaire intitulé « Être amérindien aujourd'hui ? » est en cours de préparation, dans une démarche de co-construction avec les communautés concernées. Enfin, se poursuivra tout au long de cette période un workshop réunissant les institutions les mieux placées internationalement pour évoquer les retombées et les enjeux du Protocole de Nagoya ; (protocole lui-même issu de la Convention sur la sauvegarde de la biodiversité, et qui règlemente l'accès aux ressources génétiques et aux connaissances traditionnelles).

Deux ou trois observations de portée générale pour conclure et tenter de répondre en partie aux questions posées par les organisateurs :

- De telles opérations supposent évidemment le recrutement d'un ou d'une ethnologue. Ce qui peut parfois représenter une difficulté sur le plan économique, puisque le budget d'une étude de plusieurs mois, avec une publication en marge de l'exposition elle-même (non comprise), atteint couramment 10 à 15 000 € et plus.
- Problème de disponibilité aussi, à la fois pour les conservateurs eux-mêmes - de plus en plus isolés et pas toujours en situation par conséquent de pouvoir se consacrer au montage de telles opérations - et surtout pour trouver, dans le calendrier envisagé, le ou la chargé(e) d'étude compétent(e). D'autant que le nombre d'étudiants de troisième ou de deuxième cycle investis sur des sujets qui intéressent directement les musées semble en nette diminution. Constat qui serait à prendre, quoi qu'on puisse en penser, pour un déplacement des centres d'intérêt.
- Cette évolution est à la mesure, on s'en doute, de celle des effectifs d'enseignants-chercheurs spécialisés en Ethnologie de la France (appellation d'ailleurs tombée en désuétude) ou en Ethnologie de l'Europe. Une évaluation resterait à dresser au plan national, mais il semble que la diminution soit aujourd'hui proche des deux tiers par rapport à la situation des années 1990 et 2000. A Toulouse par exemple, 2 enseignants admettent plus ou moins se rattacher à ce domaine, au lieu de 6 ou 8 par le passé. Le ratio semble comparable à Montpellier, et probablement à Bordeaux. Il est de 3 sur 10 à Aix-Marseille, d'après Laurent-Sébastien Fournier qui enseigne sur place. Si les enseignants eux-mêmes sont de moins en moins investis il va sans dire que les étudiants thésards ou en mémoire de master y sont à proportion. C'est une question d'évolution des centres d'intérêt et il y a matière à la réflexion.

## **ANNEXE : sur la situation des musées ethnographiques de la région, en dehors des centres urbains**

Faut-il l'avouer, l'état des musées ethnographiques dans la région Occitanie –à la notable exception de celui qui nous accueille– est parfois inquiétant. Ce constat est forcément très inégal selon les zones ou les institutions et il ne saurait être question ici de dresser ce tableau contrasté, en distribuant pour ainsi dire les bons et les mauvais points. Mais on peut légitimement se désoler des incertitudes présentes et même des craintes suscitées par un certain nombre d'établissements qui, en leur temps, furent pourtant prestigieux. S'agissant de collections souvent considérables, c'est même un devoir de s'en alarmer (les municipalités concernées ne trouveraient pas le terme exagéré, la plupart justifiant de vraies raisons pour expliquer leurs difficultés).

On pense notamment à celle de Louis et Margalide Lebonidier au musée pyrénéen de Lourdes, le musée de province le plus fréquenté disait-on jusqu'aux années 1960 ou 1970 ; à la collection de Louis Saudinos au musée de Luchon (Haute-Garonne) ; à l'écomusée du Mont-Lozère, de Gérard Collin et Georges-Henri Rivière, en passe d'être fermé ; au musée du Biterrois de Béziers, désormais ouvert seulement un jour ou deux par semaine ; au musée de la cloche et de la sonnaïlle d'Hérépian, qui vient tout de même de rouvrir une partie de l'année ; à des collections « en caisses » depuis de très longues années, comme celle de « Bigorre et des Quatre vallées », celle de Cécile Marie à Toulouse, et plus encore, maintenant, celle de Joseph Deloncle et de la Casa pairal, à Perpignan ; au musée de plein-air de Cuzals, de Jean-Luc Obereiner, heureusement repris et maintenu par le Département du Lot ; à la collection de Joseph Vaylet à Espalion, en Aveyron, dont parlera Aline Pelletier, mais aussi à sa riche bibliothèque. Et l'on serait tenté d'ajouter à cette liste certaines muséographies laissées presque intactes depuis leur origine, souvent merveilleuses et qui vaudraient éventuellement d'être préservées dans leur état d'origine (c'est seulement mon point de vue personnel) : je pense bien sûr au proche Musée cévenol du Vigan, conçu et mis en œuvre par Adrienne Durand-Tullou et GHR.

Pour faire bonne mesure et terminer sur une note optimiste, il conviendrait de signaler les projets en cours et les promesses, les rénovations d'ensemble comme celle du musée de Maison Rouge, si ambitieuse et admirablement réussie, ou celle du musée de Lodève dans un registre sensiblement différent : en trouverait-on beaucoup d'autres ? On a coutume d'affirmer que ce que l'on appelait l'Ethnologie de la France, antérieurement les musées de folklore ou d'Arts et traditions populaires, avec la production érudite se sont développés surtout en période de crise. Ce constat est probablement moins évident pour comprendre l'engouement fondateur de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup>, mais peu importe. La période présente, parlant de crise, devrait être aussi profuse en initiatives que le furent les décennies précédentes ! Il n'en est rien, la conscience contemporaine se voyant probablement confrontée à des enjeux d'une espèce incommensurable.

Il reste que ces collections ont toujours eu pour elles, justement, de pouvoir être réinterprétées et remises à l'honneur sous des dehors qu'on ne soupçonnait pas antérieurement. En ce sens il s'agit bien d'un legs précieux, inaliénable, quel que soit leur côté changeant ou incertain. Sous quels dehors imaginer demain une renaissance ?

## **ÉCHANGES**

### **Xavier FEHRNBACH**

On n'a pas vraiment entendu la situation actuelle de l'ethnologie en France. On a bien compris qu'il y avait dans le monde universitaire une disparition des enseignants-chercheurs, mais au sein de l'institution de l'État que reste-t-il de la mission ethnologie au Ministère de la culture ? Que reste-t-il encore aujourd'hui des ethnologues dans les DRAC ? Et pour vous quel est l'avenir de cette recherche ?

### **Laurent-Sébastien FOURNIER**

Il y a eu une recomposition grâce à la sociologie. Aujourd'hui, la société d'ethnologie française accueille beaucoup de sociologues et sous l'appellation d'ethno-sociologie ou à travers la sociologie rurale, il y a en quand même. Je ne serais pas aussi pessimiste. C'est vrai que la discipline ethnologique en France ou en Europe est difficile à faire valoir, notamment parce que quand les étudiants s'engagent dans des études d'ethnologie, ils ont souvent cette idée de partir pour des horizons lointains, sur d'autres continents. En même temps, c'est au début de leurs études. Ensuite il y a la réalité et la nécessité de s'insérer et de participer à des projets locaux. Ils ne sont pas perdus. J'attends de vous des offres de stages.

### **Florence PIZZORNI**

Des offres de stages, il y en a. Le problème est d'avoir des postes de responsabilité dans les équipements. La responsabilité des musées s'est considérablement professionnalisée. Il y a maintenant un Institut National du Patrimoine (INP) qui forme les conservateurs. Or il n'y a quasiment pas de jeunes étudiants ethnologues. Il y en a peut-être un ou deux par promotion, ce qui ne suffit pas à renouveler la génération que l'on voit disparaître doucement. C'est un vrai problème. Sur le recrutement des musées d'ethnologie traditionnels, ce sont des jeunes qui ont des profils Beaux-Arts qui prennent le poste. Dans le meilleur des cas, ils ont conscience qu'ils n'ont pas toutes les compétences et à ce moment-là ils s'adjoignent un comité scientifique ou des stagiaires. Mais c'est à chaque fois du bricolage. Même au MuCEM, si on regarde les recrutements sur des postes récents, ce sont des archéologues ou des historiens de l'art qui ont été recrutés.

Les recrutements se font sur concours. L'INP prépare un concours qui permet de faire le vivier de professionnels potentiels et pour les collectivités territoriales et pour les musées nationaux. C'est une formation spéciale, souvent les universitaires et particulièrement les ethnologues ne sont pas préparés à passer des concours. Je dirais que c'est une culture qui n'ont pas. À l'École du Louvre, il y a un master ethnologie-anthropologie mais il ne s'agit pas d'une formation professionnalisante.

### **Yvon HAMON**

La place de l'ethnologie au sein de ce ministère a toujours été absolument marginalisée. Je le résume vraiment de cette façon. Ce fut un combat tant qu'exista la mission du patrimoine ethnologique, c'est-à-dire jusqu'aux années 1990-2000. Depuis lors, ce combat a été abandonné. La demande est absolument considérable mais en regard, la participation des ethnologues, leur implication, est devenue considérablement diminuée.

## Florence PIZZORNI

Le département de la politique de la recherche à la Direction du Patrimoine au ministère de la Culture qui pilotait la revue Terrain, grande revue qui faisait référence pour l'ethnographie, a disparu. Sa version numérique, INSITU traite parfois de l'ethnologie. Les deux grands champs dont on s'occupe au département de la recherche sont le patrimoine culturel immatériel (comment l'inventorier, colloques, travail de promotion) et aussi le travail des ethnopôles.

## Pierre LAURENCE

Peu d'acteurs dans les collectivités locales ont conscience de concevoir les musées comme des institutions culturelles et non pas comme des institutions touristiques. Le musée doit aussi être un lieu de questionnement d'un territoire porté par une communauté. C'est un discours que l'on n'entend pas beaucoup.

Sur la question de l'expertise, pour moi qui suis passé du travail d'ethnologue à celui de responsable d'un service patrimoine, j'ai découvert l'archéologie. Il y a en archéologie des tas d'experts en France et à l'étranger, sur toutes les périodes. Pour toutes les expositions, les publications, pour tout ce que les musées souhaitent faire, il y a des experts de tous les domaines. C'est loin d'être le cas, ce n'est même plus du tout le cas en ethnologie. Si vous voulez faire intervenir un ethnologue dans un travail préparatoire à une exposition, il est compliqué de trouver des financements alors que 10-15 000 euros, ce n'est rien. Si je m'en réfère à mon expérience personnelle, lorsque j'ai travaillé pour le Parc national des Cévennes il y a quelques années de cela, ma mission représentait le salaire d'un attaché de conservation sur deux ans.

Comment positionner les musées de société comme des lieux de culture, de questionnement du territoire alors qu'on est souvent dépourvu de professionnels attachés à ces musées? Il est plus vite fait de faire la liste des musées de société en Occitanie qui ont un conservateur ethnologue de profession. De mémoire, il y en a deux. Cela pose question. Dans le monde universitaire, il y a peu d'ethnologues qui sont engagés sur le terrain, en lien avec des musées sur la région, alors que l'on a pléthore d'archéologues.

## Florence PIZZORNI

Comment identifier les gens de la communauté qui sont prêts à s'investir dans le musée? Souvent, les Amis du musée sont des associations à l'origine de la création des musées avec des experts associés à des gens du terroir. Ces associations sont très vieillissantes et s'interrogent elles-mêmes sur la manière dont elles pourraient être vivifiées, pour attirer de jeunes. Les responsables de musées auraient intérêt à se pencher sur les liens qui peuvent s'établir avec ces associations, dans une perspective de renouvellement. Les associations sont souvent le réceptacle de conflits très anciens. Il faudrait voir apparaître un souffle nouveau.

## Jean-Noël PELEN

Il me semblait qu'il y avait une opposition de points de vue entre Philippe Mairot et Laurent-Sébastien Fournier par rapport aux questions de patrimoine et identité. Je ne suis pas très identitaire mais j'ai néanmoins été très impliqué dans la culture cévenole, provençale. Je me suis rendu compte que l'identité n'était pas un bloc monolithique mais plutôt quelque chose d'évolutif. Dans l'histoire des musées,

je ne pense pas que l'on puisse faire une opposition entre les anciens musées d'ethnologie type Museon Arlaten et les musées de société qui seraient plus ouverts, plus intelligents.

On voit de partout qu'il y a des crispations identitaires. Je me demande bien de quel point de vue on décide que quelque chose est une crispation. Cela m'intéresse beaucoup. Je ne veux pas faire de l'ironie mais j'ai une vraie question, une question qui m'appartient. Par rapport à la notion d'identité, je ne sais pas quoi faire, je ne sais pas quoi dire et je ne sais pas quoi penser. On ne peut pas nier le fait que les Cévenols ont eu une histoire et une culture cévenoles bien spécifiques. On ne peut pas leur renier le droit de se reconnaître dans cette histoire et cette culture. On ne peut pas renier le fait que Frédéric Mistral ait fait, à travers Le trésor du Félibrige, un extraordinaire travail ethnographique qui n'est pas refermé sur lui-même parce qu'il est ouvert à la variation des mots. C'est un dictionnaire intelligent qui fixe un moment de la réalité de la langue mais qui ne la fixe pas pour l'éternité.

Laurent-Sébastien a dit très justement que laisser aux autres le soin de débattre du phénomène d'identité c'est dangereux car c'est laisser le champ ouvert à la récupération et l'opportunisme identitaire. Personnellement, j'ai pu observer en Provence que les politiques se foutaient de l'identité des gens de Crau, des Alpilles ou de Camargue. Cela fait du vote Front National, au bout du compte. Le fait de ne pas prendre à compte n'est pas forcément mieux que le fait de s'enfermer dedans. Par ailleurs, l'identité n'est pas totalement figée. Le philosophe Paul Ricoeur a distingué l'identité figée qu'il appelle l'idem, ce qui ne change pas, qui est toujours identique à lui-même, de l'ipse, ce qui est toujours soi-même comme conscience de soi et donc qui implique l'évolution de la représentation de soi.

Je pense que dans un musée comme celui de Saint-Jean-du-Gard, on voit bien une identité qui n'est pas figée mais qui est effectivement patrimoniale, parce que les gens ont bien eu une culture, ils ont bien eu des pratiques, ils ont bien eu une langue, ce que l'on pourrait appeler l'« idem patrimoine ». Ces pratiques qui nourrissent un sentiment d'appartenance sans exclure l'autre. Par ailleurs, Daniel et d'autres ont ouvert à des pratiques contemporaines avec une exposition sur la création contemporaine autour de la soie et des tissus qui montre bien la réappropriation aujourd'hui de savoirs anciens dans une création qui est tout à fait contemporaine. Il y a à la fois une source et une mutation de savoirs et de pratiques. Ce n'est pas en délaissant cette problématique de l'identité qu'on lutte contre ses effets pervers. On ne peut pas comparer un paysan cévenol à un pêcheur de Carro et dire qu'ils appartiennent à une connaissance universelle : ils ont chacun des expériences spécifiques, même si l'on peut dire que chaque spécificité n'est pas véritablement spécifique. Mais un ensemble de spécificités finit par donner une forme de spécificité même si elle n'est pas destinée à être fermée sur elle-même.

## PRÉSENTATION DES DIRECTEURS ET RESPONSABLES DE MUSÉES DE SOCIÉTÉ EN FRANCE ET À L'ÉTRANGER ET RETOURS D'EXPÉRIENCE

### Jean GUIBAL, Musée dauphinois (Grenoble)

Nous ne sommes pas n'importe où, nous sommes au musée des vallées cévenoles et je veux dire toute mon admiration à Daniel Travier pour le travail qu'il mène depuis je ne sais combien de décennies et qui a constitué une collection tout à fait exemplaire. L'architecture est également réussie.

L'idée de Pierre Vurpas de joindre ces deux bâtiments, ces deux « lanières » comme il le dit au bâtiment historique est une réussite parfaite. Marion Lyonnais a réussi une belle prouesse. Notre génération a vidé les musées accumulation pour faire le tri. On revient ici à un système d'accumulation qui marche bien. Il ne manque pas grand-chose pour que cela soit tout à fait parfait.

Aujourd'hui, je ne parle plus au nom du Musée dauphinois. J'y ai travaillé très longtemps, une trentaine d'années en tant que directeur et j'ai pris beaucoup de plaisir à travailler avec mes collaborateurs et le public. Ce plaisir est aussi la façon de dire que, pour la conception du musée telle qu'elle se développait au Musée dauphinois déjà de longue date (mon prédécesseur avait déjà posé un certain nombre de principes sur lesquels nous avons continué à travailler), notre image du musée était résumée par cette formule : « le patrimoine, c'est d'abord les gens ». Il ne sert qu'à parler des gens. Il n'y a aucun fétichisme à avoir pour ces objets qui sont dans nos collections. Ils sont là par hasard, souvent au terme de vies un peu perturbées. Ils arrivent dans nos collections, nous nous en servons mais d'autres pourraient les remplacer. Ils ne sont pas sanctifiés comme les œuvres d'art dans les musées d'art. Ils sont au contraire des outils culturels permettant à une société de parler d'elle et de parler de demain si elle le souhaite, si elle a envie de se poser des questions.

J'aurais aimé vous dire que la description qui a été faite des musées de société par Florence Pizzorni, tout respect dû à son travail, je ne la reconnais pas. Je n'ai alors jamais dirigé un musée de société. Ce n'était pas cela, a fortiori un musée d'ethnologie mais on n'a jamais dit cela au Musée dauphinois, cela ferait fuir les gens. Je pense que ce n'est pas avec une discipline scientifique que l'on fait venir les gens. Quand on caractérisait le Musée dauphinois, on disait tout bêtement que c'était un musée de patrimoine régional. À partir de cette idée, on pouvait parler de tout (des Arméniens de l'Isère, des Juifs, des Maghrébins...), dès lors que l'on considérait qu'on parlait d'une réalité culturelle régionale. Ce qu'il faut pour pouvoir reconnaître des musées dans ces catégories, c'est se demander à quoi cela sert et à qui l'on s'adresse. C'est quand on considère les publics des musées qu'il faut faire attention à nos catégories. Ce qui intéresse nos visiteurs, c'est certes de voir ces beaux objets, réfléchir autour des collections, mais aussi de se questionner sur leur rôle et leur fonction. Quand on arrive à parler des gens et des usages des objets, je trouve que l'on commence à se rapprocher de la définition qu'a donné Philippe Mairot de l'écomusée. Et s'il veut bien, j'aimerais bien dire que le Musée dauphinois est plus proche des écomusées que de toute autre catégorie. Il a considéré de longue date des communautés et a travaillé avec elles. Il s'est toujours préoccupé de son territoire, un territoire qui n'était certes pas bien défini : « Dauphiné », cela ne veut pas dire grand-chose, Isère encore moins. Ce sont des diversités de vies aussi distantes que celles que l'on évoquait tout à l'heure à propos de l'identité. Le département de l'Isère n'a aucune réalité culturelle, c'est un dessin sur une carte. Par contre, le territoire que nous aimons par dessus tout au Musée dauphinois, ce sont les Alpes. Les gens du Bas-Dauphiné nous le reproche quelques fois. Le Musée Dauphinois regarde plutôt la montagne et cela depuis son fondateur, Hippolyte Müller, qui était déjà plus souvent dans les terrasses qu'il ne l'était dans les plaines du Dauphiné.

Il faut reconnaître aussi que le mot « écomusée » s'est tout seul ringardisé et que de nombreuses personnes n'ont plus voulu s'en servir. Il aurait fallu au contraire le magnifier, le valoriser, le faire joli. Beaucoup d'écomusées ont préféré la formule « musée de... ». Nous n'avons jamais changé le

nom du Musée dauphinois, nous n'aurions pas osé mais nous faisons de l'écomuséologie. J'aurais aimé vous donner quelques exemples, mais je n'en ai pas le temps.

Jean-Pierre Laurent quand il voulait créer un écomusée alpin et pastoral – ce qui est une folie – avait imaginé acquérir des maisons au titre des collections. Il a déposé un dossier à la Direction des Musées de France (à l'époque) pour acquérir une maison à Saint-Véran. Il disait que c'était un objet de collection au même niveau que les outils, la table ou d'autres objets. Au ministère de la Culture, on lui a ri au nez en lui répondant que l'on achetait pas des maisons et que la protection du patrimoine bâti relevait des Monuments Historiques. Cela n'a pas marché, mais dans son esprit, c'était cela les écomusées : s'occuper d'un territoire et de créer autant d'antennes nécessaires pour pouvoir irriguer le territoire de cette action culturelle.

Ce que je retiens après tant d'années d'expérience, c'est le travail social qui peut se faire autour du patrimoine. Autour du patrimoine, au cours de ce dernier demi-siècle, se sont focalisés des centres d'intérêt, des réflexions, des jeux d'acteurs, des jeux de pouvoir aussi et le musée au milieu de tout cela est un outil culturel formidable, pour peu qu'il prenne un peu de distance. Facile à dire mais pas à faire. Facile à dire parce que notre société est pleine d'interrogations sur le patrimoine, la commémoration, l'Histoire, etc. Tout le monde en appelle à ces catégories. Il est donc intéressant pour le musée de venir gratter derrière ces choses-là et de demander qu'est-ce qu'il en est, qu'est-ce que vous voulez faire valoir ? C'est un peu le travail que l'on a fait au Musée Dauphinois sur les communautés et cela dès Jean-Pierre Laurent. Il avait décidé de ne pas consacrer ses expositions et son travail culturel aux seules communautés dauphinoises mais au contraire de s'intéresser à toutes les communautés qui sont venues plus ou moins irriguer, nourrir la culture locale : Italiens, Maghrébins, Grecs... Ce travail a permis d'ouvrir une fenêtre. Il s'agissait d'une exposition tous les 3-4 ans. Ce sujet a toujours eu une résonance très forte. Le public de ces communautés est-il venu voir le musée ? Je n'en suis pas sûr. La dernière exposition que j'ai dirigée était sur les Tziganes. Avec eux, c'était une incompréhension absolue. Au même moment où nous faisons une exposition au Musée dauphinois, le maire de Grenoble expulsait des Tziganes de certains quartiers. Les Tziganes nous regardaient donc avec des yeux ronds en se demandant ce que nous leur voulions. Nous avons tout de même fait ce travail et nous l'avons toujours fait avec la participation des communautés. Nous n'avons plus le droit aujourd'hui de parler de communautés quelles qu'elles soient sans leur demander leur avis. Il y a aux États-Unis et au Canada, des traités, des chartes, des conventions, qui imposent aux musées de solliciter l'avis des communautés avant de parler d'elles. Chez nous cela n'existe pas, vous pouvez dire tout ce que vous voulez sur n'importe qui.

Ce travail sur les communautés a permis de parler de ces questions identitaires, qui sont si difficiles et dont Jean-Noël Pelen a dit, à juste titre, que ce n'est pas en les ignorant qu'on allait les résoudre. Il faut au contraire s'en emparer, se poser des questions à leur sujet et effectivement être très vigilant parce que le risque est très grand de se refermer sur ces identités.

J'aurais aimé vous parler du patrimoine immatériel. Il y avait déjà un siècle que les folkloristes recueillaient des contes et des légendes. Il y avait au Musée dauphinois Charles Joisten qui a collecté des contes que j'ai publié moi-même (trois volumes de contes), qui nous ont permis de faire des expositions (exposition formidable sur les être fantastiques des Alpes avec à côté une exposition pour les enfants sur le croque-mitaine).

Quiconque dirige un musée de la sorte ne peut pas faire de différence entre le patrimoine matériel et immatériel, c'est la même chose. Les fléaux exposés à Maison Rouge sont aussi un patrimoine immatériel. Il y avait des chansons pour garder le rythme quand on battait au fléau. Il n'y a pas de patrimoine matériel et immatériel, il y a un patrimoine. Nous n'avons pas non plus parlé de patrimoine naturel. Il n'y a qu'un patrimoine et il faut le faire parler de façon cohérente, ensemble. Ce n'est pas en disant que les collections ce sont les objets en trois dimensions et que les bandes magnétiques sur lesquelles Charles Joisten a consigné, dans les années 1950 et 1960, des contes populaires et des récits légendaires sont de la documentation : ils font partie intégrante des collections.

En conclusion, ce que je trouve le plus dommageable dans les discussions et dans l'état déplorable des musées d'ethnologie en France et singulièrement en Occitanie, c'est qu'ils sont tous en train d'essayer de singer les musées d'art, de jouer au grand musée et cela se fait au détriment de leur vrai travail. Il faut une fois pour toute se débarrasser de ces catégories. Il n'y a plus de patrimoine ethnologique au ministère. Il s'est fourvoyé dans la recherche et a abandonné la culture, il paie aujourd'hui le résultat. Ne vous étonnez pas si les jeunes ethnologues ne sont pas pris dans les musées, il faut de toute façon d'abord leur apprendre non pas le métier mais le respect et le plaisir de rencontrer du public. Si on n'arrive pas à leur faire aimer ce travail avec les publics, on ne pourra pas les inviter à travailler dans les musées. J'ai pour ma part recruté comme successeur un historien qui fait très bien l'affaire, les géographes marche bien aussi puisque il n'y a pas d'ethnologues et que ceux qui sont là ne veulent pas jouer le jeu.

## **Bernard KNODEL,**

### ***Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN)***

Je remercie les organisateurs de nous avoir conviés à ces rencontres, d'avoir convié le vilain petit canard de la muséologie, le MEN. Pour ceux qui ne connaissent pas, le musée est situé sur la colline de Saint-Nicolas, qui est une charmante colline qui surplombe la ville de Neuchâtel et le lac, située à mi-distance entre Genève et Bâle dans la partie francophone donc la Suisse romande. L'origine des collections remonte à la fin du XVIIIe siècle avec un cabinet d'Histoire naturelle rassemblé par Charles-Daniel de Meuron, un général qui a beaucoup voyagé et qui a rassemblé à la fois des artificialia et des naturalia qui forment le noyau du musée d'ethnographie et du musée d'Histoire naturelle de la ville de Neuchâtel. Les collections n'ont cessé d'augmenter jusqu'à un événement considéré comme un « événement-anniversaire ». On vient de fêter le centenaire du musée d'ethnographie en 2004. En 1904, James-Ferdinand de Pury, qui était un riche commerçant qui a perdu sa fille prématurément, a décidé de donner sa villa, la Villa de Pury, à la ville de Neuchâtel pour y abriter les collections ethnographiques de cette ville.

Nous avons des collections qui reflètent les liens qu'ont entretenus les Neuchâtelois avec l'ailleurs. Ce sont des collections qui couvrent à peu près les cinq continents et qui n'ont cessé d'augmenter au fil des années à travers des démarches de missionnaires, de voyageurs, d'explorateurs, mais également d'ethnographes et de touristes. En 1984, dans le cadre de l'exposition Objets prétextes, objets manipulés, conçue par Jacques Hainard et son équipe et qui a été une exposition manifeste pour la muséologie de la rupture sur laquelle je reviendrai, nous avons commencé à collecter également et faire entrer dans les collections des objets du contemporain, des objets de la banalité, des objets

de tous les jours, simplement parce qu'ils avaient joué un rôle dans nos expositions et donc dans nos problématiques d'exposition. Aujourd'hui, il y a environ 50 000 numéros d'inventaire dans nos collections. Je tiens à souligner l'importance de ne pas envisager simplement les collections comme des objets matériels. Textes, images et objets sont dans nos collections. Ces trois dominantes sont capitales dans la démarche que nous défendons à Neuchâtel.

Le musée est constitué de trois bâtiments : la Villa de Pury, « l'Octogone » qui est le bâtiment médian occupé aujourd'hui et c'est aussi une spécificité de Neuchâtel par l'Institut universitaire d'ethnologie qui n'a pas la même autorité de tutelle que le musée d'ethnographie, à savoir que nous dépendons de la ville et que l'université dépend du canton. En revanche, nous collaborons et nous nous alimentons sans cesse, d'une part en partageant nos locaux mais également en partageant des projets. Nous avons vraiment une synergie avec les étudiants et les professeurs de l'Institut d'ethnologie. Nous partageons également la bibliothèque et l'amphithéâtre de ce bâtiment. Petit clin d'œil à certaines parties de l'exposition et à un ancêtre fondateur que nous avons en commun, à savoir Arnold van Gennepe. Je souhaite rappeler qu'il a eu son seul poste académique à Neuchâtel, il a été le premier titulaire de la chaire d'ethnographie de 1912 à 1915 à Neuchâtel. Aujourd'hui, grâce à une exposition aussi importante que l'a été Naître, vivre et mourir : actualité de van Gennepe, qui a eu lieu en 1981, et a été la première exposition montée par Jacques Hainard et son équipe, l'acquisition de la bibliothèque personnelle et d'un certain nombre d'archives d'Arnold van Gennepe a été possible et nous la conservons précieusement dans nos collections d'archives.

Le troisième bâtiment est la « Blackbox » qui a été construite en 1955 par Jean Gabus, le prédécesseur de Jacques Hainard. C'est le lieu d'exposition temporaire que Jean Gabus avait appelé « musée dynamique » par opposition au musée statique qui se trouvait dans la Villa de Pury, qui était le lieu de présentation des chefs-d'œuvre des collections. Le musée dynamique a été conçu comme une coquille vide qui permettait de développer les expositions temporaires. D'une certaine manière, il y a eu deux Projets Scientifiques et Culturels (terme que nous n'utilisons pas en Suisse), deux grandes conceptions muséologiques à Neuchâtel. D'une part, le « musée spectacle » défendu par Jean Gabus, conservateur de 1945 à 1978 qui a développé ces trois pôles du musée : le musée statique (pour la présentation des chefs-d'œuvre des collections), le musée dynamique (espace d'exposition temporaire, grâce auquel la deuxième conception muséologique a pu se développer) et le magasin (dépôt déjà envisagé comme visitable en 1955 et qui répondait totalement à cette vision du « musée spectacle » dans lequel on puisse voir les choses).

Par la suite, c'est la muséologie de la rupture qui a fait la renommée du MEN. On pourrait presque parler d'expographie. Elle consiste à mettre l'accent sur le média du musée qui est l'exposition. L'exposition est le langage spécifique du musée. Le musée devient un lieu d'expérimentation et de questionnement. On n'est pas dans une exposition qui va présenter une vérité, une étude, mais vraiment un lieu dans lequel on va problématiser des faits de société, essayer de questionner le visiteur, de le provoquer, de le déstabiliser parfois même en mobilisant à la fois des textes, des images et des objets et considérant que n'importe quoi peut rentrer dans le musée et peut aider à développer un propos dans lequel l'espace expographique sera central dans la création de ce sens. On bascule avec la muséologie de la rupture d'un musée d'ethnographie qui s'intéresse à l'ailleurs, aux sociétés extra-européennes, à un musée de

société, du proche, qui va se questionner sur les problématiques de nos contemporains en mobilisant à la fois nos collections mais aussi toute sorte d'objets pris dans la banalité et le quotidien pour questionner le visiteur. L'importance capitale du discours, du propos qu'on souhaite tenir, comme l'ont dit Jacques Hainard et Marc-Olivier Gonseth dans le manifeste de l'exposition La différence : « exposer c'est mettre les objets au service d'un propos théorique, d'un discours, d'une histoire et non l'inverse ». C'est capital dans la démarche de la muséologie de la rupture.

Au niveau de la pratique expographique, il y a une interaction étroite entre toutes les équipes mobilisées à la création d'une exposition, comme les scénographes, très rapidement intégrés à l'équipe de conception.

L'autre aspect est que nous ne sommes pas les détenteurs d'une vérité. Dans notre discours expographique, nous souhaitons une polysémie mais également une maîtrise de ce discours. Poser des questions, cela ne s'improvise pas, cela se travaille et demande une maîtrise des outils de l'expographie : texte, image, objet, dans une acception large. Ces catégories, qui sont des aides à la pensée, sont perméables. Je souhaite pour conclure rappeler une phrase d'Arnold van Gennep : « si les musées ethnographiques dans leur état actuel font du mal à notre science, c'est qu'ils perpétuent l'illusion ancienne que ce qui lui importe c'est avant tout la connaissance des objets matériels. » Je crois qu'il est capital d'aborder aussi l'immatérialité et que les deux sont indissociables.

Nous venons de terminer une grande période de rénovation. Nous avons vidé les locaux des 50 000 objets qui étaient contenus dans les dépôts et nous venons de rouvrir la Villa de Pury avec une exposition. Cela a complètement changé du musée statique que Jean Gabus avait souhaité dans cette villa, mais nous avons gardé ce lien fort avec les collections.

L'impermanence des choses, qui est l'exposition-concept actuellement dans la Villa de Pury, est un lieu d'interrogation des collections avec 9 espaces, amenés à évoluer de manière autonome, qui mobilisent les collections dans leur acception large : le texte (archives), l'image (photographies, films, etc.) et l'objet afin de questionner nos contemporains sur la société dans laquelle nous vivons, sur la manière dont on peut aborder ces collections, sur leur histoire. Chacun de ces espaces aura sa durée de vie propre.

Actuellement, la « Black box », qui est notre outil de travail privilégié et notre laboratoire expographique, est en rénovation. C'est la deuxième phase des travaux, elle devrait rouvrir à l'automne prochain. On verra par la suite le nom qu'elle prendra, mais nous allons certainement continuer à y organiser des expositions d'une année qui questionnent notre société contemporaine.

## **Aline PELLETIER,**

### ***Musées départementaux de l'Aveyron***

Je m'occupe du réseau officialisé en 1978, « Musées du Rouergue », dans le département de l'Aveyron. Il a été officialisé en 1978 mais bien avant il y a déjà une vingtaine d'années de collecte, plutôt dans cette thématique de l'urgence : on sauve les objets qui vont disparaître et plutôt dans une veine savoir scientifique, savoir-faire. Cette collection est présentée lors d'expositions thématiques aux archives départementales : le sabotier, le tonnelier, dans les années 1960-1970 mais également avec des collaborations extérieures. Nous n'avions pas de bâtiment donc pas de musée.

À la fin des années 1970, mon prédécesseur Jean Delmas, par le biais du conseil départemental qui était déjà la tu-

telle, fait un appel dans la presse pour trouver un bâtiment. Deux communes se sont alors manifestées : une ancienne filature de laine et une ancienne prison du début du XIXe siècle. Notre bonheur intellectuel étant que ces deux constructions proviennent de la même époque et du même architecte départemental. Il faut donc répartir les collections. Je voulais simplement donner ces indications, puisque comme beaucoup de musées, nous avons des écrits de nos prédécesseurs, des catalogues d'exposition, des notes mais pas de PSC formalisé comme cela nous est demandé aujourd'hui donc nous faisons avec cette documentation pour avancer sur des projets différents sur les deux musées.

Une répartition par thématiques se fait entre ces deux lieux. Dans la filature de laine se trouve tout ce qui va concerner l'Homme et la relation à son environnement, les techniques, les machines monumentales comme pouvaient être autrefois les moulins, les presses. Une salle est consacrée à l'Homme et aux règnes minéral, végétal et animal. Toutes ces collections sont réparties sur 4 niveaux d'exposition. La visite des collections de Maison Rouge nous a complètement rappelé les collections de ce musée. Je pense que c'est un projet qui a été abouti pour mon prédécesseur. C'est un musée qui a eu des moyens humains, qui a toujours fonctionné bien qu'il soit fermé en hiver car il n'est pas chauffé parce qu'il y a eu beaucoup d'animations pour le public (visites commentées, etc.). L'ancrage de mon prédécesseur est la relation avec les familles qui ont donné les objets (nous sommes plus sur des dons que des achats) dans l'ensemble du territoire aveyronnais, du Sud au Nord et le département est grand ! C'est donc un projet abouti dans sa logique bien qu'il a fallu une quinzaine d'années pour aménager l'ensemble de la filature, nous sommes aujourd'hui sur une proposition intellectuelle qui se tient et un musée qui a vraiment son public et qui est homogène.

Par contre l'histoire est un peu différente pour les collections qui ont été installées à Espalion, dans l'ancienne prison cellulaire, sept ans après. En 1986 a lieu une exposition inaugurale sur les Saints en Rouergue. L'idée était justement de mettre dans ce lieu les collections liées à l'Homme dans la société, dans la cellule familiale et le fait religieux. Mais ce musée a toujours bénéficié, déjà sous l'action de Jean Delmas, de moyens largement limités.

Alors qu'à Salles-la-Source nous sommes ouverts sept mois, à Espalion nous sommes ouverts au maximum 4 mois. On a ici un projet muséographique moins abouti, avec une succession d'expositions temporaires qui prenaient toute la superficie du musée. Mais surtout, dès le début, dès la présence de la conservation départementale à Espalion, il y a eu des collaborations avec l'autre musée, le musée d'art félibre Joseph Vaylet, monsieur décédé en 1982 qui a collecté de 1920 à 1980. Cette petite ville de 5000 habitants environ cumule donc à quelques centaines de mètres un musée d'un poète occitan avec une cible de 4000 objets (mais on sait que c'est bien plus et l'on se prépare au récolement) et un musée avec des collections départementales présent sur le territoire surtout l'été et qui collabore sur les expositions temporaires avec le second musée.

Le PSC n'est pas formalisé à Salles-la-Source mais le projet est abouti. À Espalion, depuis deux-trois ans est mené un projet de réflexion avec la tutelle publique, le département, l'association du musée Joseph Vaylet qui est toujours propriétaire des collections, la mairie d'Espalion puisque les murs appartiennent à la mairie pour faire émerger un vrai projet de rénovation sur ce musée puisque l'idée est d'additionner les deux collections pour faire émerger un musée de société rénové. Espalion est en même temps une ville qui réfléchit aujourd'hui à un projet de médiathèque car il n'y



a pas de médiathèque dans ce bassin de vie du Nord-Aveyron, une salle de spectacle a été récemment inaugurée, une saison culturelle portée par la communauté de communes : il y a une dynamique culturelle intéressante et l'on s'inscrit dans ce projet.

De manière générale, l'idée du PSC, c'est à partir des deux collections et des deux pratiques de collecte différentes de proposer une lecture du paysage culturel du Nord-Aveyron, notamment en point d'accroche pour renouer ce lien avec les habitants (il est difficile d'exister quand vous n'êtes ouverts que 3-4 mois par an et qu'il n'y a pas d'équipe permanente). Cela nous permettra aussi d'interpréter la prison puisque c'est un bâtiment qui a été sauvé de la destruction grâce au projet de musée, la commune voulait le raser. On est sur du patrimoine carcéral qui n'est pas nécessairement très visible en France et c'est un projet architectural pour l'enfermement cellulaire, ce n'est pas un monastère ou un ancien hôpital militaire que l'on transforme en prison.

L'idée est aussi de pouvoir interroger les identités régionales, la façon dont elles se construisent, quelles en sont les vitrines, les mécanismes à l'œuvre, à partir de ce que l'on pourrait appeler la « profondeur historique de l'Aveyron » et sa mobilité puisque l'on est sur un fait migratoire qui a été peut-être très classique pour d'autres départements mais le lien entre l'Aveyronnais immigré, qui se nomme lui-même encore ainsi, et l'Aveyronnais vivant encore en Aveyron en est encore nourri. La population du Nord de l'Aveyron gonfle en été d'aveyronnais n'étant pas nés dans la région et qui y redescendent.

Le projet s'est fait en collaboration avec un comité scientifique dont Florence Pizzorni faisait partie, deux personnes du MuCEM pour les questions des publics et des collections ou encore d'autres musées comme le Musée de Saint-Flour avec Laëtitia Thérond, le Musée de la Vallée de l'Ubaye à Barcelonnette puisque c'est aussi un musée qui réfléchit d'interpréter ses collections à partir des mouvements de la population de cette vallée ainsi que d'autres chercheurs, des muséographes et des représentants de l'association des amis de Joseph Vaylet pour réfléchir ensemble à ce projet.

Un mot sur l'ancrage territorial et la relation avec les habitants. Il y a tout un enjeu d'ancrage puisque ce sont des musées qui parlent de l'ensemble du territoire aveyronnais. À Salles-la-Source, nous sommes à une quinzaine de kilomètres de Rodez, près de l'abbatiale de Conques. Les années précédentes nous avions très peu de lien avec la municipalité qui est un formidable levier pour accéder aux habitants. Avec l'équipe élue il y a maintenant quelques années, nous commençons à mettre en place quelques actions. On va fêter les 40 ans du musée l'année prochaine et on réfléchit avec eux à des actions fil rouge. Nous avons identifié quelques mémoires encore vives dans Salles-la-Source qui ont travaillé à la filature fermée en 1959. On espère les faire participer à une soirée en invitant aussi les nouveaux habitants. La politique de la ville est dans une logique assez active d'accueil de nouveaux habitants de la zone de rurbanisation de Rodez. Ce sont des petites actions. Il y a d'autres actions sur l'ancrage de la modernité avec l'exposition toujours visible « des mains pour penser » où l'on a travaillé à réinterpréter les collections d'outils à main. Grâce à leur témoignage matériel, nous essayons de redonner une place à l'intelligence de la main, au travail manuel et d'éviter les clivages travail intellectuel/travail manuel. On a pour cela travaillé avec un anthropologue, Nicolas Adell, de l'université Jean Jaurès (Toulouse) en se demandant comment cet apport du patrimoine artisanal peut expliquer par exemple la pratique artistique de Pierre Soulages. Il n'y a pas dans cette exposition d'œuvres de Pierre Soulages, c'est ce que l'on dit en préambule de notre

visite commentée, mais par contre on s'attache à expliquer comment l'enfance de Pierre Soulages, la profession de ses parents, ses relations jusqu'à son adolescence, l'immersion qu'il a faite dans la rue Combarel qui était vraiment l'une des rues où il y avait le plus de concentration d'artisans à Rodez, permettent d'expliquer les brous de noix qui sont ses œuvres de jeunesse, permettent d'expliquer ses Outrenoirs qui se vendent à des millions d'euros. On décortique tout ce travail à partir d'une bouteille de brou de noix du dernier sabotier de Marcillac qui est à quelques kilomètres, les Outrenoirs qui ont été faits avec des raclours que Monsieur Soulages a fabriqués à partir de semelles de chaussures de cordonnier. Le propos du musée, c'est tout cela. J'ai eu quelques échanges avec plusieurs personnes qui connaissent le Musée du Rouergue et qui avaient du mal à comprendre la proposition, mais c'est celle que nous faisons. Ce sont des expositions temporaires sur 3 ans, car nous fermons l'hiver. Nous sommes une petite équipe, nous nous investissons beaucoup sur ces expositions et nous avons tout de même 2000 m<sup>2</sup> d'exposition permanente avec pratiquement 90 % d'objets organiques en maintenance, donc cela nous occupe aussi beaucoup.

Sur le projet d'Espalion, cet ancrage territorial est un vrai enjeu puisque les habitants qui habitent à côté de la prison la connaissent fermée presque 8 mois sur 12. Si on les interrogeait aujourd'hui, ce n'est certainement pas ce lieu qu'ils citeraient comme lieu de pratique culturelle sur le territoire. On espère qu'avec l'association et en inscrivant dans le Projet Scientifique et Culturel une politique des publics forte et volontariste on arrivera petit à petit à renouer ce lien avec les habitants et à travailler avec eux. Ce sont des projets au long cours. Si on rouvre dans 10 ou 15 ans, j'en serai tout à fait satisfaite.

### **Michel CÔTÉ, Musée de la civilisation à Québec, Musée des Confluences à Lyon**

Il serait trop long de parler du Musée des Civilisations et du Musée des Confluences, car ce sont deux institutions qui attirent 600 à 700 000 visiteurs chacune. J'ai dû réaliser entre 300 et 400 expositions. Je vais plutôt raconter un certain nombre de principes qui me tiennent à cœur. En disant avant tout, que j'aime les musées. J'ai constaté en les visitant qu'il y a toutes sortes de musées et que c'est un terme général et générique. Il y a une grande variété de musée. Il faut arrêter de penser qu'il va n'y avoir qu'un seul modèle. On accepte en danse qu'il y ait de la danse contemporaine, de la danse théâtre, de la danse folkloriste etc. Cela demeure de la danse mais c'est varié. Les musées ont aussi cette variété. Il n'y a pas de modèle unique, même si les questions sont semblables et les réponses peuvent être différentes. Je voudrais que l'on retienne deux principes.

Le principe de la complexité : nous vivons dans un monde complexe, or si l'on veut comprendre le monde et c'est cela l'objectif du musée fondamentalement, comprendre notre relation avec l'autre, avec la nature, l'environnement et la société. Qu'est-ce que nous sommes ? Où en sommes nous ? Où allons-nous ? Ce sont cela les questions du musée. Cette réalité est fondamentalement complexe.

Le principe du dynamisme : c'est de ne jamais arrêter, c'est toujours évolutif. Je pense qu'il faut aussi avoir cela en tête. Lorsque l'on fait une exposition, un projet culturel, il faut accepter que l'on traite un sujet dans son évolution, sa transformation. Lorsqu'il sera réalisé, il sera déjà trop tard. Il y aura déjà quelque chose de plus.

Je voudrais que l'on retienne ces deux principes de la complexité et du dynamisme. Je vais les appliquer à 4 thèmes pour mieux me faire comprendre.

On a beaucoup parlé des collections, des types de collections et des types d'objets. Je dois dire que dans ma pratique professionnelle j'ai rarement abordé la réalité de cette façon. Je l'aborde avant tout sur le sujet. Qu'est-ce que l'on veut raconter ? De quoi s'agit-il ? C'est quoi le thème que l'on veut exploiter ? Après je cherche les objets en lien avec ce thème. C'est d'abord le sujet qui détermine et le sujet est la société en générale. Le premier changement fort de paradigme, il est là. On ne construit pas une programmation à partir de sa collection, mais à partir d'un propos. Le musée de la rupture c'était fondamentalement cela. Qu'est-ce qu'on veut raconter ? Il est important de se rappeler cette réalité-là. D'autant plus que l'on peut mettre dans notre programmation des sujets qui intéressent les publics en général et qui de prime à bord ne font pas appel à une collection.

Par exemple, faire une exposition sur l'idée de la résistance, pas au sens français du terme la Résistance pendant la Seconde Guerre mondiale mais comment les sociétés résistent et quels sont les mouvements de résistance à travers le monde. On vient de monter une exposition sur ce sujet et nous avons interviewé à travers le monde des gens qui s'opposaient aux états, aux idées uniques et comment ils résistaient à la société. Il faut d'abord comprendre ce que l'on veut, écouter et aller à la cueillette d'informations mais pas nécessairement en termes d'objets. Lorsque l'on fait une exposition sur la notion de frontières comme on le fait à Confluences, nous n'avons rien dans nos collections à ce sujet. Cela n'a pas d'importance mais c'est un sujet important. Il vaut mieux qu'on le traite puisque nous sommes un musée qui veut comprendre le monde. La question de la frontière est fondamentale dans notre monde. C'est un enjeu extrêmement important.

Cet enjeu de complexité exige une approche pluridisciplinaire. Il faut arrêter de penser à un musée d'ethnologie. On traite de la société en générale et on ne peut pas comprendre la société uniquement par l'ethnologie. On la comprend par l'économie, la sociologie, l'anthropologie, par l'histoire de l'art mais aussi par les sciences et techniques. On sait l'importance des sciences et techniques dans l'évolution de notre société, elles la transforment en profondeur. Or dans les musées d'ethnologie, souvent on ne traite pas de sciences et de techniques. C'est fondamental pourtant. Cela transforme radicalement la société. Comment fait-on pour introduire cette réalité, comprendre le monde, si l'on n'utilise pas une approche pluridisciplinaire ? La complexité fait partie du propos, il ne faut plus parler de musée d'ethnologie.

Il faut se servir de l'ethnologie, mais aussi de la géographie, de la sociologie de la sciences, des techniques et de l'histoire de l'art pour pouvoir expliquer un monde. D'autant plus que nous vivons dans une société mondialisée. La question de l'identité est très intéressante, surtout pour nous québécois qui avons une identité sans pays. Vous vous avez un état nation donc vous pouvez vous reconnaître. Nous nous n'avons pas de pays mais nous avons un sentiment identitaire très fort. Nous savons tout de même que nous sommes québécois, nord-américains mais aussi citoyens du monde. Ce qui nous intéresse c'est ce qui se passe à travers le monde. On sait que le Brexit va avoir un impact sur nos sociétés, que Trump a un impact sur notre société, que tout ce qui se passe dans le monde aura un impact sur notre société et que nous n'avons pas d'autre choix que d'avoir une approche mondialisée. Je pense qu'il faut être enraciné quelque part mais en même temps être ouvert sur le monde. C'est un enjeu excessivement important, un musée qui veut traiter et essayer de comprendre le monde et la société en général doit aussi traiter de notre rapport avec les autres puisque les autres sont aussi notre société.

La complexité et la pluralité des publics : je trouve extraordinaire qu'on ait peu parlé des publics aujourd'hui. Or c'est central, un musée sans public c'est un musée qui n'existe pas. Cela s'appelle une réserve, un centre de conservation. Le musée est destiné à un public. Qu'est-ce que la complexité d'un public ? On sait très bien que le public est pluriel, qu'il y a des formes de public. Je pense à notre caractère socio-démographique. Nous n'avons pas tous le même profil socio-démographique, la même approche des choses. Nous n'abordons pas la réalité de la même façon. Nous avons notre mode d'apprentissage qui nous est propre. Il y a des gens qui apprennent beaucoup par la sensibilité et en général, ils fréquentent les musées de Beaux-Arts. Il y a des gens qui apprennent par la démonstration, ils fréquentent des musées de sciences. Ils y a des gens qui apprennent par la manipulation, ils doivent toucher, d'où l'importance des ateliers dans les musées. Il y a une variété de publics qui ont des besoins particuliers avec des profils socio-économiques différents. Ce n'est pas négligeable. De toute façon, vous vous adressez à la fois à un public local et à un public touristique, c'est déjà une différence. C'est vrai que l'on va dans un musée pour apprendre l'histoire de la région. D'où l'utilité d'un musée comme celui-ci si l'on veut comprendre cette région. Cependant les citoyens d'ici veulent peut-être autre chose. Qu'est-ce qu'on doit aussi leur donner ? Il y a des attentes multiples selon la variété des publics, l'âge des publics et selon la formation des publics. Il y a un enjeu fondamental : un musée est une institution publique donc théoriquement on devrait avoir un objectif de démocratisation excessivement développé. On devrait s'adresser à l'ensemble de la population et retourner nos services à l'ensemble de la population. Qu'est-ce que l'on fait ? Est-ce que l'on ne s'adresse uniquement à une classe privilégiée ? On sait que les gens qui fréquentent les musées ont un profil socio-économique favorisé. On est à l'inverse de la pyramide de la fréquentation des musées. Alors qu'est-ce qu'on doit faire pour la démocratie culturelle ? Qu'est-ce qu'on doit faire aussi comme impact de fidélisation, pour que l'on devienne un vrai lieu de référence continu ? Si les gens viennent un fois par an ou tous les deux, trois ans, vous ne pouvez pas dire que vous avez un impact social. Vous avez un impact social si les gens viennent et reviennent, si vous avez développé un échange avec eux. Transformer radicalement les musées ce serait revenir sur la complexité, complexité du public et le dynamisme du public. Plus votre public va vous fréquenter, plus il va avoir des attentes et des exigences. Quand on a ouvert le Musée de la civilisation, les gens étaient étonnés et surpris par le type de muséographie. Plus ils en voyaient, plus ils voulaient être étonnés. Étonner après 15 ans est plus difficile que d'étonner après une année. Comment se renouveler pour favoriser l'étonnement, favoriser l'enchantement ? C'est quelque chose qui est excessivement difficile.

La pluralité des savoirs : qu'est-ce que l'on veut transmettre ? On a une thématique visible, des publics mais est-ce qu'on veut uniquement faire apprendre ou développer chez eux un savoir-faire ? Est-ce qu'on veut favoriser un vivre ensemble ou un savoir être ? Cela change complètement la réalité. Les musées touchent de plus en plus à tous les types de savoir. Ils développent une multitude d'activités qu'il n'y avait pas auparavant, d'où la création d'ateliers pédagogiques, de lieux d'expérimentation. Jean Guibal disait tout à l'heure l'importance des musées de Beaux-Arts. Je dirais que l'effet bénéfique de certains musées de société est qu'ils ont fini par influencer les musées de Beaux-Arts. Le musée des Beaux-Arts de Montréal est une institution formidable. Il fait maintenant des expositions avec un regard social. Ils ont développé un centre d'art thérapie excessivement important.

Ils ont convaincu des médecins de donner comme prescription d'aller au musée pour soigner. Ils ont donc une action sociale beaucoup plus développée et cela grâce à l'influence des musées de société qui ont toujours été préoccupés par cette dimension forte. Cette complexité exige une multiplication des lieux aujourd'hui. Je pense à l'espace 104 à Paris, à la Gaîté Lyrique, à ce genre de lieux. On retrouve des lieux très impliqués dans leur quartier, où les gens du quartier viennent pratiquer la culture, on voit des expositions d'art, des garderies, des restaurants. Le musée devient une véritable destination et un lieu de vie. D'où l'utilité sur un plan architectural de développer des espaces d'exposition. C'est pour cela que nous sommes favorables à plus d'expositions temporaires que d'expositions permanentes. On fait un équilibre moitié-moitié alors qu'en France la tendance est plutôt de faire 80-90 % d'exposition permanente et 10 % d'exposition temporaire (chez nous c'est plutôt 50-50 et si possible 60-40 pour renouveler le public, pour renouveler les thématiques). Cela change, car c'est aussi dans ces lieux que l'on veut des médiathèques, des centres de nouvelles technologies, toutes formes d'espace de découverte, de laboratoire. Cela multiplie les fonctions.

Je voudrais également insister sur une chose dont on n'a pas parlé : les nouvelles gouvernances. Je pense que les musées sont en train de réfléchir et doivent réfléchir à leur gouvernance. Je sais qu'en France je pourrais ouvrir un long débat sur les organisations de tutelle que je n'ai jamais tout à fait comprises. Notre relation avec notre organisme de tutelle est fondamentale et à mon avis les musées dans notre cas ont réussi à se développer en étant libres et indépendants. Je pense que c'est un message important.

Comment rendre libre une institution ? Cela veut dire plusieurs choses : une gouvernance responsable, qui s'occupe du financement, l'enjeu économique et ses effets pervers sont une réalité inévitable (comment fait-on pour traiter cela?), l'enjeu de notre place dans un réseau culturel et pas uniquement l'institution muséale, dans la région, sur le territoire. Quel rôle joue-t-on en tant que leader culturel sur notre propre territoire ? Quel type de partenariat fait-on avec l'ensemble des intervenants sur le plan financier, social, éducatif et culturel ? Il est intéressant de constater que nous sommes dans un monde de plus en plus complexe. Je trouve formidable l'institution dans laquelle je me trouve aujourd'hui (Maison Rouge) parce que c'est la réunion de 3 compétences de gens de qualité, de gens passionnés : un collectionneur, une scénographe et un architecte. Ils ont travaillé ensemble pour assurer une cohérence. L'un des enjeux de la gouvernance est de savoir comment regrouper des spécialités différentes mais de garder de la pertinence de la cohérence. Je pourrais multiplier cette chose-là en vous demandant quel est votre projet éducatif et culturel ? Où sont vos médiateurs ? Quelle est votre politique de mise en scène et de renouvellement ? Quelle est votre stratégie de contact avec les publics pour les multiplier ? Là je peux complexifier votre gestion, votre gouvernance pour renforcer encore votre cohérence. Je pourrais aussi parler d'évaluation qui de plus en plus dans les musées est un incontournable. Si on a la prétention d'engager un dialogue avec les publics, de passer un message, de faire un changement social, comment fait-on pour évaluer sa politique ? Est-ce que vous avez réellement un impact social ? Est-ce que votre public comprend réellement ce que vous allez lui raconter dans une exposition ? Est-ce qu'il a retenu le message que vous vouliez faire passer ? Est-ce qu'on a une politique d'évaluation ? On en a pas encore, ou trop peu, car on parle encore trop peu de public.

## **Guylaine SIMARD,**

### *Musée du Fjord – Saguenay (Québec, Canada)*

Tout d'abord et avant tout, je tiens à remercier Monsieur Daniel Travier. Maison Rouge a fait l'objet de ses rêves et est l'aboutissement magistral de son travail de longue haleine de mise en valeur des faits de cette société cévenole et de son ancrage dans la modernité : société qui s'est forgée à force de bras et de persévérance sur sa terre d'enracinement. Je te félicite Daniel pour ce legs inestimable au pays cévenol.

Je voudrais vous parler du Musée du Fjord qui est si cher à mon cœur : mon époux a compris que le musée était mon amour ! Notre musée a 50 ans et a été créé par des enfants. Pour nous, personnel du musée, c'est une source d'inspiration constante de se dire que des enfants ont voulu créer un musée dans une ville industrielle. Ce n'est pas banal. Notre musée a connu différentes phases de développement. Au cours des trente dernières années, il a connu six phases de développement. Il a été agrandi, il a connu des périodes extrêmement difficiles.

J'ai réalisé que j'étais assez équilibrée mentalement lorsqu'il y a eu des inondations dans le Saguenay qui ont dévasté le musée. Nous avons dû repenser complètement l'institution, reconstruire, créer un comité scientifique, solliciter des mécènes, convaincre les gouvernements. Nous avons travaillé avec quarante fonctionnaires, quatre conseils municipaux différents, dix députés. Cela a été une période plutôt laborieuse. Mais plutôt que de se complaire dans la morosité lorsque les temps étaient difficiles, nous avons choisi l'optimisme et finalement, cet événement a permis de transformer la petite institution locale en institution de plus grande envergure qui fait l'objet de la fierté des gens du Saguenay. Il est important de le mentionner.

Nous nous sommes toujours questionnés sur notre identité. Un peu comme des adolescents, le musée a connu des crises existentielles car nous voulions toujours être à l'écoute des publics, non pas être à la remorque mais toujours être d'avant-garde. La question des publics est très importante chez nous. Je vous ferai grâce de l'ensemble des étapes de développement. Ce que je peux vous dire c'est qu'actuellement – parce qu'on doit aussi parler des projets de devenir de nos institutions – lorsque je serai de retour au Saguenay, nous commençons une nouvelle étude de planification d'un projet d'agrandissement majeur de notre institution. À chaque phase de notre développement, nous avons associé des scientifiques mais aussi des gens de notre communauté. Actuellement nous travaillons avec l'université du Québec à Chicoutimi qui délocalisera un laboratoire de recherche en sciences aquatiques en nos murs. Le fjord du Saguenay connaîtra des projets industriels de développement au cours des prochaines années qui auront un impact sur l'état de santé de ce joyau du patrimoine naturel québécois. En ayant un laboratoire de recherche, les scientifiques pourront donner les informations sur l'importance de préserver le fjord et les espèces qu'il abrite. Cela donne aussi une caution scientifique au musée.

La réalité des musées en région au Québec semble très différente de la vôtre. Notre budget de fonctionnement est de 930 000€. Nous sommes soutenus à 18 % par le Ministère de la Culture et de la Communication et 37 % par la ville de Saguenay. Nous devons donc trouver 45 % de revenus par an pour être en mesure d'accomplir notre mandat institutionnel. Cela fait beaucoup de pression mais j'ai l'impression qu'au cours des prochaines années l'État français vous demandera de faire vos preuves et de trouver des manières d'accroître vos ressources et revenus autonomes. Pour nous, c'est obligatoire. Lorsque nous avons des projets de développement, l'État nous demande quels

sont nos partenaires privés. Pour l'un des projets que nous avons fait de 6 millions de dollars, nous avons convaincu des partenaires qui ont contribué à hauteur de 2 millions. C'est une réalité avec laquelle nous devons composer. 30 employés travaillent au musée dont 8 permanents. Nous produisons 6 expositions temporaires par an, nous avons 3 expositions permanentes dont un aquarium qui présente des spécimens vivants du fjord du Saguenay et qui contribue beaucoup à l'éducation des citoyens et des citoyennes de notre ville qui sont des amoureux de la nature et de la pêche. Nous avons 3 expositions itinérantes qui circulent annuellement et elles rencontrent un public de 464 000 personnes. Nous sommes également actifs dans l'environnement en ligne, plus de 675 000 personnes visitent notre site internet chaque année. Je suis assez fière du fait que nous accueillons 284 groupes scolaires par année, ce qui est énorme pour un musée en région au Québec.

Vous avez pu constater que le musée a connu au cours des cinquante dernières années des périodes fastes et de turbulence. Il s'est questionné à propos de son identité, de sa mission, de son mode de fonctionnement dans des contextes économiques, politiques, culturels et sociaux en mouvance. Il a mené des chantiers majeurs de développement, appuyés par sa communauté. Il a acquis une notoriété mais malgré cela, loin de pavoiser, le musée doit encore se réinventer. Force est de reconnaître que c'est une tendance lourde qui impacte tous les musées. Nous devons constamment nous réinventer.

Depuis quelques années, des mutations particulièrement économiques, de même que les attentes des visiteurs et visiteuses se sont transformées en offrant de nouveaux défis aux musées de société qui ne sauraient être ignorés. L'univers muséal canadien et québécois fait face, tout comme ailleurs dans le monde, à un accroissement du nombre de musées et d'attractions culturelles et touristiques et de divertissement. Depuis 1960, nous assistons à un boom muséal. En 2014, on estimait que 9000 musées seraient inaugurés dans le monde d'ici 2019. Cette explosion muséale suscite des questionnements quant à la distribution des ressources dans un contexte économique compétitif et de rationalisation. On nous demande toujours au Québec « d'optimiser nos ressources ». Au Québec, l'installation de l'aide gouvernementale envers les musées québécois complexifie énormément la gestion. Par ailleurs, la situation imprécise du financement de la culture scientifique québécoise est un enjeu pour notre musée qui doit assurer son développement. Les musées en région éprouvent des difficultés à accomplir leurs missions dont l'une qui est bien entendu fondamentale, la gestion et la diffusion de leurs collections. Le Québec a retiré son financement à des petits et moyens musées traitant d'histoire locale ou de thématiques n'ayant pas à leurs yeux de portée nationale. Cette micro-muséologie, tissant pourtant la toile de l'histoire nationale, est presque laissée en plan. Est-elle le reflet de la dévitalisation de certains territoires locaux ? En 2017, le gouvernement a mis en place un nouveau programme d'agrément. Les petits espèrent encore avoir la possibilité d'être soutenus par l'État. Si un musée n'obtient pas cet agrément, il ne pourra pas recevoir l'aide du Québec. Alors finalement, sans apport de l'État, certains musées sont condamnés à agoniser. La vocation des musées se diversifie en se spécialisant davantage et en embrassant de nouveaux secteurs. Les discours changent. Des approches pluridisciplinaires et des thématiques nouvelles se révèlent. Devant les défis contemporains, les établissements museaux se sont métamorphosés en remettant la mission pédagogique au cœur de leurs actions. La révolution numérique et la dématérialisation changent aussi radicalement le rapport du visiteur face au

musée. Cette évolution numérique commande aux musées de confronter des modes réels et virtuels, les obligeant à développer de nouvelles habiletés communicationnelles, à réaliser des investissements croissants dans les technologies numériques de pointe et à être actifs dans les médias sociaux. La pression du numérique est excessivement importante au Québec. Le gouvernement et les visiteurs nous demandent de déployer des outils numériques.

Une autre constat s'affiche : le flux, la provenance, la composition et les attentes des clientèles ont changé. Le musée doit lui aussi prendre en compte les attentes et les demandes des publics diversifiés. Désormais, les visiteuses et les visiteurs veulent interagir en nos murs, ne plus être seulement des spectatrices et spectateurs. Ils exigent des musées qu'ils soient davantage des espaces de rassemblement social, de partage, voire de participation et de débats. De surcroît, les modes d'apprentissage et de diffusion des connaissances ont eux aussi connu des transformations radicales attribuables aux chocs intergénérationnels et culturels, modifiant, de ce fait, les comportements et les habitudes des publics.

Conscient de ces tendances et de sa responsabilité sociale, le Musée du Fjord doit s'inscrire aussi dans une nouvelle dynamique. Il doit innover. Un défi commun à de nombreux musées.

Les défis qui nous incombent dans notre futur projet :

- Se positionner davantage comme un diffuseur de contenu scientifique et devenir un maillon fort d'un réseau québécois de recherche sur les sciences aquatiques. Il veut également mettre en valeur les recherches scientifiques effectuées dans l'université régionale, soit l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC) ;
- Diversifier ses produits et proposer une offre distinctive qui continuera d'en faire une destination culturelle et touristique reconnue aussi pour ses standards de qualité internationale ;
- Profiter de son projet d'agrandissement pour moderniser ses thématiques portées par un discours muséal contemporain et renouveler ses expositions, ses programmes et ses technologies tout en s'appuyant sur les nouvelles pistes de la muséologie scientifique et sociale ;
- Demeurer l'une des destinations favorites de ses différents publics de tous âges et de toutes provenances, notamment les croisiéristes internationaux ;
- Accroître ses partenariats (liens avec des entreprises privées) pour affermir sa position stratégique, sa notoriété, sa vision et ses actions significatives dans un déploiement plus cohérent et dynamique des synergies muséales saguenéennes ;
- En tant qu'institution phare de la région, le Musée du Fjord veut jouer un rôle moteur dans l'économie locale et contribuer à la redynamisation économique et culturelle du secteur de La Baie.

Notre projet scientifique et culturel propose un éclairage concret à ces enjeux et à ces questionnements. Il donne un sens à notre établissement afin que les objectifs que nous nous sommes fixés soient atteints.

Notre projet scientifique et culturel s'appuie sur les fondements d'une vision affirmée et consensuelle qui raffine les missions du Musée en précisant ses actions cohérentes en vue de stimuler l'innovation. Ainsi, en tenant compte de ses spécificités, de son ancrage régional, de sa localisation sur le site de la fondation de la ville de Saguenay et de sa réalité actuelle, le Musée du Fjord s'affirme comme une institution scientifique et culturelle innovante d'envergure nationale au cœur de la société saguenéenne, du territoire du fjord et de la baie des Ha ! Ha !. Il s'identifie comme un acteur scientifique et culturel qui proposera à ses publics de nouvelles offres et expériences novatrices dans les domaines de la

science, y compris les sciences humaines (l'histoire et le patrimoine), du fjord et de la baie des Ha ! Ha !, tout en contribuant à mieux faire connaître des créneaux d'excellence de l'Université du Québec à Chicoutimi et ses autres partenaires. Il s'ouvrira à des thématiques nationales et universitaires lorsqu'elles touchent certaines réalités régionales.

Ses discours principaux mettront en exergue les liens qui unissent la nature, les sciences et la société en regard des enjeux de la biodiversité et du développement durable. Il sera aussi amarré à cette thématique du parc marin du Saguenay-Saint-Laurent, Fjord et ville : une harmonie possible.

L'État nous demande souvent d'être des clones des grands musées mais nous ne pouvons pas l'être. Il faut alors vraiment œuvrer à avoir une personnalité distinctive, être aussi le miroir de la société qui nous a vu naître parce que sans notre communauté, notre musée ne pourrait exister. Notre communauté est avant tout notre planche de salut. Si la municipalité cessait de financer le musée, il y aurait derrière nous des fantassins pour nous défendre.

## ÉCHANGES

### X

J'ai une question sur les enfants. Vous avez dit que ce sont les enfants qui ont créé ce musée. Je voudrais savoir comment cela s'est passé, d'où venaient-ils ? Qui étaient-ils ?

### Guyline SIMARD

C'était des scouts de la paroisse où est localisé le musée. Ils avaient collectionné des objets anciens auprès des aînés. L'exposition ayant connu un certain succès, les objets avaient été par la suite entreposés dans un local. Les gens ont alors pris conscience qu'il était nécessaire de raconter leur histoire. Le fait que le musée ait été créé par des enfants a beaucoup teinté sa personnalité. Nous développons beaucoup de programmes pour les familles et les groupes scolaires, les enfants. Je suis fière de cela car au Québec nous avons beaucoup de musées créés par des congrégations religieuses ou des personnes fortement scolarisées. Cela a vraiment contribué à marquer la personnalité de notre institution et nous cherchons toujours à émerveiller les enfants.

### Raymond ACHILLI

En France, le Québec est un exemple au niveau du développement par rapport à l'hyper ruralité. Il y a eu une planification par rapport à l'État et votre hyper ruralité s'est réduite. Est-ce que cela a touché les musées ? Est-ce que les musées ont plus ou moins de financement ?

### Guyline SIMARD

Le fait que l'État ou les pouvoirs publics nous demandent de nombreux rapports de reddition des comptes oblige aussi les musées à se professionnaliser, à développer des plans de développement, à réfléchir aussi à être distinctif par rapport au musée de la ville d'à côté. Les communes, les villages ou la municipalité tentent de trouver des solutions pour aider les petits musées qui risquent de perdre actuellement le financement du Québec. Le Ministère de la Culture nous demande d'optimiser nos ressources et de les partager. Dans la ville de Saint-Denis, il y a 6 musées. Nous avons créé une table de musées pour mutualiser certains services des musées, notamment la gestion des collections, le déploiement du numérique, la mise en marché. Nous allons bientôt mettre en place un plan commun de développement des institutions muséales de la ville.

### Michel CÔTÉ

Je souhaite rajouter qu'à mon avis le gouvernement du Québec et le Ministère de la Culture n'ont aucune vision du développement territorial muséal. Cela fait des années que je réclame qu'il y ait une étude à la fois géographique et thématique. Est-ce qu'il y a des secteurs du patrimoine qui ne sont pas couverts ? Est-ce qu'il y a des territoires qui sont mal desservis ? Je peux vous dire lesquels. Le ministère refuse de faire cela. Il a actuellement une vision très étroite de la muséologie. Au sein de la Société des musées québécois, nous avons la vision d'intégrer l'ensemble du réseau, peu importe le type de musée (histoire, archéologie, sciences ou beaux-arts) : tout le monde travaille ensemble. Le Ministère de la Culture veut, certainement sous l'influence française d'ailleurs, séparer les musées de science des autres musées, comme si la science n'était pas la culture. Or on sait en France que c'est une catastrophe, que les musées de sciences relèvent du Ministère de l'Enseignement supérieur et de la recherche. Ils ont autre chose à faire que de s'occuper de ces musées. Ce sont des parents pauvres. On a vu que les muséums d'histoire naturelle en France étaient souvent catastrophiques. Ils ont été sous-financés. On a parlé de Toulouse tout à l'heure qui est une réussite, mais on peut compter ces réussites sur les doigts d'une main. Sous la mauvaise influence française, notre gouvernement essaie de répéter ce modèle. Nous ne distinguons pas les centres d'interprétation des musées. Nous avons une longue tradition d'interprétation liée à la nature et l'environnement. Les musées traditionnels ont appris beaucoup de ces centres d'interprétation, notamment sur le contact avec le public et le caractère très pédagogique des institutions muséales. Le ministère essaie de différencier les centres d'interprétation de manière un peu mesquine, tout simplement pour des raisons financières et par manque de vision alors que le gouvernement du Canada a une vision par thématique. Il identifie les sites nationaux dans le sens canadien du terme qui n'est pas le même sens que nous alors que le gouvernement du Québec, qui devrait être plus accés sur cette volonté de reconnaissance du patrimoine, ne le fait pas. On ne peut donc compter que sur le dynamisme, la compétence et la passion de certaines personnes qui font le changement et qui permettent de développer les institutions. Cela ne vient pas de l'État mais des individus.

### Carole HYZA

Est-ce que Monsieur Knodel vous pouvez nous faire un point sur la vision suisse à ce sujet ?

### Bernard KNODEL

Nous avons une structure politique complètement différente. La culture dépend des cantons. La plupart des musées sont sous la tutelle d'autorité communale ou cantonale. On a une vision peut-être plus morcelée avec des identités très fortes pour chaque musée et un nombre de musées très impressionnant. Les structures administratives sont très variées.

Pour la question du patrimoine culturel immatériel, ce sont parfois des associations ou des acteurs culturels qui sont mobilisés. C'est une question assez vaste. Si cela vous intéresse, nous avons mené en collaboration avec l'Institut d'ethnographie et d'autres instituts universitaires en Suisse un gros projet qui a été matérialisé à travers trois expositions sur le patrimoine culturel immatériel au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. La première exposition, qui abordait la question du patrimoine culturel sonore, a donné lieu à une exposition qui s'est dénommée Bruits. Une deuxième

sur la question du patrimoine culturel visuel a donné lieu à l'exposition Hors-champs. Et la troisième autour le patrimoine culturel immatériel oral a donné lieu à l'exposition Secrets. Marc-Olivier Gonseth, directeur du musée à l'époque, a mené ces trois projets. Cela a été trois projets extrêmement ambitieux avec un questionnaire critique sur une approche du patrimoine culturel immatériel et je dirais de manière caricaturale pour répondre que cette immatérialité est indissociable de la matérialité.

### **Michelle FAURE-SABATIER**

Je voulais poser une question à propos de l'affirmation souvent répétée que dans un musée de société, il doit y avoir une partie qui se dirige vers l'avenir, qui évoque un futur. Et effectivement, dans beaucoup de musées, il y a un petit appendice consacré à des questions contemporaines ou futures, voire des expositions temporaires. Mais existe-il un musée où cette préoccupation soit partie intégrante du projet initial du musée dans le sens où vous l'entendiez M. Côté quand vous en avez parlé ?

### **Michel CÔTÉ**

C'est la partie la plus difficile, même ceux qui ont inscrit dans leur projet de traiter le futur, les « futurologues », se trompent souvent. Il faut dégager des axes contemporains et essayer de percevoir quelques traces vers le futur. Je pense qu'il n'y en a aucun qui a la prétention de donner les clefs du futur, parce qu'ils ne le connaissent pas eux-mêmes. J'ai toujours dit que les musées avaient trois vocations : d'être des lieux d'enchantement, de connaissance mais aussi des lieux de réflexion. C'est donc en dégageant une réflexion à partir de l'analyse du passé et du présent que l'on peut dégager quelques voies sur le futur. Ce sont des tendances, à la marge. Par ailleurs, les musées doivent oser faire des sujets d'actualité et oser présenter des sujets controversés. On voit que ce n'est pas facile. Je peux vous parler de musées américains qui se sont faits blâmer pour avoir abordé des sujets qui pour nous peuvent paraître banals mais qui pour eux étaient sujets à controverse. Par exemple en France, j'ai très peu vu d'expositions sur la Guerre d'Algérie. Il y a des sujets qui sont tabous même sur un plan historique et que beaucoup de musées n'osent pas aborder.

### **Carole HYZA**

Il y a eu un projet – avorté – de musée de la présence française en Algérie à Montpellier.

### **Xavier FEHRNBACH**

J'ai suivi ce projet pendant des années avec les maires successifs de Montpellier et le comité scientifique dont je faisais partie. Vous savez pourquoi cela a été abandonné, ce qui répond à vos interrogations.

Je voudrais revenir, en termes d'analyse, sur ce que vous avez tous dit. Il y a quatre points qui me paraissent essentiels par rapport à Maison Rouge – Musée des vallées cévenoles :

- Les espaces évolutifs dans les musées me paraissent importants. Les musées que l'on construit encore aujourd'hui sont des espaces clos, fermés et très difficiles à faire évoluer. On a des collections et des présentations de collections souvent fermées.
- Les lieux d'échange et de réflexion : on est dans une démocratie qui devrait être participative où les collections et les lieux amènent une réflexion de la part des publics qui doivent s'interroger sur leur quotidien et leur devenir.

Quelques musées ont cette réflexion, mais j'en connais encore beaucoup qui viennent d'être inaugurés et qui n'ont pas du tout ce projet-là et qui restent dans cette logique d'espace clos.

- Publics pluriels et participatifs : les publics devraient être au centre de toute création. Comment les aborder et les faire participer ? Je n'ai pas de recette miracle. J'ai suivi de nombreux projets, il y a beaucoup d'intentions, de volonté d'aller vers un certain nombre de publics que l'on dit « éloignés », faut-il encore qu'il y ait une réponse. Or, nous n'en avons pas toujours mais cela reste fondamental.
- La pluridisciplinarité et l'ancrage des musées dans la recherche et dans le parcours décisionnel. On a cité plusieurs fois l'exemple du Muséum de Toulouse où la Ville et la Communauté urbaine utilisent cet outil comme un outil de réflexion et de développement à travers leur politique. Je pense que c'est également un moyen pour ces musées d'avoir une existence plus reconnue de la part des institutions s'ils réussissent effectivement à faire participer dans leur politique et dans leurs animations un certain nombre de partenaires extérieurs pluridisciplinaires.

### **Jean GUIBAL**

Je ne vais pas revenir sur tous vos points, mais concernant la flexibilité des musées, il faut surveiller les architectes de très près. Les architectes figent souvent de manière à ce que l'on ne puisse plus rien bouger. Pire, il y en a certains qui se sont réservés des droits et si l'on touche à leur muséographie, il faut payer des droits. C'est le cas du Quai Branly et de certains autres qui ont des droits sur la disposition de la scénographie. C'est un scandale. Il faut veiller à cela de très près.

Par contre à la question très difficile que vous posiez, et je me sens interpellé, sur la participation des publics, je conviens que c'est très difficile. Il n'y a pas de solution miracle, il faut essayer tout le temps par le biais d'étudiants, d'enquêtes, de contacts de proximité. Pour chaque thème on peut trouver des associations, etc. Faire venir ces publics, c'est une autre histoire. Je l'ai dit tout à l'heure à propos des Maghrébins. Il y a eu des fêtes, des spectacles, des moments très forts où il y avait quelques personnes mais ne nous leurrons pas : nous avons parlé d'abord au public grenoblois classique. Nous n'avons pas fait évoluer d'un millimètre la composition des publics du musée.

Je suis en train de travailler à la préparation d'un futur musée d'histoire à Vienne dans l'Isère et on cherche comment associer les gens et les associations. Cela n'est pas facile.

### **Michel CÔTÉ**

En fait c'est une utopie. Il y a des moyens et des niveaux multiples.

Il y a parfois une consultation et une participation très active. On a monté au Québec une exposition avec les 11 premières nations. On a essayé de faire une synthèse pour savoir quels étaient les enjeux partagés par ces onze nations, car ce sont des sociétés en voie de disparition, très fragiles. Qui parle au nom de qui ? Les jeunes, les vieux, les urbains ? Dans la communauté, qui accepte de parler et à qui reconnaît-on le droit de parler ? Comment engage-t-on le dialogue ? La consultation a duré 2 ans avec la promesse de remettre la recherche d'abord à chacune des communautés, car cela leur appartient. Comment ne pas tomber dans le piège de la propagande du discours unique qui viendrait des premières nations ? Il faut s'entourer d'une équipe scientifique pour vérifier l'exactitude des discours. Si un musée n'a pas de rigueur, les gens ne viendront plus.

C'est un travail qui est très long, qui exige une grande complexité et nous l'avons fait avec l'université du Québec à Chicoutimi qui a une vraie tradition de consultation avec les autochtones.

Deuxième point, vous savez comme moi qu'une partie de la société est analphabète. Rassurez-vous c'est la même proportion en France qu'au Québec. Les chiffres sont énormes. Si on compte les analphabètes fonctionnels, nous arrivons à 40 % au Québec. Que fait-on avec ces gens-là ? Ce n'est pas un public habituel. Nous avons travaillé pendant des années avec des gens qui s'occupent de l'alphabétisation. On a monté des programmes spécifiques pour ces publics pour décrypter avec eux, pour engager non seulement un dialogue mais aussi l'apprentissage même de l'écriture, de la langue. Il y a beaucoup d'immigrants qui ne parlent pas français. C'est un travail profond qui peut se faire uniquement avec des associations qui connaissent ces publics. La formation, ce n'est pas de recevoir un groupe pendant une heure mais de le faire dans la durée. Le vrai défi de la formation, c'est la durée. Comment établir un contact dans la durée avec un groupe ou des individus ?

Troisième niveaux plus léger, on vient de faire une exposition sur les sosies. On a emprunté des objets grecs, romains et égyptiens au musée de Genève. On a engagé un photographe pour qu'il nous trouve des contemporains qui soient des sosies de ces gens-là. On a eu 108 000 personnes qui ont envoyé leur photographie. Cela venait de Russie, d'Ukraine, d'Espagne, des États-Unis, partout à travers le monde. Ensuite un logiciel a analysé et le photographe a décidé qu'il y en avait 25 qui correspondaient. Le public regarde alors la statuaire d'une façon différente, car il y a une humanité. Quand on a sculpté, il y avait une personne derrière cette statue. Cela change complètement notre rapport à la statuaire. Il n'y a pas de réponse unique. Chaque fois c'est à recommencer. S'il y avait une recette unique pour faire de bonnes expositions, on l'appliquerait. Cela nous arrive d'en faire des mauvaises.

### **Bernard KNODEL**

Je souhaiterais revenir sur la question de la pluridisciplinarité étant donné qu'il en a souvent été question et qu'à Neuchâtel, nous avons cette proximité avec l'Institut d'ethnologie. Nous collaborons sur un grand nombre de projets. Nous partageons des locaux, ce sont des collègues. Les trois quart de l'équipe du Musée d'Ethnographie sont issus de l'Institut d'ethnologie. Et en même temps, nous ne sommes pas aujourd'hui dans les mêmes démarches. Nous ne sommes pas un musée qui va simplement présenter les résultats des recherches de nos collègues de l'Institut d'ethnologie. Il y a une démarche qui est vraiment spécifique au musée et qui n'est pas réductible à celle du monde académique. Nous sommes dans une perspective transdisciplinaire ou pluridisciplinaire.

Par rapport à la question des publics, on nous fait souvent la critique d'être particulièrement élitistes parce qu'il y a un certain nombre de niveaux de lecture, une polysémie de notre expographie et de notre écriture d'exposition. Je dirais pour répondre à cette préoccupation centrale qu'est le public que nous sommes plutôt exigeants par rapport à ce public. Ce n'est pas une démarche élitiste. On a mis au point un certain nombre de visites assez particulières pour les groupes qui nous demandent des visites guidées parce que nous avons souvent la remarque qu'on ne comprend rien sans visite guidée. Depuis quelques années, ce sont nous les conservateurs-concepteurs de l'exposition, qui menons ces visites guidées. On propose aux gens d'aller faire d'abord l'exposition par eux-même et on les reprend 30 minutes ou

une heure plus tard. On leur demande alors de nous faire la visite guidée. Dans une démarche expographique qui est maîtrisée, car on a aussi l'expérience de mauvaises expositions ou de choses qui sont mal lues, les gens comprennent, parfois de manière très intuitive et vont nous donner des ouvertures que nous n'avons pas forcément verbalisées ou analysées de façon aussi claire. C'est assez enthousiasmant pour nos propres pratiques du discours. Effectivement, le public en rentrant au musée se dit souvent qu'il va être confronté à sa propre ignorance. Nous ne sommes pas dans la position de détenteurs d'une vérité ou d'un résultat que nous voulons transmettre aux visiteurs ; d'une certaine manière, sa lecture est tout aussi légitime. Nous faisons des expositions qui sont des propositions et des questionnements. C'est une approche enthousiasmante.

### **Aline PELLETIER**

Je souhaiterais donner un exemple sur le bâtiment de la prison à Espalion qui a été longtemps fermé. On se sert du bâtiment comme prétexte. Pour les habitants, c'est le parking et l'endroit où l'on va jouer à la pétanque. L'idée de prison reste aussi dans l'imaginaire collectif. Mettre un pied dans une prison, ce n'est pas rien. On travaille beaucoup actuellement à partir de l'objet prison à faire que les gens passent la porte et notamment les habitants. Nous sommes ouverts pour les Journées Européennes du Patrimoine et la Nuit des musées, nous faisons des petites expositions d'été et quelques visites guidées sur rendez-vous. Aux JEP, nous avons eu les visiteurs classiques de musées mais aussi des habitants des alentours qui sont venus pour la première fois. Ces pratiques, même si nous n'ouvrons que dans dix ans, permettront peut-être d'avoir une habitude et une crainte moindre de passer la porte du musée et d'aller le visiter.

### **Michel CÔTÉ**

Il faut accepter que certains musées s'adressent à des publics spécialisés. Cela ne me dérange pas qu'il y ait un public cible qui est un public spécialisé. Tous les muséologues d'Europe vont à Neuchâtel parce qu'ils ont choisi un créneau et une voie particulière. Leur vocation n'est pas d'être grand public. Tout dépend des choix que nous faisons sur notre projet. Personnellement, j'étais dans une institution nationale soutenue par l'État : je suis payé par l'ensemble des citoyens donc je m'adresse à l'ensemble citoyens.

Ce qui frappe un Nord-américain quand il vient en France et qu'il entend les gens discourir, c'est la façon dont vous êtes pris par certains concepts et certaines pratiques. Pour pouvoir être conservateur, il faut avoir fait telle formation, avoir fait un concours pour être attaché... Nous n'avons absolument pas cette orientation. Si quelqu'un est jugé bon par sa pratique et sa formation universitaire chez nous, il est nommé conservateur. D'autant plus que j'ai appris avec le temps qu'un conservateur n'est pas forcément très bon pour faire des expositions. Les métiers se sont spécialisés. On retrouve dans les musées des spécialistes, des experts de collections et de périodes mais aussi des muséographes, des scénographes. On retrouve maintenant des spécialistes en nouvelles technologies qui font partie des équipes. Il y a des gens qui coordonnent les expositions. Il y a des médiateurs et des pédagogues. Je fais même la distinction entre ceux qui font des médiations pédagogiques avec les scolaires et ceux qui font des médiations culturelles, car ce n'est pas le même profil. C'est pour cela que j'ai créé des postes qui n'existaient pas dans mon musée. Il faut multiplier ce genre de personnes et avoir des profils différents. Nous avons le privilège d'avoir une structure administra-

tive qui nous permet de jouer ce jeu-là. Quand l'équipe a pris la tête du Musée de la civilisation, il n'y avait aucun conservateur.

## **X**

J'ai compris qu'au Québec et en Suisse, du moins à Neuchâtel, les musées ont des relations étroites avec l'université. Qu'en est-il en France ?

### **Jean GUIBAL**

Comme l'a dit Yvon Hamon tout à l'heure, les ethnologues ont disparu ou ne s'intéressent plus aux objets et aux musées. Par contre, toutes les autres disciplines sont présentes. Les universitaires sont là pour faire les recherches préalables et surtout sont systématiquement présents dans les conseils scientifiques. Les expositions ont toujours un conseil scientifique. Je vous signale au passage pour revenir aux représentants des publics que lorsque l'on a bien travaillé avec les représentants des communautés, il y en a quatre ou cinq qui viennent au conseil scientifique, que l'on mélange avec les chercheurs.

### **Yvon HAMON**

Je voudrais revenir sur un point concernant plus particulièrement les conservateurs de musées français.

Avant cela, pour revenir en deux mots sur la question de la participation, il faut dire que c'est devenu l'imprécation omniprésente. Nous sommes en l'espèce les musées qui sont les plus participatifs par nature. Infiniment plus que dans les domaines des Beaux-Arts ou de l'Archéologie. Cette exigence participative, on a cru que c'était la grande découverte de la convention sur le PCI alors que dès Hugues de Varine c'était déjà omniprésent, à mon avis comme une imprécation, c'est-à-dire une idéologie qui ne s'est pas vraiment traduite dans les faits. Aujourd'hui, cela devient une exigence qui figure dans tous les secteurs culturels. Partout, en matière de théâtre, etc. il va falloir faire du participatif.

Je voudrais revenir sur les destins des départements et l'évolution avérée de leur politique culturelle qui ne va pas dans le bon sens budgétairement. Dans ces circonstances, quelle réponse trouver par rapport à ces inquiétudes ? Une dynamique à l'échelle régionale pourrait-elle être, le cas échéant, la solution pour faire face à ces évolutions inquiétantes ? Ce genre d'initiatives serait-elle une chose à encourager à l'échelle de l'Occitanie ?

### **Jean GUIBAL**

Moi je ne parle pas pour l'Occitanie, ni des budgets départementaux puisque ceux de l'Isère augmentent chaque année. Mais je peux dire qu'il est décidé désormais de ne plus prendre des conservateurs mais des attachés de conservation pour les former et par la promotion interne les faire devenir conservateur au bout de 7 ou 8 ans. Les conservateurs passés par le moule de l'Institut du patrimoine, cela ne vaut plus rien. En plus il y en a tellement peu qui sont ethnologues. La plupart des musées aujourd'hui fonctionne comme cela. Mon successeur est un attaché de conservation. Il a déjà 7 ou 8 ans d'expérience. Il va vite passer conservateur.

### **Michel CÔTÉ**

C'est bien de faire du participatif mais je me méfie de certaines personnes qui vont faire leur programmation par la participation populaire. Une institution muséale repose sur une vision. Cette vision est souvent portée par une personne. Le Musée du Fjord ne serait pas le Musée du Fjord sans sa directrice. C'est elle qui a donné le sen et qui l'a porté. On sait qu'en Isère c'est Jean Guibal. C'est signé. C'est aussi par le leadership de certaines personnes et par la passion. On rencontre dans les musées beaucoup de gens passionnés qui aiment leur métier et qui ont un vrai goût non seulement du patrimoine et des collections mais aussi du public en général et du partage de l'information. Nous avons un très beau métier et j'ai été privilégié de pouvoir travailler dans ce milieu pendant quelques années.



# LES RENCONTRES DE MAISON ROUGE

## Samedi 17 novembre 2018

### Quand muséographie et architecture dialoguent avec les collections

#### Carole HYZA

Ce matin, après les riches échanges d'hier, nous allons parler plus spécifiquement de ce projet, que ceux qui ont pu découvrir ou redécouvrir lors de la visite qui vient d'avoir lieu, visite libre pour pouvoir s'imprégner et pour pouvoir s'émerveiller, avoir un œil neuf et ensuite donc des pistes, des explications : la définition du projet par le fondateur du musée, Daniel Travier, que je ne vous présente plus, Pierre Vurpas l'architecte, Marion Lyonnais muséographe et Xavier Fehrbach, l'animateur pour le passage de paroles et pour lancer des questions et vous êtes bien sûr invités à poser les vôtres, parler de ce qui vous a interpellé dans ce musée ou bien des idées pour un futur renouveau. Il y a déjà des gens qui nous demandent ce que l'on fera dans 10 ans et c'est bien, nous allons lancer des pistes. Xavier, à toi la parole, merci.

#### Xavier FEHRNBACH

Hier, nous avons commencé par un certain nombre de débats assez riches pour orienter les débats sur ces musées de société et leur devenir.

Aujourd'hui nous allons nous intéresser à l'influence qui a pu s'exercer sur l'architecte dans la réalisation de cet espace que vous connaissez maintenant, avec l'intervention de l'architecte. Pour la scénographe Marion Lyonnais : à partir de collections extrêmement riches que connaissaient l'ancien musée – pour ceux qui l'ont visité, ils s'en souviennent encore – ce foisonnement, cette profusion d'objets qui étaient en plus quelque chose de très important pour le conservateur à l'époque, très attaché à cette profusion, comment pour nos scénographe et nos muséographes réussir à traduire ce que souhaitait transmettre Daniel Travier et comment l'interpréter aujourd'hui dans une muséographie plus « moderne », en tout cas plus adaptée aux publics d'aujourd'hui et comment transmettre les innombrables messages que portent ces objets.

Puis nous demanderons à Daniel, pour un homme qui a consacré presque l'ensemble de sa vie à constituer ces collections (pas seul parce que j'insiste sur le rôle de l'ensemble de l'association qui était autour de lui, y compris son épouse), comment il a pu travailler avec l'architecte et la muséographe pour faire avancer le projet et dans le sens que vous connaissez aujourd'hui.

#### Pierre VURPAS

Puisque le temps m'est compté, je vais simplement rappeler le contexte dans lequel nous sommes intervenus sur ce projet que vous pouvez voir à partir de ces quelques photographies anciennes qui sont projetées.

- Voilà l'implantation que vous connaissez, je ne vais pas m'étendre : on est dans le centre de Saint-Jean-du-Gard, sur une parcelle qui borde le Gardon et on est dans un site qui est visible depuis les montagnes, les collines périphériques, qui montre un bâtiment qui est à une autre échelle que l'échelle des constructions de Saint-Jean-du-Gard.
- Vous avez ici le cadastre, le parcellaire au XIX<sup>e</sup> siècle qui montre bien comment s'est développé la ville et qui fait notamment apparaître ces bandes de terrains qui sont très étroites et qui vont depuis la Grand Rue de Saint-Jean-du-Gard jusqu'au Gardon, qui permettaient aux habitants dont les maisons étaient construites le long de la Grand Rue, d'accéder au Gardon, pour y laver le linge, pour aller chercher de l'eau tout simplement et pour développer des petits jardins potagers mais c'est très caractéristique du développement urbain de Saint-Jean-du-Gard.
- On voit sur l'image de gauche Maison Rouge (qui est un peu plus foncée) : le bâtiment principal reprend la direction de ces parcelles, que je vais appeler lanières.
- Le cadastre évolue un petit peu. Vous avez le plan de masse du site vers 1950 qui fait apparaître plusieurs bâtiments : un bâtiment qui était à l'entrée piéton, quand vous êtes arrivés, qui a été démolé depuis et puis le bâtiment principal de Maison Rouge, la chambre chaude en partie haute – on voit bien l'escalier à double circonvolution qui permettait d'accéder à la terrasse – et ensuite un bâtiment qui était un bâtiment industriel, une usine couverte par des sheds qui a permis en 1881 d'implanter des métiers à tisser plus modernes que ceux qu'on pouvait mettre dans la filature.
- Et puis vous avez le cadastre en 2010

Une vue générale de Maison Rouge avant travaux, qui montre comment rentrer sur Maison Rouge : il est très important de voir comment on rentre dans un bâtiment – quand on a une approche architecturale par rapport à un bâtiment et surtout quand on veut reconverter un bâtiment – il est extrêmement important de comprendre comment il fonctionnait et quels étaient les éléments d'architecture qui permettaient d'y accéder, que ce soit une porte, un escalier.

Pour nous, cela a été un élément important dans la réflexion.

Dans la vue générale de Maison Rouge vous voyez des sheds qui étaient accolés et qui couvraient à l'origine la galerie extérieure.

- Des vues intérieures : La Grande Rouge à gauche telle qu'elle était quand on l'a trouvée. C'était un ancien atelier de menuiserie ; Monsieur Travier y a passé beaucoup de temps. Les grandes baies sont caractéristiques de ce bâtiment. Elles étaient à l'est ou à l'ouest et permettaient d'apporter beaucoup de lumière et de ventiler le bâtiment car les parties hautes de ces grandes baies étaient ouvrantes.

- Vous avez sur l'image de droite une vue du pavillon sud, un pavillon qui était à la fois accès à la Grande Rouge et qui servait aussi de petit atelier.
- Voilà une vue de l'intérieur du bâtiment des sheds avec une interrogation au niveau du projet : faut-t-il les démolir ou ne pas les démolir ? Cela a été une vraie interrogation parce qu'il y avait des éléments structurels, des sortes de poutres en béton qui dataient de la fin du XIX<sup>e</sup> et qui étaient des éléments intéressants.

Le bâtiment et le site sont inscrits à l'Inventaire des Monuments Historiques depuis 2003. Ils étaient donc protégés et c'est la totalité des bâtiments, y compris les sheds, qui étaient protégés. Vous avez le salon de thé, l'éolienne, le bâtiment de la Grande Rouge, la chambre chaude et ce bâtiment était protégé. Donc il y a eu un débat avec les services des Bâtiments de France pour savoir si l'on pouvait les démolir ou pas.

Naissance d'un projet

J'ai entendu dire hier qu'il fallait aimer un musée pour faire un musée. Il faut aimer les bâtiments pour faire de beaux bâtiments. Je crois que c'est un peu la même chose : on est comme les conservateurs, les architectes, surtout quand on travaille sur du patrimoine, il faut aimer les bâtiments. Il est vrai que lorsque l'on rentre sur le site de Maison Rouge, il y a un côté magique de cette cour des fileuses et de ce bâtiment qui est impressionnant quand on rentre. Pour nous, ce bâtiment était la première pièce de la collection. Cela a été un élément extrêmement important. C'était un bâtiment qu'il fallait préserver et requalifier pour lui donner une nouvelle vie, une nouvelle fonction.

Le bâtiment est érigé sur 2 niveaux, là nous sommes au rez-de-chaussée, mais il faut savoir que nous sommes sur une zone inondable, il y a un P.P.R.I. Cette salle où vous êtes a été inondée jusqu'à 1,50 m de hauteur. Elle ne pouvait donc pas être utilisable pour y installer une exposition permanente. On a proposé de l'utiliser pour des activités intermittentes. Toutes les dispositions ont été prises ici, c'est pour cela que les interrupteurs électriques sont à 1,50 m de hauteur, parce que nous sommes dans une zone inondable. On ne pouvait pas y installer de collections. Il fallait nécessairement agrandir le bâtiment et agrandir le bâtiment à l'étage. On a proposé d'organiser un dialogue entre ce bâtiment qui a une grande force et un bâtiment contemporain qui vient s'inscrire sur les traces du parcellaire. On est venu réinstaller des sortes de lanières sur ces parcelles qui font la largeur des parcelles d'origine (4 m, 5 m de large).

Donc on a constitué finalement un ensemble qui comporte une première lanière qui est, en quelque sorte, constituée de Maison Rouge qui est dans le même sens que les lanières, ensuite une lanière de respiration qui est le jardin du musée entre les deux et puis ensuite 3 lanières de hauteurs différentes qui expriment les terrasses, bâties par les Hommes et qui expriment la rudesse du paysage cévenol. Ce sont des terrasses successives qui sont soutenues par des bancels. Ceci est le fondement architectural : la conservation du bâtiment historique réhabilité et remis en valeur, et la construction d'un bâtiment contemporain qui est venu en quelque sorte s'installer sur ces lanières et qui exprime cette force du paysage. Voilà l'essence même du parti architectural.

Le bâtiment contemporain est constitué de 3 lanières qui comportent plusieurs niveaux. La 1<sup>re</sup> lanière comporte 3 niveaux. L'ensemble du rez-de-chaussée est occupé par un garage parce qu'il fallait mettre du stationnement pour les véhicules et par la partie logistique du musée. Le 1<sup>er</sup> étage, qui est de plain-pied mais pas au même niveau que l'entrée de Maison Rouge, parce que l'on voulait faire un bâtiment qui ne soit pas trop haut, comporte l'ensemble des expositions permanentes. À l'étage supérieur, sur les deux

premières travées, on va trouver d'une part les ateliers de conservation, de restauration et les réserves.

Un autre aspect du parti architectural est la façon de rentrer dans le bâtiment. Aujourd'hui, nous avons deux accès : un accès par le parking et un accès côté ville par le portail traditionnel. Nous avons voulu – c'est un élément fort du projet – que l'entrée dans le musée se fasse par l'escalier par lequel les fileuses montaient dans la filature. C'était évident depuis l'entrée côté ville puisque l'on tombe directement sur l'escalier. Pour les visiteurs qui arrivent en voiture ou en car, nous avons organisé à travers le parc un parcours thématique qui comporte une treille pour commencer, puis une plantation de mûriers et le jardin ethnobotanique. On découvre ensuite cette cour des fileuses, à travers le portail qui se trouve au niveau du pavillon sud et qui révèle le bâtiment ancien.

Vous avez ici aussi des sources d'inspiration : les bancels dont j'ai parlés, que vous pouvez voir et les fascines que l'on a utilisées pour traiter le bâtiment neuf. Le bâtiment neuf est construit en béton que l'on voulait très contemporain car on est dans un musée d'aujourd'hui pas dans un musée d'hier. À l'intérieur, vous avez pu le constater pour ceux qui ont visité, les murs sont des voiles en béton armé et les sols sont traités en béton. Les plafonds sont faits de poutres en châtaignier (qui reprennent donc l'arbre symbolique des Cévennes) entre lesquelles on a disposé des planelles perforées pour réaliser l'absorption acoustique.

Ce bâtiment a une isolation par l'extérieur et est ensuite rhabillé par des pierres de schiste qui viennent du Mont Lozère. Elles sont posées comme des pierres sèches et permettent l'isolation du bâtiment. Les terrasses aussi sont végétalisées dans ces nouveaux bâtiments. Il n'y avait pas besoin, au niveau de l'exposition permanente, de protection vis à vis des rayons ultra-violets, de la lumière naturelle c'est pourquoi ces trois lanières s'ouvrent sur le paysage au sud. Les baies sont protégées par des éléments en bois qui rappellent les fascines, qui sont une autre inspiration du projet.

La visite démarre à partir de l'accueil. On a ensuite organisé un parcours à travers ces lanières relativement fluide. On passe par les galeries de liaison, qui surplombent le jardin du musée, pour arriver dans la Grande Rouge et on ressort ensuite pour revenir par le parcours des lanières et revenir à l'accueil. C'est un principe normal de boucle dans le musée.

Quelques éléments techniques qui peuvent intéresser certains. La volonté dans la Grande Rouge était vraiment de garder cet espace tel qu'il était (pas à l'origine puisque la charpente avait été refaite). À l'origine, il y avait une charpente en bois qui avait dû pourrir et qui, dans les années 1920, a été refaite et remplacée par cette charpente métallique, extrêmement fine d'ailleurs qui était capable de porter 17 kilos par m<sup>2</sup> de couverture. C'est vraiment donc très fin.

Aujourd'hui on ne peut pas se passer d'isolation. Nous avons donc eu une double approche. D'une part améliorer la qualité thermique du bâtiment : nous avons réalisé une sur-toiture, un système qui permet d'isoler par-dessus, ce qui donne une très bonne performance. Nous avons réutilisé les tuiles existantes, qui sont des tuiles de Marseille, que l'on a reposées en partie supérieure pour isoler correctement. Les murs par contre n'ont pas été isolés et pour compenser ce déficit d'isolation, nous sommes partis sur le principe d'une chaufferie au bois qui est couplée avec une pompe à chaleur électrique, parce que l'on a pas le gaz ici. Une chaufferie au bois permet en principe des coûts de fonctionnement un peu plus faibles qu'avec du pétrole et évite les blocages.

Dans cette salle, nous avons voulu garder tout l'espace, le volume de la salle dans son intégralité.

Pour l'éclairage, cela a été un peu plus compliqué car on ne pouvait pas accrocher les spots à la toiture, c'était trop lourd.

Quand on intervient sur un bâtiment existant, de nombreuses normes s'appliquent. Bien sûr, il y a les règles de muséographie, c'est une chose, mais il y a également les règles techniques. Il a fallu démontrer que nous pouvions garder la toiture, cela a été un élément un peu compliqué. Les baies sont caractéristiques : ce sont des profils en T en acier, avec des vitrages anciens. Nous avons gardé ces vitrages qui déforment, on ne voit pas très bien à travers. Nous avons changé les verres qui étaient en mauvais état, on a réparé les châssis qui n'étaient pas en bon état mais on a voulu les conserver. Même chose sur le plan thermique, cela ne répondait pas aux contraintes d'aujourd'hui. Nous avons donc refait un doublage par un châssis vitré qu'on a reposé à l'intérieur avec un verre légèrement teinté pour faire une mise à distance par rapport à l'extérieur et on a remis en fonctionnement les abattants que vous voyez en partie haute qui sont maintenant motorisés. Il y a des sondes dans chaque châssis et en fonction de la température entre les deux vitrages on les ouvre ou on les ferme, ce qui permet de récupérer de l'énergie à l'extérieur. Quand il y a du soleil, on récupère de l'énergie dans ces éléments et on ouvre le châssis vers l'intérieur. Par contre quand il fait froid on ferme. C'est le principe.

Les façades du bâtiment ancien ont été retraitées avec une peinture à la chaux. Nous avons ouvert le débat avec Daniel et les services de l'architecture des Bâtiments de France concernant le traitement des façades et nous sommes arrivés à un consensus pour les retraiter de façon assez sobre et simple, pour exprimer les façades telles qu'elles étaient au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Je vous parle du chantier car ce sont souvent des chantiers passion. L'escalier est aussi une aventure, nous avons dû le faire deux fois. Nous avons eu affaire à un entrepreneur qui travaillait très mal. La cage d'ascenseur a d'ailleurs 8 cm de faux niveau. Les marches de l'escalier étaient toutes de hauteur différente. C'est la première fois de ma vie que j'ai dû casser un escalier mais on ne pouvait pas laisser cela quand on fait un bâtiment comme celui-ci on le refait pour un certain nombre d'années. L'escalier relie les différents niveaux, c'est l'échine dorsale du bâtiment. Il permet d'accéder au dernier niveau à la salle des expositions temporaires dont je n'ai pas parlé, qui est au-dessus de la billetterie. Nous avons pris le parti de couper en deux le volume de la Grande Rouge pour y installer la billetterie et au-dessus, la salle d'exposition temporaire. Cela existait déjà du temps de Daniel Travier : il avait fait une mezzanine pour récupérer de la surface.

Les galeries de liaison

Cette photographie assez intéressante montre les fondations du nouveau bâtiment et cette organisation en bandes du bâtiment. Quand nous avons voulu réaliser les fondations, nous avons découvert qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, il y avait un système de canaux, de bassins d'agrément devant cette galerie. Ces bassins devaient être alimentés par le canal du Péras qui traverse le site.

Pour la construction de la mezzanine dans la Grande Rouge, nous avons pris le parti de détacher ce volume par rapport au mur. C'est vraiment une boîte qui vient s'installer dans un autre volume. L'idée était d'organiser un dialogue entre une architecture contemporaine et l'existant sans toucher celui-ci ou en le révélant.

Concernant l'administration, il a fallu soulever le bâtiment qui s'était affaissé de 15 cm, on l'a relevé avec des vérins. Il n'était pas très bien construit à l'époque.

C'était une belle histoire et je dois dire que j'ai été très heu-

reux de faire ce projet. Il est maintenant de la responsabilité de ceux qui l'ont en charge de le faire vivre.

Il y a une chose que je n'ai pas dite et que je tiens vraiment à dire. J'ai beaucoup parlé de mon approche sur le projet mais en réalité c'est une approche commune. C'est extrêmement important notamment au niveau de l'organisation des lieux parce que je ne suis pas un spécialiste des musées même si l'agence en a réalisé certains. C'est un travail réalisé avec la muséographe et avec Daniel Travier, l'âme du musée, sa cheville ouvrière. Il a toujours été porteur de solutions positives pour améliorer le projet.

Je voudrais le remercier parce que cela a été un vrai bonheur d'une part de le connaître et deuxièmement de travailler avec lui et sa ténacité qui est cévenole je crois et un vrai bonheur avec Marion avec qui l'on s'était déjà croisés sur d'autres projets.

## Xavier FEHRNBACH

On peut noter dans ton intervention la confrontation entre deux bâtiments, l'un neuf l'autre ancien, la démarche étant la même parce que on est dans un contexte muséal avec des normes muséales qui sont extrêmement complexes. Je rappelle que le projet a été suivi par la Direction des Musées de France, par les architectes conseils de la Direction des Musées de France qui ont joué un rôle assez important dans ce projet et pour nous, ministère de la Culture, la DRAC de l'époque, c'était un chantier intéressant parce que cela a confronté très peu l'archéologie mais beaucoup les Monuments Historiques, beaucoup les musées. On a souvent eu des points de friction comme on en a eu pour d'autres chantiers de restauration parce que l'on s'est trouvés face à un monument entièrement protégé, qu'il a fallu déprotéger en partie. Il a fallu faire des choix pour la restauration qui était extrêmement complexe.

On voit d'ailleurs en termes de modernité la confrontation d'un chantier de restauration avec des normes extrêmement strictes qui sont des normes muséographiques. Comment l'architecte se pose les questions et comment il essaie d'y répondre, pour la restauration des Monuments Historiques, des monuments anciens de manière général, les mettre aux normes actuelles d'isolation, les problèmes de température, le contrôle des températures... C'est extrêmement difficile. On est toujours plus confrontés à des problèmes complexes avec les monuments anciens qu'avec les monuments modernes. Le cas, ici, est exemplaire. Le monument moderne n'a pas posé de problèmes mais plutôt les bâtiments anciens. En tout cas ce ne sont pas les mêmes problèmes.

La sur-toiture engendrait des problèmes au niveau des corniches, tout le monde connaît le problème des sur-toiture par rapport aux corniches existantes. Le problème des enduits de façade a été un débat extrêmement houleux et difficile. Nous nous sommes heurtés à un débat archéologique au départ puis ensuite un débat en termes de réalisation. Cela pose aussi la question du choix des entreprises. Dans ce chantier, on a eu beaucoup de problèmes avec des entreprises qui n'étaient pas toujours au niveau de qualification et c'est important pour ce genre de projet, pour faire avancer les choses. Les entreprises étaient aussi très fragiles sur le plan économique. Il y en a qui ont mis parfois en péril, ou en tout cas qui ont plombé excessivement ce projet.

Il a donc fallu beaucoup de ténacité, beaucoup de courage, on peut le dire, et aussi que l'ensemble de la maîtrise d'œuvre ait conscience des coûts qui étaient imposés par le maître d'ouvrage, pour un montant initial qui était relativement restreint. Vous avez aujourd'hui un coût au mètre carré qui est parmi les plus faibles en termes de réalisa-

tion pour ce type d'équipement au niveau national, il faut le rappeler. Cela signifie aussi que les architectes, c'est-à-dire toute l'équipe, ont une certaine philosophie du chantier pour se confronter aux exigences du chantier mais aussi à l'esprit-même que le musée représente en termes d'épargne, d'économie et de gestion des ressources premières. Je pense que c'est important de le rappeler.

## Marion LYONNAIS

Bonjour, je voudrais essayer de commencer à répondre à la question de Xavier à propos de l'usage des techniques et savoir-faire et la question de la contemporanéité par rapport au travail que j'ai fait en scénographie. Je me considère plus comme une scénographe que comme une muséographe, même si je peux avoir dans mon travail à faire de la muséographie, ce n'est pas ma spécialité car la muséographie c'est une spécialité à part entière.

J'ai essayé de condenser cette présentation car j'ai énormément à dire, énormément appris, en deux parties et je me rend compte que ces deux parties suivent deux échelles : une échelle globale au niveau du parcours de l'ensemble des deux bâtiments – ce que j'appelle la « grande échelle » – et une échelle plus petite qui va se concentrer sur le travail du détail de l'objet et de sa mise en place, de sa mise en scène.

J'aimerais parler tout d'abord de la mise en valeur de l'usage du livre et de la tradition orale à travers le parcours entier du musée qui a dès le départ, dans le travail du concours avec Pierre, nécessité de penser cette approche de comment on allait voyager et traverser, raconter l'histoire du programme scientifique et culturel écrit par Daniel à travers le programme du bâtiment, de deux bâtiments – un bâtiment existant, classé, ancien, patrimonial, une filature et une extension par une signature contemporaine.

La scénographie commence par l'entrée et est destinée à un public. Le scénographe essaie de se transposer, c'est en quelque sorte le premier visiteur. J'essaie en tout cas dans ma démarche de me mettre à la place du public et de savoir ce qu'il va voir en premier et comment il va élaborer et vivre un processus qui va lui permettre de comprendre des choses. Avant tout, un musée est un lieu de savoir : il sert d'abord à cela, ce n'est pas un lieu de consommation.

Pierre Vurpas m'a beaucoup appris. La première chose qu'il a dite est qu'on ne change jamais une entrée historique, à savoir les escaliers en fer à cheval. Cela a été son premier mot quand on a fait le concours. Même si dans le programme on veut deux entrées, l'entrée historique se fait depuis la rue de l'Industrie et on rentre par la porte des escaliers.

2 entrées et 2 bâtiments, un grand parcours, une grande histoire, cela voulait dire qu'il fallait que le parcours soit obligatoirement en boucle pour arriver à rentrer et à sortir par le même endroit.

À l'échelle de la pratique du bâtiment, l'idée de la boucle du point de départ et du point d'arrivée qui se situent au même endroit était fondamentale.

Mon travail est de lire et de comprendre un projet scientifique et culturel et de le transmettre à un public, aux visiteurs, du mieux que je peux et de considérer ce travail colossal qui écrit les contenus du musée mais qui les met également en rapport avec la collection d'objets. J'ai eu ce qu'Umberto Eco appelle « le vertige de la liste » car c'est la première fois que je devais affronter une collection dont je ne percevais pas la fin et je crois que jusqu'au bout je n'ai jamais su exactement jusqu'où on pourrait aller dans cette collection parce que Daniel était continuellement en train de la remplir.

Il a écrit ce projet scientifique et culturel et déjà, à sa lecture et à son ton, j'avais compris que j'étais face à quelqu'un

qui parlait, qui écrivait comme un conteur. L'histoire qui était rédigée pour expliquer et transmettre la culture de ce peuple cévenol était écrite comme presque comme un conte, comme une grande histoire. Il y avait une réelle logique d'enchaînement des thématiques et un processus d'apprentissage pour qu'on comprenne le contexte géographique, historique du territoire. On commence par l'environnement et au fil de la narration on va terminer dans la profondeur, dans l'intimité des gens. Ceci a amené à travailler l'idée du parcours dans un récit séquencé : c'est la traduction presque linéaire de ce texte par l'espace. Ces douze grandes thématiques s'enchaînent les unes avec les autres et vont se boucler au niveau de l'entrée et de la sortie. En passant, il fallait relier dans ce parcours, au bon moment, l'histoire de la sériciculture qui naturellement ne pouvait se dérouler que dans la Grande Rouge. Pourquoi ? Parce que l'architecture pour moi quand on conçoit un projet, architecte et scénographe ensemble, c'est une pensée globale et l'architecture est aussi un outil pour prolonger ce récit, cette histoire, cette narration et permettre de renvoyer aux localités qui sont évoquées par les contenus. Pierre Vurpas m'a écoutée, m'a suivie et a presque plié les murs par ces ouvertures et ces systèmes de communication : il y a des fenêtres, il y a des lieux qui se surbaissent. Les murs en tout cas ont suivi le scénario de la visite dès la conception. On a troué des bétons pour créer de l'espace pour intégrer des photographies rétroéclairées parce que l'on a senti qu'entre le programme et la densité des collections, il fallait mettre de l'air. Comment faire pour trouver le plus d'air possible dans cette densité et dans cette immersion ? L'architecture et les échanges dès le départ ont aussi aidé à cela.

Cette mise en boucle et cette grande histoire traversent ces douze thématiques.

Ce qui a été intéressant et c'est peut-être la seule chose que j'ai pu proposer en sortant un peu du programme, c'était d'ajouter la salle du point de départ qui est la salle de la bibliothèque. C'est à mon sens l'espace qui m'a permis de faire comprendre aux gens que le côté intellectuel, le côté plaisir d'apprendre et la présence du livre (cet usage du livre dans la culture protestante cévenole) sont quelque part omniprésents dans la visite. Cet espace de la bibliothèque m'a été suggéré quand j'ai rencontré Daniel Travier et que j'ai découvert chez lui sa propre bibliothèque.

Grace à Pierre Vurpas, qui a mis les baies vitrées là où il fallait, on a pu mettre en abîme cet usage du livre et l'inscrire dans la globalité du parcours avec ce petit clin d'œil du miroir huguenot qui révèle son secret à la fin et que l'on voit au début comme un simple miroir : on ne sait pas trop pourquoi il est là. Il y a une espèce de double point de vue à ce niveau-là et ce double regard va devenir finalement le dispositif de ce musée, à savoir d'utiliser les capacités techniques de l'image, de l'impression sur verre, pour permettre la vision d'une même image d'un côté et de l'autre et la faire vivre à travers deux regards au moins.

Le parcours commence par un accueil du peuple cévenol, par le film et se termine par le témoignage de Raoul Pic et la question du fait religieux avec les objets emblématiques des thématiques comme le protestantisme, le paysage construit, la soie, le châtaignier qui sont présents dès le départ et que l'on retrouve comme une petite synthèse d'objets presque symboliques qui incarnent cette société cévenole si on devait la synthétiser, ce qui est impossible.

En ce qui concerne l'écrit, c'est comme les collections : avec Daniel, il fallait trouver les moyens de mettre tous ces mots sans enlever aucune virgule, ce qui était un vrai challenge parce que le texte dans l'exposition et dans le travail de la scénographie prend de l'espace. S'il prend de l'espace, il enlève de l'espace aux objets mais il faut qu'il soit dans le pro-

longement de l'objet, il l'accompagne. Il faut donc trouver comment lire un texte et voir des objets en même temps, trouver la place de chaque chose. Les textes donc s'intercalent, ils accompagnent, ils sont là. C'est en même temps une véritable matière, qui a du sens. Avec Daphné Vurpas, la fille de Pierre, qui a réalisé tout le graphisme, nous avons cherché une typographie qui était liée, même si c'est une typographie contemporaine, à l'impression. Ce n'est pas une typographie avec des lettres qui n'ont rien avoir avec la culture cévenole.

La tradition orale accompagne aussi les points de vue et les milieux, les espaces et les histoires que l'on raconte. C'est tout simple : il y a des bancs, on s'assoie et on écoute face à quelque chose que l'on regarde. Cela nous permet d'écouter les voix du peuple, de les refaire vivre et de documenter ce qui est exposé par les collections.

Je vais parler maintenant de la mise en valeur à une échelle un peu plus ciblée au niveau des objets, par rapport aux techniques et aux savoir-faire :

- L'utilisation du bois de châtaignier plutôt qu'un autre bois.
- L'utilisation de l'acier avec sa véritable patine. Cela a choqué des gens que l'on laisse le moirage des tôles et que l'on voit les tirages de la matière. Cela peut se piquer de rouille peut-être, cela va vieillir, se patiner. Pour moi, cela fait partie de l'expression brute de cette matière, la plus simple possible, pour essayer d'être juste dans une amorce et dans l'accueil des collections mais quand même d'être en résonance avec le processus de fabrication de l'objet, d'où il vient et d'où il provient.
- Réemploi : c'est un vrai sujet parce qu'on a le sens de l'économie, que l'on réutilise dans le musée aussi. Daniel a énormément fourni d'éléments de soclage : on a réemployé des tas de morceaux de petites ferrures, de bois pour remettre en place les objets. Il y a eu par exemple des scellements de petites ferrures, de clous pour tenir des portes. C'est du détail, mais ça change tout. Ce n'est pas une vis inox, ce sont des choses qu'il avait gardées et au moment du montage de l'exposition il arrivait avec ses boîtes, il a nettoyé ces petites pièces qui ont permis que tous ces objets soient rattachés à ce lieu complètement contemporain avec un petit détail qui leur est propre, lié. Nous avons utilisé plein de petites choses. C'est important, c'est du détail mais cela compte.

C'est comme cela qu'est venue l'approche générale de la réponse au concours : j'ai visité le premier musée et en haut il y avait une boîte avec une lanterne magique et des plaques peintes qui étaient en fait une collection d'un conférencier cévenol, Samuel Bastide.

J'ai été émerveillée, je pense que c'est parce que c'est l'ancêtre du cinéma, mais c'est aussi très pictural, graphiquement magnifique et en plus ce conférencier – je l'ai appris après (c'était dans le PSC et Daniel m'a beaucoup aidée et me l'a réexpliqué clairement) – jalonnait les Cévennes en transmettant les histoires des Camisards et bien d'autres avec sa lanterne magique.

J'ai donc voulu utiliser ces dispositifs avec des moyens contemporains, une simple impression numérique sur du verre. Elle accompagne le visiteur tout au long du parcours. Elle prend différentes formes et devient un dérivé cinématographique quand cela devient une image animée. Elle permet d'amener aussi cet usage de la photographie qui est propre aux Cévennes, cette technique photographique et donc de jouer aussi avec le passé et le présent, d'amener de la contemporanéité par la couleur, par les photographies de Michel Verdier et le travail immense qu'il a fait dans le musée, ses films. Il y a toujours deux points de vue : j'aime bien dans un musée – Monsieur Knodel parlait de polysémie – que l'on puisse regarder un objet de plusieurs façons, qu'on

puisse en voir la face et le dos c'est assez intéressant, et qu'il soit mis en relation avec d'autres parce qu'il s'interprète à plusieurs niveaux de lecture. C'est ce que j'ai essayé de faire par ce recours à l'image, en faisant des renvois de fenêtres et de cadrages, des ponts (le loup qui bascule du côté du berger, les quatre saisons, l'ancien berger et le berger contemporain, la femme avec le ver à soie : l'image sert de filtre de conservation mais redonne vie et remet en présence).

Je crois d'ailleurs que nous ne parlons pas assez de l'aspect mémoriel de ce musée qui est la mémoire d'un peuple, d'une civilisation qui était en voie d'extinction. Tout allait se perdre, Daniel l'a sauvé. C'est important, personnellement je m'y suis reconnue à travers mes racines, ma culture. C'est aussi l'objet qui parle, avec une collection encyclopédique comme celle-là, on essaie toujours de renvoyer à des milieux. Je me suis servie de la topographie de l'espace pour essayer de délimiter les thématiques mais je me suis aussi efforcée d'avoir toujours un regard de l'Homme, de l'usage, de sa main. À l'échelle corporelle du visiteur, que le visiteur puisse se projeter, que son imaginaire soit naturellement mis en action par la mise en place de l'objet qui est présenté dans son usage et en parallèle la série typologique qui documente d'une façon plus scientifique qui peut en même temps en dresser l'évolution et en faire faire la comparaison aux visiteurs.

Ce qui m'a le plus fascinée, ce qui continue à m'intéresser c'est le désir d'apprendre.

Pour moi ce musée est un processus d'apprentissage. Il révèle aussi, aujourd'hui encore plus, notre décadence par rapport à la consommation parce que l'on voit l'intelligence de ces objets qui sont en équilibre avec la nature, il n'y a pas de gaspillage et aujourd'hui on est tous entraîné de consommer complètement en des trucs qui ne veulent plus rien dire.

On n'a pas besoin d'être innovant, quelque fois le passé peut nous faire réagir pour le futur. Les reconstitutions, c'est peut-être un peu désuet, mais c'est en fait une immersion dans l'habitat. Si on les met en parallèle avec toutes les fonctionnalités de ces objets on comprend l'intelligence et on peut se projeter : on l'associe avec l'architecture extérieure, on vit le paysage.

Les vitrines aussi, il y a énormément d'objets. Je suis contre la juxtaposition des objets dans les vitrines comme cela ; l'idée c'est d'utiliser la vitrine qui va recadrer pour rassembler et dans l'épaisseur du cadre, non pas dans la transparence. Quand il y a besoin de se focaliser, le cadre est un super outil. Je n'en ferais jamais le tour. Il y a toujours à faire.

## Xavier FEHRNBACH

Je vous propose que l'on discute avec Daniel Travier sur les collections et ensuite nous débattons de ce que l'on vient de dire. J'ai senti toute l'implication à la fois de Pierre et de Marion dans ce projet, parce que ça va bien au-delà d'un travail de commande habituelle. Je pense qu'ils s'y retrouvent complètement, il y a sans doute un avant et un après. Le fait de projeter ses propres ressentis, son propre sentiment par rapport à la société actuelle, dans cette société que l'on a représentée dans ce musée est quelque chose d'extrêmement fort.

On a vu aussi toutes les difficultés de travailler avec un homme qui a accumulé des milliers d'objets et surtout comment réussir à faire parler ces objets alors que Daniel a été un acteur essentiel de la collecte – à la différence de nombreuses collectes, c'est une collecte documentée. On a donc toute cette documentation derrière, documentation scientifique mais Daniel étant un acteur direct, il est devenu lui-même quelque chose dans ce recueil de mémoires.

Il y a donc à la fois l'histoire de la collecte et l'histoire – ou les histoires – que l'on a racontées à travers ces objets. Cela fait une somme d'informations extrêmement importante qu'il a été particulièrement difficile de traduire dans ce parcours, on l'a revu encore tout à l'heure. Cela pose des difficultés au scénographe et à Daniel Travier sur des choix qui sont nécessairement à faire et des niveaux de lecture qui sont nécessairement à faire dans ces musées, d'où l'importance et la difficulté de la médiation et des médiations et la difficulté de traduire l'ensemble de cette information sur des niveaux que réclament les différents publics qui viennent dans ce musée. On a vu les systèmes audiovisuel, les systèmes audio, photographiques, les maquettes etc.. Un certain nombre de dispositifs qui permettent de compléter l'information. On a vu que les cartels étaient déjà très riches, très nourris mais je regrette qu'il n'y ait pas de numéros d'inventaire ou un certain nombre d'informations liées à la collecte. Cela suppose que l'équipe d'animation aujourd'hui en place dans ce musée, les prochains mois, les prochaines années vont être fondamentales pour développer avec Daniel Travier et l'ensemble des équipes de collectes, les niveaux de transmission, les outils de transmission qui vont être nécessaires à l'ensemble du public. Daniel peut peut-être rappeler le nombre d'objets qu'il y a dans la collection.

### **Daniel TRAVIER**

Le nombre précis d'objets n'a pas beaucoup d'intérêt, il y en a à peu près 10 000 d'exposés et avec ce qui est dans les réserves et si on ajoute les photographies anciennes et documents, à peu près 30 000. Cela ne m'a jamais vraiment préoccupé.

### **Xavier FEHRNBACH**

La difficulté pour toi, on l'a bien compris c'est que le musée que l'on a connu avant était un musée qui permettait une accumulation qui était volontaire. Tu t'es retrouvé avec un espace de présentation multiplié par X et en même temps avec des contraintes plus importantes. Comment as-tu vécu et comment as-tu pu t'entendre et faire des choix avec l'architecte et avec la scénographe ?

### **Daniel TRAVIER**

Je crois que l'on a pas eu de difficultés, globalement nous sommes toujours tombés d'accord et je n'ai pas eu vraiment de frustrations dans la mesure où l'espace était beaucoup plus important et sur cet espace important en terme de nombre d'objets, on est sur le même nombre d'objets qui étaient présentés là bas, sauf que l'on a multiplié par deux l'espace de présentation. Cela aère davantage, ce ne sont pas nécessairement les mêmes, il y en a qui n'y sont plus. Nous avions une belle collection de ferrures de portes du XVIIIe siècle qui aujourd'hui a disparu ; en revanche il y en a d'autres qui n'y étaient pas : la bassine des fileuses de la filature de Sainte-Croix n'y était pas. Globalement, c'est à peu près le même nombre.

Pour ce qui est de l'accumulation, ce n'est plus à la mode aujourd'hui. Pourquoi il y a accumulation ? Parce que cela donne du sens. Je dois faire une confession : l'objet ne m'intéresse pas en tant que tel. S'il a des qualités esthétiques, tant mieux c'est bien. Pour moi, l'objet fait sens dans la mesure où il traduit la vie, l'existence d'hommes et d'une société.

L'objet est un témoin et tout à l'heure tu as eu une expression « il fallait parler les objets » qui est une préoccupa-

tion pour moi depuis très longtemps. Avec Jean-Noël Pelen, nous avons réalisé une exposition au théâtre d'Alès qui nous avait été commanditée par Jean-Pierre Chabrol qui s'appelait « Les objets qui parlent » et effectivement il y avait quelques objets avec des témoignages et des discours qui racontaient la vie des gens . C'est ce que l'on a essayé de faire ici. Quand j'ai rédigé le PSC, il y avait un contenu, une certaine logique, comme a dit Marion, qui raconte effectivement l'histoire, des histoires d'hommes et une histoire globale d'un territoire. J'avais beaucoup de craintes par rapport à la scénographe. On ne se connaissait pas du tout avec Marion. Quand j'ai rédigé le PSC, j'ai mis un certain nombre de pages et de pages pour expliquer : les objets avaient un sens, c'est ce qu'il fallait, que le visiteur devait pouvoir découvrir. Je ne voulais pas d'une scénographie où le scénographe s'exprime et où l'on ne voit que lui.

Les objets sont prioritaires et non le scénographe. C'est la même chose pour les architectes qui pour certains travaillent pour leur nombril. Là ce n'était pas le cas et cela a été fondamental. Je l'avais largement écrit dans le PSC et j'ai été comblé. Cela a tout de suite très bien fonctionné avec cette équipe. Pour en revenir au sujet qui nous intéresse d'aujourd'hui, nous voulions questionner la place du musée de société dans la modernité. Nous ne voulions pas, selon l'expression de Philippe Joutard, de la « beauté du mort » dans ce musée, c'est-à-dire, mettre quelque chose de mort dans une vitrine et admirer cette beauté du mort. Ce que l'on souhaitait c'était que ces objets, certes témoignent d'une société ancienne, mais montrent aussi que ce pays existait toujours, était vivant et que certaines de ses activités qui existaient toujours, avaient peut-être été réaménagées. C'est intéressant de voir que dans le projet architectural de Maison Rouge, l'on a utilisé une technique traditionnelle sur un bâtiment contemporain. C'est un projet qui montre que dans le contemporain, le traditionnel peut avoir un sens très fort. Il n'y avait plus d'artisan en Cévennes qui travaillait la pierre sèche. On ne l'a pas réinventé, c'est parti de témoignages, de pratiques qui restaient chez les paysans. C'est aussi cela que nous voulions mettre dans le musée : il y a des activités anciennes qui perdurent, qui ont été relancées avec les modernisations d'outillage, d'autres qui ont disparu et d'autres qui n'existaient pas autrefois et qui sont là aujourd'hui et ont un sens. La farine de châtaigne n'est pas une tradition cévenole. Aujourd'hui, dans la production de châtaignes, c'est un produit important pour les cultivateurs. Il fallait donc, et avec Marion nous étions tout à fait d'accord avec cela, que dans la visite de l'exposition, certes nous nous faisons l'écho d'une société traditionnelle, mais en même temps, il fallait montrer que des gens vivaient aujourd'hui dans ce pays et le faisaient vivre. Des gens qui sont des Cévenols ancestraux, mais aussi des nouveaux venus dans les années 1970/80 qui se sont installés et qui font vivre aujourd'hui ce pays et qui sont les vrais Cévenols d'aujourd'hui. Nous n'idéalisons pas une « cévenolité » ancestrale. Nous avons pris le parti de montrer les objets traditionnels dans les vitrines et d'orienter plutôt les vidéos sur les activités contemporaines, les activités d'aujourd'hui. Les vidéos font donc écho aux vitrines et aux objets et c'est une solution intéressante. Je voudrais ré-insister sur ce qu'a amené Michel Verdier avec ses photographies. Il a d'abord fait des enquêtes sur le terrain pour photographier les gestes qui allaient disparaître, qui disparaissaient, mais aussi la photographie, les films. Raymond Achilli a également réalisé des films sur la vie des Cévennes aujourd'hui et je tiens vraiment à leur rendre hommage. J'ai dépassé la question que tu m'avais posé Xavier.

## Xavier FEHRNBACH

Cela a permis de développer le propos. Il y a un élément que j'ai trouvé essentiel dans le PSC, dont on a parlé tout à l'heure et dont il est peut-être intéressant de reparler, qui est très nouveau par rapport au dispositif de l'ancien musée, c'est le rôle du livre, que l'on ne voyait pas dans l'ancien musée ou pas autant en tout cas. Cette muséographie, elle commence par le livre et elle finit par le livre. Je trouve que c'est quelque chose d'important parce que dans notre société actuelle, par ce biais-là, nous évoquons une certaine forme de résistance, qui est très forte.

## Daniel TRAVIER

Il existait pas mal mais c'était au second degré. Dans l'ancien musée, la reconstitution, dans la chambre en particulier – aujourd'hui c'est une sorte de diorama – à l'époque le public rentrait dans l'espace et donc dans l'espace du quotidien, il y avait les écrits, les livres religieux ou non et c'est ici que l'on pouvait comprendre que le livre avait joué un rôle fondamental dans ce pays. Je ne savais pas comment l'on pouvait traduire cela d'une meilleure façon, scénographiquement et le concours nous a amené l'idée de Marion de commencer par une bibliothèque. Comme Marion ne savait pas que nous avions des collections en ce sens, elle avait dessiné une bibliothèque avec du schiste qui représentait des livres. Je lui ai dit que l'idée de commencer par le livre et le rôle du livre me plaît beaucoup, je trouve que c'est une excellente idée et cela me fascine mais l'on trouvera une vraie bibliothèque pour l'exprimer. Lorsque nous sommes devenus « Musée de France » l'une des remarques qui avait été faite était que le travail scientifique était sérieux mais que surtout c'était une collection qui était extrêmement documentée. C'est quelque chose qui est difficile à faire paraître dans le parcours du musée. La relation que j'ai pu avoir avec des personnes que j'ai rencontrées dix fois et qui m'ont raconté des histoires sur les objets... On s'est essayé à le raconter un peu pour l'enseigne du sabotier, mais c'est très compliqué car ce sont des discours qui sont très longs et cela n'est pas venu en une seule fois. J'ai rencontré des gens une fois, deux fois, vingt fois et c'est dans cette approche, cette connaissance de l'un à l'autre, cette amitié même qui se crée, qui se lie avec la personne que l'on recueille ce qui est au fond des choses. Et l'on voit que ces objets ont des histoires d'hommes. Exprimer à quoi servait l'objet et comment vivaient les gens autour, c'est relativement facile, on l'a fait. Par contre, cette dimension autour de certains objets, ce qu'ils racontent de la vie de l'homme et intérieurement, est un peu difficile à montrer, il faut le discours. C'est pour cela que j'aime bien dans les visites que je commente, sur deux ou trois objets, apporter ce témoignage.

## Xavier FEHRNBACH

J'invite d'ailleurs les gestionnaires du musée aujourd'hui à organiser des journées thématiques car ce musée, on le voit bien, est constitué de manière très thématique et chaque thématique nécessite des heures et des heures de développement et à travers un certain nombre de spécialistes de certaines thématiques, il y a moyen d'organiser effectivement une découverte beaucoup plus approfondie pour différents publics. C'est une manière d'aborder le musée et les collections qui sera intéressante à étudier avec l'équipe. Dernière chose et Marion l'a déjà dit, mais je pense que vous avez remarqué la disposition des objets, la manière dont on peut tourner autour des objets, la manière dont on

peut approcher les objets, la manière dont on peut encore toucher les objets, fait de ce musée encore une exception dans le paysage des Musées de France et heureusement parce qu'il y a une confrontation immédiate avec l'objet et il y a une interrogation, de fait, sur cet objet-là. Le fait qu'il y ait des séries, le fait qu'il y ait des objets qui soient réparés, montrés, etc., fait forcément interroger le public. C'est aussi le but, en dehors de l'aspect pédagogique et de présentation d'une société à travers l'ensemble de ces collections, c'est bien d'essayer, grâce à la muséographie qui a été choisie, de demander au public de s'arrêter, de regarder, de sentir, de toucher, d'utiliser l'ensemble de ses sens, parce que je pense que les sens sont importants dans ce parcours, et de s'interroger sur ce qu'il voit et donc sur ce qu'il peut en tirer lui-même aujourd'hui dans sa vie contemporaine. Je pense que c'est très important. Est-ce que vous avez des questions dans la salle ?

## Jean-Noël PELEN

Je n'ai pas de question mais un commentaire à faire, puisque j'ai un peu participé à l'histoire de ce musée même si c'est Daniel qui a fait l'essentiel évidemment, j'étais simplement là pour donner mon point de vue de temps en temps. Ce qui me frappe beaucoup dans ce musée c'est la cohérence entre les divers niveaux de savantisation que ce soit par le côté architectural, ou dans l'économie du pays représentée dans l'économie des moyens, puisque c'est l'un des musées qui coûtent le moins cher au mètre carré et donc cette recherche de cohérence entre tous les niveaux de la muséographie, depuis le bâtiment jusqu'à l'intérieur de la vitrine. Je trouve cela très intéressant et évidemment enthousiasmant. Cela rejoint d'ailleurs l'idée évoquée hier que ce n'est pas une présentation de collections – d'ailleurs Daniel disait que le nombre d'objets n'était pas important – mais que c'était un propos. Il y a une recherche de cohérence dans la mise en propos. Marion tu emploies beaucoup le terme de « récit », « narration », et je voulais vraiment souligner cela, cela me touche beaucoup. Dans le parcours du musée, on parle également beaucoup de la mise en série. Il y a tout un débat sur la mise en série : est-ce qu'il faut en mettre plus ? Est-ce qu'il faut en mettre moins ? Ce que je voudrais en dire personnellement, c'est que j'aime bien la mise en série, pas par le fait que ce soit une typologie scientifique, mais parce que l'objet absolu n'existe pas. Il n'y a que des objets, il n'y a pas d'objet générique, même si l'on peut réfléchir intellectuellement au fait qu'il existe un objet générique que l'on peut appeler « la houe » par exemple, en réalité il n'existe que des houes : des houes avec des manches tordus, des houes plus ou moins bien trempées, des houes triangulaires, des houes rondes, parce qu'il n'existe que des hommes, des vallées, des lieux, des mas et de vraies terrasses, il n'y a pas d'objet générique. La profusion des objets montre donc l'intelligence de l'Homme sur son territoire pour s'adapter à la réalité d'un quotidien très précis. Il va rapetasser son objet, le raccommorder parce que l'objet doit durer. Une autre remarque que je voulais faire et qui rejoint cette histoire de cohérence, c'est que l'on parle beaucoup du livre, je déporterais un peu le propos. C'est un musée qui est courageux parce que rentrer par une bibliothèque il faut le faire, pour un musée sur la quotidienneté. Cette entrée par une bibliothèque dit quelque chose. On a beaucoup parlé d'opposition ou de complémentarité qu'a soulignée Jean Guibal entre la culture orale et la culture matérielle, là c'est dit d'emblée. On rentre par le livre, on rentre par l'esprit. Tout au long du parcours, la variation des séries montre toujours cette présence de l'esprit qui est qu'il faut de l'intelligence pour creuser quelque chose de

particulier. Ce n'est pas avec une houe générique que l'on va creuser, c'est avec une houe réelle. On sort avec le témoignage de Raoul Pic, qui clôturera ou qui donne de la cohérence à ce parcours à travers l'esprit. La matière est traversée par l'intelligence de l'Homme. Ce ne sont pas des objets qui sont là mais une intelligence appropriée au territoire. Avec cette métaphore et ce résumé magnifique dans la présentation de Raoul Pic, on rapproche la Bible et les sabots, c'est-à-dire que l'Homme c'est à la fois l'esprit et à la terre. Il marche sur terre mais avec la tête dans les cieux si l'on veut employer une image qui ne veut rien dire mais qui veut dire beaucoup ici puisque cela a été un pays traversé par l'esprit, on ne peut pas dire autre chose, ce qui ne met pas les catholiques dehors d'ailleurs parce qu'ils étaient là aussi. Dernière chose dont je voulais parler, le sous-titre des rencontres est « les collections interrogent l'avenir », ce serait plutôt « en quoi l'intelligence du passé interroge l'avenir ». L'intelligence des hommes d'autrefois est-elle à mettre à la poubelle parce que c'est quelque chose de dépassé ou est-ce que c'est encore quelque chose qu'il faut repenser parce que cela nous amène à une économie de moyens, à une économie de dépenses et qu'il faudra bien passer par des moyens réels pour y arriver. Je ne suis pas passéiste, mais on en est arrivé au point aujourd'hui où l'on s'interroge sur le devenir de la planète, avec ce qui s'est instauré à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui est la notion de progrès, qui impliquait notamment que tout ce qui était fait aujourd'hui était supérieur à ce qui était fait hier. Le progrès est basé sur cette notion absolue qu'aujourd'hui c'est mieux qu'hier. Je pense que c'est une affirmation qu'il faut remettre en cause. Il y a des témoignages là-dessus, il ne faut pas se penser plus intelligents, il ne faut pas se penser plus avancés, il faut se penser exactement au même point. L'humanité n'avance pas, on se pose toujours les mêmes questions par rapport à des réserves et par rapport à un devenir. S'il y a une chose que les gens d'autrefois ont à nous dire, c'est qu'aujourd'hui, on pense souvent dans le meilleur des cas à des plans quinquennaux (cela s'est amélioré ces derniers temps) et les Cévenols et les gens des traditions anciennes pensaient aux petits-enfants de leurs petits-enfants, ils pensaient à 5 générations. Plutôt que de faire des monuments aux morts, comme j'aime à le dire, en ce moment il faudrait plutôt faire des monuments aux vivants à venir.

## **Xavier FEHRNBACH**

D'autres questions ?

## **Michel Côté**

En fait il s'agit d'une exposition de synthèse et de référence plutôt que d'une exposition permanente parce que je ne comprends pas trop le terme de « permanence ». Ma question est la suivante : quand vous avez scénographié cette exposition, est-ce que vous avez pensé à la durée du parcours et aux types de visiteurs ? Est-ce que vous avez identifié des points particuliers d'arrêt pour les groupes, pour les animations, etc. ? Est-ce que et la durée et l'espace de médiation sont entrés en ligne de compte dans votre scénographie ?

## **Marion LYONNAIS**

Il est vrai que pour la considération spatiale d'un groupe, soyons terre à terre, c'est quelque chose qui avait été vu par M. Fontenas qui faisait partie de la Direction des Musées de France, j'avais, avant l'APS, j'avais montré la façon dont un

groupe pouvait stationner dans l'exposition parce qu'il faut qu'il y ait cette place-là : oui à part pour la bibliothèque, qui est un espace étroit, mais où l'on ne souhaitait pas qu'il y ait beaucoup de commentaires parce que c'était plus une métaphore. On peut, dans chaque espace, se recueillir autour de la topographie, dans les terrasses cela se passe plus dans un angle, au niveau du châtaignier c'est au niveau du banc, face à la fenêtre... Il y a des aires de stationnement. La visite est longue, comment la raccourcir ? Je ne sais pas, car cela faisait partie du cahier des charges. C'est une question d'usage. Nous pourrions presque faire des parcours dans le parcours et vraiment thématiser les visites autour d'un élément. Comme dans un dictionnaire, on peut avoir une entrée thématique, une entrée transversale. Il peut y avoir un menu. C'est un outil qui peut s'animer encore plus que ce qu'il est déjà. On peut le faire vivre et justement le faire vivre c'est l'utiliser et ne pas le figer, en fonction des animations.

## **Daniel TRAVIER**

Pour répondre à Michel, pour ce qui est de la durée, nous n'avons effectivement pas pesé au trébuchet ce que pourrait être une durée. Elle est très variable, puisqu'il y a différents niveaux de lecture et qu'elle est très différente d'un visiteur à l'autre. Il y a des visiteurs qui y passent la journée et beaucoup, on le voit, viennent et reviennent parce qu'ils ont envie de revoir, ils n'ont pas suffisamment vu, ils amènent des amis, des enfants, etc. Ce n'était pas mon problème au départ, c'était une histoire. On voulait raconter une histoire et il est difficile de tronquer une histoire. Au moins dans mon esprit, s'il y manque quelque chose, je suis personnellement très frustré. D'ailleurs il y a des thématiques qui ne sont pas abordées et il y a des visiteurs qui me demandent pourquoi je n'en ai pas parlé. Il est vrai que cela fait des durées qui sont longues, mais que l'on peut faire en plusieurs fois, il y a divers niveaux de lecture je le répète, mais on offre au moins au public une histoire continue, cohérente et qui a un sens dans sa globalité. Cela n'a donc pas été franchement une préoccupation majeure au départ. Peut-être que pour l'exploitation, l'équipe du musée éprouve des difficultés mais cela faisait partie de la donnée de base.

## **Michelle FAURE-SABATIER**

Dans ce pays où l'esprit a soufflé je voudrais faire un peu de mauvais esprit pour interroger Daniel Travier notamment sur la bibliothèque qui ouvre le parcours. J'ai toujours entendu dire, comme tout le monde ici, que la lecture était fondamentale de la culture cévenole et qu'elle s'était évidemment organisée autour de la lecture de la Bible. Hier, j'entendais M. Côté qui disait qu'au Québec, il y a 40 ou 44 % d'analphabètes, chez nous il y en a beaucoup moins bien sûr. Je suis tombée un jour par hasard sur une de ces enquêtes que les instituteurs étaient chargés de faire et de remettre à l'Académie au XIX<sup>e</sup> ou au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans un village cévenol pas très loin d'ici, et il y avait à l'époque 80 % d'analphabètes. Je me demande donc où diable sont passés tous les lecteurs supposés habiter le fond des vallées cévenoles ? D'où une deuxième question : est-ce que pour un instituteur du XIX<sup>e</sup> siècle, être capable de lire la Bible était considéré comme n'étant pas une preuve de capacité de lecture ?

## **Daniel TRAVIER**

Excuse-moi Michèle, nous en reparlons certainement plus tard mais là c'est rentrer dans un propos qui est effectivement un peu long.



Alain Renaux, ethnobotaniste, fait partie du conseil scientifique du musée. Dans le cadre de la rédaction du PSC, nous allions évoquer à l'intérieur du musée l'usage des plantes, qu'il soit vétérinaire, alimentaire, artisanal, etc. et Alain a suggéré que l'on mette du vivant à côté, puisqu'il y avait de l'espace dans le parc du musée. Cela permet que le public voit les végétaux qui font écho aux propos du musée. Nous avons modifié sur cette proposition le PSC que l'on a agrandi avec la création d'un jardin ethnobotanique.

## Alain RENAUX

J'avais une formation horticole, je venais d'un plat pays, je suis venu travailler dans le Midi. J'avais donc un regard complètement différent de celui qui était né et qui vivait dans ce pays. On m'avait habitué à de grands espaces de terre très profonde cultivée avec de la technologie. On m'avait dit que ces herbes-là étaient bonnes (les légumes, les plantes) mais les autres étaient des mauvaises. J'étais donc dans cette culture des mauvaises herbes qu'il fallait détruire, et qu'à la limite la Nature était une grande réserve d'herbes à détruire, envahissantes. J'arrive ici et je vois des endroits qui étaient pour moi presque désertiques comme des garrigues, une image sentimentale par rapport à une apparence. Tout était rabougri. Quand j'arrivais dans la montagne, je voyais des terrasses, je ne voyais pas de champ, je ne voyais rien. J'arrive sur le Mont Lozère, je vois d'immenses chaos granitiques et je me demande comment des gens pouvaient vivre dans des endroits pareils et comment ils pouvaient faire vivre leur famille. Et à un moment j'ai eu cette pensée : comment les enfants vivaient et pouvaient s'amuser dans des endroits pareils ?

J'avais donc un regard complètement étonné par rapport aux choses. Peu à peu, en allant m'immerger dans la vie des gens, en allant camper d'abord dans les Cévennes. Je travaillais au CNRS à Montpellier en écologie et le vendredi soir au lieu de tourner à droite pour aller à la ville je tournais à gauche pour aller vers la montagne. J'étais attiré par cette montagne. Et un jour j'arrive dans un endroit, il était un peu tard. Il faisait noir et il fallait que je pose ma tente et j'ai entendu un chier qui aboyait. J'étais en fait presque dans une cour de ferme. J'étais un peu gêné au petit matin, je suis allé voir les gens et je leur ai dit « excusez-moi, je suis arrivé chez vous », ils me répondent que c'est bien la première fois que quelqu'un s'excuse. J'ai voulu enlever ma tente, ils m'ont dit que je pouvais la laisser là. Je me suis dit qu'ils étaient très accueillants. Comme c'était un couple de personnes âgées, je me suis dit que peut-être je pouvais leur rendre service. Je leur explique que je travaille dans l'agriculture. Le monsieur me dit que cela ira bien et la vieille dame dit « si, si, si. Si vous voulez aider mon mari à dégager la vigne ». Je me suis immergé dans le travail avec les gens et tout d'un coup il y avait un sentiment de valeur, la valeur du travail. On a commencé à discuter, à parler et j'étais complètement stupéfait du fait que ces personnes, qui apparemment ressemblaient à Monsieur et Madame Tout-le-monde, en fait détenaient des tas de choses, avaient des tas de choses à raconter alors que quand on voit des petits vieux dans la rue, on a l'impression qu'ils n'ont rien à dire. Ils détiennent en fait chacun un livre. Cela a commencé comme cela.

Je me suis dit en discutant avec les gens « ils savaient énormément de choses quand ils étaient enfants mais comment les ont-ils apprises ? ». Ils baignaient dedans. Ils avaient un territoire à gérer. Il n'y avait pas de subventions, il n'y avait pas de médicaments comme maintenant et les gens devaient faire vivre leur famille dans un territoire donné. Il fallait donc savoir comment gérer ce territoire et comment faire vivre ses enfants dans un territoire pareil. Il fallait op-

timiser les ressources – j'ai entendu un mot qui me faisait rire hier, « puiser les ressources » – mais là c'était effectivement optimiser les ressources. Il fallait que l'animal mange les feuilles un peu dures pour qu'il grossisse et puisse être vendu, pour dégager les espaces et pour rentabiliser, etc. Ces choses-là se transmettaient parce que c'était les choses de la vie. Cela m'a donné l'idée de faire un travail autour du savoir que possédaient les enfants et donc j'ai réalisé ce livre *Le savoir en herbe, le savoir des enfants d'autrefois*.

Peu à peu et comme tout le monde, on assiste au dérèglement climatique, à la vache folle, et on se demande comment l'on peut agir. J'ai donc commencé à m'intéresser aux plantes. Comme je n'étais pas propriétaire du savoir, il fallait que je le transmette et j'ai commencé à parler des plantes à une époque où l'on n'en parlait pas trop. C'était déjà il y a 40/50 ans. On n'en parlait pas trop parce qu'après la guerre, la transmission du savoir des anciens, face au modernisme et aux technologies, n'intéressait plus : on avait des médicaments puissants, des légumes qui venaient de partout... C'était très facile. J'ai découvert, moi qui connaissais les bonnes herbes et les mauvaises herbes (les herbes sauvages), qu'elles avaient des propriétés, des vertus, et que l'on avait délégué, par facilité, nos connaissances aux pharmaciens et aux médecins, ce qui était très bien mais seulement l'on avait négligé de s'occuper de nous. On était complètement démuné et l'on avait même plus le souci de s'occuper de sa propre santé. C'est tout un ensemble de facteurs qui vous habitent également. Je me suis dit « pourquoi ne pas utiliser ces plantes pour transmettre aux enfants, leur apprendre déjà à regarder ».

On est dans un environnement dans lequel on ne voit plus rien. C'est tout juste si l'on voit les yeux du voisin et de la voisine et encore si elle est jolie. Nous avons des étoiles au-dessus de la tête que nous ne connaissons pas. Nous voyons des animaux, nous ne savons pas les nourrir. Nous voyons des oiseaux, nous ne savons pas les reconnaître. Celui qui ne voit pas est aveugle. Cela m'avait frappé : je vis dans un environnement et je ne suis pas capable de reconnaître la plante qui est à 3 mètres de moi. Alors que dans les peuplades dites « sauvages », les gens sont capables de reconnaître 200, 300, 400 plantes, de les utiliser et de savoir vivre avec. Je me dis que l'on a perdu quelque chose.

Souvent l'on entend de vieux ronchons qui disent que les enfants ne savent plus s'amuser. Les enfants savent toujours s'amuser sauf qu'on leur donne le jouet, ils n'ont plus à le créer et la part de jeu est réduite à 10 minutes. Avant, les enfants fabriquaient leur jouet pendant une heure ou deux, l'améliorer. Ils utilisaient toutes les composantes de la nature et une fois qu'ils avaient fait leur jouet ils jouaient 10 minutes. Seulement ils avaient, pendant une heure ou deux, fabriquer leur jouet. Nous n'avons pas envie de retourner dans le passé parce que personne n'a envie d'aller au lavoir et de battre son linge mais il est dommage que l'on ait aussi oublié les bonnes choses.

Pour faire vite, je me suis dit qu'à mon petit niveau il fallait que je parle aux enfants. Il faut que je parle aux adolescents, parce qu'ils sont dans un autre système. J'ai fait donc fait des montages, des conférences pour aller dans les écoles essayer de faire connaître un petit peu la nature. Tout le monde est d'accord pour « protéger la nature », ce qui est pour moi extrêmement anthropo-centré : on ne protège pas la nature, c'est elle qui nous protège. Mais on protège les espaces, on protège les espèces. Quand on cesse de respecter la nature, elle cesse de nous protéger.

Dans ce livre, j'ai scandé la vie d'un enfant comme quelqu'un qui entre dans un pays. Il voit de la végétation, des arbres, il voit le musée Maison Rouge et il voit du bois, des outils. Mais les outils ne sont pas faits avec n'importe quoi : les col-

liers sont fait avec du micocoulier ; une charrette c'est du bois d'orme ou du chêne, un plateau en peuplier parce que le peuplier accumule les coups, les timons sont en frêne. 4, 5, 6 essences de bois sont utilisées pour faire une charrette, il y a tout un savoir. On pouvait connaître son environnement et savoir le gérer. Maintenant, heureusement qu'il y a eu la vache folle, heureusement qu'il y a eu des maladies iatrogènes qui ont empoisonné des gens parce qu'on continuerait tout doucement à repartir dans un système qui nous est néfaste.

Pour en revenir au musée, il y avait des pratiques agricoles : les gens mangeaient et ils mangeaient ce qu'il y avait dans leur jardin, ils cultivaient, il y avait des animaux. Comme il y avait des cultures vivrières, il y avait automatiquement des plantes associées à ces cultures vivrières. Il y avait par exemple le coquelicot, que l'on appelle rosèla, qui de l'autre côté de l'Hérault s'appelle cacaracàs (il y a des tas de dénominations) ; ce coquelicot était cueilli en hiver à l'époque où on tuait les cochons, il était associé à la vie des gens et associé à la charcuterie. Il y avait les saucisses aux herbes, les crépines aux herbes, des tas de choses aux herbes. Il y avait des plats d'herbes cuites avec du coquelicot, de l'ortie... Les gens utilisaient toutes ces plantes à une époque où il n'y avait pas grand-chose dans le jardin. Quand il fallait se soigner – le médecin était cher – la coutume était de dire qu'il fallait attendre d'être à moitié mort pour aller chercher le médecin (effectivement c'est ce qu'il se passait). Les gens géraient leur quotidien, géraient leur santé. C'était généralement la mère ou la grand-mère qui s'en occupait mais les enfants voyaient, les pères et les grands-pères connaissaient aussi, mais c'était la femme qui s'occupait de la santé. Il y avait une transmission des bonnes choses qui faisaient du bien. Il y avait donc autrefois des systèmes de cure où l'on se prenait en charge et au sortir de l'hiver, on prenait des plantes dites « dépuratives », des plantes amères comme la germandrée petit-chêne, la petite centaurée, la bardane, etc. pour, comme disaient les gens, libérer le foie, purger le sang. On s'occupait du foi qui a la double action de détruire les toxines, les poisons et de gérer les sucres. Comme au sortir de l'hiver, on avait consommé force charcuterie et cochonnaille, le foie était un peu engorgé. On prenait donc des plantes qui libérait le foie. Au sortir de l'été, à l'automne, comme les gens avaient beaucoup tra-

vailé, il était important que les articulations fonctionnent bien. L'une des plantes les plus utilisées pour nettoyer les articulations était le frêne. J'ai vu chez les gens, dans les chambres ou les greniers, des guirlandes de feuilles de frêne. Les gens connaissaient les salades de campagne, de nombreuses plantes mais par leurs noms occitans. C'est la raison pour laquelle j'ai également mis les noms occitans dans le livre, c'était le patrimoine des gens. Lorsque des personnes viennent visiter le jardin, le nom vernaculaire est associé au nom français, au nom latin, etc. pour qu'elles retrouvent un petit peu cette mémoire et puissent les utiliser. Je trouvais donc logique que fassent partie du musée le hêtre, le frêne, le micocoulier, le buis... toutes ces espèces mais aussi les espèces ludiques. Les enfants, comme le père Noël était aussi pauvre que les parents, fabriquaient leurs jouets et avaient cette créativité. Il y avait également un intérêt pédagogique : il fallait expliquer que dans la nature, tout n'est pas bon car la nature arrivait autrefois au seuil de la porte.

J'ai également monté une conférence qui s'appelle De la naissance de l'univers à la naissance des plantes, principalement pour les adolescents, pour montrer qu'en fait nous sommes de la même énergie et qu'on est parents avec les arbres et parents avec les étoiles, qu'il est important de se respecter mutuellement et que nous sommes aussi parents entre nous.

Les savoir-faire réactivés et les liens entre patrimoine et modernité en Cévennes

### **Daniel TRAVIER**

Le thème de ces Rencontres étant « Comment le musée peut servir la modernité? », nous allons à présent accueillir des responsables à la tête de structures qui utilisent aujourd'hui des méthodes traditionnelles. Je parlais ce matin de la pierre sèche qui a été remise au goût du jour par un groupe d'artisans. Nous allons commencer par ce témoignage. Je vous présente Cathy O'Neill, directrice de la structure associative qui regroupe tous les artisans travaillant la pierre sèche. Elle vous parlera de la façon dont la structure a relevé cette activité. C'est une vraie Cévenole complètement enracinée même si elle a aussi des racines outre-manche.

**Cathy O'NEILL, directrice de l'Association des Artisans Bâisseurs en Pierre Sèche (ABPS)**

Je ne vais pas vous présenter les murs de pierre sèche mais plutôt de la dynamique qui s'est construite autour. Je vais également vous parler de ce métier qui était tombé en désuétude et qui a réussi à se valoriser et à se mettre au contemporain. Comment fait-on avec un métier qui a toujours existé en Cévennes, pour des agriculteurs, des cantonniers ou des compagnons bâtisseurs qui travaillaient aussi pour construire des soutènements routiers et de chemin de fer ? C'étaient des métiers très différents. La première utilisation en France de la pierre sèche est de maintenir des terrasses, éviter l'érosion et laisser passer l'eau.

Pour ceux qui ne le savent pas, la pierre sèche est une technique de construction sans liant. La façon d'organiser les pierres entre elles fait le mur. Cette technique a toujours existé à travers le monde. L'Homme a modelé le paysage pour exister, pour vivre ou pour se déplacer. Il y a également des ponts, des ouvrages d'art réalisés en pierre sèche. Au niveau national, les Cévennes avaient comme spécificité d'avoir encore des artisans et des agriculteurs qui pratiquaient la pierre sèche. Du point de vue historique, il y a beaucoup d'interlocuteurs à remercier. Je pense au Parc national des Cévennes. Didier Lécuyer, chargé de mission, était chargé dans les années 90-2000 d'identifier les métiers qui avaient une forte résonance sur le territoire, qui pouvaient avoir des débouchés économiques et dont il était nécessaire de rassembler les acteurs économiques. Dans les années 2000, il a identifié des artisans qui pratiquaient mais qui ne se connaissaient pas. À cette période, en France, il y avait dans le bassin méditerranéen un travail sur les risques environnementaux. C'est important, car souvent les chercheurs sont 20 ou 30 ans en avance. Il s'agissait de recherches sur l'érosion du territoire. Est-ce que les terrasses ont un impact sur les vies des gens ou l'agriculture, deux thèmes qui sont d'actualité aujourd'hui ? On parle d'il y a presque 20 ans. Il y avait des fonds européens qui pouvaient être mobilisés. Il a donc rassemblé ces artisans cévenols et les a invités à aller à Majorque. C'était un défi de leur faire quitter leur entreprise pendant une semaine. Il y avait là-bas une école de la pierre sèche. Ils se sont rencontrés. Quand ils ont vu l'école ils ont décidé de faire la même chose en Cévennes en créant l'Association des bâtisseurs en pierre sèche (ABPS). Aujourd'hui, le logo est un peu devenu un label de qualité. Ils étaient partis avec un accompagnement du Parc national, de la Chambre des Métiers du Gard et de la Lozère et du syndicat du bâtiment. Il faut dire que c'est la seule association constituée uniquement de professionnels inscrits à la Chambre des Métiers. L'acte fondateur était l'écriture d'une charte de qualité envers leurs pratiques, le client, le marché et de leurs savoir-faire. Ils étaient 14 en 2002 lors de la création de l'association. Aujourd'hui, ils sont 54. En 2002, leur moyenne d'âge était de 55 ans. Ces artisans savaient pertinemment que s'ils ne se mettaient pas ensemble tout de suite leurs savoir-faire risquaient de se perdre. Il n'existait alors aucune valorisation ou reconnaissance de ce métier. Il n'y avait qu'un marché localisé privé mais aucun marché public. Aujourd'hui, une grande partie des membres fondateurs sont à la retraite.

Je tiens à saluer la mémoire de Roger Musquès, membre fondateur décédé lundi, qui a donné beaucoup pour les jeunes et qui a ouvert ce métier vers le créatif et le poétique. Ici nous parlons du lien entre l'artistique et l'artisan. Aujourd'hui nous avons des membres en France mais aussi en Espagne et en Italie. Nous avons un réseau européen qui travaille à un développement de réseau de qualité.

L'association compte 5 salariés, nous avons un peu perdu du dynamisme associatif. Or, nous sommes une association

et pas une entreprise. Nous sommes à but non lucratif. Les entreprises, qui sont membres, ont leurs propres marchés et sont à but lucratif bien sûr. Nous avons d'autres préoccupations et d'autres actions. Nous avons créé des délégués territoriaux qui sont assez intéressants et dynamiques. Il y a un représentant du réseau dans chaque département. Il travaille avec les parcs régionaux, les architectes, des paysagistes, toutes sortes d'institutions et même des élus pour développer cette définition de pierre sèche.

Entre 2002 et 2006, ils ont été assaillis de demandes de formations et de conférences. Or ces artisans étaient occupés par leur entreprise. Ils n'avaient pas tous la capacité de s'exprimer en public, de monter des dossiers de subvention, d'aller à la rencontre de partenaires élus, ou de chercher des financements pour les formations.

J'ai été recrutée pour cela. Ma première mission fut de créer un centre de formation de la pierre sèche en Cévennes. De 2006 à 2015, nous avons travaillé dans un petit bureau à Ispagnac, dans les gorges du Tarn. Nous avons travaillé en France et à l'étranger. Au bout d'un moment, nous avions besoin d'outils. Nous étions invisibles. Les artisans sont allés vers les élus pour leur faire savoir qu'ils cherchaient un lieu. Trois communautés de communes se sont manifestées. En arrivant à L'Espinas, communauté de commune sur le Mont Lozère, les élus ont tout fait pour que l'association se sente accueillie dans une ancienne auberge.

Ce fut un grand projet de rénovation pour créer l'école de la pierre sèche qui a ouverte ses portes en 2015. Elle a une programmation toute l'année avec un grand atelier équipé. On accueille des gens de partout dans le monde qui sont éblouis par les Cévennes. Ces personnes souhaitent apprendre à bâtir (professionnels ou tout public). Il y a quelques années, nous avons accueilli les directeurs des Parcs Nationaux français. On accueille aussi l'école de paysagistes de Blois depuis 4 ans, l'école d'architecture de Montpellier. On accueille aussi les collégiens d'Alès, de Viailas, ou des alentours. C'est devenu un lieu vitrine.

Aujourd'hui, sans formation qualifiante, cette filière ne pouvait pas exister. Le marché avait besoin que les donneurs d'ordre public donnent des garanties. À partir de 2006, on a travaillé à donner des qualifications. On en a créé deux homologués aujourd'hui au niveau national :

– Certificat de qualification professionnel (CQP), certification créée par les professionnels en lien avec les syndicats. Ils sont intéressants, car contrairement aux CAP et d'autres formations, ils sont évolutifs en fonction du marché qui changent. Tous les 5 ans il faut reposer les qualifications. On a le droit de déposer le référentiel de qualification. On a le droit de le durcir ou de l'assouplir, et de rajouter des éléments. En travaillant avec une commission d'artisans eux voient si les qualifications sont encore en phase avec le marché de l'emploi. Aujourd'hui, 160 personnes sont qualifiées sur le premier niveau dans 32 départements. En partant des Cévennes cela commence à rayonner sur la France. Il y a beaucoup d'entreprise qui envoient leur ouvrier ou eux-mêmes pour passer les qualifications en candidat libre. En ce moment il s'agit de 300 candidats libre. Cela montre que les artisans veulent montrer qu'ils ont les compétences et que cela était bénéfique sur le marché. On commence à voir dans les CCTP, marché publique, que ce certificat est exigé. Il y a une demande de compétences qui se fait naturellement vers le qualitatif.

– Le deuxième niveau est d'être compagnon professionnel. À chaque fois s'est un gros travail avec les artisans bénévoles. C'est un travail au niveau national avec beaucoup de déplacement. Il faut pouvoir décrire les gestes professionnels en fonction du niveau du marché afin de savoir

ce qu'ils cherchent comme ouvriers et qu'est-ce qu'il faut pour être compagnon. Nous avons aujourd'hui 16 personnes qui sont qualifiées à ce niveau très élevé techniquement.

Nous avons comme rôle aujourd'hui de mettre en place des jurys partout en France. Nous devons également tenir un observatoire pour connaître le niveau d'insertion professionnel. Aujourd'hui 78 personnes qui ont le diplôme travaillent dans la filière pierre. Bien qu'il n'y est que 16 personnes qualifiés au niveau compagnon, il sont tous employé par des entreprises de pierre sèche. C'est un petit marché mais qui évolue très vite. Il faut dire aussi que c'est un peu à la mode aujourd'hui au niveau architectural, environnemental ou du bilan carbone.

En même temps, il y avait des chercheurs du génie civil qui s'intéressaient à la pierre sèche. 20 % du réseau routier en France est toujours en pierre sèche. Cela ne comprend pas les routes départementales ou communales. Comme ici on peut être à 70 % au niveau départemental et 80 % au niveau communal. Ces Grandes Écoles parisiennes et lyonnaises forment les ingénieurs du génie civil des départements qui s'occupent de l'état des routes et des ouvrages d'art. Au lieu de restaurer les routes avec du béton ou de restaurer les murs avec des tiges en fer, ils se sont questionnés sur les techniques anciennes. Ils se sont demandés si il ne valait pas mieux le faire en pierre sèche.

De grandes questions de recherche sont en cours. Les ingénieurs sont d'accord pour dire que pour des soutènements il vaut mieux utiliser des murs en pierres sèches. On peut également parler de coût. On a vu que jusqu'à 3 mètres de hauteur le coût était identique à celui d'un mur maçonné. Au-delà de 3 mètres il commence à être plus cher car il y a plus de pierres et de transport.

Une autre question est l'assurance. Pour faire valoir une technique aujourd'hui il faut tout assurer. C'est la première fois que l'agence de construction au niveau national homologue les règles professionnelles de quelque chose qui n'est pas clos et couvert. Si on enlève les murs de pierre sèche on peut déstabiliser les fondations d'un bâtiment. La première fois que je suis monté à Paris je me suis entendu dire qu'il n'existe pas de murs qui soutiennent les maisons. Hors chez nous il y a que cela. Aujourd'hui, ils acceptent que les murs de pierre sèche sont des éléments stratégiques et essentiels à la maison. Ils ont homologués cela en dimensionnent la taille des murs en fonction des pierres et de l'utilisation. Ils nous demandent de continuer le travail sur l'assurance décennale, car il n'y avait pas d'assurance qui prenait en compte la pierre sèche. Les compagnies d'assurance ne voulaient pas assurer ces ouvrages parce que elles ne les connaissaient pas. La MAF nous a contacté en 2014, car des artisans demandé à avoir la décennale pour la pierre sèche. Après leur avoir présenter notre travail, les formations et les recherches, ils nous ont demandé un cadre qui montre les situations qu'il peut y avoir : quelle est la technicité qu'il faut avoir ? À partir de cela ils voulaient garantir les artisans. Il ne suffit pas de faire des formations si ces personnes ne peuvent pas travailler. Nous avons 20 chantiers de référence, que je visite, qui montrent des ouvrages et l'emploi de pierres différentes dans différentes régions en France. On essaye de sensibiliser toutes les compagnies d'assurance sur ces questions.

On commence à voir apparaître des personnes qui se disent expertes ou consultantes. Hors, si on a pas de cadre on ne peut pas savoir si cette appellation est vrai. On commence à travailler sur un cadre de référence sur l'expertise. Il y a des assurances qui demandent la venue d'expert quand il y a une pathologie de mur ou qu'il y a une malfaçon. Nous avons aussi des élus qui sont propriétaire de site exemplaire

et qui ne savent pas du tout comment il faut faire pour restaurer ces sites. Ils faut des personnes qui ont beaucoup d'expérience avec des chantiers qui ont fait leur preuve et qui suivent une formations spécifiques sur laquelle nous sommes en train de travailler. Les intervenants sont des architectes, des géotechniciens ou des personnes spécialisée en pathologie des murs.

Il nous faut aussi communiquer. C'est un travail de longue alêne qui passe par la publication d'ouvrages, des articles, la réception de journaliste, l'accueil. On les amène sur les chantier pour qu'ils voient les conditions dans lesquels travaillent les artisans. C'est aussi un travail sur un site internet qui demande aussi du temps dans lequel on met aussi des études scientifiques, des articles, des qualifications ou des formations autours de la pierre sèche. Nous avons aussi 900 abonnés à la newsletter dont beaucoup de professionnel.

Il y a également un travail d'accompagnement. Le métier de maçon a aussi une mauvaise réputation. Peu de jeune s'oriente vers ce métier, mais nous avons beaucoup de jeunes qui veulent devenir bâtisseur en pierre sèche ou des personnes en reconversion. On a aussi des informaticiens en reconversion et qui changent de voie. On a donc des personnes de 30, 35 ou 40 ans qui se recycle dans cette voie et qui sont parfois très doués et très bon. C'est intéressant car le métier est en train de changé. Nous avons des personnes avec un master en économie ou ingénieur qui deviennent bâtisseurs. Ces personnes savent très bien faire leur site web, leur communication et leur comptabilité ou se vendre. Le métier est en train d'évoluer à grande vitesse, car on se retrouve avec des personnes qui sont très dynamique. Il faut par contre les accompagner. Nous avons pour cela les anciens, des personnes très expérimentées, qui prennent un jeune en tutorat pour faire un parrainage. C'est quelque chose de très associatif et de différent par rapport au monde de l'entreprise où la personne est seule. Notre force est ce soutien en permanence ainsi que la communication sur les ouvrages qui sont très technique mais aussi très contemporain. Il y a maintenant l'inclusion d'électricité, des murs à côté de la piscine ou des murs artistiques qui demandent un autre niveau de technicité. Des magazines comme Terre sauvage, Maison écologique qui commentent à venir vers nous pour qu'on les amène sur les chantiers pour montrer ce qu'est la pierre sèche aujourd'hui.

Il y a aussi une coordination national de l'OBAMAC (OBA : Osier bâtisseur et MAC : Massif central). Le lien est le travail de la pierre même si se n'est pas le même métier la pierre sèche ou les toit en lauze naturelle. Parfois nous avons des personnes qui font les deux métiers. Ils sont liés dans l'approvisionnement en pierres locales. Pour nous cela est fondamental. Comment trouver la pierre et l'extraction la plus près possible du site ? Les raisons sont la couleur, la valeur patrimoniale et esthétique, le bilan carbone et le coût. La pierre est très cher car on double le coût avec le transport. Nous faisons un grand travail avec les osiers, les carrières et les bâtisseurs. Nous avec des partenaires avec les Parcs Nationaux Régionaux, la Chambre des Métiers de Lozère et l'École des mines d'Alès. Nous sommes en train de créer des qualifications pour la lauze. Nous avons un colloque le 4 et 5 avril 2019 qui va montrer le résultat de ce travail inter-filières et qui va poser les jalons pour le futur. Nous avons seulement 150 places à Florac au siège du parc national.

Depuis cette année, nous sommes engagé sur un programme européen du grand Est, la Belgique et le Luxembourg. Nous sommes très techniques, mais eux ont des questions environnementales. Certaines espèces ont besoin des murs en pierre sèche pour leur migration et leur reproduction. Il y

a un échange de connaissance qui est très intéressant pour nous. On va dans ces régions former des professionnels. Beaucoup de personnes s'y intéressent surtout celles qui s'intéressent à l'écologie et l'environnement.

Le clip vidéo que je voulais vous montrer montre un regroupement de bâtisseurs qualifiés sur un chantier. Cela se fait de plus en plus pour répondre à des chantiers complexes et innovants en équipe.

Je suis convaincue que dans 10 ou 20 ans on va revenir aux terrasses. On aura besoin de bâtisseurs qualifiés dans un circuit court à 30 km de lui pour restaurer les sols. On est entrain de regarder des fondations en pierre sèche avec du bois. On revient à des choses essentielles alors que le métier a failli disparaître. On voit aussi l'importance de la pierre sèche en agriculture, avec la bien dynamique où on arrête d'utiliser du béton, car dans les vignes il faut que ça draine. On commence à embaucher des bâtisseurs pour refaire des terrasses. On voit aussi des entreprises viticoles envoyer des employés pour apprendre à faire des murs en pierre sèche. Il y a 50 ans cela faisait partis de leur métier, mais ils ne savaient plus faire. On sait faire des murs en courbe, des dessins dans le mur surtout avec les murs de soutènement avec le côté filtrant et drainant.

Tous les ans on prend 8 bâtisseurs en formation sur les 25 qui candidatent. Je pense qu'il y a peu de centre de formation qui peuvent se permettre une sélection. Les jeunes commencent à s'intéresser beaucoup à ce métier, comme pour le bois.

## Joël TANGUY

Vous parlez de la fondation. Aujourd'hui on est confronté à des bureaux d'étude de sol où l'on a des ancrages de plus en plus de sol. On se demande comment ils nous font des normes de plus en plus prégnantes. Comment aujourd'hui on fait pour développer les murs en pierre sèche sachant que nous avons une norme très restrictive au niveau de la construction et des assurances ? Quelle solution allez-vous apporter sur la façon du métier pour qu'on puisse développer avec vous aussi peut-être le développement de la pierre sèche ? Cela englobe aussi la lauze et les ossatures bois.

## Cathy O'NEILL

J'ai un peu parlé de la recherche qui sont ensuite tester avec des capteurs et des pompes. Ils ont testé les déformations possible qu'ils peuvent comparer avec d'autres façons de construire un mur. Ils comparent la résistance, la souplesse et les caractéristiques de la pierres sèches avec d'autre type de bâtis. Nous avons inauguré en 2016 une plateforme de recherche à Ispagnac en Cévennes. Cela a été fait avec l'École de ponts et chaussées de Paris. Le mûr est remplis derrière. Il y a aussi des verrins qui font des pressions derrière le mur. Il s'agit de tester les vibrations comme au niveau routier ou pour des raisons sismiques. L'année prochaine il démarrera un travail avec l'École centrale de Lyon sur le soubassement, les fondations de maisons en pierre sèche. Ils vont commencer en laboratoire avant d'aller sur le terrain. Un des chantier de référence que j'ai recensé est chez un privé qui a fait un soubassement en pierre sèche. Il a fait une étude du sol. Il travaille avec un architecte. Il ne s'intéresse pas à la garantie décennale qu'il n'aura pas. C'est intéressant pour nous d'étudier dans les 10 ans à venir le soubassement en pierre sèche. Nous allons associer les scientifiques sur cette maison. Cela prend du temps. Il s'agit d'une thèse de 3 ans. Depuis les années 2000, il y a 5 doctorants que se sont succédé tous les 3 ans. Nous commençons à avoir beaucoup de données ce qui commence à changer la vision des assureurs.

Le problème pour nous est l'étude des sols. Il est demandé qu'il est une étude des sols pour tous les murs qui dépassent 2 mètres. Nous ont s'est battu pour 3 mètres, car l'on sait que la plupart des chantier vont sur 2,50 mètres. Quel propriétaire allait payé une étude de 2000 euros pour un chantier de 6000 euros. C'est un non sens hors tout les murs maçonnés au-delà de 2,50 mètres sont sensés à avoir une étude de sol. Dans la réalité personne ne le fait. Ils ont demandé 20 chantiers de référence. Dans ceux que je vais amener seul 2 ont une étude des sol. Un pour une maison et l'autre était pour un monument historique. Ils ont également demandé la réalité du marché. On doit se battre, car cela n'est pas facile. On est tenu par les assureurs en France.

## Xavier FEHRNBACH

J'avais une question sur le musée où la pierre sèche apparaît principalement dans les paysages. Le savoir-faire est principalement lié à l'agriculture et au modelage des paysages. On a bien vu comment un savoir-faire ancestral est devenu un enjeu pour la préservation du territoire et son identité paysagère. Comment voyez-vous le musée ? Comment comptez-vous l'intégrer dans les formations ? Est-ce que vous avez déjà envisagé des visites du musée ? Comment développer des animations avec l'équipe au musée mais aussi en extérieur ?

## Cathy O'NEILL

Au début du musée, Daniel nous a demandé si on pouvait venir avec nos équipes pour bâtir le mur. On avait fait une réunion là-dessus mais cela n'avait pas marché. Il y avait une raison de timing qui ne correspondait pas au moment de formation, mais nous avons échangé sur le fait de faire des démonstrations ponctuellement. Cela pourrait se faire en extérieur dans le parc devant le public. On avait demandé à visiter le musée pour les gens qui viendrait à notre colloque et qui resterait une journée de plus. Nos stagiaires visitent le musée mais de façon indépendante. Depuis 2009, Daniel Travier est intervenant dans le domaine du patrimoine cévenol et l'utilisation de la pierre sèche dans les paysage, surtout avec les cours d'eau et l'utilisation de l'eau. Il y a beaucoup de chose à faire.

## X

J'ai lu récemment qu'il y avait une démarche auprès de l'UNESCO pour inscrire l'utilisation de la pierre sèche au titre de patrimoine immatériel. Êtes-vous partenaire de cette démarche ? Si oui, quel intérêt y voyez-vous ?

## Cathy O'NEILL

Cette démarche est portée par plusieurs pays. Je crois que Chypre porte cette demande. La France est partenaire. Nous nous sommes associés en envoyant une lettre de partenariat mais sans plus. Cela ferait reconnaître plus la technique que le métier. D'une façon générale nous soutenons toutes les démarches qui soutiennent la technique. Nous sommes tous petits et ne pouvons pas être partout. Cette démarche est aussi très politique. Nous ne sommes pas dans le paraître mais plus dans le faire, mais les deux sont parfois indissociables.

La pierre sèche est aujourd'hui reconnue comme métier d'art. Marc Dombre était à l'origine de cette démarche là. C'est une sorte de label.

**Daniel MATHIEU, directeur de l'entreprise Verfeuille, spécialiste de la châtaigne en Cévennes**

Je suis producteur de châtaignes sur la même commune que l'ABPS. Nous partageons pas mal de choses, car les châtaigniers sont souvent plantés sur des terrasses. Je suis un néo-cévenol, arrivé dans les années 70 après une expérience de travail à la ville. En arrivant dans ce pays, j'ai découvert qu'il existait une production qui était tombée dans l'abandon, la châtaigneraie. Je me suis intéressé à cette production et à cet arbre. J'ai d'abord commercialisé ce fruit en frais, ce qui était très compliqué. La période est très courte. Le consommateur veut quelque chose de pratique à utiliser. Auparavant la châtaigne était consommée toute l'année sous la forme sèche.

Un concours de circonstance m'a appris qu'il existait des outils pour décortiquer la châtaigne par choc thermique. C'est le créneau que j'ai pris avec trois autres producteurs des Cévennes. Nous avons créé ensemble l'entreprise Verfeuille en 1990. Le projet ne paraissait pas très crédible. De quelques tonnes produites, nous sommes passés à 300 tonnes de châtaignes avec 15 salariés et une vingtaine de saisonniers. Dans le même temps, j'ai été le président de l'association « Marrons et châtaignes des Cévennes » qui a pour objectif une appellation d'origine contrôlée. C'est un travail très long. Nous avons travaillé avec Daniel Travier et plusieurs acteurs du territoire à la création d'un outil, « Sur les chemins de la châtaigne » qui a donné lieu à un livre de cuisine. C'est de la communication mais aussi une redécouverte des savoirs.

Dans l'esprit des gens, la châtaigne est un fruit sauvage. C'est le cas mais il est cultivé dans le bassin méditerranéen ainsi qu'en Asie. En 1870, on a cultivé en France 500 000 tonnes de châtaignes. Aujourd'hui, il s'agit de 10 000 tonnes. L'abandon des territoires et la mécanisation ont délaissé cette production. Elle a survécu dans les Cévennes jusque dans les années 60 puis avec l'exode rural elle a été abandonnée. Aujourd'hui on est dans les Cévennes à 1500 tonnes. D'autres départements refont surface comme dans l'Est de la France. Le Sud-Ouest sera certainement l'un des acteurs importants de la culture du châtaignier dans les années à venir. Ils ont des programmes de plantation importants avec des variétés hybrides. Les châtaigniers sont touchés par la maladie de l'encre d'où ces croisements de châtaigniers asiatiques et européens. Il s'agit de culture intensive, irriguée mécaniquement. C'est aussi pour cela que cette recherche d'AOP s'est mise en route face à la future concurrence. Cette qualité doit être mise en avant.

La châtaigneraie en Cévennes est importante. Elle couvre 30 % du territoire. Elle construit le paysage. 4 producteurs collaborent sur ce produit. Cela a un impact sur le territoire. C'est une société ACRL. Nous avons notre propre gamme de produits mais on travaille aussi avec d'autres producteurs pour qui l'on réalise la transformation. Verfeuille a relancé un produit avec l'idée que la châtaigne est consommable toute l'année. On sait l'éplucher ou la stériliser. On peut aussi développer de nouveaux usages gastronomiques sucrés ou salés, en apéritif ou en bière. Il existe beaucoup de recettes. La France a besoin de 25 000 tonnes de châtaignes. Nous en produisons 10-12 000. Nous sommes donc déficitaires. Sur les producteurs en Europe, la Turquie produit 80 000 tonnes avec des vergers en perte de vitesse, l'Italie, également en perte de vitesse, 50 000 tonnes. Ce sont des vergers de montagne avec toutes les difficultés que cela comporte et des coûts d'exploitation compliqués. Par contre, nous avons des pays comme le Portugal qui développe sa production avec 40-45 000 tonnes avec des zones de montagne. On voit bien qu'il y a des choix politiques. J'ai eu l'oc-

casion de visiter la Chine chez qui il y a une production de 2,5 millions de tonnes, mais c'est un pays qui faisait 250 000 tonnes il y a 40 ans. C'est un choix politique. Cet arbre a une place et un rôle à jouer en zone de montagne. Il doit permettre à la population de rester dans les montagnes.

**Xavier FEHRNBACH**

Pouvez-vous mettre l'accent sur les nouveaux produits par rapport aux produits traditionnels ?

**Daniel MATHIEU**

Le produit traditionnel était la châtaigne sèche qu'était la bajana. Dans les produits principaux que l'on fait, il y a le marron frais mis sous vide. C'est au cuisinier de s'accaparer la recette. C'est un produit phare de l'entreprise. On a aussi la purée écrasée sans sucre et le grand classique qu'est la confiture. La partie châtaigne sèche est importante avec la farine. 3 % de la population est allergique au gluten. Nous sommes une petite entreprise et il faudrait un service développement pour développer des produits. Nous nous sommes sur de la matière première.

**Cathy O'NEILL**

Comment commercialisez-vous les produits à Paris ou d'autres pays ? Avez-vous la volonté de grandir ou en êtes-vous à un stade où vous voulez rester comme ça ?

**Daniel MATHIEU**

On a un secteur de clientèle important dans le sud de la France, en grandes et moyennes surfaces. Nous avons aussi un site de vente en ligne pour les particuliers. Nous vendons aussi la matière première aux laitiers ou aux glaciers. On a aussi un travail pour les agriculteurs qui sont plus que nous sur le circuit court. Nous sommes présents à Paris, mais c'est plus facile d'être implanté dans une région où la châtaigne est connue. On a par exemple un marché en Bretagne ou en Dordogne. On est très diversifiés dans nos clients.

Nous avons aussi une partie en agriculture biologique, AB certifié, à 50 %. C'est la secteur qui se développe le plus. Dans la tête du consommateur, la châtaigne a un côté naturel. On a un problème pour développer cela. On achète à beaucoup de producteurs en Cévennes. Beaucoup sont de petits producteurs. Notre plus gros producteur fait 20 tonnes de châtaignes et le plus petit 500 kilos. Le plus grand fait l'effort de payer pour un label certifié qui est au minimum à 400 ou 500 euros par an. Pour 500 kilos le producteur n'y va pas. Nous ne sommes donc pas capables de produire le produit certifié bio.

**X**

Je suis une habitante de Saint-Jean-du-Gard, où il y avait une boutique vendant des produits certifiés bio de différents secteurs cévenols. Il y avait un produit qui s'appelait le « pil-pil », de la blanchette concassée de la taille d'un grain de riz. Cela faisait un complément alimentaire très appréciable. Je n'ai plus jamais retrouvé ce produit et il me semble qu'il y aurait un créneau pour ce produit.

**Daniel MATHIEU**

Nous le faisons et pour nous c'est un petit marché. Nous n'avons pas une grande force en marketing. En 10 minutes ce produit est cuit.

## Carole HYZA

Nous n'avons pas ce produit à la boutique du musée mais nous en avons d'autres de l'entreprise Verfeuille.

## X

Qu'est-ce qui fait la différence pour les produits bio en dehors des 500 euros de certification ?

## Daniel MATHIEU

Il est contrôlé annuellement en plus d'avoir un cahier des charges. Les autres vergers sont parfois traités, même en Cévennes. On sait que les terres des Cévennes ont eu une pollution.

## Xavier FEHRNBACH

Quand on voit que ce musée est un grand livre ouvert sur les savoir-faire portés pendant des siècles, est-ce qu'il ne devrait pas être fédérateur sur les filières économiques et agricoles ? Elles sont toutes des filières en devenir.

## Daniel MATHIEU

Je pense qu'il le fait un peu. Je fais partie d'une génération qui a pu croiser Monsieur Rivière et je suis convaincu de la place des écomusées dans cela.

## X

Il faut se féliciter que ce musée s'intéresse à la relance de ces économies. Gare cependant à la polarisation !

## Serge MASSAL, directeur de l'entreprise l'Arsoie, bas de soie de qualité made in France

Merci à Daniel Travier et à l'équipe du musée. Je suis fort heureux de vivre ces moments d'histoire narrés par ces intervenants. Cela me rappelle ma grand-mère qui quand elle se faisait opérée par un professeur à Montpellier, celui-ci se moquait des Cévenols. Ma grand-mère lui dit : « *Monsieur le Professeur, les Cévennes sont un pays de cocagne. Il y a de la soie et des châtaignes !* » Nous avons un petit peu été pris pour des imbéciles, mais comme disait quelqu'un que vous connaissez : « *c'est un met de fin gourmet d'être pris pour un idiot par des imbéciles.* »

Je suis Serge Massal, PDG de l'Arsoie à Sumène. Nous sommes fortement enracinés dans ce paysage. Ma famille est implantée depuis au moins 1789 dans cette région. C'est une vallée blanche de tradition catholique et royaliste. D'ailleurs je partage souvent un petit café avec le Comte du village. Notre histoire commence avant la Première Guerre mondiale lorsque deux de nos ancêtres s'en vont au combat. L'un est resté à la fosse commune du Vieil Armand en Alsace. Le second est revenu gazé du Nord de la France et ne pouvant plus travailler, il a monté une entreprise d'emballage de bas de soie. Au bout de quelques années, il est décédé et c'est le frère cadet, Germain, qui a pris la suite en développant l'entreprise. En parallèle avec le Comte du village, nous allions sur les lieux-dits comme Saint-Roman amener du travail à plier des boîtes. Un peu plus tard, ce grand-oncle développa la production de bas à Sumène. Ce grand-oncle pris la suite du frère cadet mort autour de 1924-25.

C'est une formidable partie de football qui ne cesse de se jouer puisque en 2020 nous fêterons 100 ans d'existence sur le territoire. Nous récupérerons un maximum de savoir-faire

sur le bassin de vie de Sumène, Ganges et Le Vigan. Nous sommes producteurs de bas Fully Fashioned en soie et en nylon. C'est l'authentique bas couture entièrement tricoté dans un temps d'1h-1h15. Nous fabriquons aussi des bas et des collants sans couture. Nous mettons également en place un pôle de développement de vêtements sans couture en matières naturelles qui seront en soie pour la lingerie ou laine et soie pour l'aspect prêt-à-porter. Un quatrième pôle Fully Fashioned va faire des pulls et des robes diminués en soie ou en laine et soie.

Mon grand-oncle produisait d'authentiques bas couture jusqu'en 1965. Cette date correspond à l'arrivée de la mini-jupe et du collant. Il casse alors ses métiers. Parallèlement, il arrive aussi les sous-pulls à col roulé des Beatles. Il achète alors des métiers à faire des tissus pour une production de sous-pulls à col roulé. Il avait fait son évolution sauf qu'il avait cassé ses métiers qui mesurent 18 mètres, pèsent 20 tonnes et qui sont devenus 120 pièces d'horlogerie.

En prenant mon café au village je tombait sur un papy qui me disait sans cesse que nos collants étaient des sacs à patates et que rien ne valait les authentiques bas couture. En discutant avec un commercial j'ai appris que les machines étaient présentes à 2 km au-dessus du Vigan, dans une entreprise qui avait fermé en 1960. En 1998, on s'est retrouvés à démonter ces métiers pendant une semaine pour les transporter un an après. En août 1999, les machines sont rentrées dans l'usine. Nous partions de la feuille blanche, car toutes les techniques avaient été oubliées. Les fiches techniques à l'époque n'existaient pas. La transmission orale prévalait. J'ai dû écrire 5 kilos de fax pour trouver des pièces détachées. Aujourd'hui, 20 ans plus tard, ces métiers fonctionnent à la perfection. Nos concurrents sont à Nottingham en Angleterre. Notre qualité est largement supérieure à la production anglaise bien que ce soit des amis. Le fait qu'il existe 9 machines dans le monde et que 3 sont chez nous, cela nous a permis de nous donner de la notoriété. Je suis en passe d'en avoir une quatrième. Cela fait aussi 10 ans que j'en recherche 2 sur l'Alsace. Pour construire l'avenir, il faut aussi se servir du passé. Nous avons réussi grâce à la médiatisation à fournir pour les Grammy Awards Beyoncé et Rihanna avec des produits de chez nous. Nous collaborons aussi avec des cinéastes pour fournir des bas couture pour la scénographie. Tout le monde nous prenait pour des fous lorsque nous avons créé cela en 1999. Il faut y croire et sans cesse remettre son métier en question et avoir des idées et des innovations.

La tradition et la transmission sont aussi des choses importantes. Je dois beaucoup à des anciens mécaniciens qui avaient commencé après la Seconde Guerre mondiale dans la bonneterie à Troyes. Ils nous ont transmis des choses incroyables. Nous sommes peu d'entreprises dans le monde à savoir faire des logos au poinçon sur ce type de métier. Cela nécessite 10 semaines de travail avec des puces. Cela nécessite 6 semaines à 2 personnes pour la préparation contre 4 jours avec un ordinateur. On restitue le savoir-faire des Cévennes qui était le nôtre. Nous devons remercier nos anciens qui nous ont aidés dans ce renouveau de la production textile en Cévennes.

Nous utilisons comme matière première la soie. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, c'est la soie. Après guerre, il s'agit du nylon alors qu'aujourd'hui on utilise du polyamide lycra. Lorsque nous faisons visiter les ateliers à des visiteurs, nous montrons la transparence du nylon et du lycra. Le nylon est bien plus transparent. L'entreprise est la seule dans le monde à proposer depuis 1900 ces savoir-faire avec la soie, le nylon et le polyamide lycra.

Cervin est la seule entreprise à faire des bas de 10 et 16 deniers nylon, ce qui correspond aux bas les plus fins du

monde. Nous n'avons aucun compétiteur à ce jour. C'est le fruit d'une stratégie industrielle et artisanale qui a choisi de ne pas utiliser des métiers modernes qui ne peuvent pas faire cela puisqu'ils ont des diamètres supérieurs à celui des années 1980.

Les vêtements sans couture vont démarrer sous peu. Nous avons la chance d'avoir des techniciens qui sont parmi les meilleurs du monde. Nous sommes allés en chercher un dans le bassin de Montceau-Les-Mines. Nous sommes allés chercher des métiers des années 1950 sans couture qui ont été transformés comme des métiers modernes. N'étant plus produits, ils nous permettent de faire des nuisettes sans couture dans des structures de mailles qui n'existent pas à moins de mettre 100 000 euros sur une machine. Nous sommes dans des entreprises capitalistiques mais vous connaissez le proverbe cévenol : « *Tout ce qui coûte nous dégoûte !* ». Nous faisons avec les moyens du bord. Nous avons de l'intelligence avec des gens qui sont passionnés et qui se battent pour une histoire. J'espère que dans les 40 ans à venir nous serons encore là.

Pendant très longtemps, le canal de diffusion a été la boutique indépendante qui disparaît aujourd'hui. Nous sommes passés il y a 6-7 ans au e-commerce. Aujourd'hui, la marque est diffusée à 70 % par le e-commerce. Nous avons aussi une collaboration avec nos amis anglais et notamment l'entreprise Agent Provocateur depuis 20 ans. L'année prochaine, nous allons mettre un peu d'intelligence artificielle. Nous regardons tout ce qui se fait ailleurs. Nous pensons développer notre e-commerce dans un futur proche. Nous sommes en discussion avec la marque Hermès qui veut revenir faire chez nous un produit mythique qui est fait chez eux et dont ils n'ont pas satisfaction. Une étude est en cours.

J'ai encore 40 ans devant moi. Tout se renouvelle en permanence et les nouvelles technologies arrivent. Nous avons décidé de développer de nouveaux produits qui laissent passer l'air.

## **Cathy O'NEILL**

D'où vient la soie ?

## **Serge MASSAL**

On utilise une qualité organsin en utilisant des fils les plus fins possible de 20 deniers. D'ici peu de temps, le premier collant lycra de 20 deniers va être mis sur notre site. Pour le produit prêt-à-porter, nous utilisons une soie schappe et travaillons avec des filateurs de la Haute-Loire qui achètent leurs écheveaux en Asie. Nous les faisons remouliner en France ou en Italie pour avoir un gage de sûreté d'approvisionnement.

J'ai encouragé un jeune agriculteur à se lancer dans la soie. Il a pour cela arrêté la production d'oignons. Il a un marché. On n'est pas encore passés à l'étape de la filature. Il y a un marché car les prix de la soie augmentent fortement. Les prix ont pratiquement doublé en 3 ou 4 ans. On est à 180 euros le kilo alors qu'on était à 90 euros il y a peu de temps. Les chinois, qui ont en besoin pour leur marché, font de la rétention et font monter les prix. L'un des problèmes de la soie était les pesticides des agriculteurs avec leurs oignons. Il semblerait que les techniques agricoles se soient améliorées et qu'il y ait moins de problématiques. Nous espérons que le mûrier soit revalorisé comme l'a été le châtaignier. C'est une histoire de cycle. La main d'œuvre en Chine devient chère et il y a la pollution. Or, nous ne sommes pas trop pollués. Nous pourrions dans les années à venir replanter des mûriers.

## **Cathy O'NEILL**

Comment vous designer les produits ? Est-ce que vous avez un magasin d'usine ?

## **Serge MASSAL**

Je suis un peu l'homme à tout faire dans cette entreprise. Je m'occupe de la stratégie et du design. Vous avez Instagram où vous pouvez avoir tous les modèles possibles et imaginables. Pour l'instant, nous n'avons pas de styliste. Nous ferons tout de même appel à des stylistes dans un proche futur.

Nos métiers ont été enregistrés au patrimoine de l'Occitanie et sont donc protégés. Une protection nationale est en cours et nous aimerions avoir un classement UNESCO. Nous pensons faire un magasin d'usine prochainement. Nous accueillons déjà à titre gracieux des visiteurs depuis un ou 2 ans pour des visites guidées. Nous avons rencontré la Région pour normaliser cette situation avec un magasin d'usine. Nous avons aussi un site e-commerce en Chine.

## **Xavier FEHRNBACH**

Avez-vous fait des fiches techniques pour la mémoire ?

## **Serge MASSAL**

Nous avons des fiches pour les bas et une petite vidéo pour les machines. Si demain quelqu'un décède, on pourra commencer. Il y a un vrai savoir-faire.

À partir du 15 deniers, le bas va pouvoir être porté 10 à 15 fois. Le prochain bas lycra sera également portable 10 à 15 fois. Nous avons montré qu'avec un collant, on pouvait tirer une tonne. Chez nous les bas nylon sont tricotés serrés. Nous jouons la qualité. Quand on tombe dans du 10, 12 deniers, nous sommes sur un produit festif. Je ne dirais pas qu'il y a une solidité similaire. Well tricote à 1200 tours minutes et nous à 200 tours minute. La qualité des fils joue également.

## **Bernard KNODEL**

D'où vient le nom de la marque ?

## **Serge MASSAL**

Mon grand-oncle avait créé deux marques : les bas Sully, du nom de sa femme et l'autre du nom de Cervin car il estimait que c'était le sommet de la plus belle montagne d'Europe et que cela devait être de la qualité.

## **Guylaine SIMARD**

On sent bien que vous êtes l'âme de l'entreprise. Chez nous, au Québec, on discute beaucoup de la succession de l'entreprise. Est-ce que vous pensez à votre relève ?

## **Serge MASSAL**

Mon grand-oncle a quitté l'usine à 89 ans et est mort en 3 mois. Ma mère, décédée l'an dernier, avait 90 ans et avait quitté l'usine à 86 ans. L'inspection du travail considérant qu'il pouvait s'agir de travail dissimulé. C'est un vaste problème. Je me crois éternel mais j'ai un second qui est compétent au niveau administratif mais pas en stratégie. C'est un problème dans les entreprises françaises du chaussant où la stratégie est le chèque fait par des entreprises étran-



gères et des fonds de pension. Je ne tiens pas à ce que ce soit des étrangers qui soient propriétaires de mon entreprise. Je ferai tout pour que ce soit des gens compétents. J'ai un profil d'ingénieur et je pense que ce sera lui le successeur.

### **Carole HYZA**

Merci à tous ! Je crois qu'entre hier après-midi et aujourd'hui nous avons découvert beaucoup de choses, des savoir-faire très intéressants. Merci à tous nos intervenants qui ont préparé de brillantes interventions. Je sais que le temps n'était pas assez long. Nous nous excusons pour vous

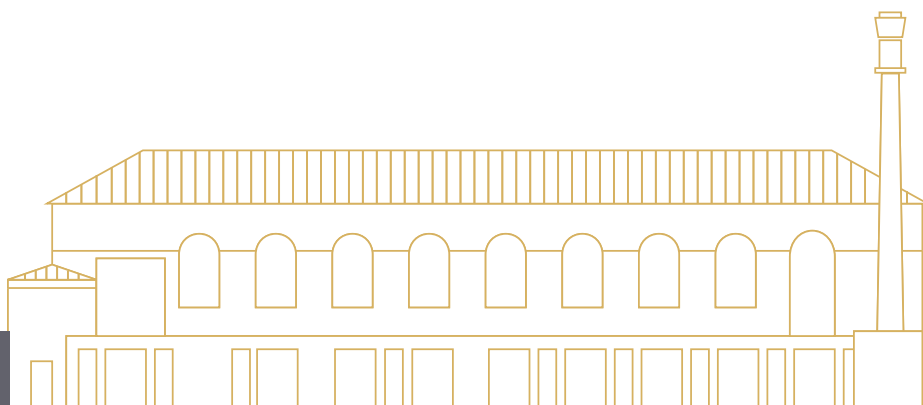
avoir parfois pressés un petit peu. Rendez-vous normalement dans deux ans.

Je laisse le mot de la fin à Monsieur Massal.

### **Serge MASSAL**

On vient de me soumettre un livre sur nos 100 ans. Cela me fait rebondir sur un livre qui a été écrit concernant le bas lisse d'une famille qui a une longue histoire dans la soie mais qui s'est retrouvé ruinée. La fortune est de verre. Sans cesse remettons-nous en question !





## LES INTERVENANTS

### ■ Florence PIZZORNI

*Conservateur général du Patrimoine, directrice adjointe de la Mission pour la mémoire de l'esclavage, des traites et de leurs abolitions*

Quelles perspectives dans les musées de société au regard d'un bilan de 30 ans d'expérience sur l'ensemble du territoire français. Compte-rendu d'un rapport du service des Musées de France (Ministère de la Culture) sur les musées du XXI<sup>e</sup> siècle en France.

### ■ Philippe MAIROT

*Président d'honneur de la Fédération des Écomusées et Musées de Société (FEMS)*

Indépendamment des vertus bien connues de la synergie, la fédération des écomusées et musées de société le rapprochement des collections et des thématiques, la dimension comparative permettent de faire parler les collections les unes par rapport aux autres, de ne pas enfermer les collections dans la seule exaltation du particulier mais au contraire de les faire résonner dans une vision plus ouverte des cultures humaines. Quand, au niveau mondial, prévaut maintenant (convention de 2003 de l'unesco sur le pci) mettant les communautés au centre, l'expérience des écomusées français peut et doit rappeler l'importance décisive du dialogue entre la communauté et la recherche. Quand les impératifs de « la mise en marché touristique » menacent surtout l'intégrité du patrimoine et « l'authenticité » de la relation vivante et critique au patrimoine, les musées doivent défendre et affirmer -ensemble- la spécificité de leur méthode et de leur éthique.

### ■ Yvon HAMON

*Conseiller ethnologie et patrimoine immatériel, DRAC Occitanie*

Faut-il l'avouer, l'état des musées ethnographiques dans la région Occitanie –à la notable exception de celui qui nous accueille- est parfois inquiétant. Ce constat est forcément très inégal selon les zones ou les institutions et il ne saurait être question ici de dresser ce tableau contrasté, en distribuant pour ainsi dire des bons et mauvais points. Mais on peut légitimement se désoler des incertitudes présentes et même des craintes suscitées par un certain nombre d'établissements qui, en leur temps, furent pourtant prestigieux... Il reste que ces collections ont toujours eu pour elles, justement, de pouvoir être réinterprétées et remises à l'honneur sous des dehors qu'on ne soupçonnait pas antérieurement. En ce sens il s'agit bien d'un legs précieux, inaliénable, quelle que soit

leur côté changeant ou incertain. Sous quels dehors imaginer demain une renaissance ?

### ■ Laurent-Sébastien FOURNIER

*Maître de Conférences H.D.R., enseignant au département d'anthropologie, Aix-Marseille-Université Chercheur à l'IDEMEC UMR 7307 CNRS-AMU, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, Aix-en-Provence*

L'intervention interrogera les modes de renouvellement du patrimoine ethnologique depuis une vingtaine d'années, en insistant sur les nouvelles opportunités offertes par le développement de la nouvelle catégorie de patrimoine culturel immatériel. On insistera sur les diverses positions des ethnologues du domaine français aujourd'hui, entre recherche fondamentale et recherche appliquée, ainsi que sur les différentes manières possibles de répondre aux demandes des institutions et des collectivités territoriales en matière de recherche ethnologique.

### ■ Jean GUIBAL

*Docteur en ethnologie, École des Hautes Études en Sciences sociales*

*Directeur du Musée dauphinois et des musées de l'Isère jusqu'en 2016*

L'expérience du Musée dauphinois et de la Conservation du Patrimoine de l'Isère devrait permettre de poser quelques questions sur le rôle attendu du musée de société, notamment dans sa relation à la population et au territoire qu'elle occupe ; et ainsi renouveler le questionnement relatif aux écomusées. Par ailleurs, l'expérience du Musée dauphinois doit aussi permettre d'évoquer les missions du musée à l'égard du temps présent, en se référant notamment au travail conduit à Grenoble sur les minorités culturelles.

### ■ Aline PELLETIER

*Conservatrice des musées départementaux de l'Aveyron*

Au sein d'un réseau muséographique de 4 musées départementaux, une réflexion est actuellement menée pour la rénovation des musées d'ethnographie situés à Espalion, dans la vallée du Lot, dans le nord du Département. Il s'agira de réunir juridiquement et muséographiquement les deux collections ethnographiques présentées actuellement dans la ville dans deux musées distincts et de proposer aux publics une lecture culturelle du paysage nord aveyronnais et une réflexion sur les mécanismes œuvrant pour la création des identités locales.

---

### ■ Michel COTE

Ancien directeur général du Musée de la Civilisation (Québec, Canada), concepteur et directeur général du Musée des Confluences et directeur du Museum d'histoire naturelle Guimet (Lyon). Il a présidé la Société des musées québécois et Icom Canada. Les points de bascule des musées de sociétés : des musées thématiques, avec une approche pluridisciplinaire, axées sur les publics et prônant une approche globale de la grammaire muséographique et des modes de médiation. Par ailleurs, ces musées doivent tenir compte de nouveaux enjeux de sociétés liés au développement durable, à la mondialisation et aux changements technologiques.

---

### ■ Guylaine SIMARD

*Directrice générale du Musée du Fjord (Saguenay, Canada)*

Le Musée du Fjord a connu au cours des 50 dernières années des périodes fastes et de turbulences. Il s'est questionné à propos de son identité, de sa mission et de son mode de fonctionnement dans des contextes économiques, politiques, culturels, et sociaux en mouvance. Il a mené des chantiers majeurs de développement appuyés de sa communauté. Il a acquis une notoriété nationale. Malgré cela, loin de pavoiser; le Musée du Fjord doit se réinventer. Depuis quelques années, des mutations particulièrement économiques de même que les attentes des visiteurs et visiteuses se sont transformées en offrant de nouveaux défis, qui ne sauraient être ignorées.

---

### ■ Bernard KNODEL

*Conservateur adjoint au Musée Ethnologique de Neuchâtel (Suisse)*

Depuis une dizaine d'années, le MEN a entamé un processus global de rénovation, qui touche à sa fin. Après le déménagement des collections et la rénovation architecturale du bâtiment, la Villa de Pury, qui accueillait l'exposition permanente, a rouvert en novembre 2017 avec un projet muséographique évolutif, L'Impermanence des choses, visant à interroger notre société contemporaine à partir des collections ethnographiques. La dernière phase du processus aura lieu à l'automne 2019 avec la réouverture, dans la Black Box, des espaces d'exposition temporaires qui ont fait la renommée du MEN depuis les années 1950.

---

### ■ Cathie O'NEILL

*Directrice de l'association Artisans Bâisseurs en Pierres Sèches » (ABPS)*

Artisans Bâisseurs en Pierres Sèches » (ABPS), créée en 2002 en Cévennes, représente les professionnels

spécialisés en pierre sèche de la filière BTP au niveau national. L'association travaille en partenariat avec les institutions, les élus, les chercheurs et les représentants du monde associatif et syndical. Les 54 membres de l'association œuvrent pour le développement de la filière et la transmission de leur savoir-faire. C'est un réseau national et dynamique regroupant de plus en plus de jeunes bâtisseurs professionnels qui travaillent de façon quotidienne sur le marché de la pierre sèche. L'association ABPS travaille également sur les questions importantes liées au marché de la pierre sèche : l'accès à l'assurance et à la garantie décennale, l'approvisionnement en pierre, etc et participe par ailleurs aux programmes nationaux de recherche scientifique. Ces actions participent au développement et à la structuration de la filière au niveau régional, national et international.

---

### ■ Daniel MATHIEU

*Directeur de l'entreprise Verfeuille, spécialiste de la châtaigne des Cévennes*

La châtaigne est le produit emblématique des Cévennes. Présent depuis plus de mille ans, le verger de châtaigniers a couvert la presque totalité des montagnes cévenoles. Le monde industriel du XX<sup>e</sup> siècle a provoqué la disparition de plus de 90% de cet immense verger.

Avec l'arrivée de néoruraux à la fin des années 1970, la châtaigneraie a retrouvé un regain attractivité.

Des vergers ont été restaurés, de nouveaux produits sont apparus, des ateliers de transformation ont vu le jour.

Aujourd'hui, la châtaigne des Cévennes est en voie d'obtention d'une appellation d'origine protégée, bénéficiant d'une image positive de la part des consommateurs. Elle est donc en mesure de retrouver une place sur notre territoire.

---

### ■ Serge MASSAL

*Directeur de l'entreprise L'Arsoie, bas de soie de qualité made in France sous la marque Cervin*

Histoire et présence de la famille MASSAL et de L'Arsoie depuis bientôt 100 ans à Sumène.

Transformation de la soie depuis la bobine au produit fini sur les 4 pôles de production de la marque CERVIN

- Pôle fully fashioned à bas et autres articles de lingerie (caracos, slips...)
- Pôle fully fashioned à pulls (robes, jupes ....)
- Pôle bas et collants mode et ville
- Pôle lingerie et Prêt à porter sans couture.

La commercialisation des produits en soie CERVIN se faisant par e-commerce dans un 1<sup>er</sup> temps.