

Institut d'histoire de l'art et de muséologie  
de l'Université de Neuchâtel



# THESIS

CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE  
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE

N° 15, 2013



# THESIS

CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE  
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE

N° 15, 2013



# THESIS

CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE  
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE

N° 15, 2013

REVUE SEMESTRIELLE PUBLIÉE PAR  
L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART ET DE MUSÉOLOGIE  
DE L'UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

ÉDITIONS ALPHIL-PRESSES UNIVERSITAIRES SUISSES

© Éditions Alphil-Presses universitaire suisses, 2015  
Case postale 5  
2002 Neuchâtel  
Suisse

www.alphil.ch  
commande@alphil.ch



Institut  
d'histoire  
de l'art  
et de muséologie

© Institut d'histoire de l'art et de muséologie  
Faculté des lettres et sciences humaines  
Université de Neuchâtel

DOI : 10.33055/Thesis.2013.015.01

ISSN 1660-3435

**COMITÉ SCIENTIFIQUE ET DE RÉDACTION :**

Pierre Alain Mariaux, Université de Neuchâtel, directeur  
(pierre-alain.mariaux@unine.ch);  
Lucas Burkart, Universität Basel  
(lucas.burkart@unibas.ch);  
Philippe Cordez, Humboldt Universität, Berlin et EHESS, Paris  
(philippecordez@yahoo.fr);  
Pascal Griener, Université de Neuchâtel  
(pascal.griener@unine.ch);  
Yann Potin, Université de Paris I  
(yann.potin@freesbee.fr);  
Tristan Weddigen, Universität Bern  
(tristan.weddigen@unibe.ch).

**CE NUMÉRO A ÉTÉ PUBLIÉ AVEC LE SOUTIEN DE :**

– Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie, Université de Neuchâtel  
– Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Neuchâtel

L'auteurs et les éditeurs remercient ces institutions.

NATHALIE PROVOST

## LE *MUSÉE 81*, OU L'HISTOIRE D'UN PROJET MUSÉAL AU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE FRIBOURG

### INTRODUCTION

*«Le nouveau rôle de l'architecte n'est pas de créer des monuments, mais de redécouvrir nos anciennes sources de culture et de les réintégrer dans le circuit de nos besoins modernes.»<sup>1</sup>*

Pierre Zoelly

Depuis ses origines, le Musée d'art et d'histoire de Fribourg (MAHF) s'est caractérisé comme un lieu de mémoire, par son histoire architecturale et celle de ses collections. Il s'est aussi distingué comme lieu d'innovation, car ses extensions successives et sa politique d'ouverture vers l'art contemporain ont démontré l'adaptation du Musée originel au développement de la ville et aux besoins culturels accrus du public. La dialectique de l'ancien et du moderne demeure encore aujourd'hui au cœur du projet muséal de l'institution. Elle s'inscrit d'ailleurs en filigrane dans sa mission officielle:

---

<sup>1</sup> ZOELLY Pierre, «Les anciens abattoirs, projet d'exploitation muséographique et d'intégration urbaine», in *Un Musée pour demain – Trésors révélés*, Fribourg: MAHF, 1977, p. 20.

«*offrir au public la possibilité de connaître le patrimoine artistique et historique du canton ainsi que les diverses formes de création, anciennes et contemporaines, dans le domaine des arts visuels.*»<sup>2</sup>

Parmi les différentes étapes qui ont mené le Musée d'art et d'histoire de Fribourg à sa forme actuelle, l'une d'elles est en particulier représentative de cette dialectique: il s'agit de la dernière extension du Musée, en 1981, dans l'ancien abattoir de la ville. Cette extension est remarquable, car ses créateurs ont mené à bien l'interaction de conceptions tournées à la fois vers l'avant-garde et vers l'histoire: tradition et modernité ont présidé à l'architecture, esthétisme et didactisme ont inspiré la muséographie.

Après avoir brièvement retracé l'histoire de l'institution muséale fribourgeoise, nous verrons comment cette problématique fut non seulement au centre du projet du *Musée 81*<sup>3</sup> mais aussi comment elle a orienté son développement et ses évolutions jusqu'à aujourd'hui.

## **1. DE L'ANCIEN ET DU MODERNE, OU LE *MUSÉE 81* COMME L'ABOUTISSEMENT D'UNE HISTOIRE MUSÉALE**

La forme actuelle du Musée d'art et d'histoire de Fribourg révèle aux visiteurs la complexité de son histoire. En effet, ses déménagements successifs, ses extensions et ses évolutions architecturales, ainsi que le développement progressif de ses collections, témoignent aujourd'hui d'une genèse et d'un essor difficiles. Un bref retour sur les grandes étapes de l'histoire de l'institution nous permet d'en saisir toute l'étendue<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Loi du 2 octobre 1991 sur les institutions culturelles de l'État de Fribourg, §I-art.39-a.

<sup>3</sup> Pour faciliter la lecture et pour la différencier des autres extensions, elle figurera dans ce texte sous l'appellation *Musée 81*.

<sup>4</sup> Le lecteur désirant approfondir sa connaissance de l'histoire du MAHF pourra consulter cinq sources bibliographiques auxquelles l'auteur s'est référé pour ce chapitre: LEHNHERR Yvonne, «Le Musée d'art et d'histoire» in *Fribourg et ses*



## 1.1. UN MUSÉE DÉCENTRALISÉ AU GRÉ DES COLLECTIONS ET DES LIEUX (1823-1960)

Avant même sa fondation, le Musée trouve son origine dans les volontés testamentaires d'un notable fribourgeois du Siècle des Lumières, le conseiller Tobie Guerffer (1708-1774), qui désigne la bibliothèque du Collège Saint-Michel légataire de sa collection de médailles anciennes. Cet ensemble constitue le noyau primitif de la collection du Musée cantonal qui sera fondé en 1823, lorsque le Gouvernement fribourgeois fait aménager les cabinets de physique et d'histoire naturelle dans les combles du collège, qui s'ouvriront au public trois ans plus tard. En 1824, le legs du chanoine Charles Aloyse Fontaine<sup>5</sup> enrichit d'une manière importante la collection, à laquelle s'ajoutent ensuite d'autres dons : les 586 médailles pontificales par le pape Léon XII, puis 82 médailles du roi de France Charles X.

Un nouveau bâtiment, le Lycée, construit entre 1829 et 1838, accueille bientôt des espaces pour les différentes collections cantonales : numismatique, antiquités et ethnographie en 1835 ; physique et histoire naturelle en 1836. À la fin de la guerre du Sonderbund, après la capitulation des Fribourgeois face aux Bernois en novembre 1847, le Lycée est pillé. La réorganisation progressive des collections s'échelonne ensuite sur les vingt années qui suivent : formation d'un ensemble spécifique regroupant numismatique, antiquités et objets d'art, et séparé des sciences de la nature (1849) ; naissance de la collection lacustre (1862), salle d'armes et d'armures (1872).

---

*musées – 1892-1992*, Fribourg : Banque de l'État de Fribourg, 1992 ; LAUPER Aloys, «De la Préfecture au musée», Fribourg : DICS, 2002, fiche n° 013/022 ; LAUPER Aloys, «Musée d'art et d'histoire Fribourg», Fribourg : MAHF, 2003, fiche n° 2003-3 ; CHARRIÈRE Michel, BERTSCHY Anton, *Fribourg, un canton, une histoire*, Fribourg : Conseil d'État du Canton de Fribourg, 1991 ; CHARRIÈRE Michel, BERTSCHY Anton, *Fribourg : une ville aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Fribourg : La Sarine/Bourgeoisie de la Ville de Fribourg, 2007.

<sup>5</sup> Dignitaire du chapitre de Saint-Nicolas, admirateur des philosophes des Lumières, le chanoine Charles Aloyse Fontaine (1754-1834) fut le premier membre fribourgeois de la Société helvétique des sciences naturelles : ce legs comprenait deux cabinets (histoire naturelle et médailles) et une bibliothèque.

En 1875, toujours installé dans le Lycée, le Musée cantonal a pris une forme moderne. Avec l'essor des associations, notamment la Société fribourgeoise des Amis des beaux-arts créée en 1867, le développement artistique du canton s'accroît<sup>6</sup>. Dans ce contexte favorable, des responsables<sup>7</sup> sont officiellement nommés à la tête du Musée et les collections sont réparties dans huit salles affectées à différents départements : cabinet d'histoire naturelle ; cabinet de physique ; faune fribourgeoise ; salle de numismatique, d'antiquités romaines, de souvenirs nationaux et de curiosités diverses ; objets préhistoriques et lacustres ; salle d'armes ; galerie de tableaux et d'objets d'art. Le Lycée accueille bientôt le Musée Marcello (1881), ouvert par le Musée cantonal suite au legs de l'artiste fribourgeoise Marcello<sup>8</sup>. À l'aube du xx<sup>e</sup> siècle, le Musée est devenu une institution importante au fonctionnement dynamique, au sein du canton et de la cité : création de commissions du musée (1900), expositions temporaires<sup>9</sup>, acquisition d'œuvres modernes.

À partir de 1900, et jusqu'en 1960, le Musée déplace à plusieurs reprises ses collections dans différents bâtiments. En 1917, la comtesse de Saulxures lègue ses collections à l'État de Fribourg. Celles-ci sont installées dans l'ancienne préfecture du district – et à l'origine demeure patricienne – l'Hôtel Ratzé<sup>10</sup>. Une partie des

---

<sup>6</sup> Plusieurs actions sont menées à cette fin : bourses pour les artistes, conservation du patrimoine, édition d'une revue *Fribourg artistique*, organisation d'expositions, mécénat, cours et conférences, fondation du Technicum (école formant notamment les maîtres de dessin).

<sup>7</sup> Il s'agit du professeur Louis Grangier (1817-1891), qui devient le conservateur des collections archéologiques et artistiques, et de l'historien Jean Gremaud (1827-1897), conservateur du cabinet de numismatique.

<sup>8</sup> Adèle d'Affry, duchesse de Castiglione Colonna, dite Marcello (1836-1879), fut une femme sculpteur et peintre. On peut admirer l'une de ses œuvres majeures, *La Pythie*, à l'intérieur de l'Opéra Garnier, à Paris, sous le grand escalier d'honneur. Créée pour le Salon de 1870, cette œuvre en bronze représente la Pythie de Delphes, patronne des artistes.

<sup>9</sup> *Art religieux fribourgeois* est considéré comme la première exposition temporaire du Musée cantonal, en 1906.

<sup>10</sup> Voir en particulier pour cette partie les fiches de LAUPER Aloys, « De la Préfecture au musée », Fribourg : DICS, 2002, fiche n° 013/022, et « Musée d'art et d'histoire Fribourg », Fribourg : MAHF, 2003, n° 2003-3.

objets et œuvres d'art présentés dans les salles du Lycée enrichiront ce legs jusqu'en 1929. Mais dès la fin de l'été 1922, cette nouvelle collection permet l'inauguration du Musée dans l'Hôtel Ratzé. En 1941, sous l'impulsion du conservateur Henri Broillet<sup>11</sup>, des espaces de la nouvelle Université Miséricorde<sup>12</sup> accueillent le Département des beaux-arts qui ne peut être présenté au sein du Musée cantonal, faute de place. Le Lycée voit ensuite le transfert du reliquat de ses collections dans le Collège Saint-Michel, puis les collections du Musée Marcello<sup>13</sup> installées jusque-là dans ses murs se répartissent entre le monastère de la Visitation et l'Hôtel Ratzé.

Reprenant la direction du Musée en 1956, Jean-Baptiste de Weck engage de nouveaux aménagements. Cette fois, l'institution ne cherchera pas à exposer hors les murs, mais plutôt à étendre ses surfaces d'exposition autour de son centre qu'est devenu l'Hôtel Ratzé. L'annexion de lieux alentour devient une préoccupation première dans le programme du MAHF.

## **1.2. LES EXTENSIONS SUCCESSIVES D'UN MUSÉE CENTRALISÉ (1960-1981) : *MUSÉE 64* ET *MUSÉE 81***

Dans le cadre de cette politique, un premier projet est porté par Jean-Baptiste de Weck. En 1957, l'État de Fribourg accepte le legs de l'édile fribourgeois Pierre Aeby<sup>14</sup> qui, sans descendant, a souhaité donner par voie testamentaire sa demeure, la *Maison dite de Louis d'Affry*. Situé rue de la Préfecture (actuelle rue Pierre Aeby), non loin du musée, cet édifice est envisagé par Weck comme un agrandissement possible du Musée pouvant accueillir les collections du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cependant, en janvier 1960, les autorités cantonales

---

<sup>11</sup> Henri Broillet (1891-1960) fut également un artiste peintre.

<sup>12</sup> Les Facultés de théologie, de droit, des sciences économiques et sociales et des lettres de l'Université de Fribourg furent construites en 1939-1942, sur les plans de Denis Honegger (1907-1981), en collaboration avec l'architecte Fernand Dumas, spécialiste des constructions en béton.

<sup>13</sup> Le Musée Marcello ferma ses portes en 1936.

<sup>14</sup> Pierre Aeby (1884-1957) fut président du Conseil national en 1945 et syndic de Fribourg.

refusent cette attribution. Cette décision conduira le directeur à donner sa démission au mois d'août : le projet est donc définitivement abandonné.

Successeur de Jean-Baptiste de Weck, Marcel Strub<sup>15</sup> entrevoit une autre possibilité pour agrandir l'institution et lui offrir de nouveaux espaces : situé entre l'Hôtel Ratzé et le monastère de la Visitation, le Conservatoire de musique<sup>16</sup> permettrait d'étendre la surface du Musée. En effet, selon le nouveau directeur du MAHF, le terrain placé à l'arrière de ce bâtiment voisin autoriserait une extension significative, ainsi que l'évoquait Yvonne Lehnherr :

*«La nouvelle construction ne devait pas seulement répondre aux besoins de l'art vivant et du musée dynamique, mais également permettre une réorganisation des collections anciennes envisagée sous l'angle d'une présentation attrayante des expositions permanentes. En outre, il devenait indispensable d'installer des services ayant fait défaut jusqu'alors, à savoir des bureaux, des dépôts, des ateliers ainsi qu'un foyer.»<sup>17</sup>*

Intitulé *Musée 64*, le projet de cette extension est conçu par les architectes Otto Baechler et Charles Passer. Il s'agit d'une construction moderne composée de plusieurs niveaux, reliée au Conservatoire<sup>18</sup> et à l'Hôtel Ratzé. Ce projet marque la volonté de

---

<sup>15</sup> Historien de l'art très érudit, spécialiste de la sculpture fribourgeoise du xvi<sup>e</sup> siècle, Marcel Strub (1916-1969) prend ses fonctions de directeur le 9 septembre 1960. Il sera l'initiateur de nombreux changements et améliorations, en particulier l'organisation d'expositions temporaires, notamment celles de sculpture française, le transfert des fonds du Musée Marcello dans l'Hôtel Ratzé, dont les salles seront complètement réorganisées, et la mise à jour du fichier de l'inventaire des collections. On lui doit aussi les trois volumes des *Monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, qui est devenu un ouvrage de référence en ce domaine.

<sup>16</sup> Désaffecté en 1890, cet ancien arsenal fut attribué en 1903 au Conservatoire de musique nouvellement inauguré. Voir à ce sujet l'ouvrage de STRUB Marcel, *Les Monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg – tome I*, Bâle : Birkhäuser, 1964, p. 323-328.

<sup>17</sup> LEHNHERR Yvonne, «Le Musée d'art et d'histoire», in *Fribourg et ses musées – 1892-1992*, Fribourg : Banque de l'État de Fribourg, 1992, p. 80.

<sup>18</sup> Marcel Strub note qu'«en 1963-1964, la façade de l'ancien Conservatoire subit une rénovation intégrale, avec remplacement d'un grand nombre de pierres». STRUB Marcel, *Les Monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg...*, p. 326.

réunir ancien et moderne, dialectique qui préfigure celle du futur *Musée 81*. Comme le notait Roland Ruffieux, le *Musée 64* est le «*prototype d'un établissement cantonal de conception nouvelle, [qui] a trouvé un compromis entre la molasse et le béton, entre le musée statique et le musée dynamique où des expositions aux thèmes alternés attirent un public de plus en plus large.*»<sup>19</sup>

Cette réalisation ambitieuse et complexe est inaugurée le 14 novembre 1964, après quatre ans de travaux. Elle a permis le réaménagement des salles d'exposition de l'Hôtel Ratzé et offre désormais des bureaux aux conservateurs et au service administratif, des ateliers aux techniciens, des dépôts, un foyer et, surtout, des salles pour les expositions temporaires<sup>20</sup>. C'est dans ces nouvelles salles que les premières présentations organisées par Marcel Strub (jusqu'à sa mort accidentelle en octobre 1969) permettront à l'institution d'étendre sa renommée<sup>21</sup> hors du canton. Cette extension est donc une réussite, d'autant que «*le nouveau complexe muséographique est accueilli très favorablement par les spécialistes et les visiteurs.*»<sup>22</sup> Depuis lors, cette tradition est respectée et le *Musée 64* ouvre ses espaces à des expositions renouvelées qui augmentent la popularité du MAHF<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> RUFFIEUX Roland, «*Éléments d'une synthèse: moments, lieux de mémoire, personnalités*», in *Fribourg et ses musées – 1892-1992*, Fribourg: Banque de l'État de Fribourg, 1992, p. 64.

<sup>20</sup> L'une de ces salles (celle située aujourd'hui en face de la réception) sera partagée durant vingt ans avec le Conservatoire, qui l'utilisera pour les auditions et des concerts. C'est pourquoi jusqu'en 1984, afin de s'adapter au mieux au calendrier de l'école de musique, le musée organisera une grande exposition chaque été et de courtes expositions le restant de l'année. Après 1984, même si cette salle est rendue à l'usage exclusif du Musée, elle restera néanmoins réservée aux expositions temporaires. Sources: LEHNHERR Yvonne, entretien avec l'auteur, Fribourg, 1<sup>er</sup> décembre 2011.

<sup>21</sup> Selon Yvonne Lehnerr, «*Marcel Strub y présente de mémorables expositions qui établissent la réputation du Musée de Fribourg au-delà des frontières cantonales: Sculpture médiévale et baroque (1965), Albert Chavaz (1967), De Lautrec à Mathieu (1968) et Trésors de l'art champenois (1969), pour n'en citer que les plus significatives*». LEHNHERR Yvonne, «*Le Musée d'art et d'histoire*»..., p. 81.

<sup>22</sup> LEHNHERR Yvonne, «*Le Musée d'art et d'histoire*»..., p. 81.

<sup>23</sup> Yvonne Lehnerr et Michel Terrapon notaient: «*La construction des salles d'expositions temporaires en 1964 a permis de faire connaître les collections*

Cependant, quelques années seulement après cette première expansion, le Musée se trouve très vite à l'étroit. Ce manque d'espace se double d'un autre problème qui concerne l'importante collection des beaux-arts, fleuron de l'institution. En effet, exposées jusque-là dans l'Université de Miséricorde et participant à la décoration intérieure de l'établissement, les œuvres de ce département ne sont plus montrées au public à partir de 1968<sup>24</sup>. Afin de les préserver de tout acte de vandalisme et également pour permettre aux facultés de gagner de la place, l'Université décide de les ôter pour les déposer dans ses caves. Ainsi, l'art médiéval et celui de la Renaissance (en particulier des œuvres fribourgeoises du XVI<sup>e</sup> siècle de Gieng, Geiler et Fries), présentés dans la galerie semi-circulaire du bâtiment principal, doivent laisser la place à des bureaux; les tapisseries françaises et flamandes datant du XVII<sup>e</sup> siècle sont retirées de la salle du sénat et du décanat de théologie; des tableaux exposés dans les corridors et vestibules sont décrochés, comme les toiles de Ferdinand Hodler qui ornaient en particulier les murs de la Faculté des lettres; enfin, présentées dans les salles de cours de l'Université, les expositions temporaires d'artistes contemporains sont abandonnées.

Il est donc urgent pour les conservateurs de trouver une solution pour étendre les surfaces d'exposition, notamment pour réorganiser le Département des beaux-arts dans les propres salles du Musée, en remédiant ainsi à cette présentation fragmentée qui avait prévalu jusqu'ici dans les locaux de l'Université. La construction d'un bâtiment à proximité n'étant pas possible, il faut rechercher d'autres idées pour accroître la superficie existante. Une seule possibilité s'offre alors : une extension dans un bâtiment voisin. Un lieu que le successeur de Strub, Michel Terrapon<sup>25</sup>, perçoit comme

---

*permanentes grâce à l'afflux des visiteurs, dont le nombre a quadruplé en 1965 et sextuplé dans les années septante, avec des points forts tels que Sculpture du XVI<sup>e</sup> siècle – Maîtres fribourgeois (1971), la Triennale de la photographie (1975) et Xylon 7, exposition internationale de gravure sur bois (1976).*». LEHNHERR Yvonne, TERRAPON MICHEL, « Histoire et Prospective », in *Un Musée pour demain...*, p. 45.

<sup>24</sup> LEHNHERR Yvonne, entretien avec l'auteur, Fribourg, 1<sup>er</sup> décembre 2011.

<sup>25</sup> Michel Terrapon (1932-1989) était enseignant et graveur. Il a exposé ses œuvres à partir de 1962. À la mort de Strub en 1969, il succède à ce dernier et sera nommé conservateur en chef en 1973.

prometteur<sup>26</sup> répond à ce critère: situé rue de Morat, en face du MAHF, l'abattoir communal promis à une prochaine désaffectation apparaît comme l'endroit idéal (fig. 1). Cette idée d'extension avait été déjà évoquée dès 1959, comme en témoignent les procès-verbaux de la Commission du Musée<sup>27</sup>, mais aucune volonté politique n'avait alors appuyé ce projet.



Fig. 1: Le bâtiment désaffecté des anciens abattoirs.  
© MAHF.

Deux faits permettent cependant aux élus de porter un nouveau regard sur cette possibilité d'agrandissement: d'abord une décision qui s'avère providentielle pour le musée et Michel Terrapon, puis un rapport favorable qui contribue à sensibiliser les autorités à cette reconversion.

La décision providentielle est celle de la Ville de Fribourg portant sur le transfert des abattoirs dans de nouveaux locaux modernes

<sup>26</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, deuxième semestre 2010.

<sup>27</sup> «Les procès-verbaux de la Commission du Musée envisagent, en 1959 déjà, l'éventualité d'une libération des abattoirs sis à une douzaine de pas de l'Hôtel Ratzé» notent LEHNHERR Yvonne, TERRAPON MICHEL, «Histoire et Prospective»..., p. 42.

adaptés exclusivement à cette fonction, qui seront construits dans le quartier Saint-Léonard. La cessation d'activité des abattoirs voisins étant arrêtée pour 1972, le MAHF met tout en œuvre pour saisir cette opportunité. Comme le rapporte la revue *Pro Fribourg*, ce bâtiment très proche se révélerait parfaitement adapté au projet du musée :

*«La décision étant prise de construire de nouveaux abattoirs, c'est en décembre [1969] que M. Michel Terrapon lance l'idée d'un aménagement des anciens locaux en musée lapidaire. Elle répond à une nécessité, le musée se trouvant à l'étroit et ne pouvant convenablement mettre en valeur ses richesses. De plus, l'occasion fait le larron et on ne trouvera pas de sitôt une possibilité aussi avantageuse d'extension, en face même du Musée.»*<sup>28</sup>

Michel Terrapon rédige un rapport en ce sens qu'il soumet aux autorités cantonales et communales, ainsi qu'aux représentants du Musée :

*«Le 31 décembre 1969, le Conseil d'État, le Conseil communal de la Ville de Fribourg et la Commission du Musée prenaient connaissance d'un rapport qui insistait sur l'utilisation muséographique d'un bâtiment qu'on aurait dit conçu tout exprès pour recevoir l'essentiel de nos collections enfouies, en particulier la sculpture lapidaire et monumentale dans l'ancienne halle d'abattage et l'art moderne et contemporain dans les combles.»*<sup>29</sup>

Suite à ce rapport, les élus semblent acquis à l'idée de cette extension. Mais il faut attendre 1972 pour que des décisions importantes soient prises de manière effective : durant l'année, les abattoirs sont transférés dans de nouveaux bâtiments situés dans le quartier Saint-Léonard ; le 7 juillet, la Commission cantonale des monuments historiques propose le classement du bâtiment ; le 3 octobre, le Conseil communal de Fribourg, approuvé par le

<sup>28</sup> «Vers un dégel culturel? Le problème des équipements culturels à Fribourg – Le Musée et les anciens abattoirs», *Pro Fribourg*, n° 32, mars 1977, p. 19.

<sup>29</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON MICHEL, «Histoire et Prospective»..., p. 42.



Conseil général, fait part de sa décision de céder le bâtiment des abattoirs pour un montant de 5 800 000 francs à l'État de Fribourg, en vue du développement du musée; en novembre, R. Steiner, architecte spécialiste du XIX<sup>e</sup> siècle, présente un rapport d'expertise où «*il fait ressortir les qualités de l'édifice et ses possibilités d'adaptation, les grandes halles du rez-de-chaussée se prêtant admirablement à la présentation de la quarantaine de pièces monumentales des collections lapidaires.*»<sup>30</sup> Enfin, en décembre, la cession du bâtiment est entérinée par le Conseil d'État et l'édifice est classé monument historique.

En 1973, si la mise en place du projet semble se poursuivre lentement, plusieurs décisions sont engagées, comme celle prise en juin par la Commission du Musée d'étudier la possibilité de créer une fondation. Une décision se révélera en particulier d'une haute importance pour la future réalisation du projet: au mois de juillet, l'Université de l'État d'Ohio à Columbus, aux États-Unis, délègue un groupe d'étudiants en architecture à Fribourg. Sous la direction des professeurs et architectes Perry E. Borchers<sup>31</sup> et Pierre Zoelly<sup>32</sup> et dans le cadre d'un séminaire portant sur «*l'aménagement d'un espace muséographique idéal*»<sup>33</sup>, ces étudiants doivent réaliser une étude approfondie du bâtiment des abattoirs, avec notamment des relevés complets. Cette étude est d'autant plus essentielle qu'aucun plan détaillé n'a pu être retrouvé, tant aux cadastres qu'aux archives de la ville. Elle sert de point de départ à un avant-projet, conçu par Pierre Zoelly et son associé Michel Waeber<sup>34</sup>, qui sera ensuite transmis au Conseil d'État.

<sup>30</sup> «*Vers un dégel culturel?...*», p. 19.

<sup>31</sup> Perry E. Borchers fut professeur d'architecture et directeur de recherches à l'Université de l'État de l'Ohio à Columbus.

<sup>32</sup> Formé à l'EPFZ, Pierre Zoelly (1923-2003) fut un architecte suisse d'expérience internationale. Il fut en particulier l'un des concepteurs du Musée international d'horlogerie (1974) à La Chaux-de-Fonds et du Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant Rouge (1988-1989) à Genève.

<sup>33</sup> «*Vers un dégel culturel?...*», p. 19.

<sup>34</sup> Michel Waeber est un architecte fribourgeois reconnu. Il est notamment l'auteur de nombreuses réhabilitations architecturales et urbanistiques, en particulier dans

Durant les deux années suivantes, diverses études sont menées, en particulier celles portant sur le financement, quand un événement vient brutalement compromettre ce projet : le 12 décembre 1975, un incendie se déclare. Partant de l'atelier de menuiserie installé dans les combles, le feu détruit totalement la magnifique charpente et se propage à l'ensemble du bâtiment, en le ravageant entièrement (fig. 2). Lorsque les pompiers viennent à bout du sinistre après plusieurs heures d'effort, rien ne subsiste : de l'ancienne bâtisse, il ne reste que les murs.



Fig. 2 : L'incendie dans les anciens abattoirs, le 12 décembre 1975.

© Bibliothèque cantonale et universitaire, Fribourg.  
Fonds Johann et Jean Mülhauser.

---

le canton de Fribourg. Dans le domaine culturel, outre le *Musée 81*, il a été chargé de la transformation du dépôt des tramways fribourgeois en un lieu muséal : l'Espace Jean Tinguely-Niki de Saint-Phalle (1995).

Il faut dire que, depuis le transfert des abattoirs en 1972, l'édifice désaffecté était « *imprudemment utilisé comme fourre-tout* »<sup>35</sup>. La partie orientale avait été partiellement restaurée, et l'ensemble était occupé à titre provisoire par le Musée et la municipalité, comme le décrivait Jean-Luc Piller dans les colonnes de *La Liberté*, au lendemain de l'événement :

*«Le bâtiment abritait, au troisième étage tout en haut, sous les combles, les ateliers de menuiserie de la commune de Fribourg : un galetas plein de bois, de planches, de pots de peinture, etc. [...] Au second, les bureaux de l'administration des abattoirs étaient désaffectés, mais côté rue de Morat, le Musée d'art et d'histoire y avait installé un atelier de restauration. Outre tout un matériel de restauration, plusieurs pièces de valeur y étaient entreposées. [...] Quelques locaux étaient également loués par la commune à un ferblantier, M. Gilbert Gougler qui entreposait là divers matériaux.»*<sup>36</sup>

Cette catastrophe compromet fortement la cession de 1972<sup>37</sup>, des élus politiques voulant même faire abattre les murs encore debout pour construire un garage. Les nombreux questionnements qui mettent en cause l'accomplissement du projet sont relayés par la presse locale :

*«On le sait, les anciens abattoirs étaient destinés à abriter le futur Musée d'art et d'histoire du canton. Si un accord avait été passé entre la commune et l'État de Fribourg [...], l'acte de dotation n'a à ce jour pas encore été notarié. Si bien qu'aujourd'hui, la commune est toujours propriétaire de ces ruines.*

*Était-il donc judicieux d'installer dans ce bâtiment presque désaffecté un atelier de restauration de pièces de valeur ? Était-il encore plus judicieux d'entreposer des tableaux ?*

---

<sup>35</sup> « Vers un dégel culturel ?... », p. 19.

<sup>36</sup> PILLER Jean-Luc, « Les anciens abattoirs de la ville ravagés par le feu », *La Liberté*, 13-14 décembre 1975, p. 15.

<sup>37</sup> Voir à ce sujet LEHNHERR Yvonne, TERRAPON MICHEL, « Histoire et Prospective »..., p. 43.

*Était-ce par manque de place? Toujours est-il que vraisemblablement l'implantation d'un futur musée à cet emplacement sera âprement discutée. Faudra-t-il démolir les murs et reconstruire ou au contraire refaire quelque chose avec les ruines? Tout ce qui faisait le charme de la bâtisse de Mooser, la double charpente garnie de lucarnes a été la proie des flammes. Alors la vie du futur musée est-elle aujourd'hui remise en cause?»<sup>38</sup>*

Pendant, et fort heureusement, ce projet est envisagé comme indispensable par les autorités cantonales et communales. Il faut dire que la conservation de cet édifice s'inscrit à l'époque plus largement dans le contexte de la nouvelle politique cantonale culturelle. La prise de conscience de la valeur historique et artistique du patrimoine est alors récente, et elle est devenue incontournable en cette période de développement économique. Comme l'évoquait Hermann Schöpfer<sup>39 40</sup>, entre 1960 et 1980 le doublement de la population fribourgeoise a conduit à la création de quartiers neufs et de nouvelles infrastructures. Cette expansion démographique a nécessité la construction rapide de nombreux bâtiments, ouvrages d'art et voies d'accès, négligeant le style architectural et l'urbanisme. Cette période est aussi marquée par le goût du moderne et des matériaux industriels<sup>41</sup>, qui conduit parfois à faire table rase du passé. Avec le béton, et le trafic automobile qui l'accompagne, la cité historique est menacée. Répondant à cette nouvelle inquiétude, qui n'est d'ailleurs pas exclusive à Fribourg et se retrouve

---

<sup>38</sup> PILLER Jean-Luc, «Les anciens abattoirs de la ville ravagés par le feu»..., p. 15.

<sup>39</sup> Historien de l'art, Hermann Schöpfer a travaillé entre 1972 et 2001 à l'Inventaire des Monuments historiques de la Suisse pour le canton de Fribourg. En 1981, il a publié un guide sur la ville de Fribourg qui est devenu un ouvrage de référence dans la connaissance du patrimoine culturel et artistique de la cité (voir note ci-dessous).

<sup>40</sup> SCHÖPFER Hermann, «Introduction historique», in SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DE L'ART EN SUISSE, SOCIÉTÉ DE DÉVELOPPEMENT DE LA VILLE DE FRIBOURG ET ENVIRONS, *Fribourg – arts et monuments*, Fribourg : Société de développement de la ville de Fribourg et environs, 1981, p. 15.

<sup>41</sup> Dans cette perspective, on peut citer le nouveau siège cantonal de la Banque de l'État de Fribourg, créé par Mario Botta en 1977 et construit au n° 1 du boulevard de Pérolles entre 1978 et 1981.

à travers d'autres initiatives ailleurs en Suisse et en Europe<sup>42</sup>, un décret voté en 1971 impose la «*protection de l'ensemble des quartiers anciens de la cité*»<sup>43</sup>.

Dans ce cadre, les autorités fribourgeoises désirent mener à bien le projet du *Musée 81*, en dépit des dommages considérables dus au sinistre: «*Il aura fallu sa perte pour nous ouvrir les yeux sur les qualités de son architecture et pour nous révéler les possibilités de son volume imposant au bénéfice de l'extension indispensable du Musée d'art et d'histoire*»<sup>44</sup>, affirmait le professeur Alfred Schmid<sup>45</sup>, exprimant ainsi un avis partagé par beaucoup de ses pairs. Cette prise de conscience va conduire à reconsidérer la situation: des études sont relancées, cette fois pour juger de la viabilité des matériaux restants. Des experts sont mandatés et prouvent que ces ruines peuvent être restaurées. Le 26 octobre 1976, le projet architectural est approuvé par l'État et la Ville de Fribourg, et les partenaires s'accordent pour partager les frais de reconstruction et d'aménagement intérieur. Ils acceptent officiellement de «*conserver ce bâtiment comme monument et de lui donner une nouvelle destination. [...] En reliant à l'ancien abattoir l'Hôtel Ratzé, qui abrite le Musée historique cantonal depuis plus de cinquante ans, on offre au musée un développement important*»<sup>46</sup>, expliquait le professeur Schmid.

Cependant, l'évolution du projet est lente, freinée par les nombreuses expertises techniques et financières. Cette situation rend impatients les Fribourgeois qui souhaiteraient enfin une concrétisation du programme. Tandis qu'en décembre 1976, dévoilant une

---

<sup>42</sup> On peut ainsi évoquer à Paris le Plan de sauvegarde du Marais décidé par André Malraux en 1963.

<sup>43</sup> SCHÖPFER Hermann, « Introduction historique »..., p. 15.

<sup>44</sup> SCHMID Alfred, « Valeurs culturelles du bâtiment »..., p. 18.

<sup>45</sup> Alfred A. Schmid (1920-2004) fut professeur d'histoire de l'art de l'Université de Fribourg et directeur de l'Institut d'études médiévales de cette université en 1985. Membre de la Commission fédérale des monuments historiques, il en fut le président en 1963.

<sup>46</sup> SCHMID Alfred, « Valeurs culturelles du bâtiment »..., p. 18.

photographie du site en ruine, la revue *Pro Fribourg* s'interrogeait «*Anciens abattoirs, un abandon calculé?*»<sup>47</sup>, le numéro suivant de la revue exprimait une crainte partagée par les défenseurs du patrimoine cantonal. Un rédacteur s'inquiétait: «*Maintenant, après deux hivers passés sans couverture provisoire, le solide quadrilatère des murs se ressent des infiltrations d'eau et la restauration ne peut plus être retardée.*»<sup>48</sup>

Faisant démentir les rumeurs et mettant un terme à tous ces attermoiements, le Grand Conseil et le Conseil général de la Ville donnent enfin leur aval: la voie de la réalisation du projet est officiellement lancée le 6 avril 1977. La même année, le MAHF propose à ses visiteurs une exposition intitulée *Un Musée pour demain – Trésors révélés*. Cette présentation cherche à démontrer au public les atouts d'une extension muséale et elle doit persuader «*les visiteurs du Musée, et l'ensemble de la population fribourgeoise, de l'opportunité des agrandissements et de la restructuration projetés.*»<sup>49</sup> Il faut dire que l'expansion du MAHF relève aussi de la volonté des élus de promouvoir l'État de Fribourg à travers une politique culturelle active. Ainsi, le conseiller d'État Marius Cottier, directeur de l'Instruction publique et des Cultes du canton de Fribourg, insiste sur la nécessité pour l'institution de se développer et de connaître une restructuration<sup>50</sup>. Il note: «*Le Musée d'art et d'histoire souffre presque depuis ses origines de possibilités de présentations insuffisantes de ses vastes collections. La multiplicité des fonctions qu'il est appelé à exercer, la richesse des collections qu'il abrite et leur diversité aussi, rendent souhaitable son extension.*»<sup>51</sup> De son côté, usant d'une métaphore, le syndic de Fribourg Lucien Nussbaumer déclare qu'il faut «*agrandir cette ruche bourdonnante qui distille le meilleur des miels*»: «*Il faut, en regroupant toutes les bonnes volontés, recons-*

<sup>47</sup> «*Anciens abattoirs, un abandon calculé?*», *Pro Fribourg*, n° 31, décembre 1976, quatrième de couverture.

<sup>48</sup> «*Vers un dégel culturel? ...*», p. 3-22.

<sup>49</sup> COTTIER Marius, «*Préface*»..., p. 5.

<sup>50</sup> COTTIER Marius, «*Préface*»..., p. 5.

<sup>51</sup> COTTIER Marius, «*Préface*»..., p. 5.

*truire les anciens abattoirs pour donner au Musée l'espace qui lui est indispensable.»<sup>52</sup>*

Cependant, malgré l'engagement conclu par les deux parties pour un financement cantonal et municipal, un obstacle semble mettre à mal la décision commune. La subvention fédérale de 500 000 francs allouée jusque-là au Musée est supprimée. Les responsables sont obligés de faire appel au mécénat privé. Un Comité d'initiative pour l'extension du Musée est créé grâce à Claude Blancpain<sup>53</sup>, administrateur de la Brasserie du Cardinal et connu pour son amour des arts et de la culture française. Devenu le président du Comité, Blancpain se porte garant avec plusieurs partenaires et réussit à réunir la somme manquante.

L'État de Fribourg et la direction de l'Instruction publique et des Cultes, maîtres de l'ouvrage<sup>54</sup>, ordonnent alors le commencement des travaux qui sont lancés en septembre 1979 (fig. 3). Ils dureront deux ans et l'inauguration aura lieu le 11 juin 1981. Entre-temps, Michel Terrapon ayant démissionné car appelé à d'autres fonctions, Yvonne Lehnher<sup>55</sup> est nommée à la tête du Musée le 1<sup>er</sup> février 1981. Elle achève la réorganisation entamée par son prédécesseur: d'abord dans l'Hôtel Ratzé, où l'aménagement des collections est entièrement revu<sup>56</sup>; ensuite dans les anciens abattoirs, qui offrent 1 340 m<sup>2</sup> supplémentaires au Musée pour ses collections permanentes.

<sup>52</sup> NUSSBAUMER Lucien, «Le musée dans la ville», in *Un Musée pour demain...*, p. 8.

<sup>53</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, deuxième semestre 2010.

<sup>54</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur...

<sup>55</sup> Docteur ès lettres de l'Université de Fribourg en histoire de l'art, Yvonne Lehnher sera d'abord directrice adjointe du MAHF (1972-1981), avant d'en prendre la direction (1981-2009). À l'origine de nombreuses et importantes expositions, son action au sein de l'institution s'illustre aussi par la création de l'Espace Jean Tinguely-Niki de Saint-Phalle (1998).

<sup>56</sup> Les 23 salles de l'Hôtel Ratzé présentent l'art médiéval fribourgeois et des pièces représentatives de l'histoire religieuse, sociale et militaire du canton.



Fig. 3 : Les anciens abattoirs en ruine : le chantier de la reconstruction démarrera à la fin de l'été 1979.  
© MAHF.



## 2. LE PROJET DU *MUSÉE 81* : IDÉES, CONCEPTS ET INTENTIONS

En 1977, le projet muséal est défini en fonction de grands principes conceptuels et formels qui donnent un visage moderne à l'institution, tout en lui conservant son identité et son histoire. En même temps, la mise en œuvre de ces principes dépend étroitement du bâtiment et doit s'adapter à toutes sortes de contraintes. En effet, il ne s'agit pas de la simple extension du Musée, mais de la reconversion d'un édifice d'utilité publique préexistant, avec son passé et son architecture fonctionnelle.

Intéressé au premier chef par cet agrandissement, Michel Terrapon s'entoure de toutes les informations utiles de la part du maître d'ouvrage et consulte les architectes Pierre Zoelly et Michel Waeber. Selon ce dernier<sup>57</sup>, ces discussions préliminaires font naître une réflexion sur la nature des lieux et en esquissent tout l'enjeu : édifice historique et solennel qui conditionne le recueillement et, en même temps, bâtiment entouré de voies de circulation et de trafic automobile dense ; espace qui sera consacré aux collections tout en étant disponible pour d'autres activités.

Ainsi, à l'origine, l'extension du MAHF dans les anciens abattoirs se pense en fonction d'un concept fondamental qui va définir l'ensemble des intentions : concevoir le Musée comme un lieu à la fois sacré et profane. Les conservateurs Michel Terrapon et Yvonne Lehnerr parlent en effet d'un lieu conçu comme un *sanctuaire*, un lieu de recueillement, et comme un *forum*, lieu de vulgarisation des connaissances. Cette dialectique est tout à fait originale, car elle cherche à associer des fonctions anciennes et modernes du musée. En effet, concevoir le musée de cette façon, c'est d'abord réveiller la fonction sacrée, celle qui a préfiguré l'existence des musées et qui consistait à renfermer et exposer les trésors des temples anciens durant l'Antiquité ou ceux des églises médiévales durant l'ère chrétienne. C'est ensuite poursuivre une fonction profane, celle qui est considérée comme l'une des

---

<sup>57</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur...

missions essentielles du musée contemporain, née au Siècle des Lumières : diffuser le savoir pour accroître le progrès social.

Cette réflexion mène à l'élaboration d'un projet qui se construira progressivement, à force d'échanges entre les différents collaborateurs. M. Terrapon recense d'abord les œuvres de la collection qu'il souhaite présenter dans la nouvelle annexe. S'il n'en étudie pas l'affectation spatiale précise, il transmet néanmoins aux architectes des propositions relatives à leur futur emplacement. Avec eux, il établit ensuite le programme descriptif des différents espaces de l'extension, avec les catégories (salles d'exposition, réserves, ateliers, etc.) et une évaluation sommaire des destinations et des surfaces. Le projet se développe ainsi de manière interactive en fonction des potentialités spatiales proposées par les architectes et des intentions d'affectation muséographiques tracées par les conservateurs<sup>58</sup>.

Les espaces prioritaires sont fixés à cette étape du projet. Des prévisions<sup>59</sup> sont définies tant pour le concept muséal que pour le concept muséographique : entrée du Musée, cheminements extérieurs avec des murs translucides ; cheminements intérieurs avec la répartition des différents espaces autour du mur médian ; signalétique lumineuse sous la forme d'un néon ; stratification chronologique ; choix des œuvres avec leur emplacement ; installation de la tapisserie de Bernard Schorderet<sup>60</sup> et du *Retable des petites bêtes* de Jean Tinguely, créés par les artistes spécialement à cette occasion.

Le projet du *Musée 81* finalisé est présenté au public en 1977, dans le cadre de l'exposition *Un Musée pour demain – Trésors révélés* : il « a pour avantage essentiel de constituer, entre l'Hôtel Ratzé et les

---

<sup>58</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur...

<sup>59</sup> Certaines d'entre elles ne seront jamais réalisées, en particulier les équipements prévus à l'ouest du bâtiment : la place d'accueil du Varis, le parking des services et des autocars, la cafétéria et les ascenseurs, le parking « pont du Varis » prévu pour accueillir 240 voitures. Voir : ZOELLY Pierre, « Coupe sur le Varis, vue vers le sud et plan de situation », in *Un Musée pour demain...*, p. 33 (Fig. 16).

<sup>60</sup> Cette tapisserie sera ôtée par la suite.

*anciens abattoirs, un ensemble de locaux d'exposition adaptés aux exigences muséographiques modernes, tout en s'intégrant parfaitement dans le quartier qui l'abritera*»<sup>61</sup>, affirmait le conseiller d'État Marius Cottier, alors en charge de la culture. Cette déclaration résume toute la complexité de cette extension qui cherche d'une part à restaurer l'importance de l'édifice dans le paysage urbain et d'autre part à créer une unité nouvelle entre ce bâtiment et des espaces aux styles variés et aux vocations originelles très différentes qu'il faut relier grâce à une circulation inédite à travers les salles d'un Musée renouvelé.

## 2.1. LE CONCEPT ARCHITECTURAL :

### LA RÉHABILITATION D'UN BÂTIMENT ANCIEN

«*Si le bâtiment est ancien [...], il faut évidemment le conserver avec le minimum de changements*», notait un conservateur des Musées de France, mais, soulignait-il, «*si l'édifice seul subsiste, et c'est le cas le plus général, il faut considérer l'intérieur comme une coque vide que l'on doit utiliser avec toutes les ressources de la technique moderne comme un bâtiment neuf.*»<sup>62</sup> Or, ce point de vue fut précisément celui des architectes Pierre Zoelly et Michel Waeber : créer un espace neuf au sein d'un bâtiment historique.

À l'origine, les plans des abattoirs furent créés par Aloys Mooser (1770-1839), facteur d'orgues de grande renommée et membre du Conseil communal de la Ville de Fribourg<sup>63</sup>. La construction fut entreprise dans les années 1834-1836, sous la direction du maître maçon Joseph Popleter et du maître charpentier Bueler<sup>64</sup>. Bâtie au

<sup>61</sup> COTTIER Marius, «Préface», in *Un Musée pour demain...*, p. 5.

<sup>62</sup> BENOIST Luc, *Musées et muséologie*, Paris : Presses universitaires de France, collection Que sais-je ?, n° 904, 1960, p. 46.

<sup>63</sup> «[...] et plus particulièrement de la Commission de l'Édilité» précise STRUB Marcel, «L'abattoir», in *Les Monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg* – tome I : la ville de Fribourg, Bâle : Birkäuser, 1964, p. 371.

<sup>64</sup> STRUB Marcel, «L'abattoir»..., p. 371.

pieu de la colline du Belsaix, à l'angle formé par la rue de Morat et l'avenue du Varis, elle suit dans sa longueur le terrain très en pente (11 %), particularité qui a rendu nécessaire la création d'un soubassement de tuf. Marcel Strub décrit ainsi cet édifice tel qu'il se présentait alors (fig. 4), construit principalement en molasse et adossé dans sa partie méridionale à l'ancienne muraille :

*«Quadrilatère allongé et irrégulier, [il] comporte deux niveaux inégaux, que protège une énorme toiture à quatre pans, couronnée par un étage en attique pourvu à son tour d'une couverture à quatre pans. Par suite de la déclivité du sol, la façade occidentale est partiellement masquée, tandis qu'à l'est un entresol règne sous le niveau principal.»<sup>65</sup>*

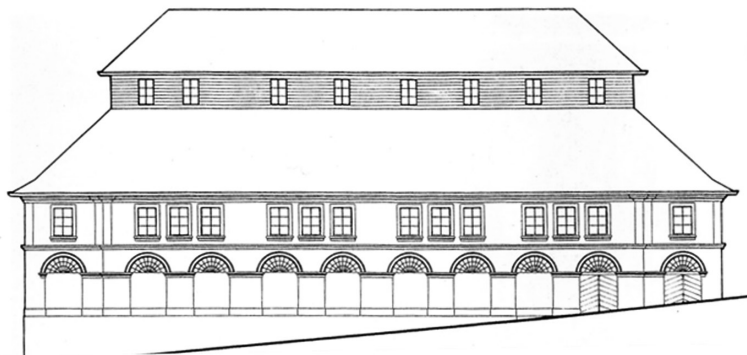


Fig. 4 : Un dessin des anciens abattoirs publié dans l'ouvrage de Marcel Strub intitulé *Les Monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg* (tome I : la ville de Fribourg).

Les façades sont dessinées selon un rythme rigoureux, où «dans la suite des ouvertures en arcade et des groupements de fenêtres à l'étage, on peut lire la délicate sensibilité rythmique de l'architecte-musicien»<sup>66</sup>. La description faite par Strub nous donne

<sup>65</sup> STRUB Marcel, «L'abattoir»..., p. 371-372.

<sup>66</sup> WAEBER Michel, «L'ancien abattoir», in *Pro Fribourg*, n° 50, septembre 1981, p. 18.

davantage de précisions sur la disposition de la remarquable façade principale (côté nord) :

«[...] la façade principale [...] présente [...] une suite de dix arcades cintrées dont huit sont aveugles jusqu'à la naissance de l'arc et dont les deux dernières, à l'ouest, qui rejoignent le niveau de la rue, encadrent des portes cochères ; celles des extrémités sont un peu plus espacées, parce qu'elles occupent le centre d'une travée nettement indiquée à l'étage par deux bandeaux verticaux. Sur ce dernier registre s'alignent quatre groupes de trois baies rectangulaires, chaque groupe correspondant à deux arcades du niveau inférieur, cependant qu'à chaque extrémité une même baie isolée répond à l'arcade détachée.»<sup>67</sup>

Les façades est et ouest présentent une disposition un peu différente, mais également très rythmée. Du côté oriental, au-dessus de deux portes cochères et d'un guichet aménagés dans le soubassement, trois rangées de deux baies ornent le niveau principal, surplombées par trois fenêtres, semblables aux triades de la façade nord. Du côté occidental, on retrouve trois autres fenêtres identiques sous lesquelles une porte s'ouvrait à l'époque sur un escalier extérieur menant au rez-de-chaussée.

À l'intérieur, selon les principes d'une architecture fonctionnelle au service d'un bâtiment d'utilité publique, l'activité principale prévue avait ordonné la disposition des espaces. Au niveau inférieur, à côté des portes cochères, un espace de vente s'ouvrait sur la rue de Morat, comme en témoignait «le guichet pratiqué au-dessus d'un étal de pierre»<sup>68</sup> et, à l'étage principal, juste derrière la façade orientale, une halle longue et étroite était destinée à l'entrée du bétail et à l'abattage des ovins. Cet espace était délimité par un mur médian. Comprise entre ce mur et le côté méridional, une halle plus vaste était réservée à l'abattage des bovins. Dans son sol de granit était creusée une rigole pour permettre l'écoulement du sang. Sur le côté ouest du bâtiment, deux compartiments frigorifiques

<sup>67</sup> STRUB Marcel, «L'abattoir»..., p. 372.

<sup>68</sup> STRUB Marcel, «L'abattoir»..., p. 372.

destinés à conserver les viandes étaient aménagés. Il semble que le dernier étage ait été destiné exclusivement à l'administration des abattoirs<sup>69</sup> et qu'entre 1882 (au moins) et 1905, il accueillit aussi la bibliothèque de la Société économique<sup>70</sup>.

En 1981, cet ancien abattoir de style Restauration changea subitement de destin pour se muer en un musée contemporain. Ce bâtiment fermé, dont l'activité était demeurée cachée aux yeux de la population, était dès lors appelé à devenir un espace ouvert et visible sur la ville. En transformant l'édifice historique, Pierre Zoelly et Michel Waeber ont veillé à garder l'enveloppe originelle tout en recréant l'intérieur, dans l'optique d'allier rénovation et restauration. Comme le résume Laurence Allégret, « *l'intervention des architectes a consisté en une restructuration de cet abattoir affecté au Musée d'art et d'histoire, et en une réorganisation de l'ensemble des bâtiments implantés de part et d'autre de la rue. Le neuf et l'ancien se côtoient sans que l'un prenne le pas sur l'autre.* »<sup>71</sup>

À travers cette réalisation, la problématique majeure ayant présidé au projet fut la mise en œuvre de l'interaction entre tradition et modernité<sup>72</sup>. Effectivement, s'inscrivant dans la tendance architecturale de l'époque qui voit de nombreux bâtiments industriels bénéficier d'une reconversion, les concepteurs sont partis de cette première idée pour élaborer leur projet initial: « *Constatation 1 – Animer un beau vieux bâtiment délaissé est une tâche beaucoup plus excitante, difficile et satisfaisante que d'en créer un nouveau* »<sup>73</sup>. Pierre Zoelly concluait:

<sup>69</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, 25 novembre 2011.

<sup>70</sup> Cette société fut fondée en 1813 par le père Grégoire Girard. Voir STRUB Marcel, « L'abattoir »..., note n° 2, p. 5; « L'école des garçons », in *Les Monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, p. 342.

<sup>71</sup> ALLÉGRET Laurence, *Musées*, Paris: Éditions du Moniteur, 1989, p. 38.

<sup>72</sup> Cette problématique se retrouve aussi dans le lien qu'il a fallu créer pour relier deux bâtiments que tout opposait. D'époque différente – Renaissance pour le premier et XIX<sup>e</sup> siècle pour le second – leurs fonctions originelles diffèrent: hôtel particulier pour l'un, bâtiment industriel pour l'autre.

<sup>73</sup> ZOELLY Pierre, « Les anciens abattoirs... », p. 20.

«*Quelle merveilleuse occasion que de résoudre un programme muséographique important dans un noyau de bâtiments historiques : palais privé, abattoirs, étables et arsenal, dans un grand mouvement d'anti-architecture où l'effort extérieur est dans la conservation et l'effort intérieur dans l'animation d'un grand patrimoine artistique.*»<sup>74</sup>

### 2.1.1. LA SAVEUR DU PASSÉ : CONSERVATION ET RESTAURATION

Désaffecté durant plusieurs années, hébergeant ensuite dépôts et ateliers, puis victime d'un incendie, l'édifice était devenu une ruine dont seuls les murs porteurs et les façades existaient encore. Comme nous l'avons évoqué, le plan de cette réhabilitation fut dévoilé en juin 1977 lors de l'exposition *Un Musée pour demain – Trésors révélés*<sup>75</sup> et les travaux commencèrent à la fin de l'été 1979.

Avant d'animer ce «*beau vieux bâtiment délaissé*», les architectes décident tout d'abord de redonner à l'édifice son apparence primitive, en révélant ainsi sa beauté initiale (fig. 5 et 6). Pour parvenir à ce caractère d'authenticité, cette restauration est faite dans «*les règles de l'art*»<sup>76</sup> avec des matériaux traditionnels. Comme l'expliquait Pierre Zoelly, «*dans la restauration extérieure de la ruine, on s'est donné comme but de retrouver la saveur du langage original par une manipulation consciencieuse du détail*»<sup>77</sup> qui, ajoutait Michel Waeber, «*s'impose dans une ville où la topographie mène souvent le piéton à la hauteur des toits.*»<sup>78</sup>

Reposant en partie sur un soubassement en tuf, les façades endommagées sont rendues à leur état d'origine. Si leur partie supérieure est recouverte d'un «*crépi fin naturel*»<sup>79</sup>, le reste

<sup>74</sup> ZOELLY Pierre, «*Les anciens abattoirs...*», p. 31.

<sup>75</sup> *Un musée pour demain – Trésors révélés*, MAHF, 30 juin-2 octobre 1977.

<sup>76</sup> WAEBER Michel, «*L'ancien abattoir*»..., p. 19.

<sup>77</sup> ZOELLY Pierre, «*LE LANGAGE DES FORMES à l'extérieur*», in *Musée d'art et d'histoire Fribourg – Extension dans l'ancien abattoir – 11 juin 1981* (Brochure d'information/BCU – Broch. C14641), p. 10.

<sup>78</sup> WAEBER Michel, «*L'ancien abattoir*»..., p. 19.

<sup>79</sup> ZOELLY Pierre, «*LE LANGAGE DES FORMES à l'extérieur*»..., p. 10.



Fig. 5: Description des différentes parties :  
1 – Avant-toit supérieur  
2 et 3 – Le lanterneau à colombages  
4 – Couverture en tuiles  
5 – Avant-toit inférieur  
6 – Mur en crépis  
7 et 8 – Fenêtre avec encadrement en molasse  
© MAHF.



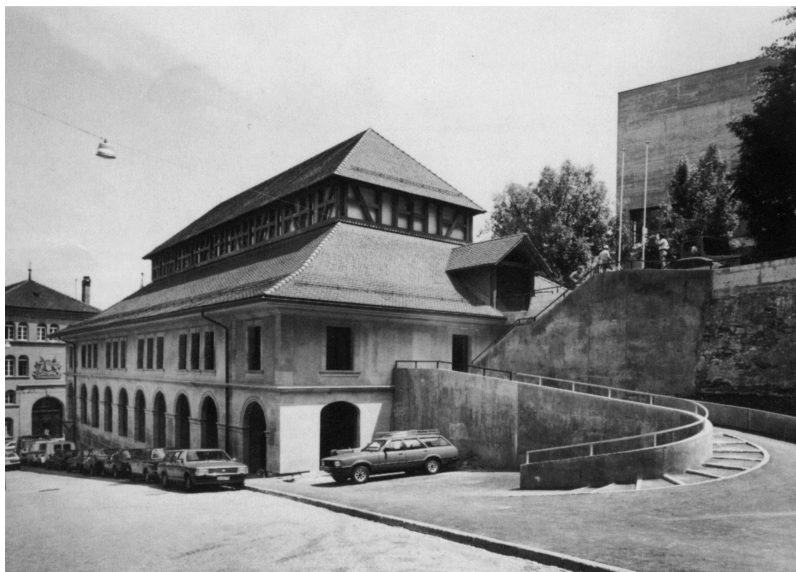


Fig. 6: Les anciens abattoirs restaurés.  
© MAHF.

bénéficie d'un «*travail finement exécuté par des tailleurs de pierre expérimentés*»<sup>80</sup>. La molasse, ce grès tendre et verdâtre en usage dans la région, est utilisée pour la taille des parements qui sont ensuite assemblés et jointoyés avec soin. Au rez-de-chaussée, les artisans restaurent les arcades surmontées d'un cordon continu qui délimite l'étage, mais également les encadrements des fenêtres. Celles-ci seront fabriquées en bois «*teinté foncé pour marquer le but utilitaire (et non l'habitation)*»<sup>81</sup>.

La toiture, qui avait été détruite par le feu, «*a été soigneusement traitée des avant-toits au faite*»<sup>82</sup> et elle est restituée dans sa forme originelle, avec une couverture de tuiles. L'avant-toit supérieur est

<sup>80</sup> ZOELLY Pierre, WAEBER Michel, «Musée d'art et d'histoire – Extension dans l'ancien abattoir – 1700 Fribourg», in *Architecture suisse*, fiche n° 60, janvier 1984, p.60.8.

<sup>81</sup> ZOELLY Pierre, «LE LANGAGE DES FORMES à l'extérieur»..., p. 10.

<sup>82</sup> WAEBER Michel, «L'ancien abattoir»..., p. 18.

«*de style campagnard brut, avec têtes de chevrons apparentes, sans chéneau*»<sup>83</sup>. Il couronne un lanterneau orné de colombages en poutres de chêne, sans fer-blanc apparent et sans les planches qui les ont recouverts un temps. Si des panneaux de verre dépolis ont remplacé la maçonnerie légère qui garnissait ces colombages, leur couleur blanche évoque toutefois le crépi d'autrefois. À distance, l'observateur curieux ne remarque d'ailleurs pas ce détail, qui se révèle seulement la nuit venue, lorsque l'intérieur est éclairé. Le lanterneau repose lui-même sur un avant-toit inférieur «*en style citadin fin, avec chéneau en cuivre, planches rabotées peintes gris clair et corniche en molasse*»<sup>84</sup>.

À l'intérieur, les espaces originels sont également conservés. Au rez-de-chaussée, l'espace réservé aux anciennes halles d'abatage est gardé dans tout son volume, divisé par le mur médian. Du côté est, les deux compartiments carrelés utilisés autrefois pour la réfrigération des viandes sont maintenus dans leur état d'origine pour être utilisés comme glyptothèques, témoignant ainsi du passé du bâtiment. Les matériaux des murs porteurs sont mis à nu pour les mettre en valeur : briques, pierres de molasse, tuf, moellons de l'ancienne muraille crénelée sur laquelle s'adosse le bâtiment. Le budget étant assez retenu, l'état de ravalement des murs est de nature à être présenté, plutôt que d'engager un tailleur de pierre<sup>85</sup>. Seules les réparations nécessaires sont effectuées. On écarte du gros œuvre l'emploi du béton armé qui est utilisé uniquement pour les dalles, la consolidation du bâti et la tour de circulation (escaliers de secours, monte-charge et fluides). Si l'ancienne charpente en bois ne sera pas reconstruite, son gabarit est repris pour créer la structure tubulaire visible dans la salle des Combles.

<sup>83</sup> ZOELLY Pierre, «LE LANGAGE DES FORMES à l'extérieur»..., p. 10.

<sup>84</sup> ZOELLY Pierre, «LE LANGAGE DES FORMES à l'extérieur»..., p. 10.

<sup>85</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, 18 novembre 2011.

## 2.1.2. LE GOÛT DE LA MODERNITÉ :

### LE DISPOSITIF DES CHEMINEMENTS EXTÉRIEURS ET INTÉRIEURS

L'attention portée au respect de l'architecture originelle a été contrebalancée par un très grand souci de la part de Pierre Zoelly et Michel Waeber de concevoir un espace muséal moderniste, voire d'avant-garde. Ce désir de modernité se révèle d'abord à travers les déclarations des conservateurs de l'époque. Après avoir développé leur propre conception du futur *Musée 81*, Yvonne Lehnherr et Michel Terrapon soulignent leur désir d'inciter les Fribourgeois à se rendre au Musée en rapprochant l'institution des visiteurs, avant de conclure : « *le Musée d'art et d'histoire se présentera donc plus ouvert, plus clair, plus accueillant, plus vivant, d'une activité publique plus diverse.* »<sup>86</sup>

Cette intention semble avoir été influencée par une tendance muséologique d'actualité à l'époque, la Nouvelle Muséologie. Née avec les bouleversements sociaux survenus à la fin des années 1960 et édictée sur les bases de la *Déclaration de Santiago du Chili* (1972)<sup>87</sup>, elle est très influente dans le monde muséal depuis 1975 :

*« Sur fond d'expériences récentes [...], une pensée se forge et se développe, qui questionne le musée, sa place dans la société et son rapport à l'homme et à l'environnement, mais qui en même temps formule des réponses. [...] Les expériences dont il est question ont pour caractéristique commune le rapport résolument différent qu'elles génèrent avec la population à laquelle le musée est destiné. »*<sup>88</sup>

<sup>86</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Histoire et Prospective »..., p. 48.

<sup>87</sup> *La Déclaration de Santiago du Chili* (1972) est « élaborée lors d'une réunion conjointe d'experts en muséologie et de spécialistes du développement rural ou du monde de l'éducation, [et] invite à un repositionnement du musée, afin de freiner la situation de déséquilibre technologie/culture qui menace dangereusement le monde ». MAIRESSE François, DESVALLÉES André, « Muséologie : Regard et Analyse », in MAIRESSE François, DESVALLÉES André (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011, p. 368.

<sup>88</sup> MAIRESSE François, DESVALLÉES André, « Muséologie : Regard et Analyse »..., p. 367.

Ainsi, la mission sociale du musée est au centre des préoccupations de la Nouvelle Muséologie, qui veut se mettre en œuvre grâce à l'interdisciplinarité, la diffusion des connaissances et la capacité à faire réfléchir les visiteurs. Georges-Henri Rivière<sup>89</sup>, qui est le «*premier à théoriser ce mouvement*»<sup>90</sup>, valorise dans cette perspective l'implication du visiteur dans l'espace culturel : selon lui, en incitant la population à être acteur du musée, il est possible de démocratiser l'accès à la culture<sup>91</sup>.

Répondant aux conservateurs pour lesquels «*le musée sera ouvert sur la ville*»<sup>92</sup>, Pierre Zoelly et Michel Waeber reformulent plus radicalement cette idée en avançant le concept du «*musée dans la rue*»<sup>93</sup>. Dès lors, si l'implication du visiteur dans l'espace culturel est reprise, ils dépassent cette idée pour exprimer architecturalement une dialectique originale : le musée dans la rue, la rue dans le musée ; l'espace sacré descend dans l'espace profane et l'espace profane entre dans l'espace sacré. Loin d'être un temple inaccessible situé au sommet d'une acropole et réservé aux seuls initiés, le Musée devient un lieu en osmose avec l'extérieur (fig. 7).

Cette dialectique s'exprime dans la conception de la nouvelle entrée qui, selon Michel Waeber<sup>94</sup>, fut le point de départ de ce vaste projet. L'entrée est pensée comme une interface entre les nouveaux cheminements extérieurs et intérieurs du Musée, qui se présentent sous forme de galeries, de rampes et d'escaliers. Michel Waeber parle de «*promenade architecturale*»<sup>95</sup> pour évoquer ces circulations

<sup>89</sup> Georges-Henri Rivière (1897-1985) fut un muséologue français, fondateur du Musée national des arts et traditions populaires à Paris (1937) et premier directeur du Conseil international des musées (ICOM).

<sup>90</sup> MAIRESSE François, DESVALLÉES André, «Muséologie: Regard et Analyse»..., p. 368.

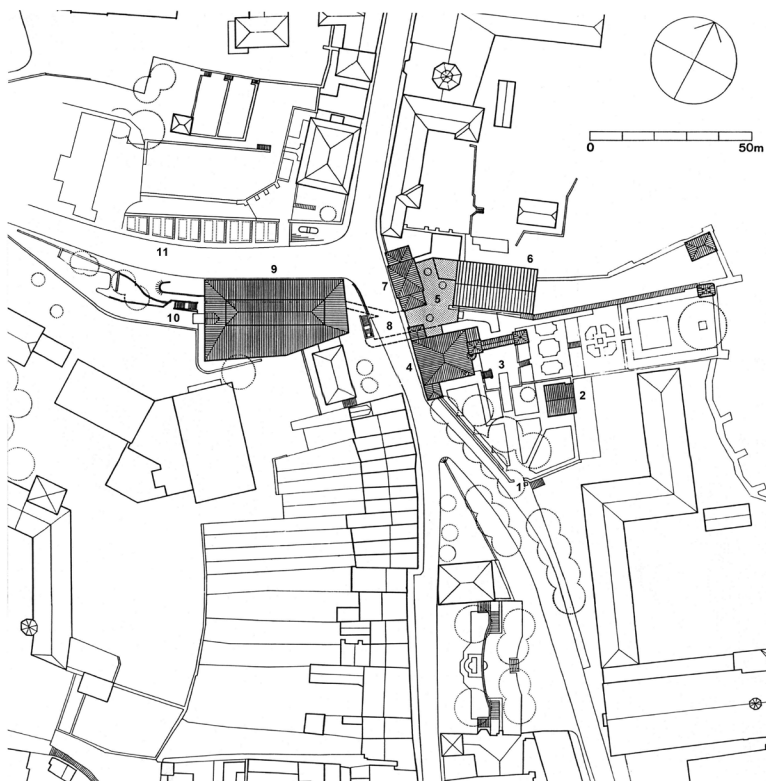
<sup>91</sup> Les propositions de Georges-Henri Rivière donneront naissance au concept d'écomusée.

<sup>92</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, «Histoire et Prospective»..., p. 46.

<sup>93</sup> ZOELLY Pierre, «LE MUSÉE DANS LA RUE au service du piéton» in *Musée d'art et d'histoire Fribourg – Extension dans l'ancien abattoir – 11 juin 1981, op.cit.*, p. 12.

<sup>94</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, 18 novembre 2011.

<sup>95</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, 25 novembre 2011.



PLAN DE SITUATION

- |   |                          |    |                            |
|---|--------------------------|----|----------------------------|
| 1 | Entrée du parc           | 7  | Conservatoire              |
| 2 | Conciergerie             | 8  | Passage sous la rue        |
| 3 | Place d'accueil du Ratzé | 9  | Ancien abattoir            |
| 4 | Hotel Ratzé              | 10 | Place d'accueil du Varis   |
| 5 | Hall d'entrée            | 11 | Terrasses Claude Blancpain |
| 6 | Musée „64“               |    |                            |

Fig.7: Le MAHF, un lieu en osmose avec l'extérieur.  
© Zoelly-Waerber.

et ces rampes, faisant ainsi explicitement référence au concept<sup>96</sup> créé par Le Corbusier.

Cette nouvelle entrée est d'abord le point d'arrivée des cheminements extérieurs, qui permettent de sécuriser l'accès (fig. 8, 9 et 10). Pour la rejoindre, deux possibilités s'offrent au visiteur : soit il franchit le portail au n° 12 de la rue de Morat, traverse le jardin en laissant à droite la maison du gardien, puis passe sous les colonnes supportant la double galerie menant à la tour des latrines et atteint ainsi la rampe d'accès menant à la porte d'entrée ; soit il descend l'escalier situé au pied de la façade orientale des anciens abattoirs (côté numéros impairs de la rue de Morat) pour accéder à une voie souterraine, dont la rampe rejoint le jardin et l'entrée principale<sup>97</sup>. Ce dernier passage lui est (presque) indispensable puisqu'il fournit un accès direct au musée, échappant ainsi à la difficulté de traverser

---

<sup>96</sup> Le Corbusier utilise cette expression pour la première fois en 1929, dans le premier volume de son *Œuvre complète*, à propos de la Maison La Roche (Paris, 1923-1925) : « *Deux hôtels particuliers à Auteuil (Square du Docteur Blanche)*. [...] *l'une des maisons abrite une famille avec enfants* [La Maison Jeanneret] [...]. *L'autre maison* [La Maison La Roche] *est destinée à un célibataire, propriétaire, propriétaire d'une collection de peinture moderne et passionné des choses de l'art. Cette seconde maison sera un peu comme une promenade architecturale. On entre : le spectacle architectural s'offre de suite au regard ; on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété ; on joue avec l'afflux de la lumière éclairant les murs ou créant des pénombres. Les baies ouvrent des perspectives sur l'extérieur où l'on retrouve l'unité architecturale.* », dans LE CORBUSIER, JEANNERET Pierre, *Œuvre complète 1910-1929*, Zurich : Girsberger, 1934 (Rééd. Zurich : Les Éditions d'Architecture (Artemis), 1974, p. 60. Le Corbusier réutilisera l'expression dans le deuxième volume de son *Œuvre complète*, à propos de la Villa Savoye (Poissy, 1928-1930) : « *Dans cette maison-ci, il s'agit d'une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment variés, inattendus, parfois étonnants* » : LE CORBUSIER, JEANNERET Pierre, *Œuvre complète de 1929-1934*, Zurich : Girsberger, 1934 (Rééd. Zurich : Les Éditions d'Architecture (Artemis), 1974), p. 24-25 ; Le Corbusier précisait le rôle de la rampe dans cette promenade : « *Du pilotis, on monte insensiblement par une rampe, ce qui est une sensation totalement différente de celle donnée par un escalier formé de marches. Un escalier sépare un étage d'un autre : une rampe relie.* » dans : LE CORBUSIER, JEANNERET Pierre, *Œuvre complète de 1929-1934*, ..., p. 25.

<sup>97</sup> Venant de la rue de Morat, côté numéros pairs, le visiteur devra franchir le portail, laisser à sa droite la maison du gardien pour traverser les arcades de la double galerie menant à la tour des latrines.

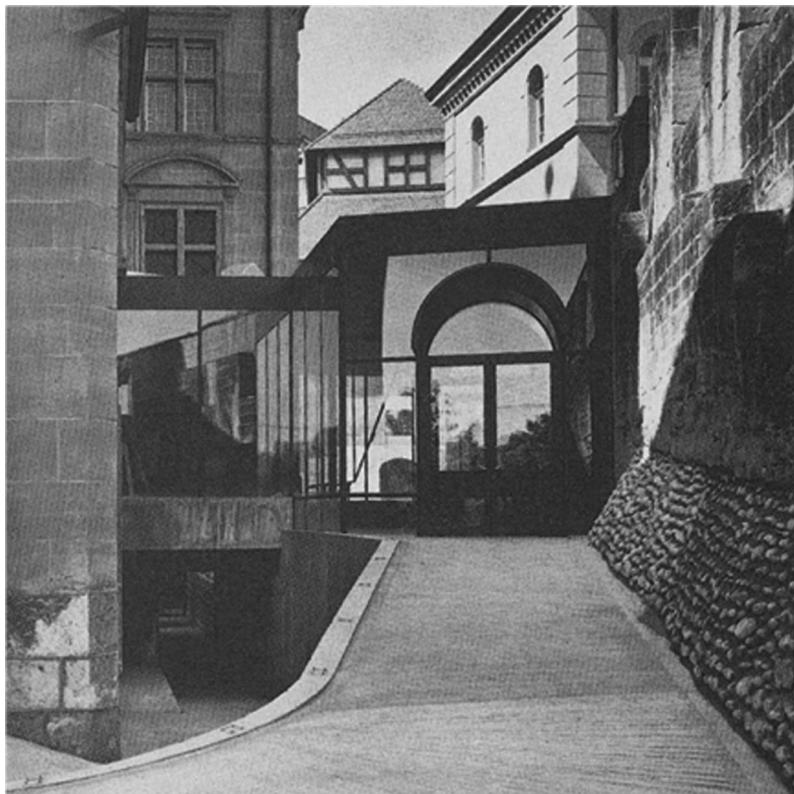


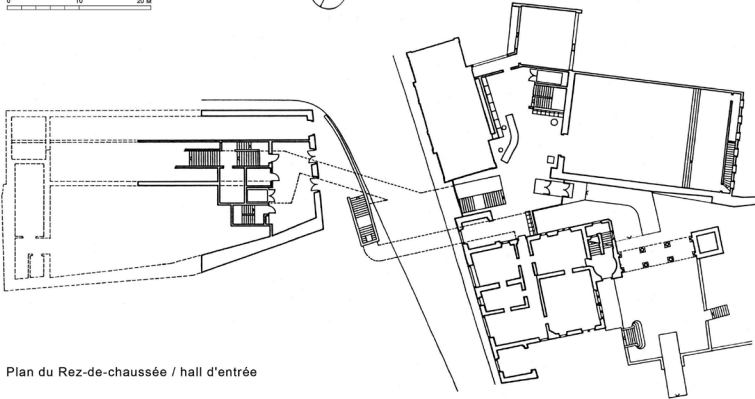
Fig. 8 : La nouvelle entrée du Musée d'art et d'histoire, avec la voie souterraine (à gauche) et la rampe d'accès (à droite).  
© MAHF – Leo Hilber.

à pied la rue au trafic automobile si dense. Comme l'expliquaient les concepteurs du projet, «*l'implantation d'un nouveau cheminement public protégé, parallèle au cheminement intérieur des visiteurs (galerie inférieure et arcades de l'ancien abattoir) [...] contribue à l'assainissement de l'espace public du secteur.*»<sup>98</sup>

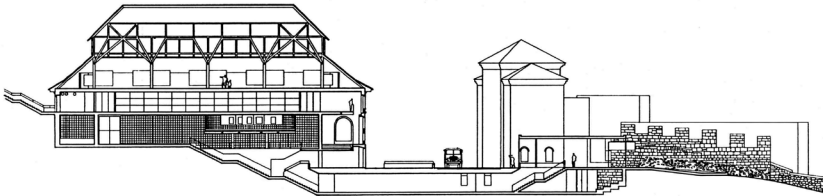
<sup>98</sup> ZOELLY Pierre, WAEBER Michel, « Musée d'art et d'histoire... », p.60.8. Une autre déclaration de Pierre Zoelly fait écho à celle-ci : «*La situation à la croisée des rues Pierre-Aeby, de Morat et du Varis était tellement précaire pour la sécurité du piéton qu'on a profité de l'agrandissement du musée pour l'assainir.*» : «*LE MUSÉE DANS LA RUE au service du piéton*»..., p. 12.

MAHF Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg

0 10 20 M



Plan du Rez-de-chaussée / hall d'entrée



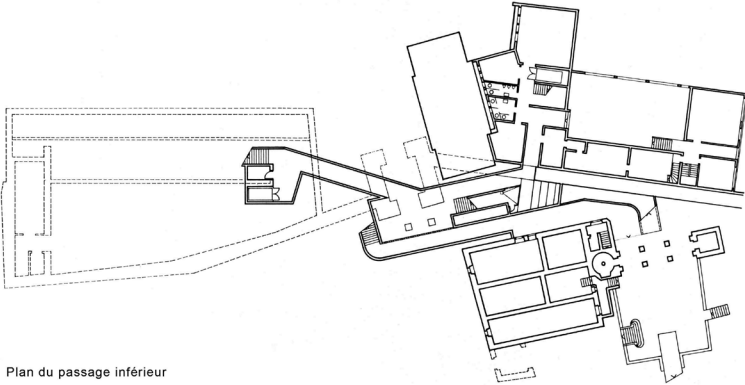
Coupe sur hall d'entrée et passage inférieur abattoir

Fig. 9  
© Zoelly-Waerber.



MAHF Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg

0 10 20 M



Plan du passage inférieur



Coupe sur passage inférieur Ratzé

Fig. 10  
© Zoelly-Waerber.

Cette nouvelle entrée permet également aux visiteurs d'être dirigés vers l'entrée du MAHF. Toutefois, dans cette réalisation, le cheminement protégé n'est pas qu'un simple passage: « *il bénéficie de l'animation du musée* »<sup>99</sup>. En effet, grâce à l'utilisation de briques de verre, la paroi est conçue comme une interface entre les rues et le musée, comme une « *membrane* »<sup>100</sup> selon Michel Waeber: tandis que les passants peuvent entrevoir l'intérieur des lieux à travers les parois translucides, n'étant « *parfois séparés des visiteurs que par une baie vitrée* »<sup>101</sup>, de son côté « *de partout le visiteur pourra jeter un coup d'œil sur la rue* »<sup>102</sup>. Ici, la mise en œuvre du matériau n'est ni décorative, ni utilitaire (elle ne se substitue pas à la fenêtre), elle est au contraire utilisée comme un élément architectural à part entière: ce matériau crée des transparences, avec l'intention de révéler et de protéger<sup>103</sup>. Il est utilisé dans la lignée de l'architecte décorateur Pierre Chareau<sup>104</sup>, qui le mit en œuvre pour sa novatrice *Maison de Verre* (1928-1931).

Le premier de ces cheminements est le passage qui se trouve sous la rue de Morat, parallèle à la galerie inférieure du musée (fig. 11). À la fois ouverte et fermée, cette double galerie remplit « *la fonction de vase communiquant pour visiteurs, matériel, énergie et sécurité* »<sup>105</sup> et elle offre aux passants la possibilité d'apercevoir l'intérieur de l'édifice: sa paroi nord, constituée de briques de verre, laisse apercevoir l'intérieur de la galerie inférieure du

<sup>99</sup> ZOELLY Pierre, WAEBER Michel, « Musée d'art et d'histoire... », p.60.8.

<sup>100</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, 18 novembre 2011.

<sup>101</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Histoire et Prospective »..., p. 46.

<sup>102</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Histoire et Prospective »..., p. 46.

<sup>103</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, 25 novembre 2011.

<sup>104</sup> Pierre Chareau (1883-1950) fut l'un des premiers architectes, avec Le Corbusier, à utiliser des matériaux industriels, comme le verre et l'acier. Parallèlement à son activité d'architecte, il fut aussi un grand décorateur et un designer. Sa *Maison de Verre* située au n° 31 de la rue Saint-Guillaume, dans le 7<sup>e</sup> arrondissement de Paris, a été inscrite à l'Inventaire supplémentaire des monuments historiques en 1965, classée en 1982 et restaurée entre 1986 et 2000: la façade de la maison, sur cour et jardin, fut entièrement composée de briques de verre avec lentille concave, réservées jusque-là aux bâtiments industriels.

<sup>105</sup> ZOELLY Pierre, WAEBER Michel, « Musée d'art et d'histoire... », p.60.8.



Fig. 11 : Le passage sous la rue de Morat.  
© MAHF.

musée. Comme l'expliquait Pierre Zoelly, cette rampe souterraine « [...] révèle par un mur de verre un nouvel espace d'exposition qui, par éclairage nocturne, donne une première impression de ce qu'on cherchait à réaliser : le MUSÉE DANS LA RUE. »<sup>106</sup>

Cette impression se renouvelle lorsque le visiteur emprunte le second de ces cheminements extérieurs, situé avenue du Varis sous les arcades ouvertes des anciens abattoirs et longeant le bâtiment, parallèlement à la galerie du rez-de-chaussée du Musée 81 (fig. 12 et 13) : « Cet effet [le musée dans la rue] se répète et s'intensifie

<sup>106</sup> ZOELLY Pierre, « LE MUSÉE DANS LA RUE au service du piéton »..., p. 12.



Fig. 12: Le passage sous les arcades des anciens abattoirs, avenue du Varis.  
© MAHF – Leo Hilber.

*lorsque, ayant passé sous la rue, on pénètre sous les nouvelles arcades de l'ancien abattoir*<sup>107</sup>. Grâce au mur en briques de verre qui concrétise cette osmose avec l'extérieur, le piéton «*redevenu maître sur le terrain, protégé du trafic et des intempéries, [res]sent fortement le MUSÉE DANS LA RUE*»<sup>108</sup>:

<sup>107</sup> ZOELLY Pierre, «LE MUSÉE DANS LA RUE au service du piéton»..., p. 12.

<sup>108</sup> ZOELLY Pierre, «LE MUSÉE DANS LA RUE au service du piéton»..., p. 12.



Fig. 13 : Les arcades vues à travers les murs en briques de verre depuis la Galerie du Varis.

© MAHF – Leo Hilber.

*«S'il [le piéton] veut atteindre l'entrée du musée proprement dit, ou plutôt vaquer à ses affaires en ville, il emprunte le passage couvert du Varis [...]. Là, sur une pente légère et à l'abri des intempéries, dans la tradition des anciens escaliers couverts de la Vieille Ville, il voit, éclairé par les anciennes arcades (à gauche) à travers de grands vitrages sécurisés, l'intérieur du nouveau musée (à droite) et la galerie d'information (en dessus de lui) en face. Cette première vue du musée dans la rue lui fera envie d'entrer.»<sup>109</sup>*

Cette nouvelle entrée est aussi le point de départ des cheminements intérieurs qui entraînent le visiteur dans le musée et qui participent de cette volonté de l'impliquer dans l'espace culturel. Grâce à une rampe située devant la porte principale, le visiteur pénètre dans le hall de réception qui dessert différents secteurs

<sup>109</sup> ZOELLY Pierre, «Les anciens abattoirs...», p. 27-29.

et propose autant de parcours : à sa gauche, l'Hôtel Ratzé ; à sa droite, les salles d'exposition du *Musée 64* et l'entrée de l'administration (accès qui mène à la fois dans l'ancien arsenal et aux étages supérieurs du *Musée 64*) ; en face, à gauche du comptoir d'accueil, l'escalier menant à la galerie inférieure qui passe sous la rue de Morat et qui relie à la fois le *Musée 81* et le *Musée 64*. Comme le souligne Michel Waeber, avec l'ancien arsenal, « *l'Hôtel Ratzé, l'annexe construite en 1964 et l'ancien abattoir forment désormais un tout desservi par une seule entrée côté cour de l'Hôtel Ratzé, espace privilégié à l'abri du trafic.* »<sup>110</sup>

Pour accéder aux anciens abattoirs, le visiteur emprunte l'escalier qui descend vers le passage inférieur. Prévû au départ comme une galerie archéologique, il est devenu espace d'exposition, mais aussi voie d'accès au *Musée 81*. Arrivé dans ce bâtiment, le visiteur poursuit sa « *promenade architecturale* » grâce aux « *structures de cheminement en acier et verre* »<sup>111</sup> dont l'introduction « *constitue le thème principal de cette restauration* »<sup>112</sup>. Par ailleurs, le piéton peut observer du côté de l'avenue du Varis « *l'élégante architecture de la façade nord restaurée et les interventions modernes de structures en acier et en verre [qui] s'affrontent en un vif dialogue spatial.* »<sup>113</sup>

Selon les architectes, ces cheminements « *prennent en charge le visiteur et le guident à travers des espaces, ambiances et effets muséographiques variés* »<sup>114</sup>, tout en lui évoquant le passé de ce bâtiment historique. Placées là où cela s'avérait techniquement possible, ces structures jouent avec les murs et les espaces d'origine (fig. 14). Réalisées au moyen de matériaux industriels (métal, acier, béton, pavé de verre), elles contrastent avec plusieurs aspects du bâtiment : l'extérieur, qui a retrouvé son apparence d'origine ; les murs intérieurs, mis à nu et réparés ; l'authentique

<sup>110</sup> WAEBER Michel, « L'ancien abattoir »..., p. 18.

<sup>111</sup> ZOELLY Pierre, WAEBER Michel, « Musée d'art et d'histoire... », p.60.8.

<sup>112</sup> WAEBER Michel, « L'ancien abattoir »..., p. 19.

<sup>113</sup> ZOELLY Pierre, « LE MUSÉE DANS LA RUE au service du piéton »..., p. 12.

<sup>114</sup> ZOELLY Pierre, WAEBER Michel, « Musée d'art et d'histoire... », p.60.8.

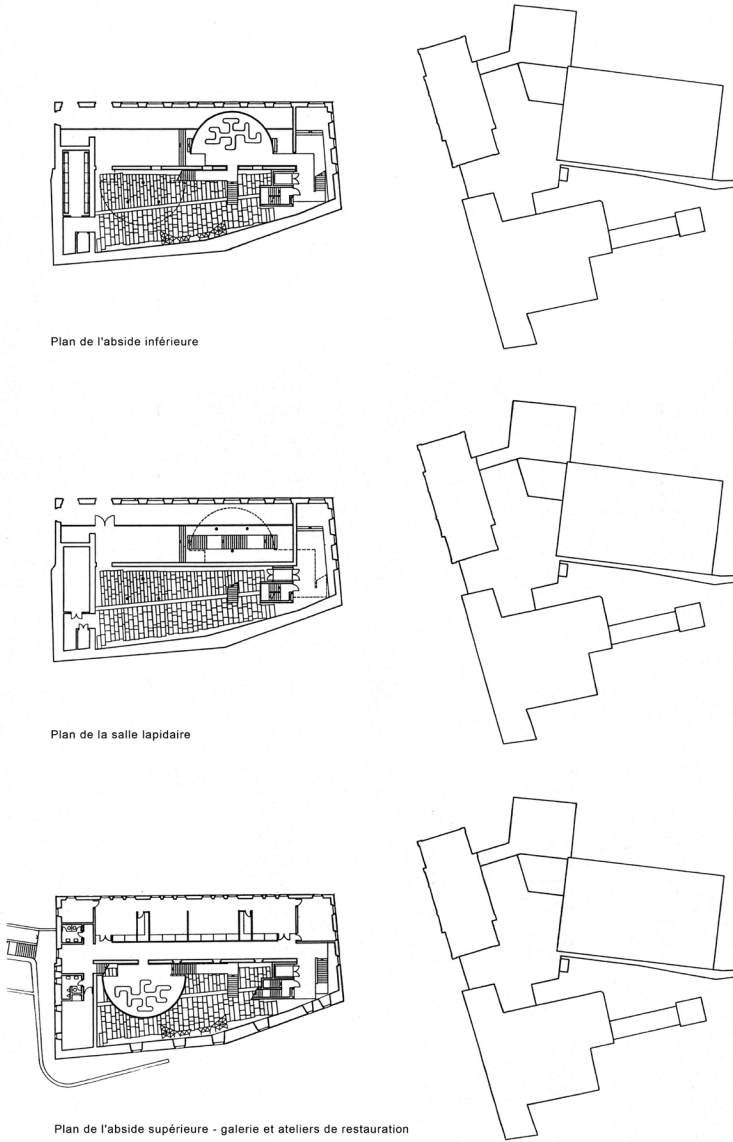


Fig. 14 – Différents niveaux du Musée 81.  
© Zoelly-Waeber.

sol de granit. Ces structures se déploient de part et d'autre du mur porteur médian, en se déclinant sous plusieurs formes : escaliers, passerelles, balcons, galeries et plates-formes semi-circulaires (absides)<sup>115</sup>.

Le premier espace où cette structure de cheminement s'observe avec le plus de force est le Grand Lapidaire (fig. 15). Comme le suggère Michel Waeber<sup>116</sup>, dans ce lieu, la structure radiale métallique soutenant les absides ne renvoie-t-elle pas le spectateur, dans sa conception industrielle, au rail de l'abattoir scellé autrefois au plafond et qui servait à déplacer les carcasses des animaux ? Michel Waeber et Pierre Zoelly expliquent ainsi ce dispositif complexe :

*«Les escaliers et les passerelles sont constitués de profils UNP<sup>117</sup> reliés par des marches métalliques ou des tôles remplies de béton. Chaque abside est un demi-cercle dont l'ossature est formée par des rayons et des cercles concentriques. Cette structure en grille radiale est appuyée en son centre en deux points d'un cercle et sur l'ancien mur.»<sup>118</sup>*

Ces galeries et structures de cheminement conduisent le public à l'étage supérieur et lui font traverser d'autres espaces : les absides en acier et en briques de verre<sup>119</sup> avec des vitrines en suspension (fig. 16) ; les ateliers de restauration comportant quatre sections (bois, textile, papier, etc.), conçues comme des vitrines qui devaient permettre au public (circulant dans la galerie parallèle) d'observer les restaurateurs à leur travail<sup>120</sup>. Enfin, ce parcours trouve son aboutissement dans la salle des Combles.

<sup>115</sup> Lire à ce sujet les précisions de WAEBER Michel, «L'ancien abattoir»..., p. 19.

<sup>116</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, 18 novembre 2011.

<sup>117</sup> Il s'agit de poutrelles métalliques profilées dont la section rappelle la lettre U.

<sup>118</sup> ZOELLY Pierre, WAEBER Michel, «Musée d'art et d'histoire...», p.60.8.

<sup>119</sup> À propos de l'abside inférieure de la galerie, les architectes précisent : «*Comme la paroi en plots de verre des absides est située à l'extrémité des porte-à-faux des rayons et qu'elle ne tolère que de très faibles déformations, il a été choisi de la suspendre à la dalle de béton au-dessus plutôt que de la poser sur la structure métallique.*» ZOELLY Pierre, WAEBER Michel, «Musée d'art et d'histoire...», p.60.8.

<sup>120</sup> Voir § 2.2. Une conception didactique : un lieu de connaissance (note n° 190).





Fig. 15: Le Grand Lapidaire.  
© MAHF – Leo Hilber.

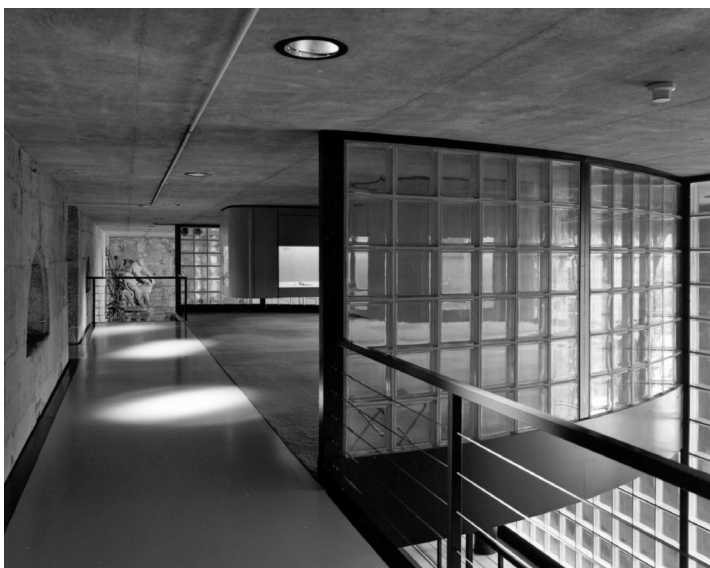


Fig. 16: L'abside inférieure de la galerie avec ses vitrines en suspension.  
© MAHF – Yves Eigenmann.

### 2.1.3. LE CAS DE LA SALLE DES COMBLES, OU L'ALLIANCE DE L'ANCIEN ET DU MODERNE

Arrivé au dernier étage du *Musée 81*, le visiteur pénètre dans la salle des Combles (fig. 17). Il s'agit d'un espace conçu en un seul volume, ceint à sa périphérie par des panneaux délimitant la zone des combles perdus réservée aux dépôts. Cette salle est rythmée par dix piliers et bénéficie d'un éclairage naturel diffusé par le lanterneau. Située dans l'attique des anciens abattoirs, la salle des Combles se caractérise comme un espace à part où s'allient techniquement l'ancien et le moderne. Ne fut-elle pas désignée comme une « *nouvelle basilique* »<sup>121</sup> par Pierre Zoelly ? En effet, le caractère d'authenticité qui a présidé à la restauration des façades extérieures, tout comme le caractère moderne observé par le visiteur dans les cheminements intérieurs, s'impose dans ce lieu. Les magnifiques combles en bois de chêne, à croupe et ressaut, complètement détruits, faisaient la beauté de cet espace. Le gabarit de l'ancienne charpente est repris pour créer et construire la structure tubulaire en acier (fig. 18), composée à partir du module d'origine, répété quatre fois :

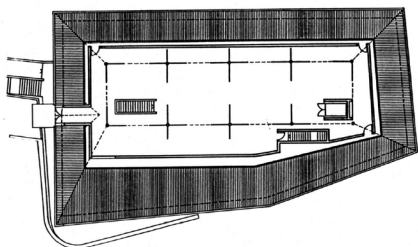
*« Bien que le beau toit ait disparu dans l'incendie, sa géométrie se lisait encore dans la modulation précise de Mooser. Il s'agissait donc, pour la restituer, de concevoir une structure intérieure qui puisse intégrer le lanterneau, contreventement, panneaux d'exposition tout en reprenant les charges de la toiture. »*<sup>122</sup>

Dans cette charpente, la forme ancienne s'associe à une conception moderne pour créer une structure qui se présente comme un « *système ramifié, réalisé au moyen de tubes d'acier dont tous les nœuds sont soudés, et pour lesquels il a été nécessaire de dessiner en vraie grandeur toutes les intersections pour assurer la découpe correcte des tubes, le façonnage des lèvres et le soudage.* »<sup>123</sup>

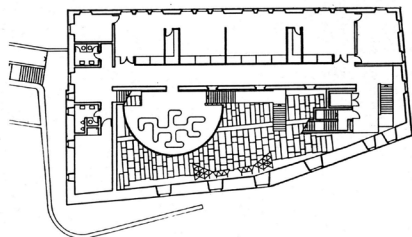
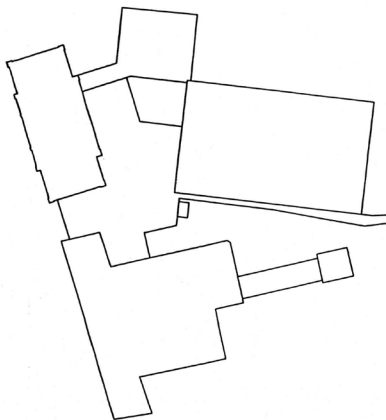
<sup>121</sup> ZOELLY Pierre, « LES COMBLES une nouvelle basilique »..., p. 14.

<sup>122</sup> ZOELLY Pierre, « LES COMBLES une nouvelle basilique »..., p. 14-15.

<sup>123</sup> ZOELLY Pierre, WAEBER Michel, « Musée d'art et d'histoire... », p.60.9. Les architectes apportent en outre cette précision : « *Statiquement, le système est une juxtaposition de cadres spatiaux à quatre pieds, contreventés par une grande poutre triangulée, située sur le plan supérieur.* », p.60.9.



Plan des combles



Plan de l'abside supérieure - galerie et ateliers de restauration

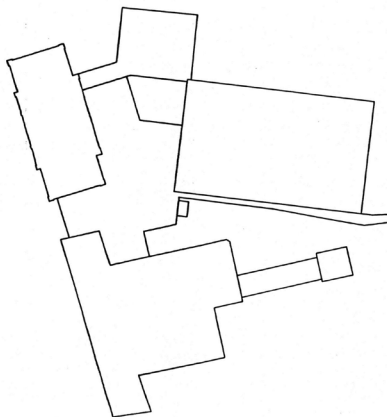


Fig. 17: Plan de la salle des Combles. Pour accéder à cette salle, le visiteur doit emprunter l'escalier situé à l'étage inférieur, à l'extrémité est de la galerie.

© Zoelly-Waerber.



Fig. 18: La structure tubulaire de la charpente.  
© MAHF.

À l'époque, cette construction fait appel aux dernières avancées technologiques : élaborée dans un atelier spécialisé où le métal utilisé est découpé au laser<sup>124</sup>, la charpente métallique est ensuite assemblée et soudée sur place, puis elle est recouverte par la charpente en bois. Formée d'un avant-toit supérieur qui repose sur un lanterneau, lui-même reposant sur un avant-toit inférieur, «*la toiture a été rétablie dans son gabarit d'origine et le détail soigneusement traité*»<sup>125</sup>. La couverture est composée de tuiles soutenues par une charpente interne traditionnelle en bois recouverte d'une double couche de plâtre «*formant peau anti-feu*»<sup>126</sup>.

<sup>124</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, deuxième semestre 2010.

<sup>125</sup> ZOELLY Pierre, WAEBER Michel, «Musée d'art et d'histoire...», p.60.9.

<sup>126</sup> WAEBER Michel, «L'ancien abattoir»..., p. 19.

Quant à la dalle de béton posée sur le bâtiment fragilisé par le feu, elle permet à la fois de lier les vieux murs, supprimer les risques d'incendie<sup>127</sup> et réceptionner les charges portantes de la charpente.

## **2.2. LE CONCEPT MUSÉOGRAPHIQUE DU *MUSÉE 81* : ENTRE ESTHÉTISME ET DIDACTISME, UN LIEU DE RECUEILLEMENT ET DE CONNAISSANCE**

Depuis la fondation du Musée cantonal fribourgeois en 1823, les collections historiques et artistiques constituées peu à peu furent accueillies et présentées aux visiteurs dans des espaces communs. Même si quelques initiatives furent tentées pour accorder à la collection des beaux-arts une place singulière<sup>128</sup>, le traitement muséographique des œuvres d'art n'a guère varié jusqu'en 1881, tout comme la scénographie adoptée : dans les salles du Musée, ces œuvres côtoyaient les objets historiques dans une présentation évoquant les salons d'une riche demeure. À partir de 1881, le Département des beaux-arts connaît ponctuellement un traitement muséographique spécifique à l'occasion des reconfigurations successives du musée : ouverture par l'institution du Musée Marcello en 1881 dans les murs du Lycée, qui comprend certaines des créations de l'artiste Marcello et plusieurs pièces de sa collection privée (œuvres et objets d'art, mobilier, tapisseries) ; transfert du département dans le nouveau bâtiment de l'Université de Fribourg en 1941 ; réorganisation de l'Hôtel Ratzé.

Néanmoins, en dépit de ces transformations, de nombreuses œuvres d'art demeureront associées aux collections d'histoire<sup>129</sup>. De fait, c'est en 1981 que les beaux-arts peuvent bénéficier d'une

---

<sup>127</sup> WAEBER Michel, «L'ancien abattoir»..., p. 19.

<sup>128</sup> Il s'agit en particulier de l'ouverture en 1853 d'une salle dédiée aux beaux-arts, complétée en 1873 grâce aux acquisitions de la Société des Amis des beaux-arts. Ensuite, en 1875, un conservateur spécifique sera nommé pour le Département d'art et d'archéologie (Louis Grangier), qui créera une galerie de tableaux.

<sup>129</sup> Aujourd'hui encore, cette approche se perçoit dans quelques salles de l'Hôtel Ratzé, où peintures et sculptures figurent notamment aux côtés de pièces de mobilier, d'armes et d'objets d'art.

scénographie adaptée. L'inauguration du *Musée 81* permet en effet d'effectuer une refonte complète de la présentation des œuvres : tandis que l'exposition permanente des salles de l'Hôtel Ratz est remaniée, l'institution peut enfin présenter son importante collection d'art fribourgeois dans sa nouvelle annexe. Dès le commencement du projet, et parallèlement aux propositions adoptées dans le domaine architectural, plusieurs vœux concernant la muséographie du *Musée 81* sont formulés par les conservateurs Michel Terrapon et Yvonne Lehnerr – devenus les interlocuteurs privilégiés du projet, délégués par le maître d'ouvrage<sup>130</sup>. Reprenant la problématique ayant présidé à la genèse du Musée, il s'agit pour les conservateurs de réfléchir à une disposition inédite des collections, ancrée à la fois dans la modernité et dans la tradition : de nouveaux jalons doivent être définis, tout en s'inscrivant dans l'histoire muséale de l'institution.

À la fin de l'année 1969, Michel Terrapon transmet un rapport aux autorités pour étendre les surfaces d'exposition vers le bâtiment voisin des anciens abattoirs. Déjà, il prévoit de placer « *la sculpture lapidaire et monumentale dans l'ancienne halle d'abattage et l'art moderne et contemporain dans les combles.* »<sup>131</sup> En 1977, la révélation du projet dans le cadre de l'exposition *Un Musée pour demain – Trésors révélés* permet aux différents collaborateurs de s'exprimer sur la muséographie de l'extension, à travers plusieurs articles regroupés dans un catalogue. Yvonne Lehnerr et Michel Terrapon y esquissent les jalons muséographiques du futur *Musée 81* dans deux articles communs<sup>132</sup>. Ils prévoient ainsi de présenter plusieurs ensembles d'œuvres « *enfin accessibles* »<sup>133</sup> : la totalité de la sculpture ancienne dans les salles et dans le dépôt<sup>134</sup> ; les collections des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ; les estampes, l'iconographie

<sup>130</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, deuxième semestre 2010.

<sup>131</sup> LEHNERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Histoire et prospective »..., p. 42.

<sup>132</sup> LEHNERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage humain » et « Histoire et prospective », in *Un Musée pour demain*..., p. 11-16 et p. 42-49.

<sup>133</sup> LEHNERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Histoire et prospective »..., p. 44-45.

<sup>134</sup> Salle qui est annexée à celle du Lapidaire.

fribourgeoise et des photographies ; l'orfèvrerie et les productions issues de l'artisanat ; les reliquaires baroques.

Ces articles permettent également aux deux collaborateurs de faire part de leur préoccupation quant au devenir de l'institution et esquissent la voie dans laquelle ils souhaitent voir le MAHF évoluer : en effet, le musée n'est-il pas « *la concrétisation visuelle de l'idée qu'on se fait de la culture* » ?<sup>135</sup> Trouvant dangereuse une « *solution de centralisation culturelle* »<sup>136</sup> qui pourrait transformer l'institution en « *musée-mammouth, prétentieux de par sa volonté de vouloir montrer toute l'histoire, invivable par l'envahissement d'une foule jacassante* »<sup>137</sup>, les conservateurs rejettent avec force les « *tentations apparemment contradictoires [qui] nous guettent, le gigantisme, l'encyclopédisme et le happening* »<sup>138</sup>.

Au contraire, le musée dont rêvent Yvonne Lehnerr et Michel Terrapon à travers ce projet sera sobre et modeste, « *à visage humain* »<sup>139</sup>. En cela, il se tient à la croisée des chemins de deux conceptions du musée opposées, mais courantes chez les conservateurs selon Carol Duncan<sup>140</sup> : la conception esthétique et la conception didactique. La combinaison de ces deux orientations est précisément celle voulue à l'époque par les responsables. D'un côté, ils souhaitent privilégier une muséographie épurée, esthétique, pour établir l'institution comme un lieu de silence et de

<sup>135</sup> LEHNERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 11.

<sup>136</sup> LEHNERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 12.

<sup>137</sup> LEHNERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 12.

<sup>138</sup> LEHNERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 11-12.

<sup>139</sup> LEHNERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 15.

<sup>140</sup> DUNCAN Carol, *Civilizing rituals – Inside public art museums*, London & New York : Routledge, 1995, p. 4 : « *Advocates of art museums almost always argue one of two ideals : the educational museum or the aesthetic museums. [...] Both ideals are advanced as socially valuable, and museum professionals almost always use them, alone or in combination, to articulate their goals.* »

[« *Les partisans du musée d'art soutiennent presque toujours l'un de deux idéaux : le musée didactique ou le musée esthétique. [...] Les deux idéaux sont présentés comme valables et les professionnels des musées les utilisent presque toujours, seuls ou combinés, pour exprimer leurs buts.* » Traduction de l'auteur].

recueillement, loin de l'effervescence de la société contemporaine. Ils suivent en cela la tradition du « temple de la connaissance » née à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. D'un autre côté, ils veulent aussi privilégier le développement de la culture artistique et une connaissance plus accrue de l'histoire et de l'histoire de l'art, en préconisant une approche sensible et autonome des collections. Les auteurs résumaient ainsi leur position :

*« Nous ne voulons donc pas plus du musée-foire que du musée-relations publiques ou du musée encyclopédie. Nous rêvons par contre d'un musée qui, tout en donnant un enseignement implicite et quasi insensible (Luc Benoist, 1960), ménage des ambiances propices au recueillement. »<sup>141</sup>*

Le *Musée 81* sera réalisé en tenant compte aussi fidèlement que possible des vœux émis par les conservateurs. La conception esthétique fut effectivement mise en œuvre dans la muséographie de ce nouvel espace, empreint d'une sobriété propice au recueillement individuel. De même, la conception didactique fut pleinement appliquée dans les différentes salles. Les conservateurs laissèrent en effet aux visiteurs le choix de se cultiver librement et avec sensibilité, en limitant les sources d'information.

### **2.2.1. UNE CONCEPTION ESTHÉTIQUE :**

#### **UN LIEU DE RECUEILLEMENT INDIVIDUEL DANS UN ESPACE SOBRE**

En déclarant vouloir créer des « ambiances propices au recueillement », les conservateurs expriment l'une de leurs préoccupations : préserver le caractère quasi sacré du musée. Dans ce texte commun, les auteurs utilisent d'ailleurs les termes de « oasis de silence, méditation, lieux de spiritualité » et les opposent à ceux de « nuisances de la vie quotidienne, bruits et images en vrac » livrés par « bouffées intermittentes ». Cette conception fait écho aux propos de Germain Bazin qui écrivait en 1967 :

*« A New York, lorsque la Joconde fut exposée en 1963, le dernier dimanche il vint tant de visiteurs qu'on dut minuter*

---

<sup>141</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 14-15.



*le temps du «clin d'œil» que chacun pouvait consacrer au chef d'œuvre. Et pourtant, chacun s'en allait sanctifié, comme jadis les pèlerins du Moyen Âge qui, après avoir fait la queue dans le déambulatoire, apercevaient dans la crypte par la fesnestella un éclair doré qui était celui de la châsse où se trouvait le corps saint.»<sup>142</sup>*

Cette contemplation presque mystique des œuvres dans ce temple de l'esprit et de la connaissance que serait le MAHF, le public peut y accéder à une seule condition : il faut créer un musée comme un lieu sacré, où le visiteur viendrait contempler les œuvres et méditer librement devant elles. Ce lieu ne peut donc être conçu que comme un musée esthétique, au sens où l'entend Carol Duncan : «*in the aesthetic, their unique and transcendent qualities [of works of art] are primary, and the museum space is expected to provide a sanctuary for their contemplation.*»<sup>143</sup>

Selon les conservateurs, le visiteur doit d'abord pouvoir apprécier en toute liberté les collections du musée. À travers les salles d'exposition, le public a la possibilité d'admirer les œuvres à son rythme, car aucun parcours n'est prédéfini autoritairement avec des panneaux, des flèches ou un guide. La visite peut se dérouler en fonction des goûts et/ou des centres d'intérêt de chacun. À plusieurs reprises, les collaborateurs du projet soulignent cette indépendance nécessaire.

---

<sup>142</sup> BAZIN Germain, *Le Temps des Musées*, Liège, Bruxelles: Desoer, 1967, p. 278. Deux ans plus tard, Pierre Bourdieu fera une réflexion semblable : «*Église où quelques élus viennent nourrir une foi de virtuose tandis que conformistes ou faux dévôts viennent y bâcler un rituel de classe, le musée peut devenir, un moment, un lieu de pèlerinage où se pressent les troupes serrées de fidèles qui à New York, à Washington, à Tokyo ou à Paris, patientent en longues files pour jeter un bref coup d'œil, comme on baisait autrefois un crucifix ou un reliquaire, sur un chef-d'œuvre désigné à la ferveur collective.*» dans : BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'Amour de l'Art – Les musées d'art européens et leur public*, Paris: Les Éditions de Minuit, coll. *Le sens commun*, 1969, p. 131.

<sup>143</sup> DUNCAN Carol, *Civilizing rituals...*, p. 4. [«*Dans le modèle esthétique, leurs qualités uniques et transcendantales [celles des œuvres d'art] sont premières et l'espace du musée est envisagé comme un sanctuaire pour leur contemplation.*» Traduction de l'auteur].

Ainsi, Yvonne Lehnherr et Michel Terrapon souhaitent que le visiteur « s'y [sente] à l'aise, libre de choisir son circuit »<sup>144</sup>, « son itinéraire à partir de la réception : archéologie, arts anciens, lapidaire, reliquaires, estampes et photographie, art moderne ou expositions temporaires et galerie du musée »<sup>145</sup>. Ils précisent qu'il « n'éprouvera jamais l'impression qu'on lui impose un menu trop chargé ; à tout instant, il pourra quitter une section pour une autre ou revenir sans efforts, sans repasser par un labyrinthe à son point de départ. »<sup>146</sup> De son côté, Pierre Zoelly explique la manière dont il envisage les déplacements de ce visiteur qui choisit l'itinéraire de son choix, en suivant sans contrainte les cheminements intérieurs :

*« Bien que dirigé par un circuit fermé, le visiteur peut prendre des raccourcis au gré de sa fantaisie, variant entre le gros lapidaire baigné de spots, les reliquaires rangés en niche dans la pénombre, le club à gros fauteuils et revues, la boîte à rétro-projection, le corridor d'inspection des ateliers, etc. »*<sup>147</sup>

De même, au sein de chaque espace, le visiteur a la possibilité de circuler à sa guise. Ainsi, dans le Lapidaire, la plus vaste salle du *Musée 81*, le public peut se déplacer en toute liberté de choix dans les trois zones où sont réparties les œuvres : Galerie du Varis, Grand Lapidaire ou Petit Lapidaire. Dans les absides, où sont présentés des bijoux et de l'orfèvrerie, les architectes ont conçu des « vitrines-labyrinthes suspendues et auto-éclairantes »<sup>148</sup> dont la forme organique se prête bien à ce que l'on pourrait qualifier de « flânerie muséale » (fig. 19).

Le visiteur doit ensuite pouvoir observer librement les collections présentées. Il s'agit d'abord d'écarter toute présentation ostentatoire des collections, car elle ne peut que le distraire

<sup>144</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 16.

<sup>145</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Histoire et Prospective »..., p. 46.

<sup>146</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Histoire et Prospective »..., p. 46.

<sup>147</sup> ZOELLY Pierre, « Les anciens abattoirs... », p. 31.

<sup>148</sup> WAEBER Michel, « L'ancien abattoir »..., p. 19.

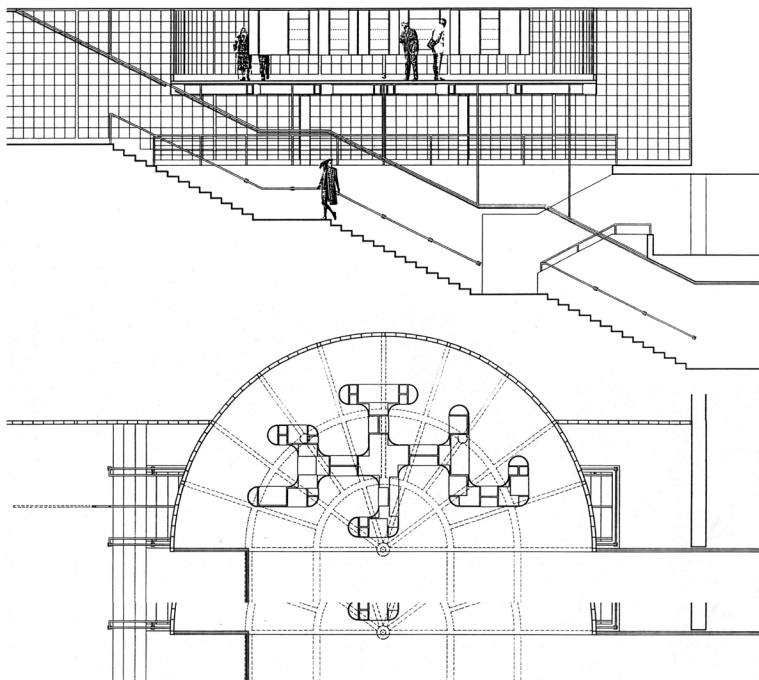


Fig. 19: La vitrine-labyrinthe de l'abside inférieure.  
© Zoelly-Waerber.

et détourner son attention. Les auteurs dénoncent les musées riches où le public «*admire plus les vitrines luxueuses que les objets présentés*»<sup>149</sup>, ceux où «*le théâtral et le happening*»<sup>150</sup> s'imposent «*à coups de décors frelatés*»<sup>151</sup>: «*Or, ces techniques de vente, chatouilleuses d'épiderme, sont rongées par le défaut de la mode, se démoder bien vite*»<sup>152</sup>, expliquent-ils encore, et c'est pourquoi les techniques de marketing doivent rester étrangères au musée.

<sup>149</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 13.

<sup>150</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 13.

<sup>151</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 13.

<sup>152</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 13.

Au contraire, le visiteur doit attacher son regard à l'œuvre exposée, mise en valeur grâce à une scénographie sobre et classique exclusivement au service de l'objet : « toute présentation muséographique doit en priorité servir l'objet, s'effacer devant lui, doit se contenter de créer les conditions de silence propice au plaisir spirituel du spectateur »<sup>153</sup>. La muséographie doit valoriser les objets exposés, et non le contraire : le visiteur n'assiste pas à un spectacle. Plus loin, les auteurs précisent encore :

*« Nous rêvons d'un musée clunisien qui, comme le modèle perdu, saurait créer une harmonie naturelle entre l'espace, les objets et les hommes ; qui saurait être sobre sans sévérité, juste de ton, riche sans luxe et sans tapage, silencieux et cependant lourd de significations ; qui susciterait le rayonnement de l'objet. »*<sup>154</sup>

Cette conception sobre voulue dans le *Musée 81* ne s'inscrit-elle pas dans la lignée des grandes tendances muséographiques nées au lendemain de la première guerre mondiale qui prônaient un style dépouillé<sup>155</sup> ? Durant l'entre-deux-guerres, le goût de la sobriété plébiscité par le monde muséal trouva son origine dans plusieurs courants artistiques : De Stijl, le Bauhaus et le style Art déco<sup>156</sup>, que définissait ainsi Le Corbusier :

<sup>153</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 13.

<sup>154</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 13-15.

<sup>155</sup> Germain Bazin évoquait ce changement qui s'imposa à cette époque : « En même temps, tout d'un coup, les ornements qu'on prodiguait encore dans les musées à la veille de la guerre paraissent désuets ; lorsqu'on reprend la construction du National Museum of Wales à Cardiff qui, commencée en 1914, avait été interrompue par la guerre, on supprime le lourd décor prévu. Le musée ne doit plus être un palais mais, selon la désignation que je lui ai donnée [...] : une clinique. Une clinique pour chefs-d'œuvre, édifice fonctionnel, où tout est prévu pour assurer la meilleure conservation des objets et la plus grande commodité pour les utilisateurs. » dans : BAZIN Germain, *Le Temps des Musées...*, p. 265.

<sup>156</sup> À Paris, ce style fut mis en valeur lors de l'*Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* (1925). Née en réaction contre l'Art nouveau et ses formes organiques, cette tendance nouvelle célébrait rigueur et fonctionnalité.

«Le grand art vit de moyens pauvres. Les rutilances vont à l'eau. Le moment de la proportion est venu. Il s'élève maintenant un peu partout. Le décor est mort et l'architecture s'affirme. [...] Une époque machiniste est née [...]. Un concept neuf nous est venu. Il n'y a plus de décor possible.»<sup>157</sup>

S'inscrivant dans cette lignée, et bien que dépendant d'un ensemble architectural déjà existant, le *Musée 81* révèle qu'il est l'héritier de ce mouvement moderne. En effet, sa forme sobre est modelée à la fois par les procédés de l'architectonique et par sa fonction : présenter les collections.

Ce constat peut se faire dans les «*absides feutrées*»<sup>158</sup>, où des bijoux et des pièces d'orfèvrerie sont exposés dans des vitrines au style très épuré. Cette présentation que Charles Descloux estimait «*ouatée*»<sup>159</sup> et qu'il comparait aux «*vitrines des boutiques d'orfèvres de la zurichoise Bahnhofstrasse*»<sup>160</sup>, est volontairement limitée aux plus beaux objets. Plutôt qu'exhaustive, la présentation

---

<sup>157</sup> LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris : G. Crès et Cie, 1925, 3<sup>e</sup> édition, coll. de «l'Esprit nouveau», p. 138-140. Le Corbusier mettra en œuvre cette nouvelle vision dans deux projets : d'abord dans la Maison La Roche qui comprend une galerie destinée à accueillir la collection de tableaux modernes du commanditaire d'origine bâloise, Raoul La Roche (1889-1965) ; ensuite dans un centre de culture mondiale à construire près de Genève, le *Mundaneum*, qui comporte plusieurs édifices dont le *Musée Mondial*. Selon son promoteur Paul Otlet, ce projet s'inspirait essentiellement, «*des directives de l'architecture moderne dont l'économie repose sur la fonction interne des édifices et non sur une décoration coûteuse et surajoutée.*» dans : OTLET Paul, *Mundaneum : Institution et monuments destinés à parfaire Genève, le centre de la vie collective*, 15 octobre 1927. Cité par MATTEONI Dario, «*Mudaneum et Cité mondiale*», dans : LUCAN Jacques (dir.), *Le Corbusier, une encyclopédie – monographie...*, p. 261. Le lecteur peut suivre la description complète du projet, et en particulier celui du *Musée*, dans : LE CORBUSIER et JEANNERET Pierre, [Œuvre complète 1927-1936], [sous la direction de Jean Badovici], 2<sup>e</sup> série, Paris : Albert Morancé, 1929, coll. L'Architecture vivante : documents sur l'activité constructive dans tous les pays, p. 27-32 ; LE CORBUSIER, JEANNERET Pierre, *Œuvre complète 1910-1929...*, p. 190-195.

<sup>158</sup> WAEBER Michel, «L'ancien abattoir»..., p. 19.

<sup>159</sup> DESCLOUX Charles, «Musée d'art et d'histoire : Fribourg, un pays riche !», *La Liberté*, 27-28 juin 1981, p. 33.

<sup>160</sup> DESCLOUX Charles, «Musée d'art et d'histoire...»

sélective mise sur la qualité des pièces, en cherchant ainsi à révéler le caractère précieux de cet ensemble.

Plus bas, au rez-de-chaussée, les sculptures sur pierre de l'époque médiévale et baroque sont présentées sobremenent dans les salles du Lapidaire. L'ancienne halle d'abattage des ovins est devenue la Galerie du Varis, parallèle à l'avenue du même nom. On y trouve quelques sculptures des fontaines fribourgeoises du XVI<sup>e</sup> siècle placées «*côté rue avec éclairage naturel et fond urbain*»<sup>161</sup>, des pierres armoriées provenant de demeures fribourgeoises et les œuvres de Tinguely et de Schorderet commandées spécialement pour cet emplacement. L'ancienne halle d'abattage des bovins est devenue la Grande salle du Lapidaire. Les conservateurs y installent la glyptothèque (dans les anciennes armoires frigorifiques). Ils exposent «*le lapidaire médiéval et religieux dans la grande salle semi-obscur, le magnifique sol de granit en pente légère et la rigole d'écoulement de sang accentuant le caractère de sanctuaire de cet espace.*»<sup>162</sup>

Parmi les pièces les plus remarquables de cette statuaire médiévale religieuse datant du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, les statues originales des apôtres du portail de la cathédrale Saint-Nicolas sont présentées sur des socles constitués d'une structure géométrique tubulaire soudée et sablée (fig. 20 et 21). Cette présentation des collections ne doit pas être pour le visiteur une simple approche de l'art à travers des reproductions, mais au contraire lui permettre un contact direct avec les œuvres :

*«Face à une société envahie de reproductions frelatées et contaminée par le rétro, face à la vague du document livresque – qui donne à croire qu'on connaît une œuvre parce qu'on dîne devant son poster – face à la paresse visuelle provoquée par des vagues d'images répétées à des millions d'exemplaires, il s'agit de permettre à l'homme le contact avec l'objet, sa peau, sa matière, son grain, ses volumes, en un mot avec sa présence authentique.»*<sup>163</sup>

<sup>161</sup> WAEBER Michel, «L'ancien abattoir»..., p. 19.

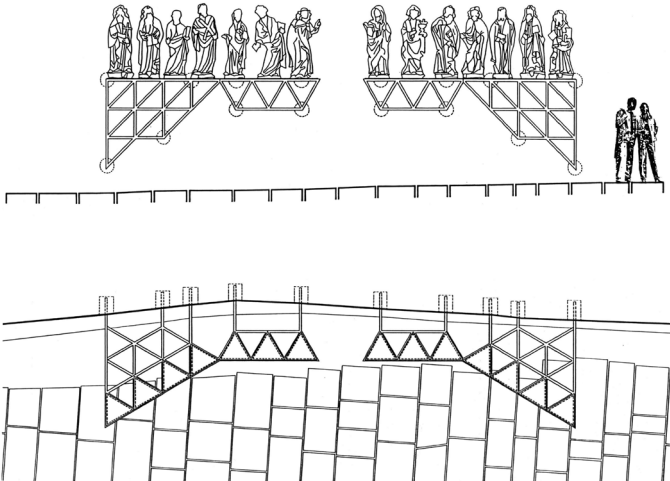
<sup>162</sup> WAEBER Michel, «L'ancien abattoir»..., p. 19.

<sup>163</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, «Une muséographie à visage...», p. 16.



Fig. 20: Un socle à structures géométriques tubulaires supportant les statues des apôtres.

© MAHF – Leo Hilber.



Console des sculptures du porche de la cathédrale Saint-Nicolas

Fig. 21: Le socle à structures géométriques tubulaires supportant les statues des apôtres.

© Zoelly-Waerber.

Le système d'accrochage mis en œuvre pour la présentation de ces statues est polyvalent. Grâce à sa sobriété, il n'entre pas en concurrence avec les pièces exposées. Son style moderne et dépouillé fait cependant ressortir leur caractère ancien. Ce contraste est renforcé par sa conception qui laisse transparaître les pierres de l'ancienne muraille sur laquelle s'adosse l'édifice. Michel Waeber rend ainsi compte de cette présentation :

*«Installé dans l'ancienne halle d'abattage, le lapidaire accueille dès l'inauguration du Musée 81 les sculptures du porche de la cathédrale Saint-Nicolas, rongées par la pollution. L'ensemble de ces 14 figures constitue la pièce maîtresse du lieu. Elles sont groupées selon leur composition originelle symétrique à partir des figures centrales de l'Annonciation. Une structure tubulaire triangulée ancrée dans l'épaisseur du rempart se développe de part et d'autre d'un axe virtuel permettant une présentation spatiale des œuvres à leur hauteur réelle. Un éclairage artificiel adapté individuellement restitue un certain effet plastique malgré la dégradation.»<sup>164</sup>*

Cette juxtaposition de l'ancien et du moderne donne ainsi un caractère singulier à l'ensemble qui retient l'attention du visiteur. Tandis que d'autres statues sont présentées sur des socles cylindriques, deux gisants et deux têtes furent exposés sur des structures métalliques similaires. Cette dernière présentation, réalisée avec une certaine hâte en vue de l'inauguration (elle fut d'ailleurs modifiée ensuite rapidement), avait suscité de la part d'un journaliste de *La Liberté* ce commentaire ironique : *«Une tête fichée dans son présentoir : une mise en scène qui touche au terrorisme esthétique !»<sup>165</sup>*

Enfin, toujours dans la perspective de cette conception muséographique tournée vers l'esthétique, le visiteur doit ériger ses propres critères de jugement. *«Dans ce musée idéal, expliquent les auteurs, le visiteur se sentirait libre de choisir ses dialogues, parce que les*

<sup>164</sup> WAEBER Michel, texte remis à l'auteur, Fribourg, 18 novembre 2011.

<sup>165</sup> DESCLOUX Charles, « Musée d'art et d'histoire... », p. 33.



*metteurs en scène auraient été assez humbles.*»<sup>166</sup> En effet, pour les conservateurs, il est nécessaire de rompre «*avec les habitudes qui conduisent à octroyer une culture définie des valeurs classiques, une culture qui n'en serait plus une, parce que bloquée et figée dans une hiérarchie immuable.*»<sup>167</sup> Pour cette raison, la muséographie des collections ne doit pas se faire selon une échelle d'appréciation qui valoriserait davantage certaines pièces au détriment d'autres. La distinction entre art majeur et art mineur, grand maître et petit maître, art et artisanat ne peut plus s'ériger en principe d'exposition. Il faut offrir une place équivalente à toutes les formes artisanales et artistiques : ainsi, la même importance doit être accordée «*aux activités et aux élans des petites gens et des ouvriers qu'à ceux des patriciens, des soldats ou des couches académiques*»<sup>168</sup>. Il s'agit aussi de «*présenter avec la même acuité l'ancien et le moderne, le précieux et le signifiant, l'orfèvrerie d'église ou de cour et les reliquaires de la foi baroque ou les créations artisanales.*»<sup>169</sup>

### 2.2.2. UNE CONCEPTION DIDACTIQUE : UN LIEU DE CONNAISSANCE

L'autre préoccupation des conservateurs très présente dans ce texte est le développement de la vocation universelle du MAHF, selon laquelle tous les publics sans exception pourraient éprouver un réel intérêt vis-à-vis des collections présentées. À l'opposé de la conception esthétique, ou plutôt s'associant avec elle, apparaît la conception didactique du projet. Selon Carol Duncan, «*in the educational model, works of art are framed as historical or art-historical objects*»<sup>170</sup>.

Conçue avec le souci de vulgariser la connaissance, l'exposition doit être d'abord accessible au plus grand nombre, dans le

<sup>166</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 15.

<sup>167</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 15.

<sup>168</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 15.

<sup>169</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 15-16.

<sup>170</sup> DUNCAN Carol, *Civilizing rituals...*, p. 4. [« Dans le modèle didactique, les œuvres d'art sont articulées comme des objets historiques ou artistico-historiques » Traduction de l'auteur].

but de toucher n’importe quel public, de tous horizons et de toutes générations: «*On ne saurait destiner le musée à une seule classe sociale ou à une seule catégorie d’âge : il devrait parler à tous en même temps un langage commun*»<sup>171</sup> expliquent Yvonne Lehnherr et Michel Terrapon. Soulignant leur désir de rendre l’art et la culture accessibles aux moins érudits, les conservateurs définissent le circuit des visiteurs à partir de ce constat: seul «*un musée à visage humain*» peut «*permettre le plaisir, le sens perdu de la fête.*»<sup>172</sup>

Viser prioritairement un large public implique d’abord une présentation cohérente, dont la compréhension est accessible à tous. Dans leur *Projet d’exploitation muséographique et d’intégration urbaine*, Pierre Zoelly et Michel Waeber dévoilent leur vision du futur bâtiment. Si, selon eux, c’est la structure de l’édifice qui est idéalement adaptée à un cheminement chronologique du visiteur<sup>173</sup>, on peut considérer qu’une disposition logique de la collection évite au public un surcroît d’explications. En même temps, elle permet de rythmer sa progression: circuler au sein d’espaces très différents permet de créer des micro-événements dans le déroulement de la visite. Les architectes n’affirment-ils pas: «*Un musée n’est bon que si on ne s’y ennue pas, ne s’y fatigue pas et si l’on y trouve régulièrement du changement, de la vie et des surprises*»?<sup>174</sup>

Dans le *Musée 81*, la répartition des espaces d’exposition révèle l’admiration des deux architectes pour Le Corbusier, qui au demeurant eut une grande influence sur la création et la présentation

<sup>171</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 14.

<sup>172</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 15.

<sup>173</sup> «*Le bâtiment a une architecture monumentale du début du XIX<sup>e</sup> siècle prévue pour être horizontale et vue de tous les côtés. Or, placé sur une pente et adossé à une ancienne muraille, il n’est visible que sur deux côtés. Ceci est une hypothèque originale qui a défini le projet de restauration autant dans sa stratification verticale que dans l’organisation des services et du circuit des visiteurs. [...] Conformément à cette position particulière et à l’organisation des accès, les anciens abattoirs se prêtent admirablement du point de vue muséographique à une stratification chronologique de bas en haut.*» ZOELLY Pierre, « Les anciens abattoirs... », p. 20.

<sup>174</sup> ZOELLY Pierre, « Les anciens abattoirs... », p. 27.

des musées au XX<sup>e</sup> siècle. En effet, leur projet montre une relation indirecte avec l'œuvre du maître, avec le Musée Mondial du *Mundaneum*<sup>175</sup>, à travers une « stratification chronologique »<sup>176</sup> des différents espaces. Dans la conception corbuséenne, le visiteur partait du sommet d'une pyramide à gradins pour descendre ensuite vers sa base<sup>177</sup>.

À l'opposé, Pierre Zoelly et Michel Waeber imaginent pour les anciens abattoirs une circulation de bas en haut. Conçu comme un *Musée Mondial* à l'envers, le *Musée 81* offre néanmoins la possibilité d'assouplir le dispositif en permettant de ménager des transitions ou de créer des contrastes entre les différentes zones<sup>178</sup> : cette présentation cohérente qui « apparaîtra clairement à chacun »<sup>179</sup> partira du souterrain réservé à l'archéologie préhistorique pour atteindre au sommet l'art du XX<sup>e</sup> siècle : « les collections s'étageront verticalement de la préhistoire en sous-sol à l'expression médiévale et baroque, puis à l'époque contemporaine. »<sup>180</sup> (fig. 22) Dans *La Liberté*, Charles Descloux témoignait de cette progression :

---

<sup>175</sup> Le *Musée mondial* devait s'inspirer de la forme d'une pyramide à gradins, et être imaginé comme un parcours initiatique et une métaphore de l'évolution de l'être humain. Le visiteur aurait parcouru l'édifice du haut vers le bas, en descendant une spirale sombre au début, représentant la Préhistoire. Les différentes périodes historiques se succédant, cette spirale serait devenue peu à peu lumineuse. Le visiteur aurait ainsi contemplé les œuvres de l'humanité des origines jusqu'à un futur symbolisé à la sortie par la présence d'un planétarium. Voir : LE CORBUSIER et JEANNERET Pierre, [Œuvre complète 1927-1936]..., p. 27-32 ; LE CORBUSIER, JEANNERET Pierre, *Œuvre complète 1910-1929*..., p. 190-195.

<sup>176</sup> ZOELLY Pierre, « Les anciens abattoirs... », p. 22.

<sup>177</sup> Ce concept de ziggourat sera d'ailleurs repris par Frank Lloyd Wright en 1943 pour créer le Musée Solomon R. Guggenheim à New York (1956-1959), édifice de structure hélicoïdale, où le visiteur entre par le sommet grâce à un ascenseur, puis descend jusqu'au rez-de-chaussée grâce à une rampe en pente douce. La présentation des œuvres se fait ainsi selon un continuum fluide.

<sup>178</sup> Zoelly notait : « Il est bien entendu qu'on peut user d'une certaine liberté à des fins de transition (telle que archéologie-lapidaire) ou de juxtaposition-choc (telle que lapidaire-tapisserie moderne) ». ZOELLY Pierre, « Les anciens abattoirs... », p. 22.

<sup>179</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Histoire et Prospective »..., p. 43-44.

<sup>180</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Histoire et Prospective »..., p. 43-44.

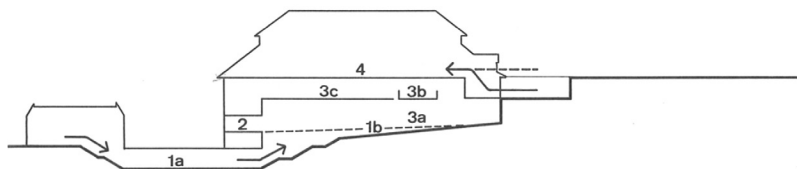


Fig. 22: La stratification verticale imaginée par les architectes:  
 1a – archéologie préhistorique; 1b – archéologie romaine et haut moyen-âge;  
 2 – reliquaires; 3a – grand lapidaire médiéval et baroque;  
 3b – petit lapidaire; 3c – galerie des estampes;  
 4 – art moderne et contemporain  
 (tapisserie, peinture, sculpture, graphisme, photographie).  
 © Zoelly-Waeber.

«[...] à l'intérieur les divers niveaux suggérés d'une certaine manière par la déclivité du terrain dictent une sorte de stratigraphie chronologique des œuvres à montrer. En suivant cette coupe verticale, nous passons de l'archéologie préhistorique puis romaine au lapidaire médiéval et baroque avant de découvrir, au niveau des combles, l'art moderne et contemporain (tapisserie, peinture, sculpture, graphisme, photographie).»<sup>181</sup>

Viser prioritairement un large public implique aussi le renoncement définitif à une exposition encyclopédique qui «*perpétue et accentue le clivage entre classes scolarisées ou non : le musée n'est pas fait pour les gens qui savent.*»<sup>182</sup>

Il faut d'abord éviter tout cartel ou tout panneau d'exposition trop détaillé, qui rendrait la progression fastidieuse: «*La science nécessaire lors de la préparation d'une présentation doit s'effacer, se cantonner dans le résumé d'une étiquette et la notice d'un catalogue*»<sup>183</sup>. Il faut ensuite renoncer à toute forme de didactisme, à des expositions qui ne seraient destinées qu'à des spécialistes ou se proposeraient comme telles :

<sup>181</sup> DESCLOUX Charles, «À Fribourg, un musée pour demain», *La Liberté*, 9-10 juillet 1977, p. 15.

<sup>182</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, «Une muséographie à visage...», p. 14.

<sup>183</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, «Une muséographie à visage...», p. 14.

*«Rien n'est plus détestable que l'exposition didactique, prétentieusement encyclopédique. L'existence de l'homme contemporain est suffisamment envahie de connaissances livresques pour qu'on tente de lui en infliger encore [...]. Une exposition n'est ni un livre ni une démonstration.»<sup>184</sup>*

Plus loin, les conservateurs remarquent : *«Quelle tricherie que de faire payer une entrée pour faire ingurgiter au visiteur des vérités ou des lieux communs contenus dans n'importe quelle encyclopédie!»<sup>185</sup>*. Pour les auteurs, il faut donc se détourner résolument d'un musée encyclopédique et en voici la raison ultime :

*«Prendre des airs doctoraux, utiliser le langage obscur des spécialistes ou nombriliforme de la critique à la mode, c'est épater, puis intimider un public bien vite lassé de trouver une fois de plus les avatars du rationalisme responsable des maux les plus graves : le divorce entre l'art, qui est langage d'imagination pour l'imagination, et le public dont la scolarisation utilitaire a émoussé la sensibilité naturelle.»<sup>186</sup>*

Viser prioritairement un large public implique enfin l'opportunité pour le visiteur d'approfondir ses connaissances à chaque instant, s'il le désire. Libre à lui de *«s'informer plus avant par le livre, le catalogue et le spectacle audiovisuel»<sup>187</sup>*. Il a la possibilité *«à mi-parcours, [de] se reposer dans un salon d'information pourvu d'une machine automatique à café, de publications,*

---

<sup>184</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, «Une muséographie à visage...», p. 13. Si certains aspects architecturaux du *Musée 81* se rapprochent des principes corbuséens, ceux concernant les œuvres exposées s'opposent radicalement à la pensée de Le Corbusier, qui déclarait en 1925 : *«Le véritable vrai musée pour une nation est celui qui contient tout, qui pourra fournir des informations, renseigner sur tout lorsque les siècles auront passé, à des siècles de distance. Ce serait là le musée loyal et honnête ; il serait bon car il permettrait de choisir, d'approuver ou de nier ; il permettrait de saisir la raison des choses et inciterait au perfectionnement. Ce musée n'existe pas encore.»*, dans : LE CORBUSIER, «L'Art décoratif d'aujourd'hui»..., p. I-II, repris p. 13 et p. 16-17.

<sup>185</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, «Une muséographie à visage...», p. 14.

<sup>186</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, «Une muséographie à visage...», p. 14.

<sup>187</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, «Une muséographie à visage...», p. 16.

*d'un rétro-projecteur et de renseignements sur les possibilités d'utilisation du musée et sur le programme des activités*»<sup>188</sup>. Il peut même «*s'arrêter devant les ateliers de restauration vitrés et accompagnés de vitrines dans lesquels les restaurateurs expliqueront le processus en cours.*»<sup>189</sup> En effet, les architectes avaient prévu que les ateliers de restauration puissent demeurer visibles, offrant ainsi «*un intérêt didactique indiscutable, tout en fonctionnant indépendamment du musée grâce à leur propre accès.*»<sup>190</sup> Enfin, selon les conservateurs, il faut renouveler les expositions pour raviver l'intérêt des visiteurs afin de créer un musée dynamique. En premier lieu, il s'agit de développer la politique d'acquisition du MAHF, pour enrichir les collections et les présenter au public : «*le musée vivant ne peut être statique, privilégier le seul acquis du patrimoine*»<sup>191</sup>. En second lieu, il est nécessaire que les œuvres soient présentées sous des formes différentes : «*À part la sculpture lapidaire et quelques œuvres majeures, toutes nos collections seront présentées en semi-permanence, c'est-à-dire par roulement, regroupées par thèmes, par affinités esthétiques ou historiques, ou selon les circonstances.*»<sup>192</sup>

### **2.2.3. LA SALLE DES COMBLES : UNE MUSÉOGRAPHIE ÉVOLUTIVE (1981-2012)**

Dans un premier temps, ce projet muséographique est effectivement respecté dans ses grandes lignes et, en particulier, ses principes esthétiques et didactiques sont adaptés fidèlement à la salle des Combles, située dans l'attique de l'ancien abattoir. À l'origine,

<sup>188</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, «Histoire et Prospective»..., p. 46.

<sup>189</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, «Une muséographie à visage...», p. 14.

<sup>190</sup> ZOELLY Pierre, «Les anciens abattoirs...», p. 24. Les ouvertures de la Galerie 3, du côté de l'atelier de restauration furent fermées peu après l'inauguration du *Musée 81* : les vitrines furent jugées comme insupportables par les restaurateurs, qui se sentaient trop exposés aux regards des visiteurs. Ils s'empressèrent donc de recouvrir les baies vitrées par des plaques de bois. Sources : VILLIGER STEINAUER Verena, courriel avec l'auteur, Fribourg, le 8 mai 2012 ; WAEER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, deuxième semestre 2011.

<sup>191</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, «Une muséographie à visage...», p. 15.

<sup>192</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, «Histoire et Prospective»..., p. 45.

même si, conformément au cahier des charges, aucune spécificité n'est indiquée pour cet espace (comme l'éclairage zénithal, par exemple)<sup>193</sup>, la conception esthétique de la salle est cependant très marquée: elle offre au regard une architecture sobre et fonctionnelle. Avec son vaste volume, elle se singularise par l'originalité de sa conception. Les structures portantes métalliques de sa toiture lui donnent l'allure d'une nef et restituent la charpente conçue à l'origine par Aloys Mooser<sup>194</sup>. Au lendemain du 11 juin 1981, jour de l'inauguration du bâtiment, un journaliste du quotidien *La Liberté* rend ainsi compte de ses impressions face à la «salle supérieure, magnifique espace éclairé par le lanterneau»<sup>195</sup>:

*«Disons seulement que la structure [...] des éléments porteurs métalliques, remplaçant l'imposante ferme victime de l'incendie, donne l'impression qu'Aloys Mooser, s'il eût vécu un peu plus tard, aurait créé un pavillon Baltard à Fribourg! S'y affirme en tout cas l'intelligence d'une architecture sobre et fonctionnelle, qu'ont su respecter et adapter à des besoins nouveaux les architectes de l'ancien abattoir.»*<sup>196</sup>

Si la conception esthétique s'illustre d'abord par l'architecture, elle se retrouve également dans la sobriété de l'aménagement. La salle des Combles présente un aspect dépouillé qui peut s'apparenter au «*style clinique*»<sup>197</sup> décrit par Germain Bazin et très en vogue à l'époque. Selon André Gob, ce style se caractérise par des «*volumes simples, murs blancs, sols neutres, rien ne doit distraire le regard du visiteur ni interférer avec sa perception de l'œuvre. Cette scénographie minimaliste a été fort à l'honneur dans les musées des beaux-arts dans les années 80 et 90.*»<sup>198</sup> En fait, ce type de scénographie est la règle depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, promue à l'époque

<sup>193</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, deuxième semestre 2010.

<sup>194</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, deuxième semestre 2010.

<sup>195</sup> DESCLOUX Charles, «Musée d'art et d'histoire...», p. 33.

<sup>196</sup> DESCLOUX Charles, «Musée d'art et d'histoire...», p. 33.

<sup>197</sup> BAZIN Germain, *Le Temps des musées...*, p. 265.

<sup>198</sup> GOB André, DROUGUET Noémie, *La muséologie – Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris: Armand Collin, 2006, p. 135.

pour les musées des beaux-arts par l'architecte Auguste Perret<sup>199</sup> puis par le conservateur et historien de l'art Louis Hauteceur<sup>200</sup>. Tous deux défendaient « *une architecture intérieure épurée, l'absence de décors surajoutés, des éclairages d'ambiance suffisants, des parois aux couleurs les plus discrètes possibles, servant les exigences d'une programmation spécifique.* »<sup>201</sup>

Ce dépouillement a été voulu par Pierre Zoelly et Michel Waeber, notamment par l'utilisation de la couleur blanche pour neutraliser l'environnement et permettre une contemplation plus approfondie des œuvres, contribuant à renforcer le plaisir esthétique. Enfin, le lanterneau diffuse une lumière naturelle<sup>202</sup> propice à révéler la subtilité chromatique des tableaux.

Quant à la conception didactique du projet, elle se révèle dans la mise en œuvre des objectifs : réserver la salle des Combles à l'époque contemporaine ; proposer aux visiteurs de se cultiver

---

<sup>199</sup> Auguste Perret et Sébastien Voirol écrivaient dans leur article « Le style sans ornements » (1914) : « *Quoi de plus absurde par exemple que de décorer une salle de musée d'art ? Ou à quoi servent alors les œuvres exposées ? A-t-on idée de l'horreur qu'est la salle des États au Louvre ? Et les autres ? L'histoire de l'art n'admettra au rang d'artiste du xx<sup>e</sup> siècle que le bâtisseur s'attachant au principe de la sobriété.* » LAURENT Christophe, « Quand Auguste Perret définissait l'architecture moderne au xx<sup>e</sup> siècle », *Revue de l'Art*, 1998, n° 121, p. 69. URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart\\_0035-1326\\_1998\\_num\\_121\\_1\\_348403](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_0035-1326_1998_num_121_1_348403) (consulté le 5 mai 2012).

<sup>200</sup> Parmi les hautes fonctions qu'il a occupées durant sa carrière, Louis Hauteceur (1884-1973) fut notamment nommé directeur des travaux d'art de l'Exposition internationale de 1937 : à ce titre, « *il suivra les dernières phases du projet et la réalisation du palais des musées d'Art moderne (Palais de Tokyo)* ». BRUCCULERI Antonio, « Louis Hauteceur : repères biographiques », in BRUCCULERI Antonio (dir.), *Louis Hauteceur et la tradition classique*, Paris : INHA, Les catalogues d'exposition de l'INHA, 2008. [En ligne] URL : <http://inha.revues.org/2933> (mis en ligne le 29 juillet 2011, consulté le 5 mai 2012).

<sup>201</sup> DESVALLÉES André, SCHÄRER Martin, DROUGUET Noémie, « Exposition : Regard & analyse », in DESVALLÉES Andrée, MAIRESSE François, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011, p. 141-142.

<sup>202</sup> Selon Michel Waeber, les restrictions techniques et financières concernant la salle des Combles ont porté sur la climatisation et les stores qui devaient pouvoir occulter les vitres du lanterneau. Sources : WAEBER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, deuxième semestre 2010.



librement sans leur imposer un parcours ; faire de cet espace un lieu d'événements ponctuels destiné à renouveler l'intérêt des publics.

Figurant dans le projet des architectes, ce dernier objectif a déterminé en particulier un point essentiel du dispositif muséographique : créer une salle polyvalente<sup>203</sup>. En effet, selon l'intention des concepteurs, cet espace modulable pouvait fonctionner indépendamment du musée, en accueillant des expositions temporaires : « Grâce à leur accès direct du Varis, les combles pourront être détachés de l'organisation du musée pour permettre des manifestations culturelles par des organisations ad hoc »<sup>204</sup>. Le visiteur « entre par une passerelle dans les combles. Il y trouve, bien éclairé par le lanterneau original, une exposition temporaire de peinture moderne, par exemple. »<sup>205</sup> Pour permettre cette mobilité, les architectes prévoient un dispositif muséographique s'adaptant à différentes manifestations culturelles, suivant ainsi les desiderata des conservateurs : « La halle installée sous les combles sera pourvue de cloisons mobiles permettant à volonté des recompositions. Le Musée gagnera en diversité et en vitalité. »<sup>206</sup>

La charpente métallique de la salle des Combles autorise la mise en œuvre de piliers qui intègrent « un système d'accrochage de panneaux permettant de créer un espace variable »<sup>207</sup> (fig. 23). Les concepteurs ont souligné que la structure portante en acier sur la trame de 7,8 mètres de Mooser se prête « à merveille à l'accrochage de panneaux mobiles autoportants (ne touchant pas le sol) formant niches, chambres et scénarios. »<sup>208</sup> Ces panneaux mobiles peuvent s'articuler selon huit positions possibles à chacun des piliers<sup>209</sup> (fig. 24 et 25). À cet effet, ils doivent disposer de deux

<sup>203</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, deuxième semestre 2010.

<sup>204</sup> ZOELLY Pierre, « Les anciens abattoirs... », p. 24.

<sup>205</sup> ZOELLY Pierre, « Les anciens abattoirs... », p. 27.

<sup>206</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Histoire et Prospective »..., p. 45.

<sup>207</sup> ALLÉGRET Laurence, *Musées...*, p. 38.

<sup>208</sup> ZOELLY Pierre, « Les anciens abattoirs... », p. 27.

<sup>209</sup> WAEBER Michel, entretien avec l'auteur, Fribourg, deuxième semestre 2010.

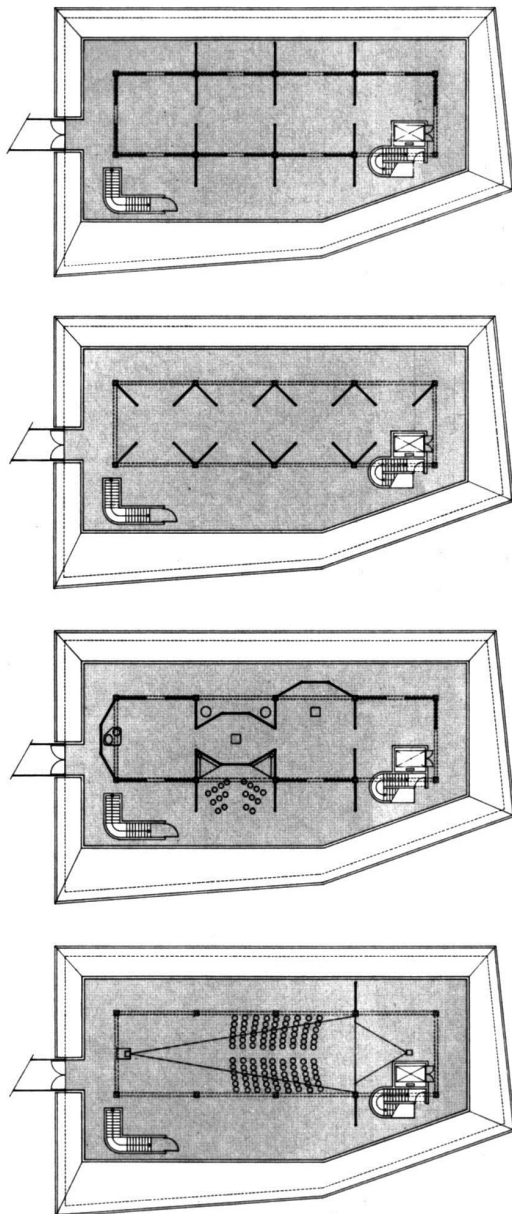
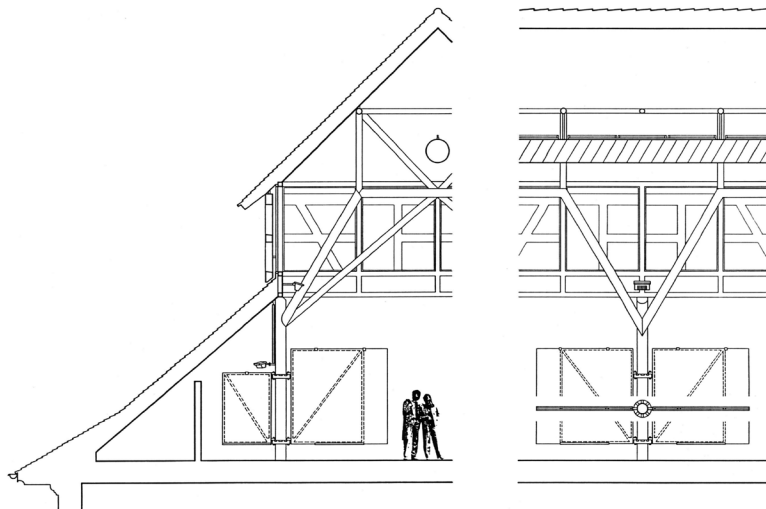


Fig. 23: Les différentes recompositions possibles de l'espace, grâce aux panneaux mobiles, prévues à l'origine par les architectes.  
© Zoelly-Waerber.



Détail de la structure des combles et des panneaux mobiles

Fig. 24: Le système d'accrochage modulable fut rendu possible grâce aux piliers de la charpente métallique.

© Zoelly-Waerber.



Fig. 25: Le système d'accrochage des panneaux aux piliers.

© Nathalie Provost

qualités essentielles : la légèreté pour être maniables, et un raccordement électrique individuel (au niveau des piliers) pour installer un éclairage localisé sur la partie supérieure de chaque cimaise.

Malheureusement, des contraintes budgétaires empêchent ce dispositif original d'être appliqué dans son intégralité. Ainsi, la mise en place de projecteurs est abandonnée. Les panneaux, prévus à l'origine en aluminium, sont finalement fabriqués en acier, ce qui les rend très lourds et difficiles à déplacer. Le caractère variable de ce dispositif original ne pourra donc pas être pleinement exploité.

La première manifestation dans cette salle est une exposition temporaire, intitulée *Hodler, la mission de l'artiste*, dont le vernissage a lieu le jour même de l'inauguration de l'extension du MAHF dans les anciens abattoirs (fig. 26). Le journaliste Charles Descloux relate ainsi ses impressions :

*« Prenant progressivement possession des espaces réservés au Lapidaire et à l'orfèvrerie, la foule des visiteurs découvrit dans la magnifique salle supérieure les œuvres de Hodler et de quelques disciples fribourgeois réunies pour une exposition temporaire, œuvres présentées par M<sup>elle</sup> Lehnherr. »*<sup>210</sup>

Et l'auteur ajoute dans un autre article que cette exposition Hodler, *« comme celle de la galerie des arts graphiques consacrée à Atget, appelle un commentaire spécial. »*<sup>211</sup>

Depuis l'inauguration, aux legs qui forment le noyau de la collection (d'abord le legs d'Isabelle d'Affry, dite Marcello, en 1879, puis celui de René de Weck en 1951 et celui de Pierre Aeby en 1957), s'ajoutent un grand nombre d'œuvres que l'institution accueille progressivement. Selon les volontés des architectes d'en faire un espace événementiel, la salle des Combles accueille jusqu'en 2001 différentes expositions temporaires qui présentent des pièces de la collection d'art moderne et contemporain (peinture,

<sup>210</sup> DESCLOUX Charles, « Fête à l'ancien abattoir : le MAH est ouvert », *La Liberté*, 12 juin 1981, p. 11.

<sup>211</sup> DESCLOUX Charles, « Musée d'art et d'histoire... », p. 33.



Fig. 26: La salle des Combles en 1981 : l'exposition Hodler, la mission de l'artiste.  
© MAHF.

sculpture, graphisme, photographie) et qui alternent avec la présentation de la collection permanente de la même période.

Il y a d'abord des expositions consacrées à des artistes suisses, comme Jean Tinguely dont la carrière et la renommée furent internationales, Alfred Hofkunst, ou encore à des membres de la Section fribourgeoise de la SPSAS (fig. 27), auxquels Yvonne Lehnherr laisse carte blanche pour la présentation de leurs œuvres. Il y a ensuite des rétrospectives consacrées à de célèbres artistes étrangers, comme Marc Chagall, Henri Matisse, Pablo Picasso, Niki de Saint-Phalle. Souvent, ces expositions se déroulent à la fois dans les salles du *Musée 64* et dans la salle des Combles, obligeant ainsi le visiteur à traverser le musée pour contempler la suite de la présentation. Comme l'évoque Colette Guisolan-Dreyer<sup>212</sup>, durant cette période, «*l'institution développe une intense activité*

---

<sup>212</sup> Historienne de l'art, Colette Guisolan-Dreyer est collaboratrice scientifique du MAHF depuis 1987 et auteur de nombreuses publications, en particulier sur les collections du Musée.



Fig. 27: Les expositions temporaires dans la salle des Combles :  
les salons de la SPSAS.

© J.M. Giossi, Studio ARP.

*d'expositions, doublée de publications scientifiques*»<sup>213</sup>, à la suite de la présentation inaugurale consacrée à Hodler :

*«Yvonne Lehnherr, à sa tête depuis 1981, organise une série de rétrospectives consacrées à des créateurs majeurs du XX<sup>e</sup> siècle : à titre d'exemple, Hodler, Manguin, Rouault, Bazaine, pour*

---

<sup>213</sup> GUISSOLAN-DREYER Colette, «Coup d'œil sur l'art du XX<sup>e</sup> siècle à Fribourg», in GEMMINGEN Hubertus von (dir.), *Fribourg, une ville aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Fribourg : La Sarine/Bourgeoisie de la Ville de Fribourg, 2007, p. 358.

*la peinture, Picasso et Chagall pour la gravure, Tinguely et Niki de Saint-Phalle pour la sculpture, Irving Penn pour la photographie ainsi que d'importantes collections telles celles de Frederick R. Weissman et E. W. Kornfeld.»<sup>214</sup>*

Cependant, assez rapidement, la fréquence de cette alternance entre expositions temporaires et permanentes s'espace quelque peu, car certains facteurs sont pris en compte par les conservateurs : la difficulté pour les techniciens à manipuler les panneaux mobiles en acier<sup>215</sup>, tout comme l'enrichissement soutenu de la collection.

Deux raisons en particulier expliquent ce développement : les acquisitions et le mécénat. En effet, sous l'impulsion de Roger-Marcel Mayou<sup>216</sup>, de nombreuses œuvres d'art contemporain, longtemps délaissées pour des raisons budgétaires<sup>217</sup> et sociales<sup>218</sup>,

---

<sup>214</sup> GUISSOLAN-DREYER Colette, «Coup d'œil sur l'art du XX<sup>e</sup> siècle à Fribourg»..., p. 358.

<sup>215</sup> LEHNHERR Yvonne, entretien avec l'auteur, Fribourg, deuxième semestre 2010.

<sup>216</sup> Roger-Marcel Mayou est nommé en 1981 conservateur chargé du Département d'art moderne et contemporain. Sa «*formation et [ses] intérêts allaient vers la création en train de se faire*», expliquait-il dans «Fin de bail pour le conservateur adjoint du Musée d'art et d'histoire : Fribourg doit s'ouvrir au monde», propos recueillis par CHUARD Claude, *La Liberté*, 3 janvier 1989, p. 25.

<sup>217</sup> «*Alors que les collections de sculptures médiévales sont parmi les plus prestigieuses de Suisse, l'art du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle a longtemps été traité en marge à Fribourg. Ceci était essentiellement dû à la précarité du budget durant les deux premiers tiers du XX<sup>e</sup> siècle*» expliquait Yvonne Lehnherr, dans sa brève allocution prononcée lors du vernissage de l'exposition *Un autre regard*, 25 avril 2002.

<sup>218</sup> Le conservateur Michel Terrapon remarquait à ce propos : «*L'environnement [du canton de Fribourg] est nettement négatif dès que l'artiste ne correspond pas à une image traditionnelle [...]. Toutes les tentatives d'ouvrir le musée à la peinture contemporaine ont été ressenties comme des échecs. [...] La majorité des artistes ressentent très nettement cette incompréhension ou plus directement ce refus du public fribourgeois de l'art moderne et plusieurs soulignent alors le divorce qui s'est installé dans ce canton entre un souci extrême pour tout ce qui touche au patrimoine ancien et un désintérêt très large pour l'art contemporain.*» Propos recueillis par Claude Chuard dans «*Peintres et sculpteurs dans le canton de Fribourg : comment vit l'artiste et que pense-t-il de son milieu ?*», enquête de CHUARD Claude», *La Liberté*, 17-18 juin 1979, p. 1-2.

sont achetées par l'institution et viennent augmenter sa collection<sup>219</sup>. Certes, ces tableaux sont exposés régulièrement dans la Galerie 3, mais ce lieu est mal adapté<sup>220</sup>, car son étroitesse empêche la présentation des œuvres (généralement de grand format) et un recul suffisant pour les visiteurs voulant les contempler. Bien que cet espace soit utilisé régulièrement pour exposer des œuvres d'artistes actifs à Fribourg, les inconvénients constatés mettent un terme à cette expérience au bout de deux à trois ans<sup>221</sup> :

*«À l'usage, nous avons constaté que la Galerie 3 était un espace très difficile, voire impossible à utiliser pour l'art moderne. En outre, la présentation en permanence d'art moderne n'a pas rencontré un écho très soutenu. C'est pourquoi nous allons opérer un réaménagement technique. En 1987, l'art contemporain sera regroupé en une exposition de plusieurs artistes, ce qui est préférable à de petites expositions individuelles. Et nous disposerons alors de la grande salle des Combles.»<sup>222</sup>*

Ensuite, un mécénat actif vient encore accroître la collection : Fondation Pierre et René Glasson (1995), Fondation pour l'art moderne et contemporain, legs du chanoine Gérard Pfulg (1997). En dépit du transfert d'une partie des services dans un autre

---

<sup>219</sup> «*Beaucoup de Fribourgeois : Brülhart, Riesemey, Meuwly, Cottet, Lovay, Baeriswyl, Crotti, Yoki, Speich, Magnin, Tinguely, Humbert, Vonlanthen, Corpataux. Mais aussi Haubensack, Meret Oppenheim, Lüginbühl, Vallotton, Armleder, Hofkunst. Tout cela est actuellement à la salle des Combles du musée*», précisait MAYOU Roger-Marcel dans «Fin de bail pour le conservateur...», p. 25.

<sup>220</sup> Roger-Marcel Mayou déclarait à ce propos : «*La Galerie 3, par son étroitesse, n'était pas un lieu idéal.*» Propos recueillis par CHUARD Claude, «Fin de bail pour le conservateur...», p. 25.

<sup>221</sup> À partir de 1987, après le départ de Roger-Marcel Mayou, la Galerie 3 n'abrite plus d'expositions temporaires d'art contemporain. En revanche, elle accueille de nombreuses pièces du legs Marcello. Sources : LEHNHERR Yvonne, entretien avec l'auteur, Fribourg, 1<sup>er</sup> décembre 2011.

<sup>222</sup> MAYOU Roger-Marcel, propos recueillis par CHUARD Claude, «*Perspective : Mais à part ça... tout va très bien – Fribourg : le Musée d'art et d'histoire cinq ans après*», entretien avec Yvonne Lehnerr et Roger-Marcel Mayou, *La Liberté Dimanche*, 28 septembre 1986, p. 32.



secteur<sup>223</sup> qui s'est effectué dès 1986, le *Musée 81* dispose ainsi de moins en moins d'espace libre.

Après 2001, année durant laquelle se tiendra la dernière exposition temporaire (une rétrospective consacrée à Bruno Baeriswyl), la présentation de la collection est rendue permanente : la salle des Combles devient un lieu définitivement dédié à l'art fribourgeois des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Un premier accrochage chronologique des œuvres est mis en place<sup>224</sup> mais sera modifié très rapidement, puisque dès l'année suivante, une réorganisation est mise en œuvre.

En 2002, soit quinze ans après la nouvelle présentation de la salle des Combles, la collection compte de nombreuses œuvres d'art :

*«Un énorme élan de générosité s'est ensuite développé à l'occasion de l'ouverture de cette salle, il y a vingt ans déjà, et de nombreux dons et donations, à l'exemple de celui de nombreux artistes, mais aussi privés comme de Pierre et René Glasson, de Claude Valloton, de la Fondation pour l'art moderne et contemporain, de Niki de Saint-Phalle nous ont permis de compléter cette collection. La Société des Amis du Musée, la Société des Amis des Beaux-Arts, ainsi que la Loterie de la Suisse romande nous sont également d'un grand appui. Des œuvres déposées par la Fondation Gottfried-Keller, la Confédération et VisArte (anciennement SPSAS) nous permettent, elles aussi, d'élargir la palette des artistes ayant œuvré en pays fribourgeois.»*<sup>225</sup>

Il est alors temps pour le Musée de restructurer et de réaménager les collections permanentes. Yvonne Lehnherr réfléchit à

---

<sup>223</sup> Le secteur administratif du musée étant devenu trop exigü, les bureaux occupent dès 1984 une partie du Conservatoire de musique voisin fermé en 1982. L'installation de l'administration, de la salle de conférences, du studio photographique, le dépôt des collections d'estampes et de la bibliothèque dans la partie moderne de l'ancien Conservatoire (arsenal et annexe) auront lieu en 1986. Depuis lors, cette configuration est toujours en vigueur.

<sup>224</sup> LEHNHERR Yvonne, entretien avec l'auteur, Fribourg, 1<sup>er</sup> décembre 2011.

<sup>225</sup> LEHNHERR Yvonne, dans son allocution prononcée lors du vernissage de l'exposition *Un autre regard*, 25 avril 2002.

un nouveau projet d'exposition pour la salle des Combles. À ce projet qu'elle dirige et commence à mettre en œuvre, la directrice du MAHF associe bientôt Caroline Schuster Cordone<sup>226</sup> qui débute en 2001 son activité d'adjointe de direction. Inaugurée le 25 avril 2002, la nouvelle présentation, intitulée *Un autre regard*, propose une vision inédite du Département des beaux-arts des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, avec de nombreuses peintures et sculptures d'artistes suisses et étrangers (fig. 28). Yvonne Lehnherr rend ainsi compte du double but de cette exposition dans un communiqué de presse :

*« – Il s'agit d'une part, d'offrir aux visiteurs la possibilité de faire plus ample connaissance avec la sculpture et la peinture fribourgeoises.*

*– Outre cette découverte de l'art régional, la salle des Combles présente également un choix d'œuvres suisses et européennes témoignant de la diversité et de la richesse des nombreuses donations et dépôts du Musée d'art et d'histoire. »<sup>227</sup>*

Le nouvel aménagement de la salle des Combles présente en effet 91 peintures et sculptures de 51 artistes différents. Parmi elles, une trentaine d'œuvres ne sont pas connues du public, car elles proviennent principalement de donations récentes et de dépôts.

En 2002, la direction du Musée souhaite regrouper les œuvres par thème, selon une classification par genres (paysages, portraits, natures mortes) et par tendances (Nouvelle École de Paris, Expressionnisme abstrait, etc.) qui permet d'offrir aux visiteurs un ensemble cohérent pour cette collection très diversifiée. Caroline Schuster Cordone fait donc le choix d'un accrochage thématique qui s'articule autour de quatre sujets réunissant *« les principaux représentants de l'art fribourgeois, ainsi que*

---

<sup>226</sup> Docteur ès lettres en histoire de l'art, Caroline Schuster Cordone est depuis 2001 directrice adjointe du MAHF et de l'Espace Jean Tinguely-Niki de Saint-Phalle. Elle est l'auteur de nombreuses publications scientifiques, en particulier dans le domaine des beaux-arts des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

<sup>227</sup> LEHNHERR Yvonne, Communiqué de presse « Un autre regard : collections des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », Musée d'art et d'histoire Fribourg, 2002, p. 1.

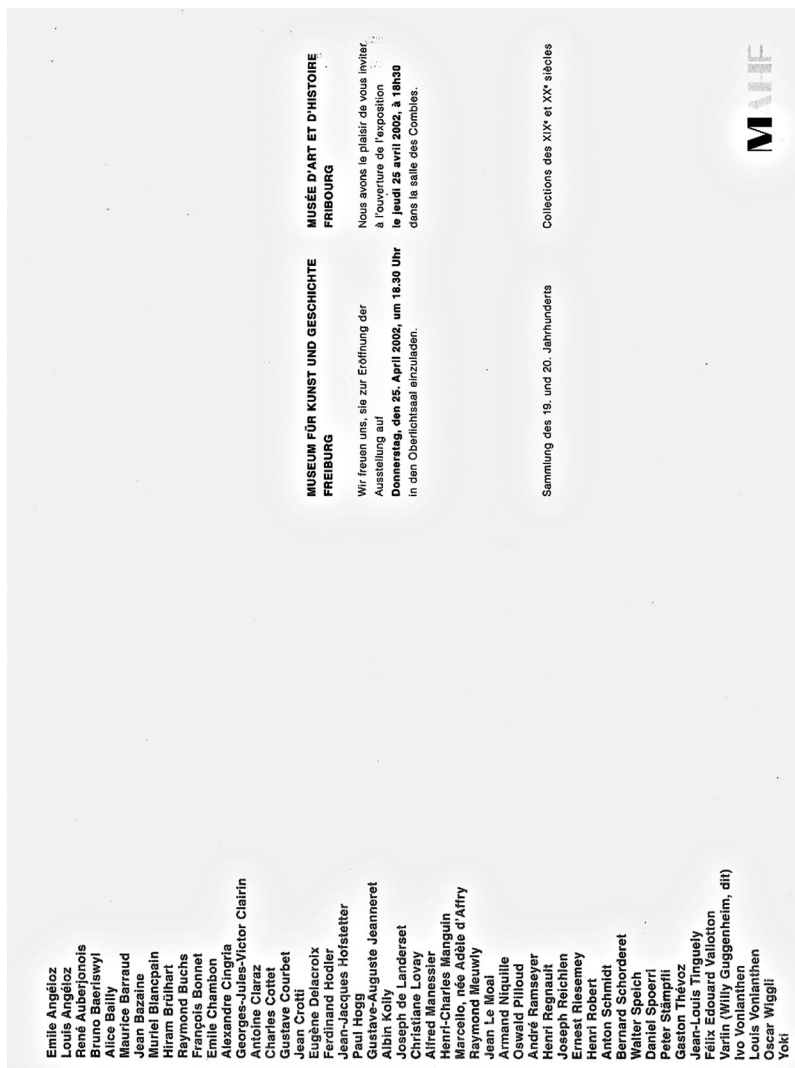


Fig. 28: Carton d'invitation pour l'inauguration de l'exposition permanente, 25 avril 2002.  
 © MAHF.

*des œuvres d'artistes d'envergure européenne, tels Delacroix, Courbet, Vallotton, Hodler, Manguin, Manessier, Bazaine, Le Moal, Stämpfli ou Spoerri*»<sup>228</sup>.

Dans son communiqué de presse, Yvonne Lehnerr décrit ainsi cet accrochage :

*«Partant de l'appartenance fribourgeoise, suisse et européenne des œuvres, l'accrochage est conçu de manière thématique, s'articulant autour de quatre sujets centraux :*

- *Œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle : provenant de la Fondation Marcello et réunissant des peintures et sculptures de Marcello, née Adèle d'Affry, ainsi que des tableaux de sa collection privée (Delacroix, Courbet, Clairin, Regnault).*
- *Vues de Fribourg et des paysages : présentant des œuvres d'artistes régionaux ainsi que des témoignages picturaux de peintres venus d'ailleurs.*
- *Portraits, autoportraits et natures mortes d'artistes suisses et fribourgeois.*
- *Art moderne du XX<sup>e</sup> siècle ; représenté par différentes tendances dont la Nouvelle École de Paris, le Pop'Art ou encore la Peinture gestuelle.»*<sup>229</sup>

Quant à l'objectif de cette présentation, il est défini ainsi :

*«Cette démarche permet de réunir les œuvres d'artistes fribourgeois de provenance diverse et de réaliser des parallèles intéressants entre les créateurs fribourgeois, les artistes suisses ou étrangers travaillant à Fribourg et les représentants des tendances européennes.»*<sup>230</sup>

Cette structure thématique est également motivée par d'autres raisons. Elle permet d'abord d'introduire un *«cheminement chronologique du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, pour amener le visiteur à suivre*

<sup>228</sup> LEHNERR Yvonne, Communiqué de presse «Un autre regard...», p. 2.

<sup>229</sup> LEHNERR Yvonne, Communiqué de presse «Un autre regard...», p. 2.

<sup>230</sup> LEHNERR Yvonne, Communiqué de presse «Un autre regard...», p. 1.

*l'évolution de la peinture fribourgeoise*»<sup>231</sup>. Ce cheminement va du secteur ouest (côté Varis) au secteur est (côté rue de Morat) de la salle. Elle permet ensuite de «*proposer un accrochage différent de celui en place depuis 1987*»<sup>232</sup> avec une nouvelle sélection d'œuvres. Enfin, cette structure par thèmes autorise la création de «*zones de sens*»<sup>233</sup>, qui selon Caroline Schuster Cordone, ont été pensées en fonction d'intentions précises. Pour le premier sujet, Marcello a voulu être présentée aussi comme une collectionneuse : c'est pourquoi les œuvres de sa collection privée ont été placées en regard des siennes (comme cela était stipulé dans ses volontés testamentaires). Le second sujet a cherché à montrer l'importance du séjour de Ferdinand Hodler à Fribourg et son influence sur les futurs artistes du canton. Il a rendu compte de «*l'évolution du regard des peintres (autochtones et étrangers) sur la ville de Fribourg accompagné par des vues sur le paysage.*»<sup>234</sup> Le quatrième sujet a voulu présenter aussi de la sculpture, qui est importante «*dans le contexte de la politique d'acquisition et de collection du MAHF.*»<sup>235</sup>

Quant à la présentation dans son ensemble, la directrice adjointe précise qu'il y avait également la volonté de «*montrer des œuvres acquises par le MAHF ou les Amis du Musée*»<sup>236</sup>, des «*legs, dépôts et donations importantes*»<sup>237</sup>. Bien que, semble-t-il, «*Yvonne Lehnherr [n'ait] jamais évoqué cette volonté de suivre l'accrochage de 1981*»<sup>238</sup>, les principes didactiques et esthétiques du projet inaugural de l'extension se retrouvent dans la présentation de 2002.

<sup>231</sup> SCHUSTER CORDONE Caroline, Rapport et rectifications nécessaires remis à l'auteur pour son mémoire de master en études muséales, Fribourg le 8 septembre 2011, p. 2.

<sup>232</sup> SCHUSTER CORDONE Caroline, Rapport et rectifications nécessaires..., p. 2.

<sup>233</sup> SCHUSTER CORDONE Caroline, Rapport et rectifications nécessaires..., p. 2.

<sup>234</sup> SCHUSTER CORDONE Caroline, Rapport et rectifications nécessaires..., p. 3.

<sup>235</sup> SCHUSTER CORDONE Caroline, Rapport et rectifications nécessaires..., p. 3.

<sup>236</sup> SCHUSTER CORDONE Caroline, Rapport et rectifications nécessaires..., p. 3.

<sup>237</sup> SCHUSTER CORDONE Caroline, Rapport et rectifications nécessaires..., p. 3.

<sup>238</sup> SCHUSTER CORDONE Caroline, Rapport et rectifications nécessaires..., p. 3.

Concernant d'abord les principes esthétiques, plusieurs points sont partagés par les deux scénographies. En 1977, nous l'avons vu, les conservateurs de l'époque avaient souhaité créer un lieu « *sobre sans sévérité, juste de ton, riche sans luxe et sans tapage, silencieux et cependant lourd de significations* »<sup>239</sup>. Yvonne Lehnherr constate que dans la présentation de 2002, « *la scénographie de Madame Schuster reste fidèle à celle qui était en place auparavant* »<sup>240</sup>. Cette constance scénographique est également remarquée par les visiteurs : dans un article de *La Liberté*, Laurent Donzel relève que les œuvres d'art sont exposées « *de façon sobre et épurée mettant en valeur les travaux des artistes* »<sup>241</sup>. La conception esthétique s'exprime à travers plusieurs aspects qui ont été conservés : les volumes maintenus dans leur simplicité ; le principe d'accrochage des peintures effectué en fonction d'une disposition esthétique<sup>242</sup> ; les œuvres placées les unes par rapport aux autres en fonction de leur taille et selon un écartement régulier ; les cimaises mobiles et les parois blanches ; le sol neutre ; l'éclairage à la fois naturel et artificiel.

D'autre part, concernant les principes didactiques, des similitudes peuvent être soulignées avec ceux mis en place à l'origine. Il apparaît que, comme en 1981, le dispositif retenu en 2002 ait été conçu selon ce que Jean Davallon nomme la « *muséologie de l'objet* »<sup>243</sup>, c'est-à-dire « *montrer les objets – avec un minimum d'informations – pour permettre au visiteur de comprendre, de donner du sens à ce qu'il voit en mobilisant sa culture, ses souvenirs, sa mémoire, son intel-*

<sup>239</sup> LEHNHERR Yvonne, TERRAPON Michel, « Une muséographie à visage... », p. 13-15.

<sup>240</sup> LEHNHERR Yvonne, entretien avec l'auteur, Fribourg, 1<sup>er</sup> décembre 2011.

<sup>241</sup> DONZEL Laurent, « Un nouvel accrochage pour un autre regard – Musée d'art et d'histoire : des artistes fribourgeois, suisses et européens sont mis en parallèle à travers une trentaine d'œuvres extraites de donations et de dépôts. », *La Liberté*, 26 avril 2002, p. 43.

<sup>242</sup> Très en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, cette disposition préconisait une symétrie par rapport à l'axe horizontal de la plus grande toile. Sources : GIRAUDY Danièle, BOUILHET Henri, *Le Musée et la vie*, Paris : La Documentation française, 1977, p. 54.

<sup>243</sup> DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et musées*, n° 2, 1992, p. 99.

ligence.»<sup>244</sup> En 1977, les conservateurs renoncent à une exposition encyclopédique, en justifiant ainsi ce choix : «*Une exposition n'est ni un livre ni une démonstration.*»<sup>245</sup> En 2002, soutenue par six visites thématiques publiques, la documentation proposée aux visiteurs de la salle 34 reste encore modeste, même si elle s'est étoffée<sup>246</sup>. En effet, les publications existantes sur les artistes dont les œuvres sont exposées par le MAHF sont mises à disposition, comme l'explique Yvonne Lehnerr : «*Pour celles et ceux qui souhaitent en savoir plus sur les différents artistes, nous avons disposé sur une table de consultation les catalogues se rapportant à eux. Nous présentons aussi les fiches du mois*<sup>247</sup> *ayant trait aux œuvres en exposition, ainsi qu'une notice biographique de chaque créateur.*»<sup>248</sup> Enfin, un «*panneau d'introduction qui suit le graphisme appliqué dans tout le MAHF*»<sup>249</sup> a été installé dans la salle.

En 2002, cette présentation est destinée à évoluer et s'inscrit comme le point de départ d'une réorganisation plus vaste

<sup>244</sup> Définition de la *muséologie de l'objet* donnée par GOB André, *La Muséologie...*, p. 104.

<sup>245</sup> LEHNERR Yvonne et TERRAPON Michel, «*Histoire et prospective*»..., p. 14.

<sup>246</sup> Venant compléter cette documentation, «*l'exposition est accompagnée d'une série de visites thématiques publiques*» qui eurent lieu chaque premier dimanche du mois entre mai et décembre 2002. «*Ces visites abordent les sujets suivants : 5 mai 2002, Histoire des collections ou l'aventure d'un patrimoine, par Yvonne Lehnerr ; 2 juin 2002, Le paysage fribourgeois : un regard qui évolue, par Caroline Schuster Cordone ; 1<sup>er</sup> septembre 2002, L'art du portrait : visages de la collection, par Caroline Schuster Cordone ; 6 octobre 2002, Vues de Fribourg ou les attraits d'une ville, par Yvonne Lehnerr ; 3 novembre 2002, Nouvelle École de Paris : Manessier, Bazaine, Le Moal au MAHF, par Caroline Schuster Cordone ; 1<sup>er</sup> décembre 2002, Marcello et ses amis, par Yvonne Lehnerr.*» LEHNERR Yvonne, Communiqué de presse «*Un autre regard...*», p. 2.

<sup>247</sup> Il s'agit de : Ferdinand Hodler, *Deux dominicains* (1896/97) – 1998-8 ; Daniel Spoerri, *Prima Colazione* (1995) – 1998-10 ; Varlin, *L'Usine à gaz* (1940) – 1999-9 ; Eugène Delacroix, *Martyr de Saint Just* (1853) – 1999-3 ; Marcello, *La Pythie* (vers 1880) – 1999-4 ; Jean-Lou Tinguely, *Murist, le café de l'Union* (1973) – 2000-4 ; Joseph Reichlen, *Kränzlé* (1886) – 2000-5 ; Ernest Riesemey, *La Roulotte* (1953) – 2001-1 ; Henri Regnault, *Le Muletier espagnol* (1868/69) – 2001-2 ; Marcello, *Portrait de Berthe Morisot* (1875)– 2001-4.

<sup>248</sup> LEHNERR Yvonne, Communiqué de presse «*Un autre regard...*»

<sup>249</sup> SCHUSTER CORDONE Caroline, Rapport et rectifications nécessaires..., p. 3.

des collections permanentes de l'institution. Entre 2002 et 2012, l'exposition de la salle des Combles évolue, sans connaître toutefois des transformations radicales. Si la scénographie offre des caractéristiques constantes depuis son origine, le programme muséographique se modifie. Les changements ont porté sur certains aspects précis, en particulier la suppression de l'un des quatre thèmes de l'accrochage<sup>250</sup>, l'offre documentaire pour les visiteurs et le mouvement des œuvres (ajoutées, ôtées ou déplacées). L'une des raisons qui explique en partie ces modifications est le réaménagement intégral de la Galerie Marcello<sup>251</sup> en 2008 dans le *Musée 81*, sur l'initiative de l'actuelle directrice de l'institution, Verena Villiger Steinauer<sup>252</sup>.

Répondant aux volontés testamentaires de l'artiste selon lesquelles ses œuvres et celles de sa collection privée doivent être exposées au Musée<sup>253</sup>, la galerie présentait depuis 1987 un ensemble de peintures et de sculptures provenant du legs Marcello<sup>254</sup>. Avec ce réaménagement, d'autres œuvres viennent compléter cette sélection, notamment celles qui se trouvaient dans la salle des Combles depuis 2002, ainsi que de nombreuses autres pièces. Des choix scénographiques sont mis en place dans cette galerie pour mettre en valeur cet ensemble et y évoquer sobrement une ambiance Second Empire<sup>255</sup>, en accord avec les œuvres

---

<sup>250</sup> Il s'agit des œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle provenant de la Fondation Marcello.

<sup>251</sup> Cet espace conserve depuis cette date le nom de Galerie Marcello.

<sup>252</sup> Docteur en histoire de l'art, ancienne restauratrice d'art de peinture et sculpture, Verena Villiger Steinauer devient directrice adjointe du MAHF en 1991, avant d'être nommée à la tête de l'institution dès 2009, succédant ainsi à Yvonne Lehnherr. Elle est également directrice de l'Espace Jean Tinguely-Niki de Saint-Phalle. Elle est l'auteur de nombreuses publications scientifiques, avec un intérêt marqué pour la peinture des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

<sup>253</sup> Pierre Zoelly et Michel Waeber avaient étudié la possibilité de transformer l'ancien Conservatoire de musique en Musée du XIX<sup>e</sup> siècle pour recevoir en particulier les sculptures de Marcello et les œuvres de sa collection privée. Cette initiative sera finalement abandonnée.

<sup>254</sup> Sources : LEHNHERR Yvonne, entretien avec l'auteur, Fribourg, 1<sup>er</sup> décembre 2011.

<sup>255</sup> VILLIGER STEINAUER Verena, courriel avec l'auteur, Fribourg, le 8 mai 2012.



présentées et selon les vœux de Marcello<sup>256</sup> : application d'une soie rouge sur les parois, disposition des bustes sculptés sur des colonnes de marbre gris selon une ordonnance rythmée, maintien des ouvertures d'un seul côté de ce lieu de passage. Tous ces choix ont pleinement contribué à l'évocation d'une galerie de sculptures et de peintures d'une riche demeure patricienne du XIX<sup>e</sup> siècle.

En rompant avec les principes esthétiques du projet originel qui défendaient une scénographie minimaliste de « *style clinique* »<sup>257</sup>, le réaménagement de la Galerie Marcello marque un changement prononcé qui demeure cependant une exception dans le traitement muséographique de l'ensemble du *Musée 81*. En effet, il est intervenu dans les limites de la galerie, justifié à la fois par la collection et les volontés de l'artiste.

Au contraire, les principes esthétiques et didactiques voulus en 1981 par les architectes et les conservateurs ont été maintenus dans ce bâtiment, en les faisant néanmoins évoluer d'une manière pragmatique.

Dans cette perspective, une nouvelle présentation de la salle des Combles souhaitée par Verena Villiger Steinauer est mise en œuvre par la directrice adjointe Caroline Schuster Cordone et inaugurée le 1<sup>er</sup> mars 2012. Cette présentation intitulée *Aux combles de l'Art* reconduit les principes originels, en développant toutefois certains aspects afin de mieux répondre aux exigences muséographiques contemporaines et au développement de la collection. Si plusieurs points affirment leur continuité avec les présentations précédentes, ils marquent aussi une évolution en fonction de besoins réévalués.

Certes, l'objectif de cet accrochage inédit, qui doit « *favoriser les parallèles entre les artistes et [donner] une vision d'ensemble de*

---

<sup>256</sup> Marcello aurait évoqué « *dans son testament ou un document apparenté, du damas rouge, dont elle voulait que soient recouvertes les parois du Musée Marcello.* », VILLIGER STEINAUER Verena, courriel avec l'auteur, Fribourg, le 8 mai 2012.

<sup>257</sup> D'après la terminologie de BAZIN Germain, *Le Temps des musées...*

*l'art à Fribourg*»<sup>258</sup>, évoque celui exprimé par Yvonne Lehnherr dix ans plus tôt mais il met davantage l'accent sur le caractère fribourgeois de la collection.

De même, le regroupement thématique des œuvres est repris, mais le nombre des thèmes double, en passant de quatre à huit, privilégiant cette fois «*les stations culturelles les plus importantes de la collection au MAHF de la fin du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*»<sup>259</sup> :

*«Huit thématiques déclinent les moments forts de l'histoire culturelle et artistique de Fribourg :*

*de la présence de Ferdinand Hodler qui a durablement marqué ses élèves fribourgeois aux sujets du corps ou de l'objet qui habitent l'art des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. [...]*

*1 – Ferdinand Hodler et Fribourg*

*2 – Paysages fribourgeois*

*3 – Le temps d'un portrait*

*4 – Vues de Fribourg*

*5 – Le renouveau de l'art sacré*

*6 – Gestuelle et abstraction*

*7 – La fascination de l'objet*

*8 – Traces du corps.»*<sup>260</sup>

La grande majorité des œuvres présentées avant 2012 est retrouvée par les visiteurs dans cette nouvelle présentation, tout comme certains des thèmes proposés : l'empreinte artistique de Ferdinand Hodler sur les futurs artistes fribourgeois ; l'inspiration donnée à ces artistes par Fribourg et ses paysages alentour ; les portraits, autoportraits et natures mortes ; l'art moderne du XX<sup>e</sup> siècle, avec une place faite à la sculpture. Cependant, d'autres

---

<sup>258</sup> Texte présenté sur le site internet du Musée d'art et d'histoire Fribourg à propos de l'exposition *Aux Combles de l'art, la collection du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*. URL : [http://www.fr.ch/mahf/fr/pub/musee\\_art\\_et\\_histoire/expos\\_temporaires/i177586\\_1.htm](http://www.fr.ch/mahf/fr/pub/musee_art_et_histoire/expos_temporaires/i177586_1.htm) (consulté le 14 août 2014).

<sup>259</sup> Texte présenté sur le site internet du Musée d'art et d'histoire Fribourg... (consulté le 14 août 2014).

<sup>260</sup> Texte présenté sur le site internet du Musée d'art et d'histoire Fribourg... (consulté le 14 août 2014).

thèmes ont émergé, soulignant des aspects culturels méconnus des visiteurs : la section consacrée à l'art sacré ainsi que de nouvelles acquisitions dans le domaine de l'art contemporain viennent enrichir cette exposition permanente.

Concernant les principes esthétiques, nous retrouvons un aménagement d'une grande sobriété qui prévalait jusqu'alors dans la salle des Combles : ce lieu est resté identique dans ses volumes, la blancheur de ses parois et la neutralité de son sol ; les cimaises mobiles ont été conservées ; la disposition esthétique des toiles observée avant 2012 a été maintenue ; l'éclairage se partage toujours entre sources naturelles et artificielles.

Sans modifier cette conception épurée, des changements ont été apportés, en particulier dans les domaines de l'accrochage et de l'éclairage. Pour améliorer la présentation, les œuvres d'un même artiste sont regroupées selon un intervalle régulier mais plus étroit, tandis qu'un espace plus grand marque le passage aux toiles d'un autre peintre. Quant à l'éclairage existant, il est soutenu désormais par des spots LED placés dans la partie sommitale, contribuant ainsi à donner plus de luminosité au lieu.

Concernant les principes didactiques, l'offre proposée aux visiteurs a été conservée et enrichie. La documentation s'est étoffée : aux publications mises à disposition sur une table de consultation, aux fiches toujours plus nombreuses portant sur certaines œuvres exposées et réparties désormais dans six supports, à la notice biographique consultable sur place, aux audioguides mis à la disposition du public viennent désormais s'ajouter des panneaux introductifs aux différentes étapes thématiques de l'exposition. Outre les animations qui ont eu lieu à l'occasion de l'inauguration<sup>261</sup>, la médiation culturelle s'est enrichie de nouvelles propositions ou d'offres renouvelées. Parmi elles, certaines continuent à être organisées

---

<sup>261</sup> Ainsi, durant les semaines qui suivirent l'inauguration, le 1<sup>er</sup> mars 2012, furent proposées : une visite guidée pour les Amis du MAHF (06.03.2012), des visites guidées publiques en français (08.03.2012 et 29.03.2012) et en allemand (22.03.2012), ainsi que des ateliers pour enfants à partir de 6 ans, intitulés *Art moderne et contemporain* (07.03.2012 et 04.04.2012).

régulièrement: visites pédagogiques pour les publics scolaires; *Atelier xx<sup>e</sup>* pour une approche créative et ludique de l'art contemporain; visites guidées trisannuelles intitulées *Les Sept merveilles du MAHF* faisant connaître les points forts de la collection (dont les œuvres phares de la salle 34); *les Découvertes du Mardi*, conférences portant parfois sur des artistes et œuvres d'art moderne et contemporain exposés par l'institution.

Comme celle de 2002, cette muséographie est cependant destinée à changer dans un proche avenir, puisqu'elle est prévue pour rester en place cinq ans. À l'horizon 2017, un nouvel accrochage sera certainement proposé aux visiteurs, avec d'autres options et un autre regard sur les œuvres. Cette volonté de faire évoluer les collections permanentes n'est pas uniquement mise en place à Fribourg, mais elle est devenue partout dans le monde une préoccupation essentielle des conservateurs, non seulement pour actualiser les collections et renouveler l'intérêt des visiteurs, mais surtout pour mieux répondre à l'objectif essentiel de l'institution muséale: offrir au public la possibilité de connaître toujours mieux le patrimoine artistique et culturel.

## CONCLUSION

Lieu de mémoire et d'innovation, le Musée d'art et d'histoire de Fribourg a toujours cherché à poursuivre son développement, tout en restant fidèle à son identité cantonale et à sa mission première, offrir à ses visiteurs la possibilité de connaître le patrimoine fribourgeois: d'abord dans ses collections, qui se sont progressivement enrichies d'acquisitions, de legs et de dépôts; puis, dans son emplacement et son architecture qui depuis l'origine, en 1823, ont évolué en fonction des changements sociaux et urbains et des exigences toujours plus grandes des publics.

La dernière extension du Musée vers d'anciens abattoirs en 1981, créée par les architectes Pierre Zoelly et Michel Waeber, a repris cette dialectique dans sa conception même. En effet, il s'agissait de réhabiliter un bâtiment historique, par conséquent d'allier la tradition et la modernité. Depuis cette reconversion, ses façades

restaurées abritent un aménagement intérieur innovant. D'un point de vue architectural, la salle des Combles, située dans l'attique de l'édifice, allie spécifiquement ces deux tendances, qu'on retrouve également dans sa conception muséographique: comme dans l'ensemble du *Musée 81*, volontés esthétiques et didactiques sont étroitement liées.

Ancré dans l'histoire de la ville et du canton, le Musée d'art et d'histoire de Fribourg se révèle aussi dans son évolution qui fut constante depuis sa création et qui permit un développement important de ses collections et de ses espaces. En 2002, lors du vernissage d'*Un autre regard: collections des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, la déclaration faite par Yvonne Lehnherr résume cette recherche permanente et perpétuelle d'œuvres et de lieux et en même temps cette fidélité au passé qui caractérise le MAHF: «*Notre but à moyen, voire à long terme, est de compléter et d'enrichir certaines lacunes de la collection. Cette présentation n'a donc pas un caractère définitif, elle s'ouvre sur des perspectives que nous espérons fécondes et fructueuses et sera élargie au gré des œuvres qui viendront se joindre à notre collection.*»<sup>262</sup>

**Nathalie Provost**

Université de Neuchâtel

---

<sup>262</sup> LEHNHERR YVONNE, Communiqué de presse «Un autre regard...». Un article de *La Liberté* précisait même que «le nouvel accrochage restera en place pendant deux ans», par DONZEL Laurent, «Un nouvel accrochage pour un autre regard...», p. 43.



**ENTRE ATTRAIT ET RISQUE, LES INSTITUTIONS  
MUSÉALES VIS-À-VIS DES OBJETS NON AUTHENTIQUES  
À TRAVERS LE MUSÉE D'UN EX TOMBAROLO**

*Ai miei genitori, per i valori che mi  
hanno trasmesso.*

*À mes parents, pour les valeurs qu'ils  
m'ont léguées.*

**REMERCIEMENTS**

Je souhaite remercier d'abord le Prof. Pierre-Alain Mariaux, responsable de la Maîtrise en études muséales à l'Université de Neuchâtel, qui m'a manifesté sa confiance en me permettant de réaliser cette publication qui tient son origine d'un projet de mémoire de maîtrise qui m'a fascinée et intéressée au plus haut point. J'exprime ensuite ma gratitude au Prof. Hédi Dridi, titulaire de la chaire d'archéologie de la Méditerranée antique à l'Université de Neuchâtel, qui m'a parlé, le premier, d'Omero Bordo et de son extraordinaire initiative. Un vif remerciement également au Prof. Marc-Antoine Kaeser, directeur du Laténium, le Parc et Musée d'archéologie de Neuchâtel, qui m'a invitée à rédiger cet atout précieux qu'est le glossaire publié en annexe de cet article, lors de ma participation à la conception de l'exposition temporaire 2011 *L'Âge du Faux* auprès de l'institution qu'il dirige. Cet outil m'a permis de rendre le propos plus complet, notamment en

ce qui concerne la définition de l'approche technique et artistique d'Omero Bordo à la culture matérielle étrusque.

Je remercie aussi très sincèrement Mme Anne Vidal, qui a accepté de relire ce texte, en contribuant beaucoup à son amélioration. J'adresse enfin mes pensées affectueuses à mes parents, sans lesquels mon parcours de maîtrise à Neuchâtel n'aurait jamais commencé et sans lesquels il m'aurait été impossible d'accomplir bien des pas le long du chemin.

## INTRODUCTION

Copies, fac-similés, reproductions, reconstitutions... autant de termes pour traduire une réalité complexe, parfois source d'embarras pour les institutions muséales. Souvent, au-delà des questions de lexique, la frontière entre l'innocente copie\*<sup>1</sup> fabriquée par délectation, et le faux\* proprement dit, est très fine.

Tout responsable d'institution muséale est confronté au fait de prendre le parti, plus ou moins conscient, de ne pas déclarer de manière suffisamment explicite à son public l'origine des objets qu'il expose.

Umberto Eco, dans son ouvrage *La Guerre du Faux*<sup>2</sup>, affirme que ces interrogations sont particulièrement fâcheuses pour certaines institutions américaines. Du *Palace of Living Arts* de Buena Park (Los Angeles) à la Getty Villa de Malibu, qui rend à la Villa des Papyrus d'Herculanum l'aspect qu'elle *aurait dû avoir* en 79 ap. J.-C., Eco dénonce les risques qu'encourt une sorte de « disneylandisation » du patrimoine. Le mécanisme est très subtil : le jeu d'effets et sensations qui est mis en place mène à faire disparaître la notion d'objet en tant que témoin, au profit de la perception esthétique de son substitut. Dans un tel contexte, un concept tel que l'authenticité paraît totalement démunie de sens.

---

<sup>1</sup> Pour mieux s'orienter dans le champ des objets non authentiques dans le domaine spécifique de l'archéologie, voir la définition des termes marqués de \* proposée dans le glossaire annexe.

<sup>2</sup> Eco Umberto, *La Guerre du Faux*, Paris : Grasset, 1985. Édition originale italienne : Eco Umberto, *Dalla Periferia dell'Impero*, Milan : Bompiani, 1977.



Un cas étonnant qui a suscité des sentiments et réactions divers se présente à ce jour au-devant de ces exemples célèbres. Tantôt définie comme un «*Disneyland des Étrusques*»<sup>3</sup>, tantôt comme une source privilégiée d'approche à l'antique culture matérielle étrusque<sup>4</sup>, la structure qu'Omero Bordo a ouverte au public en 2000 surprend d'abord en raison du parcours humain du créateur. Lui, autrefois un des plus renommés *tombaroli* de Tarquinia (province de Viterbe, Italie), acquit en 1995 un terrain caractérisé par un ensemble de cavernes, résultat de l'extraction du *macco*, une arénaire locale utilisée comme matériel de construction au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>5</sup>. Cela, dans le but d'installer à quelques centaines de mètres à peine de la principale nécropole étrusque de Tarquinia, celle des Monterozzi (ill. 1), ses reproductions\*, fac-similés\* et imitations d'œuvres d'art étrusques.

Appréhender le parcours de ce personnage contradictoire dans une perspective critique n'est certes pas aisé, en raison de la manière dont il tend à présenter sa création, *Etruscopolis*, sur la scène muséale actuelle. À vrai dire, les sources et ressources propres de la recherche archéologique et historique n'ont pas suffi à répondre à la question. Il a fallu également la consultation d'articles de journaux et l'intervention des institutions muséales, publiques et de tutelle préposées à la sauvegarde et mise en valeur du patrimoine étrusque pour parvenir à tracer ne serait-ce qu'une esquisse de portrait du personnage.

<sup>3</sup> CECHELIN Riccardo, "Riporterò in vita una civiltà", *Il Giorno*, 10 mai 1995; POVOLEDO Elisabetta, "Entrepreneur in Etruscan Knockoffs", in *New York Times*, 22 août 2006.

<sup>4</sup> BIAGGI Tina, "Il Tredicesimo lucumone", in *Tuscia*, mars 1998; CECHELIN Riccardo, *Omero: la mia vita con gli etruschi*, Rome: éd. Mediterranee, 1987; PORTONE Franco, *Omero: la rinascita dello spirito etrusco*, Assisi: L'Istrice, 2003.

<sup>5</sup> Une enquête auprès de l'*Assessorato alla Cultura*, Marie de Tarquinia, a confirmé que la zone en question n'est pas soumise à une forme de tutelle ou *vincolo archeologico*. Une missive transmise par l'*Assessore alla Cultura* Angelo Centini précise que l'aire sur laquelle a été aménagée *Etruscopolis* frôle simplement la zone de respect (au sein de laquelle il est interdit de construire) autour du site archéologique de la nécropole des Monterozzi. Ce dernier est, quant à lui, inséré dans la liste du Patrimoine Mondial de l'UNESCO.



Ill. 1 : Carte topographique de Tarquinia (province de Viterbe, Italie).  
*Etruscopolis* (1), atelier d’Omero Bordo (2), nécropole des Monterozzi (3),  
 Musée Archéologique National (4).  
 Élaboration graphique M. Olcese, d’après MORETTI Mario, *Tarquinia*, Novara :  
 Istituto geografico De Agostini.

L’institution la plus importante que l’on a interpellée, en raison du rôle culturel majeur qu’elle détient, est la *Soprintendenza per i Beni Archeologici dell’Etruria Meridionale*. Omero affirme avoir entrepris une réelle collaboration avec cet organe périphérique du *Ministero dei Beni Culturali* au cours des années 1960 et 1970, sans qu’un témoignage certain ne puisse en constituer la preuve à ce jour. Manifestant une réelle tendance à nouer des contacts avec des personnalités célèbres du monde de la politique et du spectacle, Omero Bordo n’a pas hésité à paraître en public (et à être photographié) en compagnie notamment du critique d’art Vittorio Sgarbi, du président du Conseil Bettino Craxi (1983-1987) et de l’ex leader palestinien Yasser Arafat. Si sa propension à la médiatisation ne paraît plus aujourd’hui aussi marquée, on ne peut manquer de s’interroger sur l’étendue et la nature

de ses activités présentes. Force est en effet de constater quelques incongruités entre la manière dont il semble œuvrer et le contenu des publications qui ont été consacrées à son initiative.

Ce n'est pourtant qu'une des raisons pour lesquelles les recherches ayant abouti à cet article ont développé un triple procédé de légitimation de cette initiative hors du commun, dans une perspective artistique, méthodologique et, surtout, déontologique.

Or, cette étude vise à déceler la manière dont l'entreprise d'Omero se caractérise par rapport aux préceptes issus de contextes institutionnalisés, afférents tour à tour à l'histoire de l'art, à la recherche archéologique et à la déontologie muséale. Il conviendra, pour cela, de présenter *Etruscopolisen* abordant l'initiative sous ces trois différents angles, tel un exemple singulier qui permet d'élargir la problématique générale de la légitimité de l'emploi des substituts de la part des institutions muséales.

## **1. L'ULTIMO ETRUSCO : QUELLE INTERPRÉTATION DE LA CULTURE MATÉRIELLE ANTIQUE ?**

«*Il re del coccio*»<sup>6</sup>, «*Il re dei tombaroli*»<sup>7</sup>... tels sont certains des pseudonymes par le biais desquels Omero a coutume de se désigner. Celui qui frappe le plus est toutefois «*L'Ultimo Etrusco*»<sup>8</sup>. C'est aussi celui qui, sans doute, traduit davantage la volonté de ce curieux personnage de se placer dans la poursuite de la tradition et de la culture matérielle étrusque.

Les écrits de certains auteurs se prodiguant sur l'initiative de l'ex *tombarolo* reflètent bel et bien cette intention de l'artiste. Les propos de Franco Portone<sup>9</sup> sont particulièrement explicites en

<sup>6</sup> CECHELIN Riccardo, *Omero*...

<sup>7</sup> SCOPONI Giuseppe, *Omero : l'ultimo etrusco*, Tarquinia : Giacchetti, s.d.

<sup>8</sup> À titre d'exemple, voir DI CAPUA Giovanni, *Impasto arcaico : Omero ultimo etrusco*, s.l. : s.n. s.d. ; SCOPONI Giuseppe, *Omero : l'ultimo etrusco*...

<sup>9</sup> PORTONE Franco, *Omero : la rinascita*...

ce sens. Notamment, l'auteur n'hésite pas à insérer l'aventure de l'ancien pillier de tombes dans une curieuse perspective historique, puisqu'il propose comme son prétendu ancêtre le sculpteur crémonais Alceo Dossena (1878-1937).

Reproducteur d'objets d'art antiques à l'extraordinaire habileté, ce dernier fut à plusieurs reprises abusé par des antiquaires qui vendirent ses créations sur le marché de l'art international comme des pièces authentiques, et ne regagna son statut d'artiste honnête qu'au prix d'un procès qu'il leur intenta, avec succès<sup>10</sup>. Ayant acquis une notoriété considérable suite à ces événements, Dossena ne tarda pas à s'affirmer auprès d'institutions<sup>11</sup> qui achetèrent et exposèrent ses pièces pour ce qu'elles étaient réellement, de remarquables imitations d'œuvres d'art.

Le rapprochement, quoiqu'effectué au sens figuré, ne tient-il pas de l'hasardeux ? D'une part, nombreux sont les témoignages qui prouvent que Omero perpétra consciemment des actes illégaux durant sa jeunesse<sup>12</sup>, alors que Dossena sortit innocenté du procès qui compromettait sa bonne foi. D'autre part, les conditions de « rachat » d'Omero et notamment celles de sa prétendue collaboration avec les institutions ne paraissent pas si claires.

Qu'en est-il donc réellement de l'artiste Omero et de son rapport empathique aux sources ?

Pour tenter d'expliquer la manière dont il s'exprime du point de vue artistique tout en réinterprétant le langage technique et figuratif des anciens, il faut rentrer dans son chef-d'œuvre, *Etruscopolis*, véritable Étrurie qu'il a façonnée à son image. Ce procédé permettra d'identifier à la fois ses modèles et les techniques qu'il

---

<sup>10</sup> *Dictionary of Art*, éd. Jane Turner, New York : Grove, 1996.

<sup>11</sup> Jane Turner cite la Galleria Micheli de Milan, le *Victoria and Albert Museum* de Londres et la *Kunsthalle* de Berlin. *Dictionary of Art*...

<sup>12</sup> Toutes les publications portant sur Omero permettent d'affirmer qu'il a longtemps agi en toute connaissance de cause dans l'illégalité. L'ex *tombarolo* lui-même n'hésite pas à l'affirmer : CECHELIN Riccardo, "Riporterò in vita una civiltà"... L'ouvrage le plus explicite à ce sujet est pourtant sa biographie : CECHELIN Riccardo, *Omero*...



Ill. 2 : les antiques carrières dans lesquelles a été aménagée *Etruscopolis* présentent trois différentes zones d'exposition. Une d'entre elles comprend des représentations de scènes de vie quotidienne, dont celle d'un atelier de potier. Cliché : Olcese 2011.

emploie, ainsi que de mettre en exergue leur part de reproductibilité vis-à-vis des originaux étrusques.

Pour cela, on opérera en dénommant tour à tour les procédés auxquels l'auteur a recours : ces derniers correspondent à des démarches gestuelles différentes, et renvoient dès lors à des concepts distincts. C'est bel et bien sur ceux-ci que repose l'amplitude de la problématique artistique.

En commençant par le lieu dans lequel est aménagée l'exposition, le « décor », il convient de lui reconnaître le statut de recyclage fonctionnel\*. L'ancienne carrière de *macco* était en effet affectée autrefois à une tout autre fonction. Dès son acquisition, Omero l'a transformée pour exploiter le potentiel de témoignage historique et d'espace d'exposition des cavernes.

Trois zones différentes s'entremêlent et s'interpellent donc dans ce lieu étonnant. À une zone dite « muséale » (ill. 5) succède une

série de tombes peintes reconstruites (ill. 3) – dont les originaux se situent dans la nécropole des Monterozzi (ill. 4). Suivent enfin deux maquettes et des reconstitutions\* de scènes de vie quotidienne (ill. 2).

Le premier espace, aménagé dans la caverne principale, expose exclusivement des reproductions et imitations\* de céramiques et de bronzes, réalisées par Omero. Une seule pièce, reproduisant le célèbre cratère signé par le potier Euxitheos et le peintre Euphronios, chef-d'œuvre de la céramique attique datant du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., peut être rattachée au concept de ressemblance exacte que dénote le procédé du fac-similé\* (ill. 6). Les autres objets ressemblent de manière appuyée à leurs sources matérielles, tout en ne les reproduisant pas avec exactitude, au point qu'elles peuvent être classées parmi les copies ou reproductions\*. D'autres encore portent en elles distinctement les marques de l'expression de l'affranchissement de l'auteur par rapport à la source, ce pourquoi elles peuvent renvoyer à la notion d'imitation.

Les modèles, quant à eux, ne sont explicitement reconnaissables que pour celui qui a eu la possibilité de les étudier ou tout du moins de les examiner avec minutie. On aborde là ce qui s'avère être le problème majeur de la compréhension de la démarche d'Omero. En l'absence de supports d'explications explicites sur l'évolution de la culture matérielle étrusque – du moins telle que l'artiste la conçoit et la réinterprète –, seul l'œil avisé peut reconnaître les imitations.

Parmi les modèles se distinguent donc : les urnes funéraires et les vases zoomorphes *d'impasto* d'époque Villanovienne, façonnés dans une argile de couleur sombre, dépurée de manière grossière, (IX<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.); les céramiques italo-géométriques, claires, les dessins rouges (VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.); les céramiques étrusco-corinthiennes, aux vives représentations d'animaux, datant de l'époque Orientalisante (VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.); les belles céramiques attiques à figures noires et à figures rouges d'époque Classique (VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.).

Le cas des tombes peintes diffère encore. Elles représentent toutes des originaux d'époque Classique, marquant la plus haute expression de la peinture funéraire à Tarquina, à l'exception d'une, la tombe dite des Panthères, datant de la fin de l'époque



Ill. 3 : le deuxième espace aménagé à *Etruscopolis* présente des reproductions de tombes peintes dont les originaux se situent auprès de la nécropole des Monterozzi. Ici, la reproduction de la Tombe des Augures.  
Cliché : Olcese 2011.



Ill. 4 : paroi de fond de la Tombe des Augures, 530-520 av. J.-C., nécropole des Monterozzi, Tarquinia.  
Cliché : *Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale*.  
Avec l'aimable autorisation de la *Soprintendenza*.



III. 5: la troisième zone d'exposition à *Etruscopolis* est dite « muséale » : les vitrines exposent exclusivement des imitations de céramiques et de bronzes étrusques réalisées par Omero Bordo.  
Cliché : Olcese 2011.



III 6: Etruscopolis, détail du fac-similé du vase d'Euphronios réalisé par Omero Bordo. L'ex tombarolo a proposé au Metropolitan Museum, qui dut restituer l'original à l'Italie en 2008, d'acheter en substitution une copie réalisée par lui-même. Cliché : Olcese, 2011.



Orientalisante. Ces structures reproduisent avec un remarquable souci de précision les originaux, tout en s'autorisant quelques variantes dans les nuances chromatiques et l'orientation de certains personnages. C'est ce que prouve l'étude comparative des fac-similés de la tombe des Lionnes et de la tombe des Taureaux réalisés par l'artiste romain Alessandro Morani entre 1895 et 1913, qui reproduisent les monuments au moment même de leur découverte. Il s'agit de pièces à la valeur documentaire d'autant plus importante qu'elles furent réalisées sur la base de moulages effectués *in situ*, et qui reproduisent pour autant les fresques à l'état de conservation original.

Or, si on pousse plus loin la comparaison entre ces fac-similés et l'œuvre d'Omero, il faut reconnaître que ce dernier a reconstruit les parties endommagées des tombes et que la reproduction ne permet pas de déceler les parties non conservées sur l'original. La manière d'agir de l'artiste n'apparaît donc ainsi pas si explicite.

Quant aux représentations de scènes de vie quotidienne, parmi elles se distinguent notamment une scène située auprès d'une cabane reconstituant un original d'époque Villanovienne, et un atelier de potier. Elles paraissent relever davantage de la reconstitution\*, puisque les fouilles archéologiques n'ont pas restitué de vestiges authentiques de ce type. Les (authentiques) urnes funéraires en céramique d'époque Villanovienne constituent une exception en ce sens, puisqu'elles reproduisent des cabanes telles que les construisaient les Étrusques.

Un élément paraît incontestable : l'intention d'Omero Bordo est bel et bien d'illustrer intégralement la culture matérielle étrusque. Néanmoins, deux éléments poussent à s'interroger sur la pertinence de sa démarche.

Le premier est l'absence de pièces reproduisant des céramiques étrusques à figures noires et à figures rouges. Moins « abouties » du point de vue de la pureté du trait et du dessin, ces dernières se distinguent non seulement très clairement des céramiques attiques importées ou réalisées *in situ* par des maîtres d'élite venus de Grèce, mais constituent un témoignage important des tentatives des artisans étrusques d'assimiler le langage artistique de leurs collègues.

L'autre élément, plus frappant encore, est l'absence d'imitations de *bucchero*. Originnaire de l'époque Orientalisante, cette typologie céramique à la couleur noir brillant, noire également à la coupure, était fabriquée suivant la technique de réduction du fer. Les potiers étrusques avaient atteint un niveau tel de spécialisation de cette technique que le *bucchero* mérite encore aujourd'hui la renommée de céramique étrusque par définition. Le fait étonnant est qu'Omero n'hésite pas à affirmer qu'il maîtrise à son tour cette technique, et à publier dans ses livres des images de céramiques étrusques de ce type<sup>13</sup>. Des objets, d'ailleurs, dont l'origine n'est d'ailleurs que très approximativement évoquée.

À ce niveau, force est de constater que, aussi vaste que paraît la richesse des sources d'Omero, il semble pour le moins ardu d'en saisir exactement la nature, en raison du manque de supports efficaces et explicites sur l'origine de ses créations... Des objets qui ne sont, de fait, pas authentiques.

Compte tenu de ces éléments, quelles conclusions peut-on tirer concernant la réinterprétation de la culture matérielle étrusque proposée par Omero ?

L'on a évoqué que l'un des procédés davantage mis en œuvre par Omero est l'imitation, porteuse d'un potentiel de liberté expressive plutôt conséquent. L'imitation implique en effet une gamme particulièrement ample de variantes par rapport au modèle, elle-même empreinte d'un très haut degré de subjectivité. Or, c'est précisément sur la subjectivité que repose l'absence de conscience constituant le trait particulier de l'inspiration, ce mouvement instinctif qui est lui-même à l'origine de la liberté créatrice. Dans le cas d'Omero Bordo, l'absence de conscience se manifesterait plus particulièrement dans le processus mimétique qu'il paraît mettre en œuvre par rapport à ses sources.

Parmi toutes les expériences qu'Omero relate dans ses livres ou dans les interviews, il en est une qui porte davantage le sceau de

---

<sup>13</sup> BORDO Omero, DAGA Luigi, *Etruschi ed Etruscopolis*, Velletri: Ve.La., 2000; BORDO Omero, DAGA Luigi, *Etruschi ed Etruscopolis, guida al museo*, Maragliano: Anselmi, s.d.

l'absence de conscience : le rêve. L'artiste avoue, dans l'interview publiée par Riccardo Cecchelin<sup>14</sup>, puiser certaines de ses sources dans ses rêves. Loin de se limiter à affirmer qu'il « fouille dans ses rêves » les objets qu'il crée, l'ex *tombarolo* soutient ressentir la présence de ces ancêtres dont il prétend être le seul et unique descendant et, par conséquent, le seul interprète à ce jour digne de l'antique tradition artistique.

Il est vrai qu'au cœur de la démarche artistique d'Omero Bordo, comme peut-être dans toute démarche artistique, il y a des aspects intimement insaisissables. D'un point de vue muséographique et, de manière plus large, muséal, il faut encore se demander si ce caractère particulier, dans l'initiative d'Omero, ne tient pas au rapprochement entre le « contenant » de l'exposition, au caractère exceptionnel, et les créations empreintes de sources antiques. À ce stade, la problématique principale réside dans le statut particulier que l'ensemble acquiert par le biais de sa mise en valeur.

## **2. ETRUSCOPOLIS : PEUT-ON L'APPELER « MUSÉE » ?**

Omero ne semble pas avoir de doutes à ce sujet. À l'arrivée sur le parking situé juste en dessous de la vieille Tarquinia, hors les murs, à très peu de distance du Musée National, un panneau indique au visiteur la direction pour *Etruscopolis*, qui est définie comme un *museo didattico*.

Avant même de détailler la potentielle composante pédagogique de son initiative, un constat est dû : *Etruscopolis* n'est pas un musée archéologique. Il n'expose pas de vestiges authentiques, mais des imitations dans lesquelles se manifeste la part de réinterprétation de l'artiste. Affirmer le contraire reviendrait à nier la distanciation temporelle entre modèles et imitations. Justement, l'ensemble de ces dernières date de l'époque

<sup>14</sup> CECHELIN Riccardo, "Riporterò in vita una civiltà"...

contemporaine. On ne peut toutefois pas définir la structure comme un musée d'art contemporain : de toute évidence, les sources techniques et figuratives auxquelles l'artiste a recours sont trop particulières pour que l'on puisse en faire abstraction.

Il ne faut pas l'oublier : *Etruscopolis* est avant tout une structure privée – exempte, d'ailleurs, d'obligations de tutelle de sorte sur le site, vu l'absence de *vincolo archeologico*<sup>15</sup>. À ce niveau, une question émerge spontanément. Peut-on définir la création d'Omero comme un *musée privé* ?

Cette notion paraît fort controversée, en raison du fait que la définition de musée actuellement adoptée par l'ICOM (International Council of Museums) exclut de reconduire ce concept à toute structure dont le but lucratif est avéré. Or, les interrogations que pose le statut juridique de telles institutions ne cessent d'interpeller la communauté scientifique.

Un article signé par le conseiller d'État Giuseppe Severini aborde la question en mettant la notion de musée privé en relation avec les concepts d'*entreprise* et de *service public*<sup>16</sup>. Dans son optique, le musée public répond à un *service public*, étant l'expression d'une *activité administrative publique*, tandis que le *service privé* est défini comme une *manifestation individuelle de l'initiative privée*. Le premier est nécessaire à la collectivité et pour autant est soumis au régime de prélèvement tributaire établi, alors que le deuxième ne fonde sa conduite que sur *l'autodétermination* et de *l'autoresponsabilité*. Fait qui comporte à la fois une grande liberté et un grand risque. Pour l'auteur, les deux catégories ne peuvent précisément être mises sur le même niveau, car les directives auxquelles est assujéti le musée privé s'identifient totalement à la volonté du sujet privé.

---

<sup>15</sup> Une enquête auprès de l'*Assessorato alla Cultura*, Marie de Tarquinia, a confirmé que la zone en question n'est pas soumise à une forme de tutelle ou *vincolo archeologico*. Voir note 5.

<sup>16</sup> SEVERINI Giuseppe, "Musei pubblici e musei privati: un genere, due specie", in *Aedon, Rivista di Arti e Diritto Online*, n° 2, 2003.

Est-ce dire que le musée privé ne doit répondre à aucun impératif d'ordre patrimonial et déontologique? La réponse est non, *la garantie de la qualité du service étant proprement l'autoresponsabilité du sujet privé.*

Pour revenir au cas d'étude, on peut peut-être se demander s'il ne faudrait pas poser la question de la valeur et de la pertinence scientifique de l'initiative d'Omero en ces termes. Soit, se questionner pour savoir si cet étonnant personnage fait preuve, à travers sa création et la manière dont il la présente au public, de responsabilité au sens muséologique du terme. Si tel n'était pas le cas, cette mention de «*Museo Didattico*», aurait-elle raison d'être?

Dans le cas présent, on va s'interroger d'abord sur le statut d'*Etruscopolis* en tant que témoignage, à commencer par les créations d'Omero elles-mêmes. Cela, non seulement en termes de sources et de techniques de fabrication, mais aussi de conditions de conservation et de jouissance de la part des visiteurs.

Pour ce qui est des conditions de conservation, on ne peut manquer de reconnaître qu'elles comportent quelques défauts. D'abord, les vitrines poussiéreuses et recouvertes d'humidité empêchent le visiteur d'avoir un aperçu complet des objets. En deuxième lieu, les installations semblent inaptes à garantir l'intégrité physique et esthétique des objets. Les fresques sur les parois des tombes peintes paraissent en effet fortement dégradées, en raison de l'humidité (ill. 7).

L'impression générale, que l'on veuille voir dans les créations d'Omero des vestiges archéologiques (incongru), des fidèles copies d'objets archéologiques (la part de réinterprétation du modèle est peut-être trop conséquente), ou des œuvres d'art contemporain (cela ne reviendrait-il pas à négliger le poids des sources?), est bien qu'elles ne bénéficient pas d'installations correspondant à la dignité d'œuvres d'art. Un élément étonne particulièrement: le fait qu'elles puissent se dégrader, voire disparaître.

On a précisé qu'il s'avère extrêmement important de permettre aux visiteurs de voir les pièces exposées dans toute leur intégrité, et on a constaté que les conditions d'exposition à *Etruscopolis* ne



Ill. 7: Etruscopolis, paroi de droite de la reproduction de la tombe des Jeux Olympiques. Le très haut taux d'humidité cause la destruction progressive des fresques.  
Cliché: Olcese 2011.

semblent pas aptes à faire en sorte que cela soit le cas. Il y a pourtant davantage et même plus sérieux que cela : il faudrait encore que le public puisse lire, interpréter, comprendre les pièces et leur message.

Essayons donc d'approfondir la question des supports d'explication auxquels Omero a recours. En premier lieu, force est de reconnaître que ces derniers font quelque peu défaut. Les cartels sont presque absents, les panneaux rares et peu exhaustifs. Non seulement donc les explications sont succinctes et peu nombreuses, mais elles n'évoquent pas de façon précise la nature et l'origine des objets exposés. Il s'ensuit que le visiteur peut difficilement

prendre conscience du fait qu'il ne se trouve pas devant des objets authentiques.

Un constat similaire se doit pour les publications dédiées à Omero, qui présentent des clichés qui ne rendent, de fait, pas aisée la distinction entre créations et sources antiques<sup>17</sup>, et dont les légendes ne sont pas davantage explicites en ce sens.

À *Etruscopolis*, le risque de confusion pour un non expert est d'autant plus présent que le «contenant» de l'exposition est bel et bien... une antique carrière, réellement affectée à la fonction d'extraction de blocs de *macco* au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Autrement dit, le rapprochement entre création artistique et enveloppe d'exception risque, si ces éléments distincts ne sont pas convenablement transmis dans leur signification mutuelle et respective, de constituer davantage une source de confusion que de connaissance.

### **3. ETRUSCOPOLIS, LA NÉCROPOLE DES MONTEROZZI, LE MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE NATIONAL DE TARQUINIA : QUELS PROBLÈMES DE CONTEXTE ?**

La question du contexte dans lequel est aménagée l'exposition ne s'arrête pourtant pas là, car *Etruscopolis* est bâtie à quelques centaines de mètres à peine de la nécropole des Monterozzi et du Musée National Archéologique de Tarquinia (ill. 1). Tandis que les fresques originales qu'Omero a reproduites sont encore exposées *in situ* (dans la nécropole), le musée conserve des parties entières de parois peintes arrachées des sépulcres dans le courant des années 1950 dans un but de conservation.

Le problème est qu'Omero a reproduit à *Etruscopolis* des tombes existant réellement aux Monterozzi, œuvrant sur un support (les antiques carrières) authentique, qu'il a rendu entièrement visitable (ill. 10). Dans l'antique nécropole, en revanche, ont été mis en place des dispositifs pour contempler les tombes à travers des vitres

---

<sup>17</sup> BORDO Omero, DAGA Luigi, *Etruschi ed Etruscopolis...*



Ill. 8: Le *dromos* de la tombe des Lionnes, nécropole des Monterozzi, Tarquinia. Le concept de muséalisation *in situ* a visé à clore avec une porte étanche la chambre funéraire peinte et à permettre la vision des vestiges authentiques uniquement à travers une vitre. Des dispositifs de contrôle thermique et hygrométrique ont également été mis en place.  
Cliché: Olcese 2011.



Ill. 9: Musée Archéologique National de Tarquinia. Dans la Salle des Tombes Peintes a été mis en place un dispositif de panneaux qui illustrent la pratique d'arrachement des fresques et leur exposition au Musée. Ici paraît l'installation des peintures de la tombe des Jeux Olympiques.  
Cliché: Olcese 2011, sur aimable autorisation de la *Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale*.





Ill. 10: *Etruscopolis*: entrée de la reproduction de la Tombe des Lionnes.  
Cliché: Olcese 2011.

étanches, qui tiennent le spectateur à l'écart, à la fin du *dromos*, le couloir d'accès à la tombe (ill. 8). Quant au Musée, il expose dans un contexte artificiel quelques-unes des fresques (authentiques) des tombes des Monterozzi (ill. 9).

Raymond Montpetit<sup>18</sup> a étudié de manière approfondie l'impact de ce type d'installations muséographiques sur le visiteur, ainsi que leur rapport au contexte et au message qu'elles transmettent au spectateur. La muséologie analogique, telle est la notion qu'il introduit, vise en particulier à favoriser chez le spectateur un

---

<sup>18</sup> Pour toute la question relative à la muséologie analogique, voir MONTPETIT Raymond, «Une logique d'exposition populaire: les images de la muséographie analogique», in *Publics et Musées*, n° 9, 1996, p. 55-103.

sentiment d'identification à la scène représentée. Dans ce contexte, celle-ci entretient un rapport de ressemblance avec un référentiel donné. Une telle approche, en insérant des objets qui ne sont pas forcément authentiques dans un cadre culturellement et esthétiquement vraisemblable, induit quelque peu un changement de statut de la pièce exposée. Ce dernier transcende en effet celui de substitut, pour muer en celui de témoin, dans l'esprit du spectateur.

Les dispositifs relevant de cette technique muséographique dans lesquels l'initiative d'Omero semble pouvoir s'inscrire sont au nombre de deux : le *diorama* et la *period room* (intérieur d'époque).

La première technique emploie des installations qui simulent, dans un espace où est installé un support transparent illustré au recto et au verso, des jeux de couleurs et des variations d'éclairage pour représenter à la fois le passage du temps et le mouvement. On ne peut pas vraiment dire que les créations d'Omero s'inscrivent dans cette optique, même si elles rejoignent le principe de situation spatiale en dehors du plan d'exposition proprement dit, comme dans le cas du *diorama*. L'impression est plutôt que certaines créations d'Omero, telles que la représentation miniaturisée du village villanovien, peuvent être davantage rapprochées d'une sorte de tableau en trois dimensions. Encore, le spectateur peut-il percevoir les céramiques, les bronzes, les tombes et les représentations de scènes de vie quotidienne reproduits, tout comme ces éléments en trois dimensions dont les parois des carrières constituent le cadre faussement bidimensionnel, mais authentique.

Quant à la *period room*, sa caractéristique principale est celle de joindre une dimension temporelle à une représentation imagée en trois dimensions, en taille réelle. Or, les représentations de scènes de vie quotidienne réalisées par Omero, qui incluent des statues en taille réelle, paraissent effectivement s'inscrire dans cette optique, si ce n'est que deux éléments font qu'elles s'en écartent. D'une part l'impossibilité de déterminer en quelle mesure les reproductions constituent des documents exacts, et d'autre part le fait que le visiteur ne peut pas pénétrer dans l'espace muséalisé, contrairement à ce qui se vérifie dans le cas de la *period room* à proprement parler.

Or, si on revient au cas particulier des installations muséographiques exposant des témoignages authentiques issus de la nécropole des Monterozzi, la question se complexifie. Elles présentent en effet différentes caractéristiques relevant du concept de *diorama*. On pourrait ainsi parler d'un *diorama* composé de fresques authentiques installé dans une structure artificielle dans le cas du Musée (ill. 9), et d'un *diorama* composé exclusivement de pièces authentiques exposées dans un cadre tout aussi authentique aux Monterozzi (le visiteur étant en effet dans l'impossibilité d'entrer dans l'espace, ill. 8).

#### 4. L'EXPOSITION DES CAMPANARI À PALL MALL, UN PRÉCÉDENT ILLUSTRE DE L'INITIATIVE D'OMERO

Curieusement, l'initiative d'Omero a une sorte de précédent illustre dans celle qui a été définie comme la première exposition étrusque de l'histoire. À savoir, l'exposition-marché organisée par la famille Campanari à Londres entre 1837 et 1838, dans le quartier de West End, au 121 Pall Mall<sup>19</sup>. D'une certaine manière, les membres de cette famille se sont révélés des précurseurs de dispositifs muséographiques propres à la muséologie analogique. Dans le vaste bâtiment dans lequel ils aménagèrent l'exposition des objets issus des fouilles du site étrusque de Tuscania<sup>20</sup>

<sup>19</sup> BARABANERA Marcello, "The impossible museum, exhibitions of Archaeology as reflections of contemporary ideologies", in SCHLANGER Nathan, NORDBLADH Jarl, *Archives, Ancestors, Practices, Archaeology in the light of history*, New York: Berghann Books, 2008; BURANELLI Francesco, *Gli scavi a Vulci della società Vincenzo Campanari-Governo Pontificio (1835-1837)*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 1992; COLONNA Giovanni, "Archeologia dell'età romana in Etruria: i Campanari di Toscanella e la Tomba dei Vipinana", in *Studi Etruschi*, n° 46, 1978, p. 81-117; COLONNA Giovanni, «Ancora sulla mostra dei Campanari a Londra», in *Ricerche archeologiche in Etruria meridionale nel XIX secolo: atti dell'Incontro di studio*, Tarquinia, 6-7 luglio 1996 / a cura di Alessandro Mandolesi e Alessandro Naso, Firenze, 1999, p. 37-62.

<sup>20</sup> Les fouilles furent menées par les Campanari et financées par le Gouvernement pontifical. L'accord prévoyait un partage des trouvailles: la part des Campanari fut exposée à Londres et celle du Gouvernement pontifical constitua le premier noyau du *Museo Gregoriano Etrusco*.

ils reproduisirent, pour la première fois dans l'histoire, l'intérieur d'une tombe étrusque dans un cadre totalement artificiel. Pour cela, ils eurent recours aux admirables fac-similés du peintre Carlo Ruspi, employés en tant que décors muraux. Mobiliers et sarcophages étaient, en revanche, authentiques.

Le retentissement de cette initiative fut tel que l'architecte Pietro Ercole Visconti, chargé de l'aménagement du Museo Gregoriano Etrusco, demanda conseil à Secondiniano Campanari pour la reconstitution de la tombe étrusque qu'il réalisa à Rome. La « Salle de la tombe », dont il ne subsiste à ce jour malheureusement aucune trace, marqua ainsi une initiative fort particulière au sein de l'aménagement séquentiel des matériaux par typologies adopté au *Gregoriano*.

Fait encore plus étonnant, les Campanari installèrent dans le jardin de leur villa, située à Toscanella, de nombreux monuments issus de leurs fouilles dont, par exemple, la tombe des Vipinana, qui fut entièrement reconstruite.

Que dire de cette technique de « muséalisation » dans un cadre domestique, ou du moins privé ? Elle est du moins tout aussi étonnante que la démarche d'Omero, qui a bâti une tombe étrusque au décor fictif dans un local annexe à son atelier, à proximité de son habitation.

Le rapprochement entre l'initiative de l'ex *tombarolo* et l'exposition-marché des Campanari tient peut-être de l'hasardeux, surtout si on tient compte de la différence de contexte historique. L'impression que l'on a est toutefois, d'une part, qu'Omero manifeste une certaine tendance à recourir à des dispositifs muséographiques conçus pour stimuler le sentiment d'empathie vis-à-vis des ancêtres. D'autre part, il semble qu'il tend pour ainsi dire à « s'approprier », à titre personnel, le style et le langage expressif des sources antiques.

La question de la portée des implications de cette attitude est pourtant différente. Peut-on dire en effet qu'Omero a agi en toute connaissance de cause ? Est-ce que ses initiatives ne relèvent pas plutôt, simplement, d'une mise en scène intuitive, et de *sa* manière de s'exprimer artistiquement ?

Si ces éléments semblent ouvrir une piste très intéressante sur la perception et la compréhension de son travail artistique, ils semblent moins légitimés par la manière dont l'auteur s'affirme sur la scène culturelle.

## **5. TARQUINIA, OMERO : UN EX TOMBAROLO SUR LA SCÈNE DE L'ARCHÉOLOGIE OFFICIELLE**

On ne saurait probablement regarder *Etruscopolis* avec autant de stupeur si l'on ignorait le passé de son créateur.

L'évidence ne peut être niée, et concerne le phénomène du pillage archéologique en général. Les pilleurs de tombes, s'appropriant illégalement des objets susceptibles d'acquérir une valeur économique conséquente sur le marché illégal, agissent en faisant totalement abstraction des critères stratigraphiques, topographiques et culturels. Non seulement ils détruisent ainsi le contexte d'appartenance des vestiges, mais ils rendent impossible sa reconstruction. Le fait qu'une quantité impressionnante de pièces ainsi dispersées finit sur le marché illégal des antiquités cause définitivement la perte d'informations irremplaçables<sup>21</sup>.

Le cas de Tarquinia, quant à lui, paraît bien désolant, d'après les propos de Maria Cataldi, ex directrice du Musée archéologique national de Tarquinia<sup>22</sup>. Son article est très révélateur quant au contexte au sein duquel Omero a œuvré illégalement dans son jeune âge; jusqu'aux années 1990 au moins, le territoire de Tarquinia connut une activité de fouille illégale particulièrement intense. Les clandestins agissaient surtout dans la vaste nécropole des Monterozzi, sans que la proximité avec la ville moderne n'entrave d'aucune manière les pillages. Bien moins contrôlées, les

<sup>21</sup> FLUTSCH Laurent, FONTANNAZ Didier, *Le pillage du patrimoine archéologique, des razzias coloniales au marché de l'art, un désastre culturel*, Paris : Favre, 2010.

<sup>22</sup> CATALDI Maria, "Il caso di Tarquinia", in *Antichità senza provenienza II, Attidelcolloquiointernazionale, Bollettino d'Arte, supplemento al n° 101-102, Viterbo, 17-18 ottobre 1997, a cura di Paola Pelagatti e Pier Giovanni Guzzo*, p. 85-94.

nécropoles de moindre envergure furent aussi l'objet de ravages désastreux.

Au-delà de l'étendue du phénomène, sa caractéristique principale, sans égale en Étrurie, était autre. Soit, l'arrachage et la commercialisation sur le marché de l'art illégal international de peintures issues des tombes peintes. Monterozzi est la plus vaste nécropole peinte de Méditerranée : on saisit alors bien l'ampleur des dégâts, circonscrits entre le début des années 1960 et l'année 1975.

À cet élément s'en ajoute un autre, plus curieux. À croire qu'ils souhaitaient trouver une alternative lucrative à la « matière première », certains clandestins n'auraient pas hésité à peindre des fausses fresques sur les parois de tombes dépourvues de décoration, et à les commercialiser illégalement comme s'il s'agissait de témoignages authentiques. Également circonscrit, le phénomène disparut dès 1994.

Les affirmations de Maria Cataldi sur l'ensemble de ces actes de vandalisme sont très intéressantes, surtout parce qu'elles éclairent la nature de leur contexte social. Son premier constat est le suivant : le changement de la situation économique de la région est le seul élément apte à expliquer l'augmentation et la diminution des actes de vandalisme au cours des années. Songer que les multiples initiatives de prévention des institutions de tutelle puissent ponctuellement décourager les déprédations n'est que pure illusion. Il en est de même pour tout projet visant à la « sensibilisation » progressive des clandestins.

Telle est, en un mot, la caractéristique principale des pilleurs de Tarquinia. Autochtones, ils jouissaient – et jouissent – de la complicité passive des autres membres de la communauté. Comment pourrait-il en être autrement lorsque des familles entières vivent, de fait, des revenus du commerce clandestin ?

La question se complexifie toutefois dans le cadre spécifique du commerce des fresques et des fausses tombes peintes. Aux dires de Maria Cataldi, le phénomène aurait disparu car, tout simplement, le fait que les clandestins portent à un tel point atteinte à une des sources majeures d'attrait touristique de la ville leur aurait à la

longue fait perdre cette « complicité passive » qui leur permettait de perpétrer les pillages.

Compte tenu de ces éléments, on comprend sans doute mieux le contexte dans lequel un personnage tel qu'Omero a œuvré dans la clandestinité. En revanche, ce qui n'est pas clair encore à ce jour est la manière dont il se serait, pour ainsi dire, racheté à travers sa prétendue collaboration avec les institutions.

Cette tendance à vouloir légitimer scientifiquement *Etruscopolis* et, d'une manière plus large, l'ensemble des initiatives de l'artiste en tant que reproducteur d'objets d'art étrusque, se manifeste d'abord lorsque le personnage affirme avoir fouillé pour le compte de la Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale, entre les années 1960 et 1970<sup>23</sup>. À supposer qu'à partir de ce moment il ait effectivement cessé ses activités illégales, comment peut-on expliquer l'éventualité même d'une telle collaboration, dont il est d'ailleurs particulièrement difficile de déceler les preuves ?

Un élément de réponse réside dans la définition même des activités de personnages tels que les *tombaroli*, se situant hors de l'ordre juridique. De fait, on ne peut se dispenser de reconnaître leur étonnante force de travail et, surtout, leur maîtrise du terrain. Ces éléments, joints à la complicité passive dont ils jouissent de la part des autres membres de la communauté, font en sorte que les institutions se trouvent pratiquement dans l'impossibilité de déjouer le trafic. Trouvant difficilement l'équivalent, ces traits, quelque part propres au « caractère » des *tombaroli*, expliqueraient que certains spécialistes aient pu préférer tenter de « reconverter » ces personnages plutôt que de mener une lutte inégale.

Dans le cas d'Omero il est, encore une fois, très difficile de dire jusqu'à quel point aurait pu avoir été poussée sa collaboration avec les institutions. Un constat similaire concerne la réaction de la communauté de Tarquinia et des « collègues » *tombaroli* d'Omero

---

<sup>23</sup> Voir notamment : BORDO Omero, DAGA Luigi, *Etruschi ed Etruscopolis, guida al museo...*; CECHELIN Riccardo, *Omero...*; DI CAPUA Giovanni, *Impasto arcaico...*; PORTONE Franco, *Omero : la rinascita dello spirito etrusco...*

face à ses prises de position. Là aussi, les paroles d'Omero nous surprennent. Dans une interview menée par Riccardo Cecchelin en 1995, juste avant le début des travaux à *Etruscopolis*, l'ex *tombarolo* affirme que le nombre de pillages à Tarquinia a récemment bien diminué, en raison du nombre conséquent de tombes qu'il a... « visitées »<sup>24</sup>.

Quant à *Etruscopolis* elle-même, la question est bien plus complexe, car Omero laisse entendre que les institutions de tutelle ont donné leur autorisation à l'ouverture de la structure, voire statué sur sa validité et sa pertinence scientifique. Or, la *Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale* affirme n'être jamais intervenue en ce sens<sup>25</sup>. Une telle incongruité rend évidemment la question fort délicate. Elle l'est d'autant plus qu'Omero tend à s'affirmer non seulement comme le dernier, mais le seul et unique interprète légitime du langage figuratif et technique étrusque<sup>26</sup>.

## 6. LES CRÉATIONS D'OMERO SUR LE MARCHÉ DE L'ART : UN PROBLÈME D'ÉTHIQUE ?

Si cette tendance à se placer dans la suite de cette tradition culturelle paraît légitimée par l'inspiration dont bénéficie l'artiste, elle l'est moins pour la connotation dont elle jouit. Au-delà du manque de netteté dans les publications et les supports d'explications employés à *Etruscopolis*, cela se répercute dans l'unique certification d'authenticité sur les œuvres d'Omero à laquelle il a été possible de remonter. Publiée sur dans le journal *Tuscia* en 1998,

<sup>24</sup> CECHELIN Riccardo, "Riporterò in vita una civiltà"...

<sup>25</sup> Grâce à la disponibilité de Mme Maria Gabriella Scapatucci, directrice du *Museo Nazionale Archeologico Tarquiniense*, j'ai pu accéder aux échanges de courriers entre la *Soprintendenza* et Omero et entre différents organismes du *Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*, relatifs à l'ouverture d'*Etruscopolis*. L'ensemble des missives est signé par Mme Anna Maria Moretti, ex *Soprintendente per i Beni Archeologici idell'EtruriaMeridionale*, qui clarifie la position de l'institution à cet égard.

<sup>26</sup> CECHELIN Riccardo, "Riporterò in vita una civiltà"...



elle porte l'énigmatique mention de «*Falso d'Autore*»<sup>27</sup>. Fait encore plus frappant, on trouve dans le texte des affirmations fort discordantes sur la nature de la pièce et son statut juridique. L'objet y est en effet défini tour à tour comme une création moderne et comme une pièce susceptible d'être soumise à tutelle.

Il vaut la peine à ce stade de mieux préciser les implications d'un élément déjà évoqué: soit, l'influence subtile du *contexte* d'exposition sur le statut que l'objet acquiert aux yeux du spectateur. À ce même titre, un autre point clé semble émerger: au-delà de la connotation et de la caractérisation du contexte, il est question de *la manière dont l'auteur s'affiche*, se présente au public. Or, on a eu l'occasion de mentionner les quelques réserves qui paraissent subsister à propos de la netteté de l'image qu'Omero s'est forgée.

Il se trouve que, dans le même registre que celui du rapport d'Omero avec les institutions italiennes, un autre élément très problématique de sa démarche réside dans les affirmations de l'ex *tombarolo* concernant les relations qu'il entretiendrait avec certaines institutions muséales étrangères. Force est de constater que certaines d'entre elles sont fictives. Il suffit de citer l'exemple de la prétendue exposition de créations d'Omero au Musée du Louvre et au British Museum<sup>28</sup>. Une enquête menée par un journal de renommée internationale tel que le *New York Times* a abouti, en 2006, à ce que les institutions confirment qu'une telle occurrence ne s'est jamais vérifiée.

Ces éléments relatifs à un aspect particulier du caractère du personnage, qui serait simplement enclin à des exagérations, se retrouvent aussi dans son attitude vis-à-vis d'une autre institution, le Metropolitan Museum of Arts de New York.

L'affaire du cratère signé par le potier Euxitheos et le peintre Euphronios a bien des implications éthiques de taille. Ce chef-d'œuvre de la céramique attique, probablement issu de fouilles

<sup>27</sup> BIAGGI Tina, "Il Tredicesimo lucumone"...

<sup>28</sup> APRILE Marianna, "L'etrusco strega ancora", in *Il Corriere della Sera*, 4 mars 2001; CECHELIN Riccardo, "Riporterò in vita una civiltà"...

clandestines menées à Cerveteri, parvint en 1972 au Metropolitan, en des circonstances douteuses. Rendu à l'Italie en 2008, il est exposé au Museo Nazionale Etrusco de Villa Giulia depuis 2009. L'histoire de ce vase se trouva mêlée à un réseau de pillage et de trafic illégal d'antiquités d'une envergure jamais connue, celui monté par Gianfranco Becchina et Giacomo Medici.

Or, l'affaire incite surtout à s'interroger à propos de la légitimité de la mise en valeur des contextes d'appartenance de la part des institutions<sup>29</sup>. Pour notre propos, l'élément le plus étonnant est sans autre la proposition qu'Omero Bordo a faite au Metropolitan en 2006: soit, acheter un fac-similé du chef-d'œuvre fabriqué de ses mains. (ill. 6), pour remplacer l'original restitué à l'Italie. La question n'est certes pas ici de remettre en cause la qualité de la reproduction. On se contentera d'évoquer le fait que le sujet (une scène célèbre de l'Iliade, où le héros Sarpédon est emmené par le Sommeil et la Mort) est reproduit intégralement, mais le rendu est bien moins délicat que celui de l'original. Il est, en revanche, plus important de réfléchir aux enjeux qu'impliquerait une réponse de la part du Metropolitan<sup>30</sup>. Cette dernière n'implique-t-elle pas, de fait, un choix déterminant au niveau des différentes dimensions sur lesquelles est fondé l'emploi de la copie, soit: l'esthétique, le témoignage et la pédagogie?

Pour répondre à cette question et proposer une solution à la portée des enjeux auxquels les institutions muséales doivent faire

---

<sup>29</sup> Concernant le trafic illégal d'antiquités monté pas Medici et Becchina entre les années 1970 et l'année 2000 voir FLUTSCH Laurent, FONTANNAZ Didier, *Le pillage du patrimoine archéologique...*; pour l'affaire du vase d'Euphronios voir aussi RIZZO Maria Antonietta, "Gli scavi clandestini a Cerveteri", in *Antichità senza provenienza, Atti della tavola rotonda, Bollettino d'Arte, allegato al n° 89-90, American Academy in Rome, 18 febbraio 1995, a cura di Paola Pelagatti e Malcom Bell*, p. 15-29.

<sup>30</sup> Il a été impossible de repérer des sources prouvant que le Metropolitan a fait parvenir une réponse à Omero. L'ex *tombarolo* a pourtant déclaré, lors de l'entretien qui a été réalisé en mars 2011 dans le cadre du projet de mémoire dont cet article est extrait, que la direction du musée américain souhaiterait acquérir la pièce. L'institution serait cependant dans l'impossibilité d'effectuer la transaction car la somme requise par l'artiste serait... trop élevée.

face, il convient d'interroger les sources officielles s'exprimant sur la légitimité artistique, scientifique et déontologique des objets non authentiques.

## 7. FAUSSAIRES, ART DES FAUSSAIRES

Si l'unité esthétique du décor est un élément qui interpelle fortement les acteurs du monde de la muséographie, il en est certainement de même pour le choix des pièces exposées. Face à une pièce dont l'impact esthétique s'avère agréable, bien qu'elle ne soit pas authentique, et à un objet précisément daté, dont l'importance historique est établie, mais dont l'état de conservation précaire est tel qu'il compromet la perception esthétique, comment convient-il d'agir? Telle est l'ampleur d'un dilemme bien embarrassant pour le professionnel de musée<sup>31</sup>.

Quels sont, au fond, les présupposés purement esthétiques sur lesquels devrait reposer le choix? Ou plutôt, au nom de quels critères esthétiques peut-on qualifier de «meilleure» une pièce originale par rapport aux copies, fac-similés, reconstitutions ou imitations? Est-ce réellement dans l'ensemble de ces objets que l'on peut déceler la clé de la meilleure perception du message artistique et culturel de l'objet?

Pour un philosophe tel que Walter Benjamin<sup>32</sup>, la question ne se pose pas réellement en ces termes, mais réside dans le caractère «sacré» de l'œuvre d'art authentique, un élément irremplaçable qu'il nomme «*aura*». Dans sa conception, les copies ou reproductions amoindrissent le statut des pièces authentiques, car elles causent la perte de cette essence même.

<sup>31</sup> LESSING Alfred, "What is wrong with a forgery?" in *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, Los Angeles: University of California Press & Éditions Dutton, 1983, p. 58-76.

<sup>32</sup> BENJAMIN Walter, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», in *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936.

Certains historiens de l'art<sup>33</sup> attribuent aux pièces authentiques un plus conséquent potentiel d'illustration du réel. Si l'on admet en effet que la source première de l'œuvre authentique est le monde, la réalité, on comprend bien que le décalage mimétique correspondant à une création originale, mais non authentique, diminue quelque peu l'apport représentatif et cognitif de l'objet par rapport au monde.

D'autres théoriciens suggèrent que la légitimation artistique de l'œuvre authentique par rapport à toute autre création s'en inspirant est moins liée à ses caractéristiques esthétiques ou stylistiques qu'à sa valeur anthropologique. Celle-ci reposerait à la fois sur les intentions du créateur et sur l'attitude de l'être humain face à la multiplication des procédés de création.

Dans le premier cas<sup>34</sup>, la présentation conjointe de la copie et de l'original ne saurait être définie déontologiquement ni, surtout, artistiquement correcte, si elle aboutit à l'impossibilité de déterminer leur nature respective. Ainsi, l'absence d'intention frauduleuse paraît essentielle à la définition du statut artistique de l'œuvre. Bien plus, l'intention frauduleuse s'avère nuisible pour la liberté du spectateur, car ce dernier ne peut bénéficier d'une perception accomplie de l'objet<sup>35</sup>.

Dans le deuxième cas de figure, c'est surtout l'attitude du spectateur qui est en jeu, et notamment son rapport aux notions de répétition et de travail<sup>36</sup>. L'esprit humain manifestant une réelle vénération pour le nouveau, on sous-entend que la « charge de travail » de l'objet non authentique est « inférieure » à celle de la création première. C'est pourquoi on attribue au premier un statut artistiquement inférieur.

---

<sup>33</sup> SAGOFF Mark, "The aesthetic status of forgeries" in *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, Los Angeles: University of California Press & Éditions Dutton, 1983, p. 131-152.

<sup>34</sup> LESSING Alfred, "What is wrong with a forgery?"..., p. 58-76.

<sup>35</sup> WREEN Michael, "Is Madam? Nay, it seems!", in *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, Los Angeles: University of California Press & Éditions Dutton, 1983, p. 188-224.

<sup>36</sup> MEYER Leonard B., "Forgery and the Anthropology of Art", in *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, Los Angeles: University of California Press & Éditions Dutton, 1983, p. 77-92.

Cela étant établi, la question demeure particulièrement complexe en raison de l'approche empathique particulière qui caractérise l'œuvre de certains faussaires. On ne peut faire abstraction de cas qui aboutissent à des résultats remarquables du point de vue stylistique et esthétique, prouvant que l'auteur est parvenu à une assimilation presque totale du langage expressif de la source. À ce stade, le risque majeur pour le créateur est celui de réduire le résultat à la seule perfection technique et stylistique, la capacité créative faisant défaut<sup>37</sup>.

D'une manière générale, il paraît donc peu approprié de limiter la perception, et surtout l'attribution d'une valeur artistique à un objet, à ses caractéristiques esthétiques elles-mêmes, ou encore à l'impact qu'elles engendrent auprès du spectateur. Le poids de l'intention résidant dans la fabrication de l'objet demeure, surtout, un élément essentiel pour l'attribution d'une dignité artistique cohérente à ce dernier.

## **8. L'ARCHÉOLOGIE : SCIENCE APPLIQUÉE ET PROBLÈMES MÉTHODOLOGIQUES**

Pour saisir pleinement la portée des conséquences des actes illégaux perpétrés par les pilleurs, il faut d'abord préciser quelles sont les particularités méthodologiques de la science archéologique. Or, ces considérations mènent à une réflexion sur les aspects épistémologiques susceptibles de faire douter du caractère systématique de la discipline.

Les sources de cette science étroitement liée à l'histoire sont essentiellement les témoignages matériels de l'œuvre de l'homme sur le territoire. L'archéologie se distingue ainsi par son apport primaire à la connaissance des populations dépourvues d'écriture et complémentaire à celui des populations ne maîtrisant pas ce savoir, qui permet la transmission de la pensée. Science interdisciplinaire

---

<sup>37</sup> MEYER Leonard B., "Forgery and the...", p. 77-92.

selon un de ses théoriciens les plus affirmés, Alain Schnapp<sup>38</sup>, elle marque à l'heure actuelle d'autant plus sa spécificité par l'interdépendance de ses branches disciplinaires.

Depuis ses origines, l'archéologie stratigraphique s'affranchit de l'étude topographique et physique pour insérer l'enquête sur les objets dans une dimension temporelle. La pièce retrouvée détient ainsi la fonction d'indicateur chronologique, inséré d'abord dans la chronologie relative et ensuite dans la chronologie absolue.

La classification des objets dans une optique historique est à son tour fondée sur une approche typologique, qui peut reposer à la fois sur leur fonction et sur la description morphologique au sens strict. Si à une *analyse typologique fonctionnelle* s'en oppose donc une au caractère *esthétique*, la perception de l'objet repose sur une *esthétique fonctionnelle* ou *figurative*. À des critères d'ordre technique se conjuguent donc d'autres, de caractère exclusivement esthétique. Ceux-ci permettent à la fois de saisir pleinement les relations existant entre les objets, leur contexte et mode d'utilisation, et de percevoir leurs caractéristiques stylistiques.

Dans cette même perspective, on ne saurait se dispenser de l'étude des objets dans une optique strictement technique. Née avec André Leroi-Gourhan<sup>39</sup>, la technologie étudie l'objet dans le contexte anthropologique de référence incluant les réseaux d'influences internes et externes au groupe humain l'ayant mené au développement technique qu'on lui reconnaît. Cette discipline va même plus loin dans l'étude des caractéristiques des pièces archéologiques, à travers l'étude de toutes les étapes de leur fabrication et emploi.

Or, si Alain Schnapp croit en l'immense potentiel de la discipline, il émet dans son plus célèbre ouvrage, *La Conquête du passé*<sup>40</sup>, des

---

<sup>38</sup> DEMOULE Jean-Paul, GILIGNY François, LEHOERFF Anne, SCHNAPP Alain, *Guide des méthodes de l'archéologie*, Paris: La Découverte, 2009; SCHNAPP Alain, *La conquête du passé: aux origines de l'archéologie*, Paris: Carré, 1993.

<sup>39</sup> LEROI-GOURHAN André, *L'homme et la matière*, Paris: Albin Michel, 1943; LEROI-GOURHAN André, *Milieu et techniques*, Paris: Albin Michel, 1945; LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole*, Paris: Albin Michel, 1964.

<sup>40</sup> SCHNAPP Alain, *La conquête du passé...*

réserve sur l'ensemble de ces procédés de systématisation de la science archéologique. Surtout, il insiste sur le caractère aléatoire des critères sur lesquels se fondent la classification, la gestion cohérente des vestiges et surtout l'attribution aux trouvailles du statut de pièces authentiques. Notamment, il paraît fort difficile, pour les spécialistes, de faire abstraction de l'élément culturel.

À l'heure actuelle, c'est toutefois dans un cadre tel que celui de l'archéologie expérimentale, s'étant développée au cours des années 1960 sous le sceau de la *New Archaeology*, que se manifestent davantage les risques de l'aléatoire. Le risque se situe précisément là où l'expérimentation ne vise pas assez à vérifier, et trop à redonner une nouvelle vie aux vestiges. C'est à ce niveau qu'intervient le questionnement sur le rapport entre l'outil et le geste. À ce niveau il faut reconnaître que, faute de données matérielles suffisantes, il est difficile de faire la part entre l'empathie, indispensable pour entrer en contact avec une réalité disparue, et la subjectivité, dont le sceau trop marqué empêche l'interprétation correcte des données.

Compte tenu des éléments ci-dessus, une approche impropre de l'archéologie expérimentale encourt deux risques. D'abord, des applications incorrectes peuvent amener à confondre la *démonstration* et l'*animation*, relevant davantage de la médiation culturelle, et l'*expérimentation* proprement dite, prérogative exclusive du scientifique<sup>41</sup>. Il subsiste ensuite un risque d'autant plus subtil pour le praticien ou le chercheur de terrain : si l'approche mimétique est trop poussée ou pas suffisamment caractérisée, elle risque de s'identifier au mouvement d'inspiration qui est à la source de la création artistique pure. Seule l'explicitation claire de la nature de l'objet, et de l'intention dans laquelle on entend s'en servir, permet alors de scinder les propos et d'exclure le malentendu<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Pour les implications de l'archéologie expérimentale voir surtout : COHEN Claudine, « Faux et authenticité en préhistoire », in *Terrain, Revue d'ethnologie de l'Europe*, n° 33, 1999, p. 31-40 ; PÉTREQUIN Pierre, « Archéologie expérimentale et grand public », in *MARQ, Arqueología y Muséos*, n° 3, 2008, p. 33-61.

<sup>42</sup> COHEN Claudine, « Faux et authenticité en préhistoire »..., p. 31-40.

Or, que cela soit clair, l'intention n'est pas de généraliser et reconduire systématiquement les initiatives d'archéologie expérimentale à une pratique connotée par le malentendu. Au contraire, on peut constater que, souvent, les contextes au sein desquels cette branche récente de l'archéologie est appliquée sont suffisamment caractérisés institutionnellement pour exclure tout emploi déontologiquement incorrect, qui irait au-delà de la pure vérification des hypothèses. À vrai dire, dans de tels contextes, le recours à l'archéologie expérimentale peut représenter un atout fondamental et avoir des retombées de taille, surtout en termes de médiation<sup>43</sup>. À ce niveau, les musées d'archéologie s'affirment comme des acteurs essentiels, en tant qu'instances garantes de la «*bonne pratique*»<sup>44</sup>, mais également en tant que milieux privilégiés pour la transmission du savoir. Cela, en raison de l'attitude anthropologique qui prédispose à assimiler et à transmettre les connaissances à travers la pratique personnelle<sup>45</sup>.

Toutefois, pour notre propos un aspect demeure prégnant. On ne l'aura jamais assez dit. Quel que soit donc l'angle selon lequel on entend aborder la question, la manière dont l'auteur connote ses agissements et présente ses créations s'avère prépondérante du point de vue scientifique et déontologique. En ce sens, il faut reconnaître que l'attitude d'Omero ne tient en aucun cas de l'archéologie expérimentale, comme le montre l'absence apparente d'un contexte de vérification institutionnel.

---

<sup>43</sup> Sur l'épistémologie des études en archéologie expérimentale et les atouts de ce secteur de la recherche en termes de médiation voir OLCESE Martina, "Archeologia sperimentale: tra ricerca e didattica. Il Museo Archeologico del Finale (Finalborgo, SV) e i suoi laboratori", in *R Ní d'Áigüra/ Il Nido d'Aquila. Rivista di antropologia culturale e linguistica delle Alpi Marittime e dell'Appennino Ligure*, année 30, n° 60, 2013/2, Rimini, 2014, p. 33-49.

<sup>44</sup> Sur le rôle essentiel et toutefois ambivalent de l'institution muséale vis-à-vis de la communauté voir PINNA Giovanni, "Il museo è un luogo di mistificazione?", in *Nuova museologia* 9, 2003, p. 25-26.

<sup>45</sup> PELEGRIN Jacques, «Le milieu intérieur d'André Leroi-Gourhan et l'analyse de la taille de pierre au Paléolithique», in ADOUZE Françoise, SCHLANGER Nathan, *Autour de l'homme, contexte et actualité d'André Leroi-Gourhan*, Antibes: éd. APDCA, 2004, p. 149-162.



Il ne reste à présent qu'à interroger les institutions de tutelle et scientifiques préposées à l'étude, sauvegarde et valorisation du patrimoine culturel pour tenter de synthétiser quelques pistes qui permettent de saisir la légitimité de l'emploi des substituts auprès des institutions muséales.

## **9. LE MOT DE L'ICOM ET DE L'ICOMOS : QUELLE LÉGITIMITÉ POUR LES SUBSTITUTS ?**

Il existe deux institutions internationales vouées à répondre aux enjeux scientifiques et déontologiques en matière de patrimoine, dont les publications permettent d'éclaircir la question du statut des objets non authentiques : l'ICOM (International Council of Museums) et l'ICOMOS (*International Council on Monuments and Sites*). Le premier organisme est davantage centré sur la déontologie muséale<sup>46</sup>, tandis que le second est spécifiquement voué à la sauvegarde des sites archéologiques et à leur tutelle<sup>47</sup>. Différentes par leur vocation spécifique, les deux ONG concordent sur l'importance de la conservation des vestiges et sur la nécessité d'adopter des propos clairs et transparents vis-à-vis du public.

Selon l'ICOM, une institution muséale peut légitimement avoir recours à des objets non authentiques dans trois circonstances. La première répond à la *rareté* de l'objet authentique, qui peut être due à la fois à son exceptionnelle importance historique et à sa valeur esthétique hors du commun. La deuxième se rapporte à l'*absence* de l'objet authentique, à sa conservation précaire. Ou encore, on peut employer des répliques ou des copies dans le but d'illustrer une facette d'un discours scientifique qui ne serait autrement pas

<sup>46</sup> *Originals and Substitutes in Museums, Comments and Views*, Symposium ICOM, *ICOFOM Study Series*, n° 8, Stockholm, 1985, textes réunis par VINOS Sofka; *Original, copy, fake*, ICOM/ICMAH International conference, Shangai, 2010 (abstracts).

<sup>47</sup> *Nara conference on authenticity*, ICOMOS, 1994, textes réunis par LARSEN Knut; LEMAIRE Raymond, *Archaeological heritage management*, ICOMOS, 1993.

représentée. Dans ce dernier cas, on a recours au substitut comme outil *pédagogique* pourvu du pouvoir argumentatif nécessaire au développement du discours.

Les publications de l'ICOMOS offrent plus précisément quelques pistes pour clarifier la notion de valeur testimoniale, qui paraît bien correspondre à celle d'authenticité. En ce sens, l'accès de l'objet au statut de patrimoine est subordonné au fait qu'il soit correctement mis en valeur dans son contexte d'appartenance. Ce n'est qu'à cette seule condition que la mise en scène engendre, par le biais de la contemplation, un sentiment d'empathie qui repose sur l'établissement d'images cohérentes du passé, sur lesquelles se fonde à son tour l'identité culturelle<sup>48</sup>.

Les chartes internationales publiées par l'ICOMOS insistent en revanche sur les modalités de respect et de mise en valeur du contexte d'appartenance du témoignage. Lorsqu'elles évaluent quelles en sont les conditions les plus appropriées, elles précisent qu'elles doivent correspondre au lieu de découverte. S'il est nécessaire d'effectuer des modifications structurales, ces dernières doivent s'avérer cohérentes techniquement et esthétiquement avec le support, de sorte à ne pas nuire à la perception de l'intégrité esthétique de l'objet<sup>49</sup>. L'impératif de la transparence intervient encore une fois à ce stade, dans la mesure où il est clairement précisé que toute intervention doit être lisible et identifiable comme telle<sup>50</sup>.

L'institution va toutefois plus loin en ce sens, précisant par quel procédé de légitimation l'objet authentique est susceptible de s'affirmer en tant que témoin, à condition qu'un emploi correct en soit fait. Partant de simples considérations sur l'étymologie même du terme « authentique », il est montré que le terme grec *αυθεντία*

<sup>48</sup> LEMAIRE Raymond, *Archaeological heritage management*...

<sup>49</sup> *Principes pour l'analyse, la conservation et la restauration des structures du patrimoine architectural* (Victoria Falls, Zimbabwe, 2003, art. 3.10 et 3.12). Voir aussi l'art. 5 des *Principes pour la préservation et la conservation/restauration des peintures murales* (Victoria Falls, 2003).

<sup>50</sup> *Charte Internationale pour la gestion du Patrimoine archéologique* (Lausanne, 1990), art. 7.

désigne à la fois la pleine autorité, le pouvoir absolu qui tient du divin, et la liberté résidant dans le fait d'exercer de manière autonome sa volonté. Dans un cas comme dans l'autre, un fait apparaît clairement : cette dignité particulière constitue la plus intime qualité de l'objet authentique, qui se réfère à un cadre spatio-temporel précis.

Ainsi, d'un point de vue anthropologique, il est possible d'effectuer une distinction entre l'authenticité, reposant surtout sur la potentialité de l'objet à accéder au statut de témoin des événements historiques, et l'originalité, qui s'identifie davantage à l'expression de l'identité culturelle<sup>51</sup>.

## CONCLUSION

La thématique de l'emploi et du recours à des objets se situant hors du cadre de l'authentique présente certes des enjeux éthiques et déontologiques de première importance pour les institutions muséales.

Si donc le cadre artistique, méthodologique et scientifique général n'est pas facile à définir, un cas aussi particulier que celui d'Omero Bordo complexifie la question pour de nombreuses raisons.

En premier lieu, le passé du personnage, qui a œuvré dans l'illégalité dans sa jeunesse et dont il n'est pas aisé, à l'heure actuelle encore, de définir le comportement vis-à-vis des institutions. En deuxième lieu, la difficulté à saisir précisément la nature des sources culturelles, artistiques et archéologiques auxquelles il affirme faire appel.

Lui, qui n'hésite pas à s'autodéfinir comme « *L'Ultimo Etrusco* », est parvenu à réaliser une entreprise impressionnante, où les dispositifs muséographiques qu'il a intuitivement mis en place frappent par l'effet esthétique qu'ils engendrent.

Loin donc de vouloir émettre des réserves sur le rapport humain et artistique particulier de l'auteur à la culture matérielle étrusque,

---

<sup>51</sup> JOKILEHTO Jukka, "Authenticity, a general framework for the concept", in *Nara conference on authenticity*, COMOS, 1994, textes réunis par Larsen, K.-E., p.17-34.

l'impression est tout de même que l'ensemble de ses démarches manifeste un certain défaut de transparence.

L'intention n'est certes pas de rattacher à proprement parler l'initiative d'Omero à ce qu'Umberto Eco définit comme «*feticismo archeologico all'europea*». Cependant, en relisant l'expérience de ce personnage à la lumière des propos extraordinairement sagaces de l'auteur de *La Guerre du Faux*<sup>52</sup>, on peut néanmoins s'interroger sur un élément. Soit, sur le fait de savoir si l'enjeu de l'entreprise de cet incroyable imitateur d'objets antiques ne réside pas moins dans l'intention d'œuvrer dans l'esprit de l'exactitude technique et artistique que dans celle de mettre en scène une Étrurie telle qu'il l'a conçue dans son propre esprit.

En eux-mêmes, la reproduction, la copie, l'imitation ou le fac-similé fascinent et dérangent à la fois. On ne saurait autrement concevoir l'attrait que l'authentique exerce sur les faussaires au point de constituer une réelle source d'inspiration qu'ils emploient dans le but de perpétrer des actes illégaux. De même, on ne saurait comprendre la réticence des professionnels de musées à se servir de pièces non authentiques. Fait qui toutefois se vérifie, car l'original, simplement, paraît trop beau, trop fragile ou trop important pour que l'on puisse renoncer totalement à le faire figurer dans l'exposition.

Étant parfois, paradoxalement, à la source du vœu d'avoir recours à des témoignages authentiques du passé, la copie, le fac-similé ou l'imitation portent en eux-mêmes le message de l'irremplaçabilité de l'original. Ce, parce qu'ils ne peuvent l'égaliser en perfection technique, stylistique et, surtout, en valeur testimoniale.

**Martina Olcese**

Université de Neuchâtel

---

<sup>52</sup> Eco Umberto, *La Guerre du Faux...*

**ANNEXE :**  
**DU CRAPULEUX, DU RECYCLAGE**  
**ET DE L'EXPÉRIMENTATION :**  
**ÉTYMOLOGIE ET BRODERIES LEXICALES**  
**AUTOUR DE LA FALSIFICATION EN ARCHÉOLOGIE**

*Cette annexe se base sur un travail comparatif des différentes définitions, suite auquel a été proposée une définition personnelle des termes et une synthèse propre au champ de la recherche archéologique.*

**1) PROCÉDÉS DÉNOTÉS PAR UNE INTENTION FRAUDULEUSE**

**CONTREFAÇON**

Ce terme indique à la fois un procédé et son résultat matériel.

De la même façon que pour la fraude et la supercherie, l'intention de base est celle de tromper en portant une grave atteinte à l'auteur d'une œuvre. Cela se traduit plus précisément dans le *dénigrement ou la provocation*. Dont, l'appartenance à un registre lexical très proche de celui de supercherie, mais qui insiste davantage sur la *gravité de l'acte, que l'on désigne même comme usurpation des droits artistiques*.

Le procédé matériel correspondant le plus à la *contrefaçon* semble être la *déformation et le changement de l'apparence physique de l'objet*. Le résultat n'est donc par définition pas fidèle

à la norme (*esthétique ou technique*) propre à l'original, d'autant plus que le processus de reproduction est clairement désigné comme *advenant mal*, ou *sans un soin particulier*.

## FAUX

Ce terme désigne un objet que l'on fait *passer pour l'œuvre d'une personne autre que le véritable auteur*, le but étant de *tromper* celui le reçoit. Concrètement, il peut s'agir à la fois de *reproductions fidèles* du travail de quelqu'un d'autre, et de *nouvelles créations* dans un style reproduisant celui de l'original. Le faussaire agit donc dans le but de créer une *apparence* la plus conforme possible à une vérité: c'est ce que l'on peut définir comme *intention frauduleuse*. Le mot « faux » semble donc se référer plus exactement au *procédé* de réalisation qu'à son résultat matériel.

C'est aussi pour cette raison qu'il convient de distinguer le « faux » de la « copie ». En effet, celle-ci n'est pas marquée par une intention frauduleuse.

## FRAUDE

Il s'agit peut-être du synonyme le plus proche de « faux », puisqu'il est très fortement marqué par une intention frauduleuse. En effet, il évoque la *simulation d'un acte sous la forme d'un autre*, le but étant, comme dans le cas des faux, de *tromper* le destinataire (l'acheteur par exemple). La « tromperie » est confirmée par les acceptions relatives au domaine du secret, visant précisément à porter atteinte à quelqu'un. En ce sens, la notion de « fraude » rejoint le concept de supercherie.

Le terme « fraude » se distingue néanmoins par une forte connotation financière et juridique, raison pour laquelle il correspond bien au domaine des faux « crapuleux ».

De la même manière que « supercherie », le terme « fraude » est davantage connoté par le *procédé* de réalisation que par son résultat matériel, contrairement au mot « faux ».

## SUPERCHERIE

(It. *soperchieria* ou *soverchieria*, passer au-delà, par-dessus les droits de quelqu'un. Outrage)

Il est question d'une tromperie particulièrement outrageuse qui vise délibérément à abuser, voire à provoquer. Elle porte une atteinte grave aux droits de quelqu'un.

Il s'agit d'un *faux d'interprétation, de contenu*, qui revient à *donner comme sienne l'œuvre de quelqu'un d'autre* ou à *faire passer sa propre œuvre pour celle d'une autre personne*.

Généralement le responsable, manifestant un certain degré de finesse d'esprit, agit en substituant une copie à l'original.

## 2) TERMES DÉSIGNANT LE RÉSULTAT MATÉRIEL D'UN PROCÉDÉ DÉNOTÉ PAR UNE INTENTION FRAUDULEUSE<sup>53</sup>

### COPIE

Dans la plupart des acceptions, ce terme indique la *reproduction d'une œuvre sans intention frauduleuse*. Le même exemplaire peut être reproduit en plusieurs occurrences, sans qu'il existe un nombre limite. La production de copies semble impliquer un certain degré de tolérance dans les possibles variantes, dont la nature n'est pas précisée.

Pourtant, l'*Encyclopedia Universalis*<sup>54</sup> rapproche le mot de celui d'« imitation », dans le sens de *plagiat*. Le lien de ce terme avec le domaine du frauduleux n'est donc pas à exclure – tout comme dans le cas de son synonyme *reproduction*.

<sup>53</sup> Dans l'esprit de rendre la lecture plus aisée, il a été choisi de classer ces différentes notions suivant le critère d'une ressemblance de moins en moins prégnante par rapport à la source matérielle.

<sup>54</sup> *Encyclopaedia Universalis*...

## REPRODUCTION

Le concept de « reproduction » est très proche de celui de « copie ». Il indique un *équivalent fidèle dont on peut multiplier les exemplaires selon un procédé technique* (reproduction par répétition).

Les définitions de ce mot sont davantage précises quant au type de variantes qu'elles peuvent présenter, essentiellement de type esthétique. En effet, le terme « reproduction » peut désigner des copies réalisées sur des supports différents du modèle d'origine. Il acquiert une acception frauduleuse seulement en fonction de l'acte qui pousse à la réalisation.

## FAC-SIMILÉ

Ce terme désigne une reproduction fondée sur le concept de *ressemblance exacte*.

Cette idée paraît se limiter à *la fidélité à une norme esthétique* établie par rapport à un original. En effet, dans le domaine des beaux-arts, le terme définit également des copies obtenues à partir d'un quelconque moyen de reproduction, sur tout type de matériel.

Par contre, dans une occurrence le fac-similé est présenté comme l'*original théorique* ou idéal de la reproduction. Voici ce que dit le *Dictionary of Art*<sup>55</sup>: « *Plus [les copies ou reproductions] ressemblent au fac-similé théorique plus elles sont "fiables" »*.

## RÉPLIQUE

Le degré de ressemblance qui caractérise le processus de reproduction dans ce cas ne paraît pas aussi élevé que pour d'autres termes, tels le fac-similé. Au contraire, la « réplique » est dénotée par la notion de *similitude*, soit une *ressemblance frappante*. De la même manière, cette notion ne semble pas exempte d'un certain degré de subjectivité.

---

<sup>55</sup> *Dictionary of Art*, éd. Jane Turner, New York: Grove, 1996.



L'archéologie expérimentale, et parfois l'ethnoarchéologie, reposent sur ce même concept (*replication*). L'expérimentation implique de fait des tentatives en vue de comprendre des techniques, des gestes, *sans qu'il soit toujours permis de jouir d'un original*.

En ce sens, la réplique est un véritable *outil de travail*, ce qui la distingue de la reconstitution, qui s'applique à des contextes réalisables sur une plus vaste échelle, telle l'*évocation historique*.

## RECONSTITUTION

*Il s'agit du procédé visant à rendre à un objet son état originel*, selon des principes similaires à ceux de l'archéologie expérimentale, qui se fondent sur la répétition de gestes. On peut aussi définir la reconstitution comme une *évocation historique* précise et fidèle. En ce sens, le terme se rapproche fort de celui de *réplique*. Comme pour la réplique, on ne dispose pas toujours de l'original, mais parfois de ses *traces*, sur lesquelles la reconstitution se fonde.

## IMITATION

C'est le terme qui implique le moins d'exactitude dans la reproduction, comme celui de «simulacre». Il indique à la fois un *procédé* (défini avant tout comme étant à l'origine de la production artistique) et sa manifestation matérielle. Il présente surtout un très haut degré de *subjectivité* dans l'approche. Pour cette même raison, le degré de variantes possibles par rapport au modèle est particulièrement ample (l'imitation peut être par exemple entière ou partielle).

L'imitation apparaît fortement connotée par la subjectivité, étant donné qu'elle peut être involontaire ou volontaire. L'inexactitude technique dépendrait alors de *l'absence d'une véritable conscience*, ainsi que de l'inspiration.

Du point de vue strictement technique, on définit l'imitation comme l'approche visant à reproduire *artificiellement* une matière ou un objet, même sur large échelle; idée qui renvoie aux concepts de copie et reproduction. Peut-être faut-il reconduire l'acception d'*artificiel* à la différence entre les procédés de fabrication de l'imitation (artificiel) et de l'original (mouvement d'inspiration d'origine).

## SIMULACRE

Du lat. *simulare*, rendre semblable, copier, reproduire, le terme désigne quelque chose qui n'a que l'apparence de ce qu'il prétend être. Représentation mensongère d'une chose réelle.

Ce mot tire son sens de la fonction que l'on veut attribuer à la pièce, et de l'interprétation qui en découle. La fonction de l'objet est donc empreinte de symbolisme. De fait, ce mot s'inscrit dans le registre lexical auquel appartient aussi le verbe *feindre*.

Un aspect semble prégnant, pour que le processus fonctionne: le respect de l'apparence physique. Cependant, cette apparence extérieure n'est pas de même nature que l'original. En effet, *l'aspect esthétique du simulacre est fondé sur une illusion, ou plus précisément sur l'interprétation de la réalité*. Dès lors, le simulacre est un véritable «faux extérieur», fondé sur une apparence, qui est d'autant plus détournée que l'original n'existe plus ou n'a jamais existé tel qu'on a voulu le reproduire.

### 3) TERMES DÉSIGNANT UNE INTERVENTION PHYSIQUE OU STRUCTURALE SUCCÉDANT À LA FABRICATION DE L'OBJET

#### ASSEMBLAGE

Processus qui consiste à rassembler des objets de nature différente pour constituer un tout unitaire suivant une certaine logique. Parfois le «tout» est défini comme bizarre, ou même monstrueux. En archéologie, cela revient à insister sur la différenciation des objets assemblés volontairement. Selon le *Dictionnaire de la préhistoire*<sup>56</sup>: «en art paléolithique, groupement volontaire de figures».

<sup>56</sup> *Dictionnaire de la préhistoire*, éd. André Leroi – Gourhan, Paris: QUADRIGE-PUF, 1988.

## RECYCLAGE

*Changement de fonction* d'un objet, qui passe par un nouveau cycle de production, le but étant sa réutilisation selon d'autres principes ou modalités. On peut distinguer trois types différents de recyclage, qui répondent à trois intentions distinctes :

- *Recyclage symbolique*: changement de fonction qui attribue – en quelque sorte – davantage de sens à l'objet dans l'esprit de celui qui le réalise ;
- *Recyclage fonctionnel*: changement de fonction voué à la modification du mode d'emploi de l'objet, le but étant exclusivement utilitaire ;
- Recyclage voué à *afficher la fonction* originale de l'objet.

## RESTAURATION

Terme particulièrement difficile à définir, les définitions étant contradictoires. Elles renvoient tour à tour à la conservation préventive et à la restauration au sens strict (consolidation et comblement de parties manquantes).

On présente ici trois lignes d'interprétation :

- *Remise d'un objet dans les conditions précédant une interruption* (N.B. : on parle de *dérestauration* lorsqu'on enlève toutes traces de restauration ancienne), ou dans son premier état ;
- *Interruption d'un processus de dégradation* (conservation curative) ;
- *Comblement des lacunes*.

La restauration peut être réalisée pour trois motifs différents : des raisons esthétiques, de conservation, voire fonctionnelles.

Le *Grand Robert de la langue française* emploie le terme *réfection* pour désigner une *restauration abusive* basée sur la reconstruction plus ou moins conjecturale des parties détruites, et qui implique donc une potentielle marge d'erreur. Dans ce contexte, on peut plus précisément faire une distinction entre une approche

scientifique vouée au respect de l'état original de l'objet, et une autre qui agit par rapport à un concept de réalité idéale, fortement subjectif.

#### DICIONNAIRES CONSULTÉS

*Collins dictionary of archaeology*, éd. Paul Bahn, Glasgow : Harper Collins, 1992.

*Dictionary of Art*, éd. Jane Turner, New York : Grove, 1996.

*Dictionnaire archéologique des techniques*, Paris : éd. de l'Accueil, 1963-1964.

*Dictionnaire d'archéologie Larousse*, Paris : Larousse, 1968.

*Dictionnaire de la civilisation romaine Larousse*, Paris : éd. Larousse, 1972.

*Dictionnaire de l'archéologie*, éd. Guy Rachet, Paris : éd. Laffont, 1994.

*Dictionnaire de la préhistoire*, éd. Michel Brézillon, Paris : éd. Larousse, 1969.

*Dictionnaire de la préhistoire*, éd. André Leroi-Gourhan, Paris : éd. Quadrige-Puf, 1988.

*Dictionnaire des synonymes*, Paris : Le Robert, 1983.

*Dictionnaire encyclopédique d'archéologie*, éd. Léonard Cottrel, Paris : SEDES, 1962.

*Dictionnaire encyclopédique Larousse*, Paris : éd. Larousse, 1982.

*Le Robert*, Paris : éd. Le Robert, 2001.

*Encyclopedia of Archaeology, history and discovers*, éd. Tim Murray, Santa Barbara : ABC-CLIO, 2001.

*Encyclopaedia Universalis, Corpus*, Paris : éd. France SA, 2008.

*Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup>*, Genève & Paris : Slatkine & Larousse, 1982.

*Le Grand Robert de la langue française*, Paris: éd. Le Robert, 1986.

*The New Encyclopaedia Britannica*, Micropaedia, Ready references, Chicago, 1986.

*The Oxford companion to archaeology*, éd. B.M. Fagan, Oxford: Oxford University Press, 1996.

*The Penguin archaeology guide*, éd. Paul Bahn, London: Penguin Books, 2002.



## L'ACCESSIBILITÉ EN MÉDIATION CULTURELLE

### OBJECTIFS DE LA RECHERCHE

«*Autant instruire les spectateurs que les divertir*», disait Jean Racine en 1677 s'adressant aux auteurs dramaturges en les incitant à accorder plus d'importance à l'instruction dans leurs ouvrages tragiques<sup>1</sup>. Tout comme l'écrivain a la faculté de diffuser un message et d'offrir dès lors au public un certain enseignement, l'artiste peut influencer son public à travers l'exposition de son œuvre. Depuis la création de l'ICOM (International Council of Museums), il est d'usage que les musées doivent rendre leur collection publique et proposer son accès au plus grand nombre. La médiation culturelle des musées est directement issue du rapport entre une collection et son public et, par conséquent, vise à en améliorer l'accessibilité. Sous-entendu en 1974 dans la définition de l'institution muséale éditée par l'ICOM avec la mention «*ouverte au public*»<sup>2</sup>, le concept d'accessibilité relève plusieurs aspects que

---

\* NOTE DE L'AUTEURE: Cet article a été rédigé en 2012 à la suite d'un mémoire de fin d'études, soutenu en février 2012. Seule la partie concernant la loi cantonale vaudoise sur le patrimoine mobilier et immatériel a été mise à jour.

<sup>1</sup> CHAUMIER Serge, *L'inculture pour tous. La nouvelle utopie des politiques culturelles*, Paris: L'Harmattan, 2010, p. 24.

<sup>2</sup> *Évolution de la définition du musée selon les statuts de l'ICOM (1946-2001)* [en ligne], ICOM, France, URL: [http://archives.icom.museum/hist\\_def\\_fr.html](http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html) (consulté le 11 octobre 2011).

les musées ont développés au cours des quarante dernières années. Par ailleurs, sous ses multiples formes, l'accessibilité se manifeste dans la vie de tous les jours et peut être du ressort de tous. Il s'agit d'un concept sociétal de plus en plus conscientisé non seulement chez la population mais surtout chez les diverses autorités régissant la vie de la cité.

Suite à la réalisation du projet *Regard sourd sur la photographie*<sup>3</sup> au Musée de l'Élysée de Lausanne, et concernée par l'importance de la médiation culturelle dans l'amélioration de l'accessibilité des collections muséales, j'ai entrepris une analyse critique et comparative de l'accueil des publics dans les musées de beaux-arts de Suisse romande. Sept musées ont été sélectionnés, observés et analysés dans leur offre de médiation et leur accessibilité physique, financière et intellectuelle. Une grille comparative a permis d'évaluer l'accessibilité de ces lieux afin de rédiger une liste de suggestions réalisables, classées par formes d'accessibilité: accès à l'information, émotionnel, intellectuel, financier, physique et sensoriel. Lors de ce travail de recherche, je me suis par ailleurs interrogée sur l'accessibilité pour les publics en situation de handicap, ce qui m'a également menée à réfléchir à l'accessibilité intellectuelle. Dans cet article, j'aimerais relever dans un premier temps la signification et l'évolution de la médiation culturelle et de ses tendances, afin d'en saisir l'enjeu. Puis, je reprendrai deux approches que j'ai développées dans ma recherche et qui s'insèrent dans la réflexion actuelle des médiateurs culturels: accessibilité et handicap d'une part, accessibilité intellectuelle de l'autre.

---

<sup>3</sup> Le projet *Regard sourd sur la photographie* a proposé des formules de visite autant pour les personnes sourdes et malentendantes que pour les personnes entendant. Une visite proposait un commentaire simultané en français et en langue des signes française par une personne sourde formée expressément. La deuxième visite proposait un commentaire simultané en français et LPC (langage parlé complétement) à l'usage des personnes lisant partiellement sur les lèvres. Les visites ont eu lieu en mars et avril 2010 durant l'exposition *Hans Steiner, Chronique de la vie moderne* au Musée de l'Élysée (9 février 2011 au 15 mai 2011).



## LA MÉDIATION CULTURELLE

### HISTOIRE D'UNE TERMINOLOGIE

Du latin *mediatio* (de *mediare*), la médiation est d'abord « *l'entremise destinée à mettre d'accord, à concilier ou à réconcilier des personnes* »<sup>4</sup>, des partis, puis, par extension, le fait de servir d'intermédiaire. En France, la médiation s'est développée depuis 1970 dans les champs juridique, familial, médical, éducatif et médiatique<sup>5</sup>, étant chargée d'intervenir lors de situations conflictuelles et de maintenir le dialogue entre les personnes ou entités concernées. Dans le domaine culturel, les secteurs du cinéma et du livre sont les premiers à instaurer la médiation, bien qu'il s'agisse de médiation juridique et économique. En parallèle, les musées inaugurent la nouvelle muséologie à travers des expositions spectaculaires adaptées à la « civilisation des loisirs »<sup>6</sup>.

Du latin *cultura* (de *cultum*), culture prend d'abord un sens agricole puisqu'il signifie « cultiver la terre »<sup>7</sup>. Ce n'est qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle que le terme définit l'ensemble des aspects intellectuels d'une civilisation. Plus précisément, la culture « *est la capacité qu'a l'Homme à se dépasser pour atteindre à une entière et pleine réalisation de lui-même, une transcendance en quelque sorte* »<sup>8</sup>. Ainsi, la médiation culturelle peut avoir lieu dans les théâtres, ballets, opéras, cinémas, bibliothèques et musées.

---

<sup>4</sup> Les définitions étymologiques sont tirées du *Grand Robert de la langue française*.

<sup>5</sup> BORDEAUX Marie-Christine [en ligne], « La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques » in *Actes du Colloque international sur la médiation culturelle*, Montréal, décembre 2008, URL: [http://www.culturepourtous.ca/forum/2009/PDF/11\\_Bordeaux.pdf](http://www.culturepourtous.ca/forum/2009/PDF/11_Bordeaux.pdf) (consulté le 28 avril 2011).

<sup>6</sup> DONNAT Olivier, TOLITA Paul (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, p. 117.

<sup>7</sup> *Grand Robert de la langue française* [en ligne].

<sup>8</sup> CHAUMIER Serge, *L'inculture pour tous...*, p. 21.

La valeur éducative du musée est déjà considérée depuis le début du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle dans les musées anglo-saxons<sup>9</sup> alors qu'il faut attendre 1997 pour que le gouvernement français réalise son importance. Il lance alors le programme *Nouveaux services – emplois jeunes*<sup>10</sup> dans lequel la médiation culturelle est reconnue comme une fonction et un métier spécifiques. Ce n'est cependant que le 4 janvier 2002 que la loi relative aux Musées de France<sup>11</sup> mentionne explicitement la médiation parmi les attributions des musées : «*Chaque musée de France dispose d'un service ayant en charge les actions d'accueil des publics, de diffusion, d'animation et de médiation culturelles*»<sup>12</sup>. Par ailleurs, si le Référentiel européen des professions muséales édité par l'ICTOP<sup>13</sup> (International Committee for the Training of Personnel)

---

<sup>9</sup> John Cotton Dana, fondateur du Newark Museum, écrivain, théoricien et visionnaire, déclare dans le premier quart du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle : «*The museum that helps a teacher to make her lessons easier for herself and more interesting and more instructive to pupils, and that does this constantly, day in and day out, and on every subject in the curriculum – that is the only museum worth speaking of in the same breath with schools.*», in COTTON DANA John, *The New Museum, selected writings*, Newark : The Newark Museum Association, 1999 [1917], p. 190. Traduction de l'auteur : «Le musée qui aide l'enseignant à faciliter la préparation de ses leçons et à les rendre plus intéressantes et instructives aux élèves, et qui le fait de manière constante sur tous les sujets du programme, est le seul musée dont il vaut la peine de parler au même titre que l'école.»

<sup>10</sup> Le programme *Nouveaux services – emplois jeunes* avait pour objectif de résorber le chômage en développant des activités nouvelles et de créer 350 000 emplois présentant un caractère d'utilité sociale dans tous les domaines, d'une durée de cinq ans et principalement pour les jeunes de 18 à 26 ans.

<sup>11</sup> Article 7 de la *Loi relative aux musées de France* [en ligne], loi n° 2002-5, France, 4 janvier 2002, URL : <http://admi.net/jo/20020105/MCCX0000178L.html> (consulté le 17 octobre 2011). L'article signale que «*l'appellation "musée de France" peut être accordée aux musées appartenant à l'État, à une autre personne morale de droit public ou à une personne morale de droit privé à but non lucratif*».

<sup>12</sup> BORDEAUX Marie-Christine [en ligne], «La médiation culturelle en France...»

<sup>13</sup> *Référentiel européen des professions muséales* [en ligne], rédigé par RUGE Angelika, ICTOP, 2008, URL : [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/professions/frame\\_of\\_reference\\_2008.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/professions/frame_of_reference_2008.pdf), (consulté le 12 octobre 2011). ICTOP : International Committee for the Training of Personnel (Comité international pour la formation du personnel). Fondé en 1968, l'ICTOP a pour objectif de promouvoir la formation professionnelle et d'établir des «normes» applicables aux personnels de musée tout au long de leur carrière, en accord avec l'ICOM et le code de déontologie des musées.

en 2008 reprend le terme « responsable de la médiation culturelle au musée », évoqué pour la première fois dans le Référentiel suisse des professions muséales publié en 1994<sup>14</sup>, il est traduit par *manager of the education and visitor service* – « responsable du service de l'éducation et des visiteurs » – dans la version anglophone. Cette définition évite le terme médiation, parfois controversé de nos jours pour sa signification originelle, et privilégie la mission éducative du musée envers les visiteurs. *Kulturvermittlung* en allemand reprend cependant le terme médiation – *Vermittlung* – en tant qu'entremise entre deux entités. En septembre 2011, la section britannique de l'ICOM crée un service de médiation culturelle nommé ICOM/WIPO Cultural Mediation Service, destiné à aider les institutions culturelles et résoudre des conflits concernant les propriétés culturelles sans avoir besoin de recourir à une troisième partie ou un conseil juridique<sup>15</sup>. Le terme *cultural mediation* a donc une signification différente du terme médiation culturelle dans la langue française. N'y a-t-il pas ainsi, dès le début, un problème de terminologie au sein des nouveaux services d'éducation des musées ? Y avait-il initialement une situation conflictuelle dont le médiateur devait être l'intermédiaire ? Nombreux sont les musées, aujourd'hui, à avoir changé le nom de leur service. Il peut s'appeler Service des publics, Accueil des publics, Service des programmes éducatifs, voire Bureau des transmissions<sup>16</sup>.

Sachant que le musée « *transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation* »<sup>17</sup>, la médiation culturelle

<sup>14</sup> *Référentiel suisse des professions muséales*, rédigé par WICK-WERDER Margrit, ICOM Suisse [en ligne], 1994, URL : [http://www.museums.ch/fileadmin/museums/doc\\_museums/Museumsberufe\\_2010\\_F.pdf/](http://www.museums.ch/fileadmin/museums/doc_museums/Museumsberufe_2010_F.pdf/) (consulté le 12 octobre 2011).

<sup>15</sup> « ICOM UK welcomes ICOM/WIPO Mediation Service » [en ligne], 12 septembre 2011, URL : <http://uk.icom.museum/> (consulté le 12 octobre 2011).

<sup>16</sup> Terme utilisé par le Mamco, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de Genève, pour désigner son service de médiation culturelle.

<sup>17</sup> *Évolution de la définition du musée selon les statuts de l'ICOM* [en ligne], adoptés lors de la 21<sup>e</sup> Conférence générale à Vienne en 2007, URL : <http://icom.museum/qui-sommes-nous/la-vision/definition-du-musee/L/2.html> (consulté le 12 octobre 2011).

s'est développée autour de la mission éducative du musée envers les visiteurs. Mediamus, l'association suisse des médiateurs culturels de musée, définit la médiation culturelle comme l'«*ensemble des fonctions mettant en relation les œuvres proposées par les musées et la population, c'est-à-dire les divers types de publics, actuels et potentiels. [...] La médiation crée le dialogue entre ces œuvres aux implications multiples et les horizons d'attente des publics. Elle instaure aussi le dialogue avec les publics potentiels et les non-publics dans une perspective d'accès à la culture*»<sup>18</sup>.

Les visiteurs et les conservateurs se représentent essentiellement le musée à travers l'image symbolique du pont<sup>19</sup> et lui attribuent une fonction socioculturelle de partage des connaissances et de diffusion d'un savoir<sup>20</sup>. En plus de ses missions de conservation, d'étude et d'exposition, le musée joue donc un rôle social auprès du public. Cela implique de reconnaître que «*l'institution muséale s'organise comme un instrument du changement social, un instrument d'éducation et de compréhension, un outil d'appropriation. En clair, qu'elle s'affirme comme un acteur à part entière du développement culturel, social et économique*»<sup>21</sup>. Par conséquent, la médiation culturelle permet l'instrumentation de la diffusion d'un savoir faisant le lien entre ce qui relève de la culture et les

---

<sup>18</sup> La définition de *mediamus* s'appuie sur les travaux de la muséologue CAILLET Élisabeth, *Définition de la médiation culturelle de mediamus* [en ligne], Association suisse des médiateurs culturels de musée, Suisse, 2006 URL : <http://www.mediamus.ch/picture/upload/file/Definition%20mediation.pdf/> (consulté le 11 octobre 2011).

<sup>19</sup> Pour 51,7 % des visiteurs et 68 % des conservateurs interrogés lors de l'enquête de Mottaz-Baran, le «*pont – entre le passé, le présent, le futur*» représentait le mieux le sens et les rôles du musée. MOTTAZ-BARAN Arlette, *Les musées vaudois et leurs publics : profil, attentes et pratiques*, Lausanne : Université de Lausanne/ Institut d'anthropologie et de sociologie, 1994, p. 123.

<sup>20</sup> Tant pour les visiteurs que pour les conservateurs, la fonction la plus importante d'un musée est le partage des connaissances (92,5 % des visiteurs) et la diffusion d'un savoir (79 % des conservateurs). MOTTAZ-BARAN Arlette, *Les musées vaudois et leurs publics...*, p. 130.

<sup>21</sup> PATRIAT Claude, «*Au bonheur des musées*», in *Les institutions culturelles au plus près du public. Journées d'étude organisées au musée du Louvre, 21 et 22 mars 2002*, 2002, p. 190.

publics. Renvoyant à l'idée qu'il existe un certain clivage entre deux univers distincts, le terme médiation prend dès lors son sens.

En Suisse romande, l'évolution de la médiation culturelle s'observe depuis ces vingt dernières années. Malgré les différentes politiques culturelles d'État, l'influence du concept français est notoire<sup>22</sup>. En France, les années 1960 marquent le développement de l'action culturelle et les animateurs travaillent de plus en plus pour les musées. Apparaissent alors les premiers CAC – Centre d'action communale – ayant pour objectif de sensibiliser chacun à la prise en compte de la culture et de favoriser une « *autogestion de l'acculturation* »<sup>23</sup>. Après des années de croyance en la démocratisation de la culture, la médiation culturelle se diffuse dès les années 1990 en proposant une « *stratégie d'action inhérente aux principes de démocratisation de la culture, d'accessibilité et de lutte à l'exclusion culturelle* »<sup>24</sup>. Elle n'ignore donc pas le fossé existant parmi les différents publics et non-publics mais souhaite au contraire l'accepter pour mieux l'appréhender et le diminuer. Bien que la médiation soit devenue une évidence pour toute institution, sa terminologie est paradoxalement rarement utilisée, et même souvent volontairement évitée au profit d'expressions telles qu'action culturelle, action pédagogique, relation aux publics, etc.<sup>25</sup>

## TENDANCES ACTUELLES

Après avoir réhabilité l'espace public par l'accès public aux collections et aménagé des horaires élargis, les musées délaissent lentement la démocratisation de la culture, déclarée « *utopie épuisée* »<sup>26</sup> par certains sociologues, en faveur de la mission éduca-

<sup>22</sup> On remarque cette influence dans les musées genevois, où les services de médiation culturelle sont très structurés.

<sup>23</sup> CHAUMIER Serge, *L'inculture pour tous...*, p. 122.

<sup>24</sup> BÉLIVEAU-PAQUIN Geneviève, « La place des acteurs politiques dans les processus de politiques culturelles municipales : une autre conception de la médiation culturelle », *Lien social et Politiques*, n° 60, 2008, p. 75.

<sup>25</sup> AUBOUIN Nicolas, KLETZ Frédéric, LENAY Olivier, « Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines », *Culture études*, n° 1, 2010, p. 2.

<sup>26</sup> « *Critiquée comme idéologie irréalisable ou "utopie épuisée" par certains*

tive mais également et surtout du plaisir éprouvé et l'expérience sensible de la visite au musée : « *la mission de divertissement* »<sup>27</sup>. On observe alors une déviation du musée se présentant moins comme un élément du service public de l'éducation que comme un équipement culturel indispensable à l'animation de la Cité. Le musée n'héberge plus seulement une collection, une bibliothèque ou une médiathèque, mais aussi une boutique, un restaurant et autres attractions commerciales, renforçant l'appartenance du musée au secteur des loisirs<sup>28</sup>. Dénommée *edutainment*<sup>29</sup> – contraction de *education* et *entertainment* – dans la société anglo-saxonne, cette tendance est liée à l'évolution de la société occidentale de consommation et de loisirs. En 1995, lors de la conférence annuelle de la collaboration européenne des exposants de l'industrie des sciences et des techniques, le Dr Alan Friedman affirme : « *Museums need to view them as operating on two different axes, where it is important to be educated yet have fun as the same time* »<sup>30</sup>.

---

*sociologues, abandonnée comme projet par certaines élites, la démocratisation de la culture s'est retrouvée disqualifiée alors même qu'elle fut l'objet de réalisations partielles et locales au plus près de certaines institutions culturelles.*». FLEURY Laurent, *Le cas Beaubourg. Mécénat d'état et démocratisation de la culture*, Paris : Armand Colin, 2007, p. 93.

<sup>27</sup> FATÔME Étienne, « Les musées et l'idée de service public », in BONNEFOUS Édouard, PEUCHOT Éric, RICHER Laurent, *Droit au musée, droit des musées*, Paris : Dalloz & Fondation Singer-Polignac, 1994, p. 32.

<sup>28</sup> FATÔME Étienne, « Les musées et l'idée de service public »... p. 33.

<sup>29</sup> Le terme *edutainment* a d'abord désigné les CD-Roms, les jeux et simulations sur ordinateur pour englober, par la suite, les parcs à thème introduisant « *a smattering of education in museums with the fun* » [traduction de l'auteure : une poignée d'éducation dans le plaisir]. BETHAN Marshall [en ligne], « That's edutainment! Museums are in danger of becoming too like theme parks in their attempts to attract children », *The Independent*, 19 septembre 1996, URL : <http://www.independent.co.uk/news/education/education-news/thats-edutainment-1363993.html/> (consulté le 20 octobre 2011).

<sup>30</sup> BETHAN Marshall [en ligne], « That's edutainment!... » Traduction de l'auteure : « Les musées doivent être considérés comme fonctionnant sur deux axes différents, où il est important d'être éduqué et d'avoir du plaisir en même temps. ». Alan Friedman est le conservateur du New York Hall of Science.

Le musée doit faire face aux avantages et inconvénients de ce système et s'animer autour de ses collections pour les rendre plus accessibles. Il développe ainsi des activités divertissantes et ludiques pour attirer le jeune public, défini comme le public de demain. Dès lors, la médiation culturelle est souvent reliée à ce public cible et organise spécifiquement pour lui des ateliers pédagogiques où l'enfant est placé au cœur de l'action. La tendance générale place actuellement le plaisir au centre des enjeux. C'était déjà le cas en 1899 aux États-Unis avec l'inauguration du premier musée pour enfants à Brooklyn. En Europe, il faut attendre 1976 pour que le premier musée pour enfants ouvre à Bruxelles. À titre comparatif, en Suisse, l'Espace des inventions<sup>31</sup> ouvre ses portes à Lausanne en 2000 et Creaviva Kindermuseum au Centre Paul Klee à Berne en 2005. De telles institutions promeuvent l'expérience polysensorielle par la manipulation des objets ou la mise en situation concrète. John Cotton Dana l'avait compris au début du xx<sup>e</sup> siècle : « *Tomorrow, objects of art will be bought to give pleasure, to make manners seem more important, to promote skill, to exalt hand-work and to increase the zest of life by adding to it new interests ; and, these objects being bought for use, will be put where the most people can most handily use them, in a museum planned for making the best use of all it contains [...]* »<sup>32</sup>.

Or, faisant de la mission éducative du musée sa priorité, ce type de musée n'est parfois pas réellement considéré comme tel. En présentant l'Espace des inventions sur son site internet, la Ville de Lausanne déclare : « *Autant dire que ce n'est pas vraiment un musée. Ici, il est permis de toucher, de manipuler, d'expérimenter,*

<sup>31</sup> Précisons que l'Espace des inventions à Lausanne n'est pas considéré comme un musée, puisqu'il ne possède pas de collection.

<sup>32</sup> COTTON DANA John, *The New Museum...*, préface, p. 4. Traduction de l'auteure : « *Demain, les objets d'art seront achetés pour faire plaisir, pour rendre la diversité plus importante, pour promouvoir les compétences, pour exalter le travail manuel et pour augmenter la joie de vivre en y ajoutant de nouveaux intérêts ; et, ces objets seront achetés pour leur usage, ils seront placés là où la plupart des gens pourront les utiliser plus commodément, dans un musée prévu pour faire le meilleur usage de tout ce qu'il contient [...]* ».

*de parler, de poser des tas de questions.*»<sup>33</sup> La remarque est significative car, au lieu d'évoquer l'absence de collection contestant le statut même de musée, elle relève la possibilité de toucher, parler, etc. Quand bien même serait-il un « vrai » musée, serait-il pour autant reconsidéré en permettant la manipulation des objets et un comportement plus libéré ? S'il reste difficile de pouvoir toucher les pièces originales d'une collection, il n'est pas rare que cela le soit ponctuellement<sup>34</sup>. Dès lors, si la phrase peut choquer de prime abord, elle pointe un élément fondamental : un musée est-il encore apparenté à un temple où la contemplation silencieuse est la règle absolue ? D'après l'étude de Mottaz-Baran<sup>35</sup>, 34,5 % des visiteurs ayant répondu au questionnaire considèrent encore le musée comme un temple. Après l'image du pont (51,7 %), l'image symbolique du lieu de silence et de contemplation « divine » reste présente malgré les efforts engagés pour rendre le musée plus vivant et accessible.

Cependant, le véritable enjeu pour les services de médiation est de connaître le public actif du musée, savoir comment et pourquoi il vient, afin de créer un projet culturel pertinent et assurer la sensibilisation et la fidélisation du futur public. Inauguré en 1977, le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou est le premier à s'en préoccuper<sup>36</sup>. Désirant créer un « *capital culturel* »<sup>37</sup> chez ses visiteurs, la politique des publics du Centre se base sur une ouverture souhaitée la plus large possible sur les différents publics, ainsi

<sup>33</sup> *Espace des inventions, Musées, Culture à vivre, Ville de Lausanne*, URL : <http://www.lausanne.ch/view.asp?DocId=28017/> (consulté le 27 octobre 2011).

<sup>34</sup> Citons les exemples du musée Rodin en 1999 in FAUCHARD Cécile, « Éduquer et socialiser les enfants sourds par le musée », *Lettre de l'OCIM*, n° 63, 1999, p. 35-43 ; et du Musée des années 30 à Boulogne-Billancourt, in BILANGES Thomas, « De la main au langage : l'exposition, la main entendue », *Lettre de l'OCIM*, n° 74, 2001, p. 3-5. Ces deux projets ont été effectués pour accueillir des visiteurs sourds et malentendants en leur permettant de toucher les œuvres.

<sup>35</sup> MOTTAZ-BARAN Arlette, *Les musées vaudois et leurs publics...*, p. 123.

<sup>36</sup> KREBS Anne, MARESCA Bruno, « Le renouveau des musées », *Problèmes politiques et sociaux*, Paris : La Documentation française, n° 910, mars 2005, p. 28.

<sup>37</sup> Le « capital culturel » a pour objectif de produire de l'expérience sociale et collective, le musée exerçant indubitablement une activité de production à visée sociale et culturelle. KREBS Anne, MARESCA Bruno, « Le renouveau des musées »..., p. 9.



que sur l'interdisciplinarité. Le concept du projet est clairement indiqué dans le programme : « *C'est au public qu'il appartiendra de révéler l'unité du Centre* », ce à quoi Renzo Piano répond : « *C'est au flot ininterrompu de la masse qu'il appartiendra de vivifier le Centre* »<sup>38</sup>. Soumis au « tourisme culturel »<sup>39</sup>, les musées doivent aujourd'hui attirer un plus grand nombre de visiteurs. Là encore, une offre attrayante, éclectique et accessible est donc nécessaire.

Par ailleurs, la médiation culturelle peut se manifester de deux façons : à travers la médiation humaine ou symbolique<sup>40</sup>. Les nouvelles technologies permettent le développement considérable de la médiation symbolique aux dépens de la médiation humaine. La tendance actuelle privilégie en général cette médiation, car elle a l'avantage d'être visible à tout moment et d'être plus rentable à long terme. Enfin, l'interaction entre les visiteurs est une autre tendance importante dans le domaine muséal. Nombreux sont les musées à proposer des visites « duo » ou « famille » afin de favoriser l'interaction et l'échange entre l'enfant et l'adulte. Il a été prouvé, par une étude faite en Californie en 1992, que les expositions favorisant l'interaction sociale facilitent la compréhension du message muséal<sup>41</sup>. Susciter l'interaction directe avec le contenu

<sup>38</sup> Les deux citations sont tirées de FLEURY Laurent, *Le cas Beaubourg...*, p. 159.

<sup>39</sup> La culture étant soumise au tourisme culturel, l'économie touristique trouve dans le musée un nouveau potentiel. OLU Elsa, « L'argument culturel du "touristique", l'argument touristique du culturel, symptômes de "la fin du muséal" », *Téoros*, automne 2008, p. 10.

<sup>40</sup> Est appelée médiation humaine tout ce qui intègre la présence humaine dans la rencontre entre le visiteur et l'objet exposé : atelier pédagogique, etc. La médiation symbolique met en place des moyens pour faciliter l'appréhension de l'objet : audioguide, brochure, moyens muséographiques, etc. Hooper-Greenhill parle de *distance learning* – apprentissage à distance – et de *face-to-face teaching* – apprentissage face-à-face.

<sup>41</sup> DIERKING Lynn [en ligne], « Rôle de l'interaction sociale dans l'expérience muséale », *Publics et Musées*, n° 5, 1994, p. 29, URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus\\_1164-5385\\_1994\\_num\\_5\\_1\\_1035](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_1994_num_5_1_1035) (consulté le 3 novembre 2011). « *Plus de 40 % des visiteurs de ce musée [Musée de la science et de l'industrie de Californie] sont des familles d'origine hispanique pour qui l'anglais n'est pas la langue maternelle. De fait, on pense qu'une majorité de ces visiteurs ne lisent jamais. Les premières observations ont permis de constater que les*

d'une exposition ou l'interaction sociale entre les visiteurs contribue donc au principal objectif éducatif de la médiation culturelle avec, devant elle, un vaste champ d'action à inventer<sup>42</sup>.

## L'ACCESSIBILITÉ DANS LES MUSÉES DES BEAUX-ARTS

### LES PUBLICS ET L'ŒUVRE D'ART : QUESTION DE MÉDIATIONS

Réfléchir à la question de l'accessibilité en médiation culturelle et, plus précisément dans les musées des beaux-arts, c'est avant tout interroger la place de l'art dans les musées. Puisque «*l'œuvre d'art acquiert une existence réelle à partir du moment où elle est reconnue dans la sphère publique*»<sup>43</sup> et qu'elle «*puise sa vraie force et sa valorisation dans la réception que le public lui fait*»<sup>44</sup>, la muséification de l'œuvre d'art paraît légitime et permet la réhabilitation de la place de l'art dans l'espace public. Il existe pourtant à ce niveau un paradoxe entre l'intention de certains artistes et les professionnels du musée. En effet, les artistes ne créent pas tous pour un éventuel public. «*Quand je crée, je ne pense jamais au public*» affirme Jan Fabre<sup>45</sup>. Le sociologue français Jean-Louis Fabiani appuie cette idée : «*L'autonomisation du geste artistique implique la rupture avec le public de tout pacte*

---

*enfants servent en quelque sorte d'intermédiaires entre leurs parents et le musée. [...] Les enfants parlent en espagnol avec les membres de leur famille, auxquels ils tentent visiblement d'expliquer les phénomènes présentés.*», p. 29-30.

<sup>42</sup> L'exposition *Avance, Hercule!* du Musée romain de la ville de Lausanne [8 juin 2011 au 22 janvier 2012] est un parfait exemple d'interaction entre le contenu de l'exposition et les visiteurs et entre les visiteurs eux-mêmes puisqu'ils sont amenés à trouver un code en réponse à une énigme posée dans chaque salle de l'exposition pour pouvoir ouvrir les portes et poursuivre le parcours. Les visiteurs doivent donc réfléchir, se mettre d'accord et agir ensemble.

<sup>43</sup> MOUCHTOURIS Antigone, *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 101.

<sup>44</sup> MOUCHTOURIS Antigone, *Sociologie du public...*, p. 35.

<sup>45</sup> PÉQUIGNOT Bruno, «La culture en débat, réflexions sociologiques», in MOESCHLER Olivier, THÉVENIN Olivier, *Les territoires de la démocratisation culturelle. Équipements, événements, patrimoines : perspectives franco-suisse*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 190.

de réception. On peut même affirmer que plus l'artiste s'affranchit, moins il a besoin du public»<sup>46</sup>. Aussi, de même qu'ils tentent de limiter le clivage entre la culture et le public par l'amélioration de l'accessibilité d'une collection, les médiateurs culturels doivent parfois amorcer l'incohérence, voire la contradiction, entre une institution culturelle et ses missions.

En outre, les artistes recherchent désormais moins un «public» que des visiteurs participant et s'engageant dans la compréhension de l'œuvre, dans sa manipulation, voire dans sa cocréation<sup>47</sup>. Ainsi, l'art possède une valeur sensible et intellectuelle que le médiateur doit transmettre aux visiteurs; ce que faisaient en partie auparavant les artistes avant qu'ils ne refusent pour la plupart de le faire aujourd'hui<sup>48</sup>. Ces valeurs donnent lieu à de multiples médiations dès l'acte artistique jusqu'à sa réception, lesquelles soulignent la difficulté d'appréhension de certaines œuvres d'art, notamment d'art contemporain. Caune dénombre quatre niveaux de médiation dans l'acte artistique, qui, ensemble, construisent le cadre de réception sensible pour celui qui le perçoit<sup>49</sup>:

*«Le premier concerne l'entre-deux de l'intention et de l'expression de l'artiste. Bien que la fonction de l'art ne soit pas de délivrer des messages, l'art relève d'une conduite intentionnelle qui produit un objet, un processus ou un événement, dont la fonction, en dernière instance, est de trouver un destinataire. Celui-ci noue avec l'objet, le processus ou l'événement une relation singulière de l'ordre du symbolique et de l'imaginaire. [...]*

*Le second niveau de médiation intervient dans l'exécution à travers le rapport entre l'énonciation (l'acte d'expression)*

<sup>46</sup> FABIANI Jean-Louis, *L'éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon*, Grenoble: PUG, 2008, p. 107, cité in MOESCHLER Olivier, THÉVENIN Olivier, *Les territoires de la démocratisation culturelle...*, p. 191.

<sup>47</sup> LAMOUREUX Ève, «La médiation culturelle et l'engagement: des pratiques artistiques discordantes», *Lien social et Politiques*, n° 60, 2008, p. 164.

<sup>48</sup> PÉQUIGNOT Bruno, «La culture en débat, réflexions sociologiques»..., p. 191.

<sup>49</sup> CAUNE Jean, *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2006.

*et la marque matérielle de l'œuvre. Ce niveau est celui de l'artiste impliqué, dans la totalité de sa personne, dans une expérience esthétique. [...]*

*Le troisième niveau de médiation intervient au plan de la destination de l'œuvre, dans le dialogue entre la forme (la structure) et le support sur lequel elle s'inscrit (le médium). Ce troisième médium est d'autant plus marqué que la forme peut être reproduite selon des supports différents. [...]*

*Enfin, le dernier niveau est constitué par les différentes phases de production qui interviennent en aval de la création artistique.»*

La muséification de l'œuvre d'art implique d'autres médiations pour permettre la rencontre entre le visiteur et l'œuvre d'art. Issue de l'imaginaire et du contexte socioculturel propre à l'artiste, l'œuvre d'art s'inscrit dans l'histoire de l'art, que l'artiste le reconnaisse ou non. De plus, chaque œuvre d'art possède un parcours empreint de traces qui permet ou non sa présence et son accessibilité au sein du musée<sup>50</sup>. Par conséquent, l'œuvre d'art muséifiée ne peut être appréhendée sans une approche esthétique générale dépendant des différents contextes de sa production et de son exposition.

Dans un deuxième temps, l'interaction entre l'œuvre et le visiteur s'effectue naturellement à travers l'expérience esthétique et parfois sensorielle, indépendamment de la muséographie esthétisante ou « contextualisante » de l'exposition. Ainsi, l'interaction est propre à chaque visiteur, de même qu'elle dépend du capital culturel<sup>51</sup> de ce dernier, de sa prédisposition pour l'expérience<sup>52</sup> et de la façon

---

<sup>50</sup> C'est le cas notamment des œuvres de *land art* qui, par défaut, ne peuvent être exposées dans les musées. Un autre exemple, plus classique, est le parcours tumultueux du tableau de *La Joconde* de Léonard de Vinci.

<sup>51</sup> Le capital culturel est déterminé par des attributs tels que les antécédents familiaux, le niveau d'instruction, le statut professionnel et le lieu de résidence, in ZOLBERG Vera, « Le Musée des beaux-arts, entre la culture et le public : Barrière ou facteur de nivellement ? », *Sociologie et sociétés*, 21:2, 1989, p. 82.

<sup>52</sup> LANKFORD Louis E., « Experience in Constructivist Museums », *Journal of Aesthetic Education*, 36:2, Summer 2002, p. 149.

dont il se comporte envers les œuvres<sup>53</sup>. Enfin, la rencontre esthétique et sensorielle avec l'œuvre d'art peut participer au développement de la confiance en soi – le visiteur doit apprendre à se fier à sa sensibilité esthétique et sensorielle – et à l'esprit communautaire – la composition du public des musées reflète les divisions existant au sein de la société<sup>54</sup>.

L'émergence du champ pédagogique dans la médiation culturelle a suscité de nouvelles manières d'appréhender les œuvres. Les médiateurs peuvent s'appuyer sur cinq théories concernant l'acquisition de la connaissance et les méthodes d'apprentissage. Actuellement, dans les musées des beaux-arts, deux théories sont principalement appréciées : la théorie constructiviste et la théorie «esthétisante». La première<sup>55</sup>, illustrée par l'œuvre de Piaget, considère que l'esprit construit des schèmes et que l'apprentissage consiste à sélectionner et organiser l'ensemble des sensations perçues. La théorie «esthétisante», quant à elle, estime que la contemplation directe de l'œuvre d'art est suffisante pour sa compréhension. Elle considère donc les aspects sensoriels de l'expérience prédominants sur les informations induites chez le spectateur, à travers la «*transformation des données perceptibles par un processus de l'esprit, c'est-à-dire par un acte intentionnel du sujet qui met en œuvre une attention sensible*»<sup>56</sup>.

## ACCESSIBILITÉ ET HANDICAP

Le terme «accessibilité», dérivé du latin *accessibilis*, de *accedere* «approcher», employé dès 1355, est utilisé pour la première fois

<sup>53</sup> ZOLBERG Vera, «Le Musée des beaux-arts...», p. 79.

<sup>54</sup> LANG Catherine, «Action éducative et amélioration de l'accessibilité des musées pour une diversification du public», in *L'avenir des musées, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service Culturel les 23, 24 et 25 mars 2000*, GALARD Jean (dir.), Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, p. 480.

<sup>55</sup> HEIN George E., «The Constructivist Museum», *Journal for Education in Museum*, n° 16, 1999.

<sup>56</sup> CAUNE Jean [en ligne], *La médiation culturelle : une construction du lien social*, 22 novembre 1999, URL : [http://w3.u-grenoble3.fr/les\\_enjeux/2000/Caune/Caune.pdf](http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2000/Caune/Caune.pdf) (consulté le 3 mars 2011), p. 218.

en 1630 dans la langue française<sup>57</sup>. Se référant à l'accès à un lieu, l'accessibilité signifie : « où l'on peut accéder, arriver, entrer ». Le ministère de la Culture de France a, quant à lui, récemment défini l'accessibilité en ces termes : « *Selon sa définition interministérielle, l'accessibilité est la réduction de la discordance entre, d'une part, les possibilités, les compétences et les capacités d'une personne et d'autre part les ressources de son environnement lui permettant de façon autonome de participer à la vie de la cité.* »<sup>58</sup> Cette définition énonce des notions complexes, allant au-delà de l'accès physique, puisqu'elle inclut l'interaction favorable entre les aptitudes d'une personne et son environnement, lui permettant ainsi la participation autonome aux activités quotidiennes au sein de la société. Dans le domaine muséal, l'ICOM définit le musée comme étant une institution « *au service de la société et de son développement et ouverte au public [...]* »<sup>59</sup>. À cette définition, on peut ajouter celle de Gob : « *le musée ne doit pas seulement organiser l'accès, se contenter de laisser voir les œuvres, il doit favoriser l'accessibilité de chacun et on sait que les barrières culturelles et sociales sont bien plus difficiles à abaisser que les obstacles matériels* »<sup>60</sup>. Néanmoins, au-delà des notions culturelles et matérielles, les facteurs environnementaux, économiques, sociaux, historiques et politiques doivent également être pris en compte.

Dans un premier temps, l'accessibilité dans les musées est presque systématiquement associée aux personnes en situation de handicap<sup>61</sup>, bien qu'elle concerne de fait tous les visiteurs.

<sup>57</sup> *Le Grand Robert de la langue française* [en ligne].

<sup>58</sup> *État des lieux de l'accessibilité des équipements culturels* [en ligne], Ministère de la Culture et de la Communication, France, août 2001, URL : [http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Developpement-culturel/Culture-et-handicap/Etat-des-lieux-de-l-accessibilite-des-equipements-culturels/\(language\)/fre-FR/](http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Developpement-culturel/Culture-et-handicap/Etat-des-lieux-de-l-accessibilite-des-equipements-culturels/(language)/fre-FR/) (consulté le 10 octobre 2011).

<sup>59</sup> *Définition du musée selon les statuts de l'ICOM* [en ligne], 2007.

<sup>60</sup> GOB André, « Le dialogue du musée », in MAIRESSE François, DESVALLÉES André, *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 24.

<sup>61</sup> Le mot handicap est emprunté à l'anglais et son origine est l'expression *hand in cap* – littéralement « main dans le chapeau ». L'expression désigne un jeu d'échange d'objets personnels pratiqué au XVI<sup>e</sup> siècle en Grande-Bretagne. Si

Cela s'explique par l'envie de changement et d'ouverture dans les musées – manifestée par la nouvelle muséologie et l'animation culturelle – qui survient simultanément à la mobilisation internationale autour du handicap. En Europe et en Amérique du Nord, on observe l'émergence des mouvements sociaux de personnes handicapées et, dans les pays anglo-saxons plus précisément, le développement d'un champ académique consacré au handicap, les Disability Studies. Ces mêmes années marquent un tournant politique important envers la reconnaissance des droits des personnes handicapées lorsque, après la Déclaration des droits des personnes handicapées de 1975<sup>62</sup>, l'ONU met

---

les détails exacts de ce jeu restent obscurs, il s'agissait d'assurer l'égalité de valeur entre ce qui était donné et ce qui était reçu. Il est probable qu'un arbitre évaluait le prix des objets échangés et se chargeait de surveiller l'équivalence. Ainsi, celui qui recevait un objet d'une valeur supérieure était contraint de déposer une somme d'argent dans un chapeau pour rétablir l'équité. Puis, vers 1754, l'expression est utilisée dans les courses hippiques. Elle exprime l'application d'un désavantage sur les meilleurs concurrents avec, par exemple, un supplément de poids sur les meilleurs chevaux, afin d'égaliser leurs chances avec les moins bons. Les courses à handicap correspondent dès lors à « *une mesure des performances inégales des concurrents engagés dans la compétition* », in STIKER Henri-Jacques, « Comment nommer les déficiences ? », *Ethnologie française*, 3:39, 2009, p. 467.

En 2005, la loi française pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées définit le handicap : « *Constitue un handicap, au sens de la présente loi, toute limitation d'activité ou restriction de participation à la vie en société subie dans son environnement par une personne en raison d'une altération substantielle, durable ou définitive d'une ou plusieurs fonctions physiques, sensorielles, mentales, cognitives ou psychiques, d'un polyhandicap ou d'un trouble de santé invalidant.* » Article 2, *Loi pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées* [en ligne], loi n° 2005-102, France, 11 février 2005, URL : <http://admi.net/jo/20050212/SANX0300217L.html> (consulté le 17 octobre 2011).

<sup>62</sup> Article 1 : « *Le terme "handicapé" désigne toute personne dans l'incapacité d'assurer par elle-même tout ou partie des nécessités d'une vie individuelle ou sociale normale, du fait d'une déficience, congénitale ou non, de ses capacités physiques ou mentales.* » Article 5 : « *Le handicapé a droit aux mesures destinées à lui permettre d'acquies la plus large autonomie possible.* », *Déclaration des droits des personnes handicapées* [en ligne], ONU, Genève, 1975, URL : [http://www.un.org/french/documents/view\\_doc.asp?symbol=A/RES/3447%20\(XXX\)](http://www.un.org/french/documents/view_doc.asp?symbol=A/RES/3447%20(XXX)) (consulté le 6 décembre 2011).

en œuvre une politique volontariste pour la reconnaissance des droits, la participation sociale et la citoyenneté pleine et entière des personnes handicapées<sup>63</sup>. Souvent en avance sur les musées européens, les musées nord-américains témoignent d'un engouement certain vis-à-vis de la notion d'accessibilité; à titre d'exemple, le Canada déclare l'année 1981 Année internationale des personnes handicapées. L'intégration de la population ayant des incapacités physiques, sensorielles ou intellectuelles a connu une importante évolution dans l'ensemble de l'environnement physique, à savoir les transports, les parcs et tous les autres équipements publics, dont les institutions culturelles<sup>64</sup>. Aux États-Unis, le projet mené par la Wallace Foundation à New York de 1991 à 1999 nommé Collections Accessibility Initiative a eu pour objectif d'aider les musées à trouver de nouveaux moyens pour attirer un public plus nombreux et diversifié à travers des programmes en lien avec leurs collections permanentes. Quant à l'ASTC – Association of Science-Technology Centers –, elle a tenu seize Accessible Practices Workshops – ateliers pratiques en accessibilité – entre 2000 et 2003 dans dix musées et centres scientifiques, afin de rendre ces lieux plus accessibles pour les personnes en situation de handicap<sup>65</sup>. Une liste de conseils<sup>66</sup> a ensuite été publiée; elle constitue une source rare de propositions pour améliorer l'accessibilité dans les musées, auxquelles s'ajoutent contacts et marches à suivre.

---

<sup>63</sup> BARRAL Catherine, «Reconfiguration internationale du handicap et loi du 11 février 2005», *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 73, 2008/3, p. 99.

<sup>64</sup> FALTA Patricia [en ligne], «L'accessibilité universelle», in *Élargir les horizons. Perspectives scientifiques sur l'intégration sociale*, Québec: OPHQ & Éditions Multimondes, 1994, p. 857-862, URL: [http://www.med.univrennes1.fr/sisrai/art/accessibilite\\_universelle2.html/](http://www.med.univrennes1.fr/sisrai/art/accessibilite_universelle2.html/) (consulté le 27 octobre 2011).

<sup>65</sup> *Accessible Practices*, Association Science-Technology Centers [en ligne], USA, URL: <http://www.astc.org/resource/access/index.htm/> (consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2011).

<sup>66</sup> «Best Practices», *Accessible Practices*, Association Science-Technology Centers [en ligne], URL: <http://www.astc.org/resource/access/best.htm/> (consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2011).



L'accessibilité devient affaire d'État en France, quand, en juin 2002, la loi relative aux musées de France insère l'article: «Concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture»<sup>67</sup>. Trois ans plus tard, la loi pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées<sup>68</sup> rend obligatoire la mise en accessibilité de tous les bâtiments recevant du public et témoigne de la prise en considération politique des personnes handicapées. Plus récemment en Suisse romande, la loi sur le patrimoine mobilier et immatériel du canton de Vaud du 8 avril 2014 inscrit aux missions générales des institutions patrimoniales cantonales: «*concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation visant à assurer l'accès de tous au patrimoine mobilier et immatériel, notamment par la médiation culturelle et sensibilisation du public.*»<sup>69</sup> «*Les institutions patrimoniales cantonales mettent en œuvre, en fonction des moyens disponibles, des mesures favorisant l'accès aux prestations muséographiques et à leur compréhension pour toutes les formes de handicap.*»<sup>70</sup>

Les musées européens réfléchissent cependant depuis plus de vingt ans à l'accessibilité de leurs collections envers ces publics. Relevons le colloque européen «Les Musées et les

---

<sup>67</sup> Article 2, *Loi relative aux musées de France* [en ligne]...

<sup>68</sup> «*Les dispositions architecturales, les aménagements et équipements intérieurs et extérieurs des locaux d'habitation, qu'ils soient la propriété de personnes privées ou publiques, des établissements recevant du public, des installations ouvertes au public et des lieux de travail doivent être tels que ces locaux et installations soient accessibles à tous, et notamment aux personnes handicapées, quel que soit le type de handicap, notamment physique, sensoriel, cognitif, mental ou psychique [...]*» Article 41, *Loi pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées* [en ligne], loi n° 2005-102, France, 11 février 2005, URL: <http://admi.net/jo/20050212/SANX0300217L.html> (consulté le 17 octobre 2011).

<sup>69</sup> Loi 446.12 sur le patrimoine mobilier immatériel du 8 avril 2014 du Canton de Vaud, article 30, al. 3.

<sup>70</sup> Loi 446.12 sur le patrimoine mobilier immatériel du 8 avril 2014 du Canton de Vaud, article 34, al. 1 et 2.

Personnes handicapées», organisé par la Fondation de France en novembre 1988 et tenu au Palais de l’Unesco à Paris, les journées d’études et de formation sur la question «Musées et accessibilité, un enjeu de société» par l’Association générale des conservateurs des collections publiques de France – AGCCPF – vingt ans plus tard, et le colloque européen sur l’accessibilité des musées en Europe pour les personnes vivant avec un handicap, «Des Musées (plus) accessibles», organisé par ICOM Belgique en novembre 2011. Outre l’intérêt et une prise de conscience évidente, la succession de ces trois thématiques démontre aussi l’évolution de la réflexion chez les professionnels du musée. Passant du rapport entre les musées et les personnes handicapées au rapport entre les musées et l’accessibilité – soit l’accessibilité comme «enjeu de société» –, la réflexion actuelle débat de l’amélioration de l’accessibilité dans les musées. Elle est dorénavant orientée vers les solutions visant à améliorer la qualité de l’accessibilité dans les musées, incluant désormais définitivement le public handicapé.

Ce dernier est et sera toujours un public minoritaire dans les musées mais plus un public absent, tout comme le sont les personnes migrantes, en réinsertion sociale ou socialement défavorisées<sup>71</sup>. On observe que les musées de sciences et de technologies sont les musées les plus susceptibles d’améliorer leur accessibilité. Ils ont rapidement privilégié l’expérimentation personnelle et sensorielle. Les objets exposés étant souvent des répliques, il est permis de les toucher et de les manipuler. Les Accessible Practices Workshops organisés dans les Centres de science et de technologie aux États-Unis et les diverses offres de médiation pour ces publics à la Cité des sciences et de l’industrie à Paris en sont de parfaits exemples. Le visiteur expérimente physiquement les objets dans ces musées, alors qu’il ne peut souvent que les contempler dans les musées des beaux-arts. De par la nature de leur collection, les musées des beaux-arts ne représentent pas, *a priori*, le meilleur type de musée voué à une accessibilité «totale». Cependant, à

---

<sup>71</sup> Toutefois, et aussi positif que cela soit, les personnes handicapées sont habituées à revendiquer leurs droits et sont donc mieux représentées dans la politique des publics que les populations mentionnées ci-dessus.

titre d'exemple, le Victoria & Albert Museum met à disposition depuis quelques années plus de deux cents œuvres originales des collections qui peuvent être touchées avec ou sans gants par les visiteurs déficients visuels<sup>72</sup>. Des malles multi-sensorielles ont été proposées en début d'année lors de la visite «La peinture les yeux fermés» organisée au Petit Palais à Paris, s'adressant au même public<sup>73</sup>. Ainsi, si les musées des beaux-arts peuvent dorénavant s'intéresser à certains publics minoritaires, cela signifie qu'une grande partie de la mission de l'accessibilité est peut-être finalement déjà accomplie.

### ACCESSIBILITÉ INTELLECTUELLE

Le concept d'accessibilité intellectuelle est large et s'inscrit dans plusieurs domaines : professionnel, de la formation ou des systèmes de communication. Il concerne généralement les personnes avec un handicap sensoriel. Ce public est ciblé dans les musées quand il s'agit de l'accessibilité intellectuelle alors que, en réalité, celle-ci concerne tous les publics. Aussi peut-on définir l'accessibilité intellectuelle comme la possibilité d'appréhender symboliquement un objet ou une information là où ils se trouvent et d'y poser librement un jugement. Dans les musées des beaux-arts, elle ne concerne donc pas seulement le public à handicap sensoriel, car elle correspond à la capacité de saisir la place, le rôle et le sens des œuvres d'art en contexte muséal, au-delà des impressions et jugements personnels. L'accessibilité intellectuelle – ou symbolique – peut être aménagée par la mise à disposition directe ou indirecte d'informations et dispositifs pour les visiteurs, que ce soit oralement, sur papier ou via le numérique.

«*Intellectual Access*» en anglais – littéralement «accès intellectuel» – est un terme employé depuis plus longtemps dans le

<sup>72</sup> SÉNÉCHAL Philippe, «Repenser le Victoria & Albert Museum. Enjeux et débats», in MARIAUX Pierre-Alain (dir.), *L'objet de la muséologie*, Neuchâtel: Institut d'histoire de l'art et de muséologie, 2005, p. 145-168.

<sup>73</sup> «*La peinture les yeux fermés*», *Petit Palais, Musée des beaux-arts de la ville de Paris*, 2012, [en ligne], URL : [http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/editeur/PDF/individuels\\_janv-avril\\_2012.pdf](http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/editeur/PDF/individuels_janv-avril_2012.pdf) (consulté le 15 novembre 2012).

domaine muséal anglophone<sup>74</sup> que ne l'est le concept d'accessibilité intellectuelle dans les pays francophones. Au-delà de l'idée de difficulté communicationnelle, également sous-entendue dans l'appellation française, le terme anglophone détermine un concept plus large. Les Museums Galleries Scotland l'ont défini sur leur site internet<sup>75</sup> :

*«Intellectual access is about ensuring that visitors and staff can understand any information which your organisation provides; it is also about making the museum or gallery experience relevant to their lives. Regardless of their subject knowledge, social or ethical background, mental health, reading age, literacy levels or learning difficulties, visitors and staff should feel comfortable with what you offer them.»*

Cette définition a l'avantage d'inclure une grande partie de la population dite «défavorisée» et de considérer le personnel du musée. Elle met par ailleurs l'accent sur l'objectif de l'accessibilité intellectuelle tout en la simplifiant : «s'assurer de la compréhension des visiteurs et du personnel de toutes les informations que

---

<sup>74</sup> RAYNER Ann l'évoque en 1998 : «*The Intellectual Access Trust (INTACT) was established in 1995 to raise awareness of the social, educational, cultural and economic importance of making displays in museums, galleries and historic properties more accessible to people with learning or communication disabilities.*», in *Access in Mind : Towards the Inclusive Museum*, Edimbourg : NMSE & Publishing Ltd, 1998, p. 7. Traduction de l'auteure : «Le fonds pour l'accessibilité intellectuelle a été créé en 1996 afin de sensibiliser à l'importance sociale, éducative, culturelle et économique de la réalisation de supports informatifs plus accessibles dans les musées, galeries et lieux historiques pour les personnes atteintes de difficulté d'apprentissage ou de communication.»

<sup>75</sup> Advice Sheet, *Improving Intellectual Access* [en ligne], Museums Galleries Scotland, 2008 [2003], Grande-Bretagne, URL : <http://www.museumsgalleriescotland.org.uk/publications/publication/93/improving-intellectual-access/> (consulté le 9 décembre 2011). Traduction de l'auteure : «L'accessibilité intellectuelle [accès intellectuel] consiste à s'assurer de la compréhension des visiteurs et du personnel de toutes les informations que votre institution fournit ; il s'agit aussi de rendre l'expérience dans le musée ou la galerie pertinente dans leur vie. Indépendamment de leurs connaissances du sujet, origine sociale ou ethnique, santé mentale, âge de lecture, niveau d'alphabétisation ou difficultés d'apprentissage, les visiteurs et le personnel doivent se sentir à l'aise avec ce que vous leur offrez.»

*l'institution fournit*». La différence avec l'accessibilité physique réside dans le terme *informations*, simple et complexe à la fois, pouvant désigner les informations pratiques et symboliques du musée. Les informations pratiques concernent le thème d'une exposition, les activités, les offres annexes, les horaires, la politique tarifaire et autres prestations du musée. Les informations symboliques, quant à elles, se rapportent au message intentionnel d'une exposition conceptualisé par les commissaires et les conservateurs. Relatives aux œuvres exposées et au thème de l'exposition, elles comprennent les légendes des œuvres, les contextes historique, socioculturel et économique, la biographie des artistes, etc.

L'amélioration de l'accessibilité intellectuelle implique avant tout la mise en confiance du visiteur face aux objets exposés. L'expérience esthétique y contribue partiellement mais ne saurait être la meilleure appréhension. Comme le déclare Caune, il s'agit aussi de «*faciliter et de susciter une diversité d'espaces dans lesquels l'expérience esthétique puisse s'épanouir*»<sup>76</sup>. Il peut s'agir de moyens techniques en vue de l'accueil de divers publics ou de moyens symboliques employés dans la médiation humaine. L'expérience esthétique se révélant mieux à travers plusieurs médiations d'une œuvre d'art, l'expérience constructiviste, voire socio-constructiviste, représente l'approche la plus complète. À celle-ci, il convient d'ajouter des messages sensoriels multiples occasionnant l'expérience sensorielle. Le dispositif «*Toucher Voir*» au Musée d'art de Sion, également utilisé par les bien-voyants, prouve l'efficacité et la pertinence de ce type d'expérience. L'accessibilité intellectuelle d'une œuvre d'art peut se manifester par une expérience sensorielle totale chez certains visiteurs, qui est alors la relation entre un visiteur et un objet culturel tissée à travers tous les sens : visuel, auditif, tactile, olfactif et gustatif. Ce type d'expérience est cependant plus présent dans les musées d'histoire, des technologies ou de société que dans les musées des beaux-arts, où il est plus délicat de bousculer l'esthétique des salles d'exposition par l'addition de supports didactiques.

---

<sup>76</sup> CAUNE Jean, *La démocratisation culturelle...*, p. 215.

Dans les musées des beaux-arts, la médiation humaine occupe jusqu'à présent une place majeure dans les activités de médiation. Symbolisée principalement par les visites commentées, elle représente *a priori* le moyen le plus efficace pour favoriser l'accessibilité intellectuelle des œuvres. Effectivement, résultant des études menées sur le langage<sup>77</sup>, l'approche contextuelle et communicationnelle de l'art s'est avérée avoir un impact positif sur le processus de la signification des œuvres<sup>78</sup>. Cependant, bien qu'elle mette à disposition auprès d'un groupe le savoir d'un médiateur, conservateur, artiste ou historien de l'art, la visite guidée est limitée dans le temps, requiert de la disponibilité et entraîne un certain coût. Par conséquent, elle ne cible et n'est demandée que par certains types de public. Par ailleurs, si l'accessibilité intellectuelle concerne tout visiteur, elle peut difficilement être optimisée pour chacun. Exigeant un temps de conception plus ou moins important selon les projets, la disponibilité du personnel, un coût excédant souvent le budget alloué à la médiation culturelle, l'accessibilité intellectuelle est une notion parfois utopique selon les circonstances et les conjonctures. Quand bien même ferait-elle partie des missions de la médiation culturelle, tout projet favorisant l'accessibilité intellectuelle – textes exposant les différents contextes d'une collection, attention à la lisibilité des informations, légendes complètes ou livret avec l'intégralité des légendes, zones de lecture, audio-guides, visites guidées gratuites, etc. –, n'est pas uniquement du

---

<sup>77</sup> Jean Piaget développe une théorie sur le développement de l'intelligence liée au développement du langage. Piaget affirme que l'origine de la pensée humaine n'est pas un élément inné. Elle se construit progressivement dès la naissance en passant par des stades d'intelligence différents : l'intelligence sensori-motrice, pré-opératoire, opératoire et, dès l'adolescence, le stade des opérations formelles. Grâce aux contacts répétés avec le monde, l'enfant développe des unités élémentaires de l'activité intellectuelle, appelé « schemata », schèmes. Cette théorie reste exemplaire dans bien des aspects, notamment l'idée que la communication et l'apprentissage doivent respecter les limites cognitives et les modes de fonctionnement de l'apprenant. Voir RUSSELL Terry, « The Enquiring Visitor: Usable Learning Theory for Museum Contexts », *Journal for Education in Museum*, n° 15, 1994.

<sup>78</sup> CEVA Marie-Luz, « L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? », in CAILLET Elisabeth, JACOBI Daniel (dir.), *Cultures & Musées, Les médiations de l'art contemporain*, n° 3, 2004, p. 69-70.

ressort des médiateurs mais de tous les collaborateurs du musée. Les services de médiation en Suisse romande étant récents, le médiateur n'a qu'une influence relative sur les modifications éventuelles de l'exposition afin d'en améliorer l'accessibilité.

La réflexion sur l'accessibilité intellectuelle mène à questionner le rôle intégratif du musée. Pendant une journée d'étude en 2007, l'AGCCPF a étudié la question du musée comme outil de lien social, en illustrant quelques cas d'actions de proximité et de pratiques de sensibilisation mises en pratique pour éviter l'exclusion et honorer les missions du musée<sup>79</sup>. En effet, en plus d'assurer l'égal accès de tous à la culture, le musée doit s'affirmer comme un lieu où se nouent de nouveaux liens sociaux et devenir un catalyseur et un animateur du lien sociétal. Considérer le musée comme un lieu privilégié pour restaurer le lien social permet de l'ouvrir à des publics nouveaux, auxquels il révèle, à travers les projets élaborés, un sentiment d'appartenance collective. Le projet *Regard sourd sur la photographie* a rempli ce rôle grâce à la rencontre et l'interaction des visiteurs entendants, malentendants et sourds. Le projet mené en 2011 par le service éducatif et médiation des musées cantonaux du Valais au Musée d'histoire avec la communauté birmane du Valais en est un autre exemple. Sur le thème de la cuisine dans l'histoire, le Musée d'histoire a invité les migrants birmans à participer activement au projet afin de permettre échanges et discussions avec les autres participants, suisses et étrangers. Les auteures anglophones Rayner et McDonald<sup>80</sup> se sont quant à elles intéressées à l'accessibilité intellectuelle pour les publics ayant des difficultés d'apprentissage et de communication – « *people with Learning and Communication Disabilities* ».

<sup>79</sup> *Musée : outil de lien social ?*, Association générale des conservateurs des collections publiques de France – Section Provence-Alpes-Côte d'Azur, Lyon: Fage, 2007, préambule. La journée d'étude s'est tenue le 24 mai 2007 au Palais des Congrès de Grasse.

<sup>80</sup> RAYNER Ann, *Access in Mind...*; MACDONALD Heather, *The Intellectually Accessible Museum* [en ligne], Working Draft, en partenariat avec le Trent Centre for Community Based Education et The Canadian Canoe Museum, 5 février 2001, URL : <http://library.sadleirhouse.ca/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=4649/> (consulté le 12 décembre 2011).

La spécificité de l'art contemporain résidant dans la complé-  
tion du sens des œuvres dès la réalisation de leurs conditions  
communicationnelles<sup>81</sup>, les musées d'art contemporain sont parti-  
culièrement conscients de la difficulté d'appréhension de certaines  
œuvres. Par conséquent, ils s'intéressent d'autant plus à l'aspect  
intellectuel de l'accessibilité de leur collection. De même, les  
œuvres d'art contemporain se positionnent «*non plus seulement  
comme un produit fini à contempler qui affirme quelque chose du  
monde, mais souhaitent agir sur le monde avec le spectateur*»<sup>82</sup>,  
aussi, beaucoup d'entre elles requièrent une lecture polysémique  
à travers leurs différents niveaux de contexte<sup>83</sup>. La compréhension  
des œuvres d'art contemporain dépend de la capacité du specta-  
teur à accéder aux différents niveaux de lecture. Les contextes de  
communication des œuvres se révèlent être un préalable nécessaire  
pour leur accessibilité symbolique. Il s'agit donc, pour la média-  
tion culturelle, «*d'accompagner le spectateur pour assurer le sens  
des œuvres en révélant leurs aspects contextuels*»<sup>84</sup>. Dès lors, dans  
le cadre des musées d'art contemporain, l'accessibilité intellec-  
tuelle ne réside pas dans l'invention de nouveaux moyens, mais

---

<sup>81</sup> Les informations concernant l'art contemporain sont tirées de CEVA Marie-Luz, «L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ?»..., p. 69-96.

<sup>82</sup> CEVA Marie-Luz, «L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ?»..., p. 71.

<sup>83</sup> Marie-Luz Ceva explique ces différents niveaux de contexte dans l'art contemporain : le premier niveau de contexte concerne les expressions dont le sens est systématiquement indéterminé car la référence varie avec les circonstances d'usage (indices de lieu, de temps et de personnages). Le deuxième niveau porte sur le lien entre ce qu'une production montre explicitement et ce qu'elle veut montrer implicitement en référence aux connaissances communes aux acteurs de la communication – artistes et spectateurs. L'une des caractéristiques de l'art contemporain est qu'il n'utilise pas systématiquement des références codifiées et d'emblée communes à tous les spectateurs. Enfin, le troisième niveau de contexte est la tendance des artistes à vouloir agir sur le monde à travers leurs œuvres, et le plus souvent avec le spectateur. Ainsi, «*en suscitant l'action du spectateur, les artistes contemporains lui demandent de participer lui aussi à la construction du sens de l'œuvre pour en achever la signification.*» CEVA Marie-Luz, «L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ?»..., p. 82.

<sup>84</sup> CEVA Marie-Luz, «L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ?»..., p. 83.



plutôt dans une nouvelle manière de penser et de réaliser la médiation. L'enjeu de l'accessibilité intellectuelle dans les musées des beaux-arts ne serait-il donc pas le même pour tous? Connaître le niveau de compréhension du visiteur, s'y adapter et lui proposer un accompagnement pour garantir l'appréhension du sens et des aspects contextuels de l'œuvre, sachant que chaque visiteur possède ses propres capacités physiques, sensorielles, émotionnelles et intellectuelles, un capital culturel et des prédispositions à la visite.

## CONCLUSION

L'accessibilité en médiation culturelle est un concept complexe qui s'articule autour de plusieurs approches, dont les plus importantes sont l'accessibilité physique, financière, émotionnelle et intellectuelle. À celles-ci s'ajoutent l'accès sensoriel, qui s'adresse aux personnes avec déficience visuelle et auditive; l'accès à la prise de décision, dont la mise en place de projets en collaboration avec le public; l'accès à l'information et, enfin, l'accès culturel, qui intègre les centres d'intérêt du public visé. En outre, l'accessibilité dans les musées des beaux-arts dépend de la considération et du rôle de la médiation culturelle au sein du musée, tout en concernant également les autres services muséaux. En Suisse romande, les services de médiation culturelle dans les musées des beaux-arts sont pour la plupart récents et doivent encore faire valoir leurs missions. Toutefois, on remarque un réel enthousiasme chez les responsables de la médiation, qui observent dans leur service une évolution certaine. La crise économique que traverse aujourd'hui la culture – déjà présente avant la crise économique mondiale – freine inévitablement la réalisation de nombreux projets. Aussi, pour autant que l'accessibilité soit indubitablement une mission importante, elle ne peut pas être une priorité dans tous les musées, certains peinant déjà à proposer une offre générale.

Améliorer l'accessibilité consiste également à donner une image positive et attirante auprès du tout public et du non-public. Étant au service de la société, le musée doit effectivement s'adresser à tous, y compris aux publics absents des musées. Pour cela, il doit sans

cesse innover et se réinventer. La médiation culturelle tient assurément un rôle primordial dans l'accessibilité, qui doit devenir une priorité au même titre que l'instruction publique. L'amélioration de l'accessibilité passe avant tout par la connaissance des publics du musée, ainsi que des motifs de l'absence de certains publics.

Par ailleurs, même s'ils sont une minorité sociale et si l'amélioration de leur accès n'est pas une priorité pour beaucoup de musées, les publics en situation de handicap doivent être considérés non pas isolément mais collectivement. Un dispositif à l'attention d'un certain public devrait, dans la mesure du possible, pouvoir être utilisé par le tout public et s'insérer dans un processus d'accessibilité totale, incluant toutes les formes d'accessibilité. Le Metropolitan Museum et le British Museum ont prouvé qu'il était possible de réaliser des moyens favorables à tous les types de handicap et d'encourager l'interaction entre les différents publics. Quant à l'accessibilité intellectuelle, il est nécessaire qu'elle fasse pleinement partie des fonctions de la médiation culturelle, même si elle demande beaucoup de temps et implique des décisions difficiles.

*«Se focaliser sur le phénomène de médiation, c'est mettre l'accent sur la relation plutôt que sur l'objet; c'est s'interroger sur l'énonciation plutôt que sur le contenu de l'énoncé; c'est privilégier la réception plutôt que la diffusion.»<sup>85</sup>* À travers cette citation, Caune donne toute la mesure de l'enjeu de la médiation culturelle, dont font partie l'accessibilité et les différentes manières de transmettre un objet muséal à un public varié.

**Myriam Valet**

Université de Neuchâtel

---

<sup>85</sup> CAUNE Jean, *La démocratisation culturelle...*, p. 132.

**BIBLIOGRAPHIE**

ASSOCIATION GÉNÉRALE DES CONSERVATEURS DES COLLECTIONS PUBLIQUES DE FRANCE – Section Provence-Alpes-Côte d'Azur, *Musée : outil de lien social ?*, Lyon : Fage, 2007.

AUBOUIN Nicolas, KLETZ Frédéric, LENAY Olivier, «Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines», *Culture études*, 1, 2010.

BARRAL Catherine, «Reconfiguration internationale du handicap et loi du 11 février 2005», *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 73, 2008/3, p. 95-102.

BÉLIVEAU-PAQUIN Geneviève, «La place des acteurs politiques dans les processus de politiques culturelles municipales : une autre conception de la médiation culturelle», *Lien social et Politiques*, 60, 2008, p. 75-89.

BONNEFOUS Édouard, PEUCHOT Eric, RICHER Laurent, *Droit au musée, droit des musées*, Paris : Dalloz & Fondation Singer-Polignac, 1994.

BORDEAUX Marie-Christine, «La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques», in *Actes du Colloque international sur la médiation culturelle*, Montréal, décembre 2008.

CAUNE Jean, *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2006.

CEVA Marie-Luz, «L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation?», in CAILLET Élisabeth, JACOBI Daniel (dir.), *Cultures & Musées, Les médiations de l'art contemporain*, 3, 2004, p. 69-96.

CHAUMIER Serge, *L'inculture pour tous. La nouvelle utopie des politiques culturelles*, Paris : L'Harmattan, 2010.

COTTON DANA John, *The New Museum, selected writings*, Newark : The Newark Museum Association, 1999 [1917].

DIERKING Lynn, «Rôle de l'interaction sociale dans l'expérience muséale», *Publics et Musées*, 5, 1994, p. 19-43.

FAUCHARD Cécile, «Éduquer et socialiser les enfants sourds par le musée», *Lettre de l'OCIM*, 63, 1999, p. 35-43.

FLEURY Laurent, *Le cas Beaubourg. Mécénat d'état et démocratisation de la culture*, Paris : Armand Colin, 2007.

HEIN George E., «The constructivist museum», *The educational Role of the Museum*, Londres & New York : Routledge, 2001 [1994], p. 73-79.

KREBS Anne, MARESCA Bruno, «Le renouveau des musées», *Problèmes politiques et sociaux*, Paris : La Documentation française, 910, mars 2005.

LAMOUREUX Ève, «La médiation culturelle et l'engagement : des pratiques artistiques discordantes», *Lien social et Politiques*, 60, 2008, p. 159-169.

LANG Catherine, «Action éducative et amélioration de l'accessibilité des musées pour une diversification du public», in GALARD Jean (dir.), *L'avenir des musées, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service Culturel les 23, 24 et 25 mars 2000*, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, p. 473-485.

LANKFORD Louis E., «Experience in Constructivist Museums», *Journal of Aesthetic Education*, 36:2, Summer 2002, p. 140-153.

DONNAT Olivier, TOLITA Paul (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003.

FOURTEAU Claude (dir.), *Les institutions culturelles au plus près du public. Journées d'étude organisées au Musée du Louvre, 21 et 22 mars 2002*, Paris : La Documentation française, 2002.

MAIRESSE François, DESVALLEES André, *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris : L'Harmattan, 2007.

MOESCHLER Olivier, THÉVENIN Olivier, *Les territoires de la démocratisation culturelle. Équipements, événements, patrimoines : perspectives franco-suisses*, Paris : L'Harmattan, 2003.

MOTTAZ-BARAN Arlette, *Les musées vaudois et leurs publics : profil, attentes et pratiques*, Lausanne : Université de Lausanne/Institut d'anthropologie et de sociologie, 1994.

MOUCHTOURIS Antigone, *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*, Paris: L'Harmattan, 2003.

RAYNER Ann, *Access in Mind: Towards the Inclusive Museum*, Edimbourg: NMSE/Publishing LTD, 1998.

RAYNER Ann, MACDONALD Heather, *The Intellectually Accessible Museum* [en ligne], Working Draft, en partenariat avec le Trent Centre for Community Based Education et The Canadian Canoe Museum, 5 février 2001, URL: <http://trentcentre.ca/documents/public/89FinalReport.pdf>.

RUSSELL Terry, «The Enquiring Visitor: Usable Learning Theory for Museum Contexts», *Journal for Education in Museum*, 15, 1994.

SÉNÉCHAL Philippe, «Repenser le Victoria & Albert Museum. Enjeux et débats», in MARIAUX Pierre-Alain (dir.), *L'objet de la muséologie*, Neuchâtel: Institut d'histoire de l'art et de muséologie, 2005, p. 145-168.

STIKER Henri-Jacques, «Comment nommer les déficiences?», *Ethnologie française*, 3:39, 2009, p. 463-470.

ZOLBERG Vera, «Le Musée des Beaux-Arts, entre la culture et le public: Barrière ou facteur de nivellement?», *Sociologie et sociétés*, 21:2, 1989, p. 75-90.

## WEBOGRAPHIE

*Accessible Practices*, Association Science-Technology Centers, USA, URL: <http://www.astc.org/resource/access/index.htm>

*Avant-projet de loi sur le patrimoine mobilier et immatériel (LPMI). Exposé des motifs suivi du projet de loi* [en ligne], canton de Vaud, Suisse, 2009, URL: [http://www.vd.ch/fileadmin/user\\_upload/organisation/dfj/serac/fichiers\\_pdf/LPMI\\_expos\\_des\\_motifs\\_.pdf](http://www.vd.ch/fileadmin/user_upload/organisation/dfj/serac/fichiers_pdf/LPMI_expos_des_motifs_.pdf) (consulté le 19 octobre 2011).

BETHAN Marshall [en ligne], «That's edutainment! Museums are in danger of becoming too like theme parks in their attempts to attract children», *The Independent*, 19 septembre 1996, URL: <http://www>.

independent.co.uk/news/education/education-news/thats-edutainment-1363993.html (consulté le 20 octobre 2011).

CAUNE Jean [en ligne], *La médiation culturelle : une construction du lien social*, 22 novembre 1999, URL : [http://w3.u-grenoble3.fr/les\\_enjeux/2000/Caune/Caune.pdf](http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2000/Caune/Caune.pdf) (consulté le 3 mars 2011).

*Déclaration des droits des personnes handicapées* [en ligne], ONU, Genève, 1975, URL : [http://www.un.org/french/documents/view\\_doc.asp?symbol=A/RES/3447%20\(XXX\)](http://www.un.org/french/documents/view_doc.asp?symbol=A/RES/3447%20(XXX)) (consulté le 6 décembre 2011).

*Définition de la médiation culturelle de mediamus* [en ligne], Association suisse des médiateurs culturels de musée, Suisse, 2006, URL : <http://www.mediamus.ch/picture/upload/file/Definition%20mediation.pdf>. (consulté le 11 octobre 2011).

*Définition du musée selon les statuts de l'ICOM* [en ligne], adoptés lors de la 21<sup>e</sup> Conférence générale à Vienne en 2007, URL : <http://icom.museum/qui-sommes-nous/la-vision/definition-du-musee/L/2.html>. (consulté le 12 octobre 2011).

*État des lieux de l'accessibilité des équipements culturels* [en ligne], Ministère de la Culture et de la Communication, France, août 2001, URL : [http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Developpement-culturel/Culture-et-handicap/Etat-des-lieux-de-l-accessibilite-des-equipements-culturels/\(language\)/fre-FR](http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Developpement-culturel/Culture-et-handicap/Etat-des-lieux-de-l-accessibilite-des-equipements-culturels/(language)/fre-FR) (consulté le 10 octobre 2011).

*Évolution de la définition du musée selon les statuts de l'ICOM (1946-2001)* [en ligne], ICOM, France, URL : [http://archives.icom.museum/hist\\_def\\_fr.html](http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html) (consulté le 11 octobre 2011).

FALTA Patricia [en ligne], « Pour une véritable accessibilité universelle », *Réseau international CIDIH et facteurs environnementaux*, 7-8 (3-1), 1995, p. 14-17, URL : [http://www.med.univ-rennes1.fr/sisrai/art/accessibilite\\_universelle2.html](http://www.med.univ-rennes1.fr/sisrai/art/accessibilite_universelle2.html) (consulté le 27 octobre 2011).

« ICOM UK welcomes ICOM/WIPO Mediation Service » [en ligne], 12 septembre 2011, URL : <http://uk.icom.museum/>. (consulté le 12 octobre 2011).

*Improving Intellectual Access* [en ligne], Museums Galleries Scotland, 2008 [2003], Grande-Bretagne, URL: <http://www.museumsgalleriesscotland.org.uk/publications/publication/93/improving-intellectual-access> (consulté le 9 décembre 2011).

«*La peinture les yeux fermés*», *Petit Palais, Musée des beaux-arts de la ville de Paris*, 2012, [en ligne], URL: [http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/editeur/PDF/individuels\\_janv-avril\\_2012.pdf](http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/editeur/PDF/individuels_janv-avril_2012.pdf) (consulté le 15 novembre 2012).

*Loi pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées* [en ligne], loi n° 2005-102, France, 11 février 2005, URL: <http://admi.net/jo/20050212/SANX0300217L.html> (consulté le 17 octobre 2011).

*Loi relative aux musées de France* [en ligne], loi n° 2002-5, France, 4 janvier 2002, URL: <http://admi.net/jo/20020105/MCCX0000178L.html> (consulté le 17 octobre 2011).

*Référentiel européen des professions muséales* [en ligne], rédigé par RUGE Angelika, ICTOP, 2008, URL: [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/professions/frame\\_of\\_reference\\_2008.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/professions/frame_of_reference_2008.pdf),. (consulté le 12 octobre 2011).

*Référentiel suisse des professions muséales* [en ligne], rédigé par WICK-WERDER Margrit, ICOM Suisse, 1994, URL: [http://www.museums.ch/fileadmin/museums/doc\\_museums/Museumsberufe\\_2010\\_F.pdf](http://www.museums.ch/fileadmin/museums/doc_museums/Museumsberufe_2010_F.pdf) (consulté le 12 octobre 2011).





**L'HORLOGE ASTRONOMIQUE DE DANIEL VACHEY**  
**POLITIQUE DE COLLECTION ET PARTENARIAT**  
**AU MUSÉE INTERNATIONAL D'HORLOGERIE,**  
**LA CHAUX-DE-FONDS**

**RÉSUMÉ**

L'horloge astronomique de Daniel Vachey entre dans les collections du Musée international d'horlogerie à la fin de l'année 2001. Proposée dans un premier temps en vente aux enchères par la maison Chayette et Cheval à Drouot (Paris, France) en juillet 2001, la pièce est achetée par un client privé qui se rétracte après le constat de son état. L'horloge n'est plus fonctionnelle. Il s'agit là d'une occasion pour la direction du musée de se déplacer à Paris et de juger de la pertinence d'une telle horloge dans la collection de l'institution avant d'en négocier le prix et de l'acquérir. Aujourd'hui, l'horloge de Daniel Vachey est considérée comme l'une des pièces maîtresses de l'exposition permanente. Toutefois, l'horloge n'est présentée au public qu'en juillet 2009. Un horloger, mandaté par le MIH, travaille durant quatre ans sur sa remise en marche et son étude technique. Cette restauration ne se fait pas sans un coût que le musée ne peut assumer seul. La solution se présente par un nouveau concept de mécénat qui lie le Musée international d'horlogerie à Embassy (entreprise spécialisée dans la haute horlogerie à Lucerne et Saint-Moritz). Elle produit

et vend la montre MIH, dont le mécanisme a été inventé par le conservateur Ludwig Oechslin. Une partie du bénéfice de chaque pièce vendue est versée au MIH pour la restauration de l'horloge astronomique.

Notre travail, présenté comme mémoire de master en études muséales, se concentre sur l'horloge Vachey, mais l'historique de son acquisition, sa restauration, sa mise en exposition et son financement nous permettent d'élargir notre sujet à des problématiques plus générales et actuelles. En rejoignant la collection du MIH, l'horloge devient un objet muséal, mais conserve sa fonction première, à savoir donner l'heure et les indications astronomiques. Nous abordons ainsi dans ce travail la question de la signification que nous lui donnons après sa recontextualisation. Notre analyse se porte ensuite sur la place de l'horloge Vachey au sein de la collection du musée. Enregistrée comme l'une des premières acquisitions depuis l'arrivée de Ludwig Oechslin en tant que conservateur, l'horloge s'insère dans une logique d'acquisition et au sein d'une nouvelle disposition de l'exposition permanente, fruit des réflexions menées dans le cadre du projet *Musée en mutation*. Nous étudions la politique que suivent les conservateurs pour leurs acquisitions et comprenons en quoi l'horloge Vachey comble un manque. Nous présentons également la nouvelle muséographie de l'exposition permanente afin de comprendre la mise en scène de l'horloge astronomique. Finalement, nous développons le nouveau concept de mécénat d'entreprise entre Embassy et le MIH. Cette recherche de fonds s'inscrit dans une problématique actuelle à laquelle de nombreux musées suisses et européens sont confrontés : la nécessité d'élargir les sources de financement, que ce soit au travers du sponsoring, du mécénat ou du marketing. Nous concluons ce travail par des questions déontologiques quant à la relation entre le conservateur du MIH et l'entreprise mécène, et quant aux limites du marketing dans les institutions muséales.

Cette recherche a pour but de proposer une analyse muséographique autour d'une pièce, l'horloge Vachey. Elle complète

une étude scientifique<sup>1</sup> menée par l'horloger Peter Verhoeven et publiée par le Musée international d'horlogerie, suite à la restauration de l'horloge. Nous voulons, au travers de cette étude, apporter une analyse des conséquences qu'engendre un tel projet de restauration. Nous prenons en compte les raisons pour lesquelles l'horloge Vachey bénéficie d'une telle attention, les problèmes financiers que ce projet pose et la solution proposée pour y remédier. Notre analyse se concentre également sur les questions actuelles auxquelles sont confrontés les musées. Le mécénat d'entreprise et le sponsoring se développent dans les institutions muséales pour lesquelles les financements communaux ou étatiques ne cessent de baisser. Pour faire face à cette situation, les directeurs de musées doivent faire preuve d'imagination et innover pour augmenter leurs sources de financement externes. Nous jugeons utile de présenter dans ce travail un nouveau concept de partenariat qui a fait ses preuves avec la *montre MIH* et dont nous ne connaissons pas d'équivalent. Il nous semble également indispensable d'aborder la question du marketing, toujours plus présent dans la gestion des musées et d'approfondir les questions déontologiques que ce projet engendre. Cette analyse se veut ainsi une vision globale des éléments qui entourent le projet de restauration de l'horloge Vachey.

---

<sup>1</sup> VERHOEVEN Peter Maria J., *Die Monumentaluhr von Daniel Vachey*, La Chaude-Fonds: Institut l'homme et le temps, 2010.



**LA MÉDIATION-SUPPORT ET LES ENFANTS.  
ANALYSE DE DISPOSITIFS ET PERSPECTIVES D'AVENIR**

**RÉSUMÉ**

Dans un souci de démocratisation culturelle, la médiation culturelle permet d'associer deux rôles fondamentaux du musée: l'éducation et la délectation. La médiation culturelle s'inscrit donc dans cette volonté d'éduquer tout en prenant du plaisir. Les enfants en visite familiale sont des visiteurs en plein essor, pour lesquels de nombreux dispositifs sont conçus. Rarement prescripteurs, les inclure dans le musée implique de prendre en compte leurs besoins: l'apprentissage par le jeu.

Dans le cadre de ce travail de master, nous avons analysé quatre institutions culturelles: le Château de Chillon, le Musée suisse du Jeu, le Laténium et le Musée d'art et d'histoire de Genève, en démontrant l'importance qui y est accordée aux enfants. Chaque institution prend en compte différemment les enfants. Ceci se reflète à travers le choix des dispositifs ainsi que la manière dont ils sont inscrits ou non dans les salles d'exposition. Le public familial devient le public cible de ces musées et les enfants sont à prendre comme des visiteurs actuels. Ils sont accompagnés par leurs parents (ou plus largement leur famille) dans le cadre privé ou par leurs maîtres dans le cadre scolaire. Les dispositifs de médiation-support ont pour objectifs de susciter la curiosité des enfants et de favoriser

les échanges conviviaux avec leurs accompagnants. Leur présence permet de stimuler l'enfant et de favoriser la coéducation. Enfin, l'enfant est aussi compris comme un visiteur en puissance qu'il faut captiver pour qu'il veuille ensuite revenir en tant que prescripteur, que ce soit en famille ou en tant qu'adulte.

Cette volonté d'attirer le public familial implique de séduire les enfants et de les amuser. Nous avons vu que cette pratique n'est pas sans risque de dérives. En effet, la frontière entre l'*edutainment* et la « disneylandisation » peut aisément être franchie. Si les dispositifs ne sont utilisés qu'à des fins d'attractivité et de rentabilité, tout en laissant les missions d'éducation de côté, alors le musée devient un parc d'attraction. Il est donc nécessaire que les médiateurs et les responsables définissent clairement les objectifs d'éducation pour ne pas basculer dans le pur divertissement et qu'ils connaissent les limites qu'ils ne veulent pas franchir.

Déjà présentes dans presque tous les aspects de la société, les nouvelles technologies s'imposent également de plus en plus dans le monde des musées. Elles deviennent un support privilégié de la médiation culturelle et s'inscrivent dans la muséographie. En effet, comme le souligne Yves Durand, muséographe du futur «Chaplin's World by Grévin»<sup>1</sup>, il est nécessaire de «*parler le langage des enfants du xx<sup>e</sup> siècle*»<sup>2</sup>. L'enfant doit reconnaître la réalité multimédia de tous les jours. Le but est d'utiliser l'émotion et l'expérience pour mieux communiquer les savoirs et susciter la curiosité. Les médiateurs, tout comme les muséographes, se servent des nouvelles technologies comme support de communication. La tendance à utiliser les dispositifs numériques amène les muséographes à prendre le rôle des médiateurs culturels. Cet amalgame des professions pourrait conduire à une forme de « disneylandisation » par l'immersion et l'émotion. Tout comme avec le marketing, le médiateur joue le rôle de « garde-fou » du muséographe et

---

<sup>1</sup> Site du Chaplin's World by Grévin [en ligne], URL : <http://www.chaplinmuseum.com/fr/>, (consulté le 2 juin 2014).

<sup>2</sup> Entretien avec M. Yves Durand, muséographe du futur «Chaplin's World», le 26 mai 2014.

évite ainsi de tomber dans le «*show*». Il est donc impératif que les aspects éducationnels soient pris en compte, sans quoi les effets technologiques prennent le dessus en écartant l'éducation. De ce fait, le travail à venir du médiateur sera de trouver un équilibre entre l'utilisation des technologies actuelles en perpétuelles mutations et les missions muséales qui ne doivent pas être perdues de vue.





## TABLE DES MATIÈRES

<b>Nathalie Provost</b> , Université de Neuchâtel Le <i>Musée 81</i> , ou l’histoire d’un projet muséal au Musée d’art et d’histoire de Fribourg.....	7
<b>Martina Olcese</b> , Université de Neuchâtel Entre attrait et risque, les institutions muséales vis-à-vis des objets non authentiques à travers le <i>musée</i> d’un <i>ex tombarolo</i> .....	95
<b>Myriam Valet</b> , Université de Neuchâtel L’accessibilité en médiation culturelle .....	143
<b>Marie Rochel</b> L’horloge astronomique de Daniel Vachey Politique de collection et partenariat au Musée international d’horlogerie, La Chaux-de-Fonds .....	177
<b>Aurélie Pilet</b> La médiation-support et les enfants. Analyse de dispositifs et perspectives d’avenir .....	181

**thesis 1, 2002** Brigitte Roux, «Le trésor, image de la mémoire»; Étienne Anheim, «Portrait de l'évêque en collectionneur: Richard de Bury (1287-1345) et son *Philobiblon*»

**thesis 2, 2003** Hans-Joachim Schmidt, «Le roi et son trésor. Fonction de la puissance royale pendant le haut Moyen Âge»; *Chronique de l'IHAM*

**thesis 3, 2003** Adrian Stähli, «La collection d'œuvres d'art grecques dans le temple de Concordia à Rome»; Régine Bonnefoit, «L'univers dans un tiroir. La fortune des cabinets de curiosités dans l'art contemporain»

**thesis 4, 2004** Jennifer John, «Bildwechsel. Die Integration der Kategorie "Geschlecht" in Kunstmuseen»; Katharina Ammann, «Videokunst ausstellen – Problematik und Relevanz der Präsentation»; Matthias Fischer, «Ferdinand Hodler – Permanent Expositionen. Das künstlerische und kunstpolitische Umfeld in Genf von 1871 bis 1900»; Barbara Bader, «Künstlerbücher: Von Institutionskritik zu Institutionalisierung»; Daniel A. Walser et Peter Stohler, «Kunst im Un-Privaten. Das "Un-Private Home" als Ort der Kunstvermittlung. Betrachtungen zu einem neuartigen Phänomen»

**thesis 5-6, 2004-2005** Laurence Terrier, «Se souvenir de Charlemagne au XII<sup>e</sup> siècle»; Sophie Schaller Wu, «Le sens de la collection chez Renault»; Waldemar Deluga, «Die Ikonensammlungen in Lemberg um die Wende des 19. und des 20. Jahrhunderts»; Federica Martini, «La collezione Saatchi, una collezione a episodi»; Maurice Godelier, «Des choses que l'on donne, des choses que l'on vend et de celles qu'il ne faut ni vendre ni donner, mais garder pour transmettre»; Philippe Cordez, De la pratique des trésors, du Moyen Âge central à l'époque moderne (compte rendu du colloque *Vom Umgang mit Schätzen*, Krems an der Donau, 28-30 octobre 2004)

**thesis 7, 2005** Pierre-Yves Le Pogam, «Les inventaires du trésor pontifical entre la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIV<sup>e</sup> siècle (1295, 1304, 1311). Pour une réédition et une confrontation»; Valentine Von Fellenberg, «Kritische Betrachtung einer Sammlerdarstellung am Beispiel von Hermann Rupf (1880-1962)»; Alain Lonfat,

«Le musée, la surface commerciale, le client. Regards sur l'accumulation et la collection»; Hans-Joachim Schmidt, compte rendu de Matthias Hardt, *Gold und Herrschaft. Die Schätze europäischer Könige und Fürsten im ersten Jahrtausend* (Europa im Mittelalter. Abhandlungen und Beiträge zur historischen Komparatistik, 6), Berlin: Akademie Verlag, 2004

**thesis 8, 2006** Andreas Bräm, «Schatzräume. Sakristeien und Schatzkammern gotischer Kathedralen Frankreichs»; Edda Guglielmetti et Marie-Dominique Sanchez, «De l'oubli à la lumière: Trois vitraux *Tiffany* en Suisse dessinés par Jacob-Adolphe Holzer (1858-1938)»; Valentine von Fellenberg, «Hermann Rupf und Paul Klee. Der Sammler und der Künstler»; Anne Froidevaux, «Le paradoxe du musée d'art: entre esthétique et éducation»

**thesis 9-10, 2006-2007** Dominique Chloé Baumann, *Histoire et politique des associations muséales en Suisse au xx<sup>e</sup> siècle*

**thesis 11-12, 2007-2008** Nina Gorgus, «“Le mur d'un musée n'est pas une page d'un livre et le visiteur n'est pas un lecteur”. Les musées et la muséologie de Georges Henri Rivière revisités»; Hole Rössler, «*Obskure Ordnung. Zur Theatralität fürstlicher Sammlungräume in 17. Jahrhundert*»; Éloïse Vienne, «*L'image et le mythe: sur un portrait gravé de Jean-Jacques Rousseau*»

**thesis 13-14, 2009-2012** Alexandra Blanc, *Collections et pratiques d'un amateur au xviii<sup>e</sup> siècle: Les recueils de dessins gravés du comte de Caylus*

Achévé d'imprimer  
en février 2015  
aux Éditions Alphil-Presses universitaires suisses

Responsable de production : Inês Marques

<b>Nathalie Provost</b> , Université de Neuchâtel Le Musée 81, ou l'histoire d'un projet muséal au Musée d'art et d'histoire de Fribourg .....	7
<b>Martina Olcese</b> , Université de Neuchâtel Entre attrait et risque, les institutions muséales vis-à-vis des objets non authentiques à travers le <i>musée</i> d'un <i>ex tombarolo</i> .....	95
<b>Myriam Valet</b> , Université de Neuchâtel L'accessibilité en médiation culturelle .....	143
<b>Marie Rochel</b> L'horloge astronomique de Daniel Vachey Politique de collection et partenariat au Musée international d'horlogerie, La Chaux-de-Fonds .....	177
<b>Aurélie Pilet</b> La médiation-support et les enfants. Analyse de dispositifs et perspectives d'avenir .....	181