

# Georges Henri Rivière

Voir, c'est comprendre

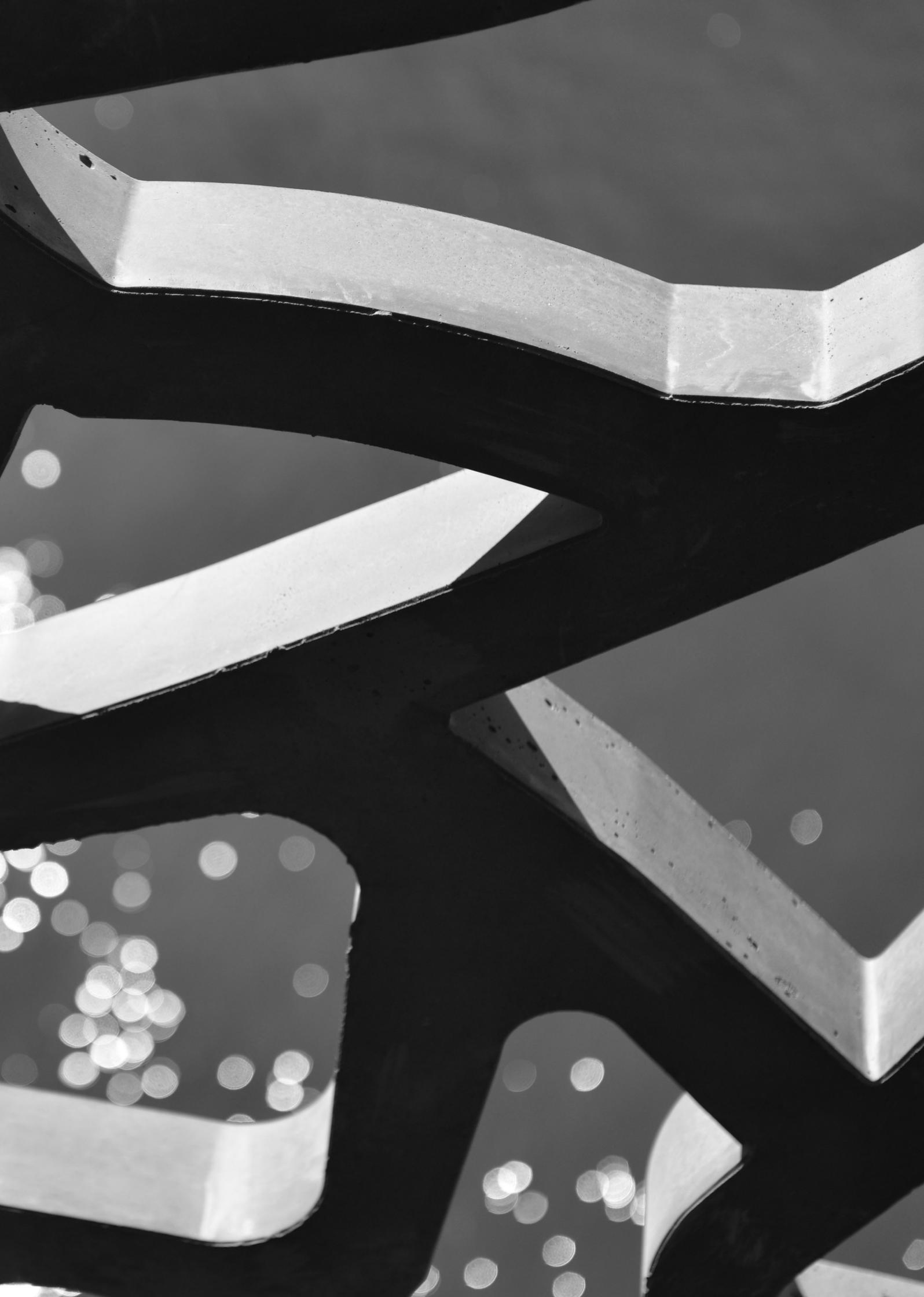
Exposition

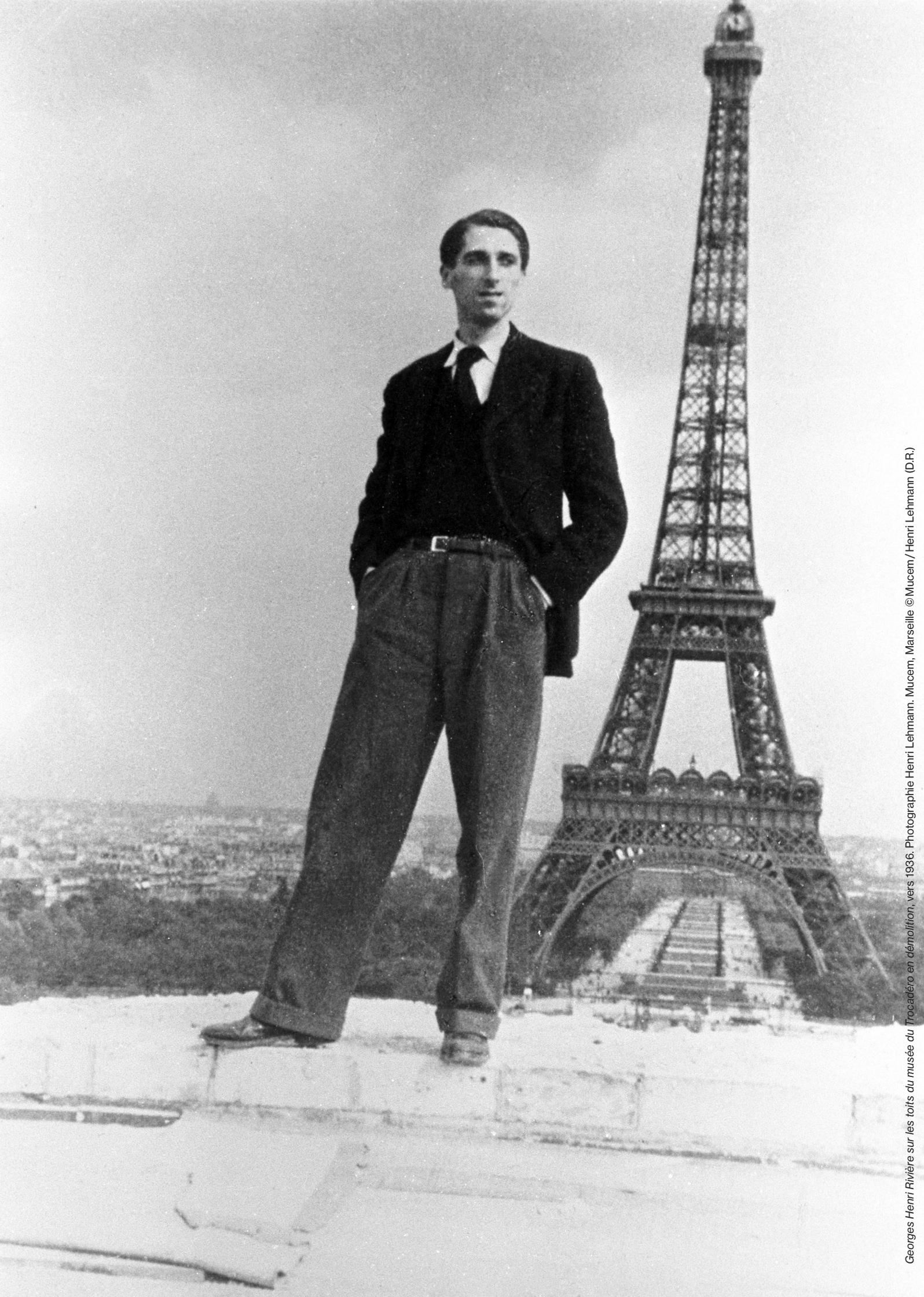
14 novembre 2018 – 4 mars 2019

Dossier pédagogique

# Mucem







Georges Henri Rivière sur les toits du musée du Trocadéro en démolition, vers 1936. Photographie Henri Lehmann. Mucem, Marseille © Mucem / Henri Lehmann (D.R.)

**L'exposition** **4**

L'exposition « Georges Henri Rivière » au Mucem 5

Interview des commissaires 6

**Qui était Georges Henri Rivière ?** **8**

Un esthète de son temps 8

Le musée de l'Homme, lieu de formation 10

La définition d'une démarche 11

**Les apports de Georges Henri Rivière  
aux musées d'ethnographie** **12**

Une approche scientifique du programme muséal 12

Une philosophie du muséal 14

La muséographie de Georges Henri Rivière 15

Le MnATP : un musée laboratoire 16

**La muséologie selon Georges Henri Rivière** **17**

L'école Rivière et ses influences 17

L'action à l'internationale 18

La co-invention de l'écomusée 20

Rivière après Rivière 21

**Les musées d'aujourd'hui et de demain** **22**

Qu'est-ce qu'un objet de musée et à quoi sert-il ? 22

Le musée de civilisation aujourd'hui 24

Vers un renouveau des musées d'ethnographie ? 25

**Propositions pédagogiques** **27**

**Ressources** **28**

**Informations pratiques** **29**

**Autour de l'exposition** **30**

« Le succès d'un musée ne se mesure pas au nombre de visiteurs qu'il reçoit, mais au nombre de visiteurs auxquels il a enseigné quelque chose. Il ne se mesure pas au nombre d'objets qu'il montre, mais au nombre d'objets qui ont pu être perçus par les visiteurs dans leur environnement humain. Il ne se mesure pas à son étendue, mais à la quantité d'espace que le public aura pu raisonnablement parcourir pour en tirer un véritable profit. C'est cela le musée. Sinon, ce n'est qu'un espèce "d'abattoir culturel", dont on ressort à l'état de saucisson. »

Georges Henri Rivière

Le XX<sup>e</sup> siècle fut le temps du développement des musées, de leur mise en cause, de leur réinvention et souvent de leur redistribution. Avec ses collections issues du musée du Trocadéro, du musée de l'Homme et du musée des Arts et Traditions populaires, avec les questions contemporaines auxquelles il se confronte, le Mucem peut incarner une part essentielle de cette évolution grâce aux objets et aux idées transmis par un homme, Georges Henri Rivière (1897-1985).

En prenant sa vie comme fil constitutif de cette histoire, l'exposition décline l'ampleur de sa vision d'un monde en pleine transformation. Elle dresse d'abord son portrait intime – ses origines, sa formation, son univers artistique et culturel – jusqu'au moment où il va engager, avec tous ceux qu'il entraîne à sa suite, une véritable révolution des musées.

L'exposition s'attache à dresser le portrait d'un homme, Georges Henri Rivière, qui incarne à lui seul certains des aspects les plus marquants de la culture au XX<sup>e</sup> siècle. Elle présente 600 documents et objets (œuvres d'art moderne, pièces d'arts populaires, objets ethnographiques, photographies, sculptures, dessins, archives audiovisuelles, etc.), issus du Centre Pompidou, du musée du quai Branly – Jacques Chirac, du musée d'Orsay, des Archives nationales et principalement du Mucem qui conserve les collections diverses et significatives du musée des Arts et Traditions populaires.

Le parcours est chronologique et propose de revenir sur quatre temps de la vie de Georges Henri Rivière :

1895-1915 : Enfance et formation

1915-1935 : De l'esthète musicien au musée

1936-1945 : Engager une collection

1945-1975 : Établir et loger les arts et traditions populaires

Vous pouvez consulter l'ensemble du contenu de l'exposition et une partie des œuvres phares sur ce lien :

<http://presse.mucem.org/>

[georges-henri-riviere-voir-cest-comprendre/](http://presse.mucem.org/georges-henri-riviere-voir-cest-comprendre/)

Ce dossier pédagogique se veut quant à lui comme un prolongement de visite qui engage des pistes de réflexion pour mieux comprendre qui était Georges Henri Rivière, son rôle primordial dans l'ethnographie et la muséologie et son héritage dans le panorama actuel des musées de société. Il ne reprend donc pas spécifiquement les sections de l'exposition mais intègre certains focus sur des objets/œuvres visibles dans l'exposition.

# Entretien avec Germain Viatte et Marie-Charlotte Calafat, commissaires de l'exposition 8

## En quoi Georges Henri Rivière est-il l'inventeur du musée moderne ?

Germain Viatte: Très attaché à l'enrichissement des collections, Rivière les envisage en ethnologue, comme un tout résumant une culture, refusant toute hiérarchie mais incluant leur dimension sociale, inventive et esthétique. Il est très soucieux d'offrir aux publics un instrument de connaissance ouvert, comparatif, créatif, contemporain, interdisciplinaire.

## Qu'est-ce qui, dans sa jeunesse et sa formation, a nourri son regard de muséologue ?

GV: Alors qu'il est déjà âgé, Rivière retrouve dans ses souvenirs d'enfance les contrastes stimulants des milieux qui l'entouraient, rural et naturel du côté maternel, citadin et artistique du côté paternel. Adolescent, il s'accoutume de ces contrastes, apprenant à voir et à comprendre, attaché aux savoir-faire artisanaux et artistiques, découvrant leur diversité et la force des expressions populaires.

## Tout en étant proche des avant-gardes de son temps, peut-on dire qu'il est l'inventeur de la notion d'« art populaire » ?

Marie-Charlotte Calafat: Georges Henri Rivière est certainement le plus grand défenseur des arts populaires. Il s'attache à décloisonner les arts et les musées pour leur donner une place. Il affirme que ces objets communs traduisent un savoir du peuple. Au-delà d'une simple curiosité ou de leur valeur esthétique, ils sont les signes matériels du vivant, de savoir-faire, de coutumes et de croyances... Ces objets fascinent, intriguent, témoignent avec richesse et humanité d'où l'on vient et qui on est. Georges Henri Rivière est proche des avant-gardes de son temps (Éluard, Aragon, Picasso, Masson...). On a souvent oublié qu'au cours du XX<sup>e</sup> siècle, les arts populaires, au même titre que les arts dits « primitifs », ont aussi inspiré les artistes modernes.

## Quelle était la particularité du musée national des Arts et Traditions populaires, qu'il crée en 1937, et dont les collections ont depuis rejoint les fonds du Mucem ?

MCC: La première particularité du MnATP est sa longue gestation : 35 ans. Pendant toutes ces années, Georges Henri Rivière lutte pour continuer à promouvoir son musée. Il propose des expositions temporaires dans lesquelles il expérimente des pratiques muséographiques dont les galeries du MnATP en seront les ultimes témoignages.

## Il est aussi l'initiateur de la pratique des « enquêtes-collectes », perpétuée aujourd'hui par les équipes scientifiques du Mucem...

MCC: Georges Henri Rivière a théorisé la notion de « musée laboratoire » et définit une méthodologie d'enquête sur le terrain. Dès son entrée en musée sous la direction de Paul Rivet au musée d'Ethnographie du Trocadéro, Georges Henri Rivière programme des enquêtes, trouve des financements et valorise ces recherches dans des expositions qui font date. De la mission Dakar-Djibouti (1931-1933) à l'enquête pluridisciplinaire de l'Aubrac (1963-1966) en passant par les Chantiers intellectuels (1941-1946), Georges Henri Rivière a le souci de la méthode. Lui et son équipe s'intéressent aux gens, les écoutent, les photographient et collectent avec soin leurs témoignages. Le Mucem a hérité de ces collectes mais aussi de ce modèle unique d'acquisition sur le terrain.

## Comment s'organise l'exposition ? En quoi sa scénographie s'inspire-t-elle des enseignements de Georges Henri Rivière ?

GV: L'exposition s'organise en modules, autant de facettes illustrant sa famille, ses curiosités, ses contacts, ses collègues, ses réalisations, son humour et son rayonnement. Au travers de ces facettes très documentées et des exemples donnés, on découvre la diversité des recherches entreprises et la mise en place progressive d'une méthode développée en expositions spécialisées qui constitueront le musée national des Arts et Traditions populaires.

## Héritier du musée des ATP et du musée de l'Homme, peut-on dire que le Mucem, inauguré à Marseille en 2013, perpétue l'esprit et la vision de Georges Henri Rivière ?

MCC: Les collections du MnATP et le fonds Europe du musée de l'Homme ont été transférés au Mucem au sein du Centre de conservation et de ressources. Lieu vivant et accessible, il perpétue l'ambition de Georges Henri Rivière de s'adresser à tous. La force et la richesse de cet ensemble sont un vivier et une manne sur lesquels les équipes du musée s'appuie. Les collections alimentent une programmation très diversifiée, capable d'éclairer le présent à la lumière des questions et réalisations du passé. Dans son esprit, un musée vivant est aussi un musée qui poursuit des acquisitions et des collectes soulevant des faits contemporains qu'il est utile d'étudier et de valoriser.

## Pourquoi un tel titre ?

GV: « Voir, c'est comprendre » sont les premiers mots d'un poème de Paul Éluard. Ce qui est donné à voir au Mucem et dans l'exposition, l'essentiel des immenses collections du musée des Arts et Traditions populaires, a résulté de ses choix personnels et de ceux de ses collaborateurs directs. Il ne s'agit pas d'accumuler des objets mais de réaliser, au moment où ils disparaissent, qu'ils peuvent constituer une chaîne de compréhension de la complexité d'un monde vivant, passé et présent, d'un monde en constante évolution. Pour Georges Henri Rivière, apprendre à voir est l'un des fondements essentiels de l'intelligence du monde.

## Un esthète de son temps

Considérer Georges Henri Rivière avec les critères du XXI<sup>e</sup> siècle pourrait lui donner deux visages, telle une sculpture de Janus. Le premier est celui d'un homme proche des milieux artistiques, et notamment du spectacle vivant, prompt à s'investir dans les milieux interlopes de la création. Le second est celui d'un chercheur, savant passionné dont la rigueur et la méticulosité définissent des méthodes scientifiques propres à son domaine d'expertise : la muséologie. Ces deux portraits peuvent sembler antagonistes, mais ce serait oublier que dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ils ne le sont pas nécessairement. Héritage d'une vision humaniste de l'honnête homme, bien des figures célèbres sont celles d'intellectuels, de savants et d'artistes. Les milieux ne sont alors pas scindés et les spécialisations n'empêchent nullement les passages et les approches holistiques. L'art et la science font bon ménage, et Georges Henri Rivière en est l'illustration. Musicien, ne rechignant pas à monter sur les planches à l'occasion, à composer de la poésie, y compris comme chansonnier, il est porté sur les arts, ce qui ne l'empêche pas de se passionner pour l'ethnographie et les études les plus érudites. Ainsi se forme son esprit, mêlant assez vite l'appétence pour les arts, hérité de son oncle Henri Rivière, artiste graveur, photographe, grand collectionneur et amateur d'arts, notamment asiatiques, et les inclinations savantes cherchant une meilleure compréhension des sociétés humaines.

Très vite, par l'intermédiaire de son oncle d'abord, puis de ses fréquentations dans un univers parisien qui, à l'époque, est un épiceutre de la vie intellectuelle et artistique mondiale, Georges Henri Rivière rencontre les figures marquantes de ce début de siècle qu'il va côtoyer plus ou moins régulièrement. Des artistes, comme Rodin, Degas ou de grands collectionneurs qu'il rencontre chez son oncle, Georges Salles, célèbre historien de l'art, ou encore parmi d'autres Louis Aragon, Blaise Cendrars, Luis Buñuel, Robert Desnos, Tristan Tzara... Si l'on retient qu'il compose une chanson pour Joséphine Baker dont il restera proche, ou pour Yvonne George, il y a aussi Pablo Picasso, Raymond Radiguet, Jean Cocteau, Henri Michaux, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Éric Satie, Igor Stravinsky, Léon-Paul Fargue, André Breton, Marie Laurencin, Fernand Léger, Jean Lurçat, André Derain, Georges Bataille et toute l'avant-garde de ces années-là qui se croisent au *Bœuf sur le toit*, ou chez les Noailles. L'influence du surréalisme en pleine expansion ne manquera pas de marquer l'esprit espiègle de Georges Henri Rivière qui aimera jusqu'à la fin de sa vie les bons mots et les approches sensibles. S'il compose de la musique et se passionne pour le jazz, tout juste découvert en Europe, et dont il se fait à l'occasion le critique, où qu'il fréquente les cabarets, il se forme aussi à l'histoire de l'art, et suit les enseignements de Marcel Mauss, grand anthropologue, dont la culture est aussi ample que la curiosité. Plus tard il fréquentera d'autres grands noms de la discipline, comme Claude Lévi-Strauss, qui figurera au rang de ses proches, ou encore André Leroi-Gourhan, et il saura tirer de chacun des enseignements pour nourrir sa réflexion muséologique.

## L'homme orchestre

La photographie de Georges Henri Rivière devant une vitrine du MnATP est symboliquement forte : elle incarne la rencontre entre plusieurs aspects de la personnalité de l'homme, voire la rencontre de plusieurs vies. D'une part, le MnATP est l'œuvre de toute une vie, aussi la photographie du jeune retraité posant devant une de ces vitrines est-elle emblématique. On y voit des objets disposés et suspendus selon la méthode d'accrochage original qu'il a mis au point et qui lui a récemment valu le surnom de « magicien des vitrines ». Il ne s'agit pas ici de n'importe quelle vitrine, mais d'une vitrine composée d'instruments de musique. Or, la première vie de Georges Henri Rivière est celle d'un artiste musicien, adepte de music hall. Il a lui-même écrit des chansons et des partitions. Les objets présents proviennent de partout, et permettent de jouer de la musique jazz. Ils traduisent non seulement l'ouverture de l'homme sur le monde entier, comme en témoigne son titre de président de l'ICOM, mais sont aussi un précieux témoins des objets et des formes de créations contemporaines.



Georges Henri Rivière devant la vitrine « Jazz » de la section « Postlude : la France dans le monde, le monde dans la France » dans la galerie culturelle du MnATP, 1982

Photographie : André Pelle  
Marseille, Mucem, Ph.1982.64.5

## Cornemuse

Si Georges Henri Rivière était d'abord un musicien, amateur et pratiquant la musique, il jouait davantage du piano que de la cornemuse ! Pour autant, il s'est constamment intéressé aux instruments de musique. Mais l'instrument n'est rien sans le son qu'il permet de produire. Voilà une autre manière d'attirer l'attention sur ce que l'on nomme désormais « patrimoine immatériel », qui est attaché au matériel, mais qui le transcende. Ainsi les campagnes de collecte des musées ne visent pas à accumuler des objets, fussent-ils très beaux comme ce biniou, mais à témoigner aussi de la musique produite ou des chansons qui l'accompagne. Nul intérêt sans cela. La cornemuse est aussi le témoin du mariage entre tradition et modernité, puisqu'au cuir et à l'ébène s'associe des touches en plastique imitant l'ivoire. La forme a également évolué pour permettre de nouvelles compositions musicales plus à la mode. Cette évolution des formes est constante.



Pajot fils Cornemuse dite « musette » Jenzat, Allier, vers 1900,  
Bois, os, corne, cuir, tissu, 92 × 40 × 28 cm  
Marseille, Mucem, 1950.16.11-9

## Le musée de l'Homme, lieu de formation

Après avoir organisé une grande exposition sur les arts anciens de l'Amérique dans une galerie surréaliste parisienne, en rassemblant pour ce faire des appuis nombreux et variés, c'est au musée de l'Homme que Georges Henri Rivière va parfaire sa formation intellectuelle. Recruté en 1928 par Paul Rivet, qui vient d'en prendre la direction, celui-ci confie très vite la direction adjointe à Georges Henri Rivière avec pour mission de conduire la rénovation du musée. Le bâtiment sera reconstruit et réouvert en 1938, en suivant la directive de Paul Rivet et de son équipe : « L'humanité est un tout indivisible, non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps ». Ce qui peut sembler désormais une évidence est, dans le contexte idéologique des années 1930 et des montées nationalistes et racistes, une profession de foi courageuse et engagée. Georges Henri Rivière fréquente alors un milieu de l'ethnographie en plein essor, avec une nouvelle génération particulièrement dynamique, et où les missions de par le monde sont légions. En plein contexte colonial, puisque la France est alors susceptible de s'enquérir des richesses en provenance du monde entier. La célèbre mission Dakar-Djibouti, de 1931 à 1933, que Georges Henri Rivière suit et supervise à distance, conduite sous la férule de Marcel Griaule avec la participation entre autre de Michel Leiris et André Schaeffner. Il organise même un combat de boxe au Cirque d'hiver pour financer l'expédition, avec le champion All Brown de passage à Paris. Le Tout-Paris s'y presse. Car l'une des cartes maîtresses de Georges Henri Rivière est de mettre ses relations mondaines, artistiques ou intellectuelles au service des projets du musée. Ce sont aussi les ethnologues telles que Germaine Tillion, Thérèse Rivière, la sœur de Georges Henri Rivière, Alfred Métraux, Jacques Soustelle, Paul-Émile Victor... que Georges Henri Rivière fréquente quasi quotidiennement.

Héritage de l'Exposition universelle de 1882, le musée d'Ethnographie du Trocadéro rend compte d'une époque d'expansion coloniale qui devient désuète au sortir de la Première Guerre mondiale. Il ne suffit plus de montrer les collectes acquises comme des trophées, mais de les commenter et de les contextualiser. Un musée est toujours le reflet de son époque et de ses idéologies, et la démarche scientifique qui se veut alors mise en œuvre pour le nouvel établissement en est une autre expression. Il s'agit de rationaliser et de problématiser pour témoigner d'une nouvelle société. Dans le contexte du Front populaire, le musée entend rendre compte d'une nouvelle manière de considérer l'humanité. Paul Rivet définit le projet scientifique du nouveau musée de l'Homme comme un « musée laboratoire », lieu de recherche, d'enseignement et de valorisation par la sensibilisation des publics. Il s'agit de montrer l'unité du genre humain au travers de la diversité de ses expressions, de façon pluridisciplinaire. Projet résolument moderne dans sa posture, même s'il n'est pas sans ambivalence, le musée poursuit un projet de musée encyclopédique à l'instar des autres grands musées occidentaux, s'enquérant de collecter, voire de sauvegarder, des biens matériels, mais aussi immatériels du monde entier.

C'est dans ce contexte que Georges Henri Rivière entreprend le projet d'un établissement autonome pour présenter les collections issues de l'ethnographie française. À la fin des années 1930, le programme ethnographique est assez ambitieux pour envisager un musée dédié spécifiquement aux régions françaises. Ce choix qui peut sembler fort discutable rétrospectivement s'inscrit dans un contexte de bouleversement de la France rurale et de son exode vers les villes, de l'industrialisation qui met à mal les mœurs et coutumes populaires, et d'une histoire ambivalente envers la modernisation des modes de vie. Si de fortes résistances à la transformation du monde rural se sont exprimées durant le XIX<sup>e</sup> siècle, des forces déchirées entre idéal de modernisation, synonyme de progrès, d'un côté, et attachement, voire nostalgie envers ce qui semble se perdre, de l'autre, s'exprime avec acuité. L'ethnologie est alors en tension entre la participation à un monde nouveau qu'il s'agit de construire, y compris par l'étude scientifique, et les conclusions des études qui invitent à réhabiliter ce que la modernité a tôt fait de faire passer pour sauvage ou arriéré. Ainsi l'ethnologie extra-européenne comme l'ethnologie française vont peu à peu revaloriser des sociétés et leurs productions, en dévoilant la richesse et la complexité. Georges Henri Rivière se trouve en quelque sorte aux avant-postes pour dire l'importance de prendre en considération ce que l'on nomme aujourd'hui « la diversité culturelle ».

### Tête d'Oba

Le masque Oba est l'occasion de rappeler que Georges Henri Rivière entre d'abord au musée de l'Homme pour s'occuper d'ethnographie étrangère et qu'il se fait remarquer préalablement par Paul Rivet, son directeur, en réalisant une exposition sur les arts d'Amérique latine. Directeur adjoint, il va œuvrer pour le réaménagement du musée de l'Homme avant de se consacrer, le restant de sa vie, à l'ethnographie française. Ce masque Oba a par ailleurs été présenté dans l'exposition « Bronzes et Ivoires du Bénin » en 1932. Il est aussi le marqueur de l'intérêt nouveau des artistes, notamment des surréalistes, pour les pièces d'ethnographie étrangère. Cette pièce figurera dans la collection privée de Picasso et intégrera à la mort de l'artiste les collections du musée Picasso.



Tête d'Oba, Ancien royaume du Bénin, Nigeria, non daté, Bronze  
Paris, musée national Picasso MP3636

## La définition d'une démarche

Le point d'entrée des appétits intellectuels de Georges Henri Rivière se trouve probablement dans une sensibilité fine développée pour l'objet. Car ce que lui enseigne son oncle dès son plus jeune âge, c'est l'importance de l'attention, le regard porté sur les choses qui doit être à même de révéler les significations que des hommes et des femmes y ont placées. Que l'objet émane de la création artistique, de la production populaire ou de l'industrie importe peu, il faut le considérer d'abord dans son importance technique, fonctionnelle, mais aussi esthétique et symbolique. Rivière dévoile ce que l'objet exprime du milieu social et historique dont il émane, ce qu'il dit de la société dont il est issu, ce qu'il nous signifie. C'est cette démarche intellectuelle et scientifique qui sera appliquée de manière extensive à tous les objets dont s'emparera Georges Henri Rivière au cours de sa vie. Si l'histoire biographique et individuelle ressort moins de sa muséographie, son intérêt n'en est pas moins porté sur l'Homme.

Dans ce sens, il conseille René Huyghe pour le programme de l'exposition « La vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh », présentée en 1937 à l'Exposition internationale en parallèle de l'exposition qu'il réalise sur « La Maison rurale », démontrant son attachement aux arts en général. Si cette dernière est constituée de reproduction via des maquettes, l'exposition « Van Gogh » se fait remarquer par son effort de contextualisation. L'intensité de l'ambiance par les couleurs utilisées et par les textes d'accompagnement donne sujet à débat avec Georges Salles. De manière générale, Rivière plaide pour une muséographie « humaine », « accueillante et intelligible » et il insiste sur l'ouverture de l'histoire de l'art à la sociologie et à la technologie. Par ailleurs, il prête également main-forte à l'élaboration de la section « Quelques étapes du progrès » pour le tout nouveau musée de science, le Palais de la découverte.

Ce qui est remarquable dans l'esprit d'une époque, et ce que Georges Henri Rivière incarne au mieux, puisqu'il va le mettre en acte au travers d'expositions et le porter à son acmé, c'est la volonté de marier toutes les disciplines pour qu'advienne l'interprétation du sens attachée à une production humaine. Les équipes rassemblées au musée de l'Homme, puis les collaborateurs dont il s'entoure pour le projet du MnATP seront issus de toutes les disciplines et croiseront leur lecture singulière des événements auxquels ils s'attachent. Ainsi s'accomplit, à partir d'un faisceau d'interprétations, la volonté de révéler une approche globale et complète d'un fait social. Il n'y aura pas d'opposition factice entre lecture esthétique et lecture ethnographique ou sociologique, puisque ces lectures doivent au contraire s'incarner dans la mise en exposition, pour favoriser la compréhension par le visiteur. De même, si l'objet est un support, il ne s'envisage que par les apports immatériels qu'il incarne, ses usages, les techniques générées, son rôle en matière de pouvoir, de croyance, de symbolique ou d'imaginaire. En cela, l'approche s'inscrit pleinement dans les enseignements de Marcel Mauss.

S'il doit sans doute à son milieu familial paternel et à la figure de son oncle, auquel il restera profondément attaché, la compétence à se mouvoir dans les milieux aisés et à frayer en dandy dans les cercles avant-gardistes, il hérite par ailleurs, de manière plus secrète, de la figure maternelle issue de la paysannerie, un attachement aux milieux populaires et à leurs productions. La fascination qu'il conserve pour les formes en apparence simples des traditions populaires et dont il s'attache à faire apparaître la richesse et la complexité en bon anthropologue, révèle une alliance rare entre une sensibilité à la création la plus contemporaine et la familiarité et l'attachement aux choses qui se définiront désormais sous l'appellation d'« arts et traditions populaires ».

## Le cirque Medrano

Le tableau de Fernand Léger revêt une symbolique particulière dans l'exposition Georges Henri Rivière. Non seulement parce que Georges Henri Rivière vient de l'univers du spectacle, et qu'il s'intéresse toute sa vie aux cultures populaires, dont le cirque est en quelque sorte un emblème, mais parce que le spectacle a été un objet d'attention particulièrement important, de la marionnette au cirque, dans les campagnes de collectes du MnATP. Mais l'œuvre témoigne aussi du rapport très intime de Georges Henri Rivière avec le milieu artistique : tout au long de sa vie, il fréquente et entretient des rapports avec les artistes importants de son époque. Il a lui-même fait don d'un ouvrage de Léger sur le cirque au musée Cantini de Marseille.



Fernand Léger, *Le cirque Medrano*, 1918, Huile sur toile, 58 × 94,5 cm, Paris, Centre Pompidou, Paris – Musée national d'Art moderne / Centre de création industrielle © ADAGP, Paris, 2018 ; cliché © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Jean-Gilles Berizzi

## Une approche scientifique du programme muséal

La muséologie, comme d'autres domaines, répond à des paradigmes, c'est-à-dire à des manières de concevoir et d'organiser les conceptions en fonction de cadres structurants, qui peuvent, du reste, demeurer inconscients. Parfois, il y a rupture, lorsque l'on passe d'un paradigme à un autre. On peut dire que Georges Henri Rivière incarne le passage à un nouveau paradigme, de même que l'on peut dire qu'il y a un après Rivière, avec un passage à un troisième paradigme. Si l'apport de Georges Henri Rivière est aussi important et emblématique, c'est qu'il traduit le passage d'une muséologie fortement régie par l'idéologie à une muséologie qui cherche à se construire de manière scientifique. Le recours à une terminologie n'est pas fortuite, ainsi on passe des « musées de folklore » avant Rivière aux « musées d'arts et traditions populaires » avec lui. De même que l'on passera, après, même si c'est de manière moins radicale, de ces derniers aux « musées de société. »

La rupture est marquée par la volonté, héritée du musée de l'Homme, de conduire les étapes de la mise en exposition de manière rationnelle, en souscrivant à la plus grande scientificité possible. Ainsi l'objet est-il collecté en le documentant. De même que l'archéologue sait qu'un vestige acquis sans documentation n'a que peu de valeur scientifique, l'ethnologue ne va plus amasser des objets comme des reliques ou des trésors, mais d'abord les documenter le plus possible pour qu'ils puissent exprimer ce pour quoi ils sont faits, de quelle manière, à quoi et à qui ils sont destinés, ce qu'ils signifient dans la communauté des hommes. Des équipes pluridisciplinaires sont alors constituées et envoyées sur le terrain pour collecter et documenter. Le nombre de missions et de terrains d'étude vont se multiplier des années 1930 aux années 1970, pour atteindre et produire une masse considérable de données.

Georges Henri Rivière va avoir à cœur de développer ce principe de manière systématique. Il pousse même cette logique au point de présenter des unités écologiques, des dioramas, qui ne soient pas des reconstitutions ou des évocations à partir d'une image plus ou moins exacte, et souvent reconstruite de la réalité, en proie à toutes les dérives mythiques ou idéologiques, mais des transplantations de conditions réelles. Ainsi le buron de l'Aubrac est une authentique habitation, acquise et présentée en respectant scrupuleusement chaque emplacement de l'objet en fonction d'un relevé minutieux. Cette méthode, que l'on va retrouver couramment ensuite dans les musées archéologiques, est théorisée par Rivière. De même, il propose des séquences exprimant l'enchaînement des gestes, par exemple dans un processus de travail, l'objet étant mis en scène dans sa fonctionnalité, dans sa situation d'usage, ainsi que des séries, plus classiques, permettant l'analyse comparative et l'étude des formes. Plus largement, ce que l'on nomme « programme muséal », c'est-à-dire le scénario d'organisation des espaces et de leur discours, est scrupuleusement consigné, ce qui est à l'époque d'une grande nouveauté au sein des musées.

## Potiche à lait

La photographie de Georges Henri Rivière en train de noter les renseignements de son informateur sur un pot à lait est marquante car elle date des premières années où Georges Henri Rivière s'investit sur son nouveau projet de créer une institution autonome pour l'ethnographie française. S'il est aujourd'hui permis, dans un contexte de post colonialisme, de s'interroger sur la pertinence de ce choix de prendre son autonomie vis-à-vis du musée de l'Homme, les questions se posent autrement à l'époque. La photographie nous rappelle aussi qu'un objet non documenté n'a aucune utilité ethnographique, et que Georges Henri Rivière a mis au point une méthodologie scientifique pour la collecte, dès cette première campagne conduite en Sologne. Le terme de « potiche » usité pour désigner le pot à lait n'est pas non plus sans faire penser à une autre potiche, appartenant à la culture artistique que Georges Henri Rivière évoquait quand il rappelait comment son oncle lui avait appris à manier les objets, en les prenant à pleine main et non pas par les anses, qui est une partie plus fragile.



Le chaudronnier Jean Ferrand, dit Chausat, décrivant une potiche à lait à Georges Henri Rivière derrière l'église du village lors de la mission folklorique en Sologne, 1938.  
Photographie : Louis Dumont, Mucem, Marseille © Mucem / Louis Dumont

## Fontaine de propreté, Marie Talbot

Un objet est polysémique : on peut l'interpréter selon des critères esthétiques, fonctionnels, c'est-à-dire selon ses usages, techniques pour sa fabrication, sociétales par ce qu'il représente dans la société qui le produit et l'utilise, symbolique, etc. Cette fontaine à eau nous renseigne aussi sur la manière dont on acheminait alors l'eau courante et de quelle manière on se servait. Baptisée « fontaine de propreté », elle nous parle aussi du rapport à l'hygiène. Très peu d'objets populaires, artisanaux, sont signés, c'est le cas de celui-ci où la potière a inscrit son nom : Marie Talbot. Représentant une femme, c'est aussi l'occasion de rappeler l'importance du travail des femmes dans la production et de leur assurer une visibilité trop souvent occultée.



Marie Talbot, fontaine de propreté, La Borne-d'Henrichemont, Cher, vers 1830, Grès façonné au tour, modelé et vernissé, 1942.153.1.1-2

## Une philosophie du muséal

Si le musée de folklore avait pour volonté de témoigner d'une France rurale en net recul, c'était souvent pour le déplorer, voire en s'inscrivant dans l'idéologie revancharde et contre-révolutionnaire de valorisation de la « petite patrie » contre l'universalisme uniformisant de la République. En chantant les louanges d'une France rurale et paysanne, en exaltant ses traditions, on exprime souvent une nostalgie empreinte de visions politiques réactionnaires. Le « c'était mieux avant, dans le temps jadis », continue de fonctionner dans biens des lieux qui ne font que montrer des objets collectés sans les contextualiser. Cette France des ancêtres, largement mythique, sera celle louée par Pétain, à la suite de Maurice Barrès. Pour cette raison, les approches des cultures populaires et rurales de l'ethnographie de la France seront souvent soupçonnées de véhiculer de pareils messages. Rivière s'inscrit en opposition à cette conception. Nourrit des principes du musée de l'Homme, il va s'employer à renouveler cette perception en développant une approche systématique et rationnelle des arts et traditions populaires. Il hérite de recherches, notamment d'Arnold van Gennep (1873-1957) sur les mœurs et coutumes des régions de France – somme et véritable bible du genre à l'époque –, mais ce sont surtout les enquêtes minutieuses réalisées par les ethnologues d'une nouvelle génération qui vont alimenter de données réactualisées les futures présentations du musée.

Le musée est un moyen. Son objectif est de dire la complexité et la richesse de la diversité des situations humaines et l'adaptation de l'homme à son environnement. Il ne s'agit pas de célébrer des collections pour elles-mêmes, mais de signifier la manière dont le genre humain s'accomplit. Ainsi, l'approche devient globale : il s'agit de comprendre la totalité du monde, en saisissant par la force de l'évocation tant les dimensions matérielles que ce qu'elles portent et traduisent des dimensions immatérielles, – compétences, savoir-faire, techniques, imaginaires, croyances, symboliques– qui s'expriment dans les rites et les rituels que les sociétés humaines inventent et renouvellent sans cesse.

En fait, la conception de Rivière sur les cultures n'est ni statique ni immuable : au contraire et comme en atteste son intérêt constant pour les productions contemporaines, – des banderoles et des chants des grèves de 1936 aux productions d'affiches de Mai 68 de l'Atelier populaire des Beaux-Arts –, il s'agit de saisir l'esprit humain au plus près de ses capacités de production et d'invention.

On l'a dit, pour Georges Henri Rivière, le musée est une institution moderne, inscrite dans des visées scientifiques, et qui a pour mission d'accomplir un travail de recherche rigoureux, mais aussi de conservation et de présentation tout aussi exigeant. Aussi Georges Henri Rivière va-t-il s'acharner à décrire les conditions d'exercice de la recherche, ainsi que celles de fonctionnement d'un établissement, qu'il veut idéal, offrant les meilleures conditions de conservation, de recherche et de valorisation pour le public. Si l'objet doit rendre compte de la complexité d'une situation sociale et d'un milieu, c'est par interaction avec d'autres objets, et d'autres supports, qu'il s'agisse de cartes, de maquettes, de reconstitutions, de documents iconographiques, de schémas, d'audiovisuels, de mises en scène des objets dans leurs interrelations. Bref autant de moyens muséographiques que l'on nomme « expôts ». Les textes d'accompagnement, cartels ou dispositifs sonores, regroupés désormais sous le vocable générique de « médiation » en font également partie. Toutefois, il serait faux de penser qu'il suffit d'exposer un objet pour que sa compréhension soit immédiate. C'est bien l'exposition qui révèle l'objet, et qui permet sa compréhension, et non l'inverse. Voir, c'est comprendre, mais uniquement dans la mesure où la vue ne se réduit pas à la vision d'une liste d'œuvres. Aussi l'art de l'exposition développé par Georges Henri Rivière a-t-il toute son importance, car on passe de l'exposition d'objets à l'exposition de situations, nécessitant certes des objets, mais pas que. C'est une réelle nouveauté en muséologie qui s'affirme chez Georges Henri Rivière.

# La muséographie de Georges Henri Rivière

Si le nom de Georges Henri Rivière fait date, c'est qu'il signe véritablement un nouveau style, une manière novatrice de penser, puis de concevoir et de réaliser une exposition. Il n'est donc pas étonnant que cette démarche serve de modèle, même à l'international. Ce n'est pas seulement le fait d'établir un programme muséographique qui traduit en expôts et en espace des volontés de discours scientifiques : celui-ci doit s'établir sur des concepts et des idées à mettre en scène.

La conception intellectuelle d'un discours qui rend compte d'analyses produites par des chercheurs sur les relations de l'homme à son milieu, sur les manières de l'habiter et de le façonner, sert de matrice générique et préside à toute démarche. Pour ce faire, quatre types de présentations, ayant chacune leur fonction, peuvent être déclinées :

La présentation typologique fait valoir les variations observables : fléaux, faux, faucilles pour l'information scientifique .

Les présentations par séquences opératoires, qui suggèrent par exemple un processus de fabrication (de la vigne au vin, la fabrication du pain, etc.), qui incitent à la pédagogie.

La présentation par unités écologiques met en scène des contextes (diorama d'intérieur de paysan breton, chalet d'alpage en Savoie) et vise à la sensibilisation du public.

La présentation par maquettes, modèles de bâtiments ou de machines, fait valoir le système de différences, pour des objets qui ne peuvent être présentés en grandeur nature.

## Marque à ovins avec les initiales GHR

Ce fer servait à marquer les moutons dans les Hautes-Alpes au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il est amusant de remarquer que les initiales correspondent à celles de Georges Henri Rivière. Cet objet permet d'évoquer les présentations de la transhumance dans les galeries du MnATP, présentations qui resteront parmi les images fortes de la scénographie inventée par Georges Henri Rivière. Les moutons, le chien et le berger y sont représentés par leur évocation, de manière subtile, juste par les attributs qu'ils portent, accrochés par des fils en nylon et semblant flotter dans l'espace. Cette façon de faire est radicalement nouvelle, alors que les mannequins lourdement présents sont légions dans les expositions. Cette muséographie que l'on qualifiera parfois « de fil nylon » restera l'emblème du Georges Henri Rivière scénographe.

Mais c'est aussi une recherche dans la manière d'exposer. À tel point que l'on ira jusqu'à dire que Georges Henri Rivière « expose la manière d'exposer ».

Un style muséographique qui s'incarne par un fond neutre, souvent noir, des vitrines dégagées, une présentation dynamique dans leur composition, des mannequins dématérialisés – grande innovation de l'époque –, l'utilisation de socles et des fameux fils en nylon pour suspendre les objets dans l'espace, comme s'ils flottaient. Les textes et outils de compréhension demeurent synthétiques et discrets. André Desvallées, qui fut son adjoint, érudit de la pensée de Georges Henri Rivière, a repéré cinq règles fondamentales et récurrentes pour la mise en scène : la priorité donnée au concept, la primauté des objets, la distanciation, le fond noir et l'absence de symétrie. Au-delà, la scénographie recherche l'équilibre des compositions, l'harmonie des formes, l'esthétisme dans les proportions, les couleurs et les textures. Le souci pédagogique ne vient pas en opposition avec la mise en scène quasi artistique des mises en place. Un ton neutre et sobre, un style que l'on peut qualifier d'« assez français dans l'esprit », avec une certaine forme de classicisme dans le genre.

Si Georges Henri Rivière revendique le spectaculaire par l'impression forte qui se dégage de l'ensemble, visant ainsi à saisir le visiteur, il n'empêche que l'on demeure assez éloigné des muséographies immersives que l'on connaîtra par la suite. Le style Rivière deviendra un classique du genre. Récemment, deux présentations ont d'ailleurs été exposées comme des œuvres, « La transhumance » dans l'exposition « Chefs-d'œuvre », exposition inaugurale du centre Pompidou-Metz, et « Du berceau à la tombe » dans l'exposition « Diorama » au Palais de Tokyo. En donnant ses lettres de noblesse aux productions issues des cultures populaires, en les exposant de manière à les faire comprendre tout en les magnifiant, Georges Henri Rivière établit un juste équilibre pour toucher les sens et l'intellect.



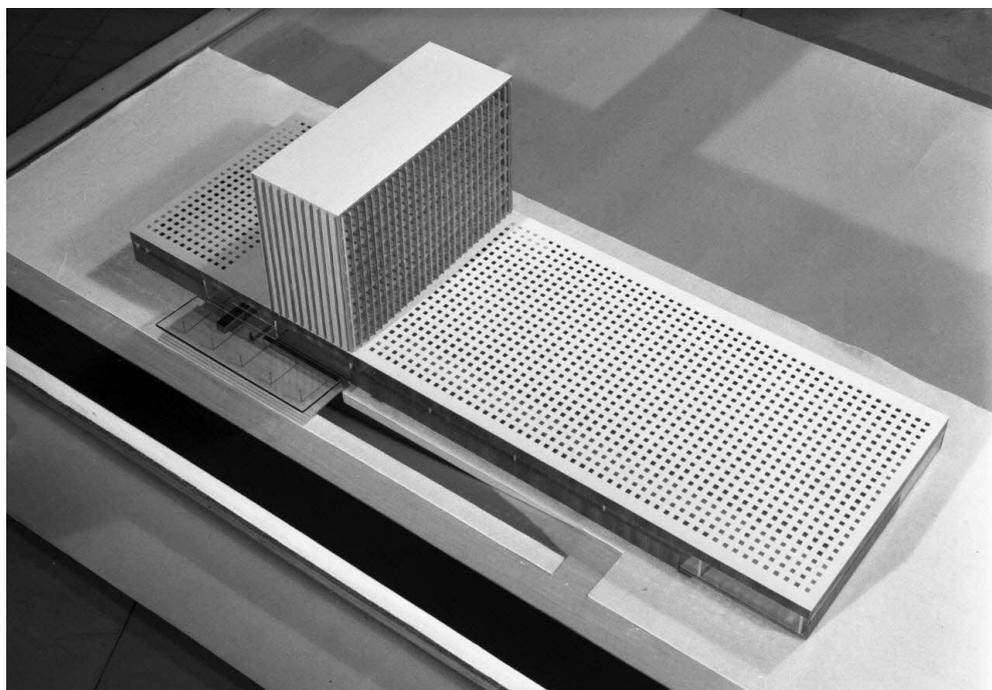
Marque à ovins avec les initiales GHR, Provence, 1900-1950  
Fer forgé, bois  
1963.86.1  
© Mucem

## Le MnATP : un musée laboratoire

Le MnATP imaginé dès 1937 par Georges Henri Rivière mettra du temps à voir le jour puisqu'il n'a été inauguré qu'en 1972. Toutefois, ce long temps de maturation a permis à Rivière et à son équipe de mûrir minutieusement leur projet. De nombreuses expositions temporaires conçues comme des expositions de préfiguration ont permis de tester plusieurs orientations. C'est dans l'ancien palmarium du jardin d'acclimatation que les architectes Jean Dubuisson et Michel Jausserand ont réalisé l'un des rares chantiers de création de musée de l'après-guerre, inspiré des principes du Corbusier. Le bâtiment se compose d'un bloc-musée horizontal, ouvert au public, et d'un bloc-recherche vertical qui accueillera les chercheurs. Les réserves et l'auditorium se logeant dans les sous-sols du bâtiment. Ce nouvel équipement fait figure à son ouverture d'une grande modernité, puisqu'il est le premier grand musée en France à être équipé de telles fonctionnalités. Les expositions se partagent entre une galerie d'étude, davantage tournée vers les chercheurs et d'une galerie culturelle pour l'accueil du grand public. Le programme, établi avec la collaboration de son ami Claude Lévi-Strauss, grand anthropologue au faite de sa gloire, sera inspiré de la théorie structuraliste, articulant les deux concepts d'« Univers » et de « société ». La partie « Univers » traite des rapports entre l'homme et son milieu, tant pour ce qui concerne le travail, les techniques, la culture, les croyances et les coutumes qu'il met en place. La partie « société » entend montrer de quelle manière l'homme régule sa vie en société, en adaptant et réinventant ses attaches au monde, en générant une production artistique et intellectuelle. Les plus belles créations de l'art populaire y prennent alors place.

En visant la sobriété pour donner toute sa place aux productions humaines, en reléguant l'accompagnement du visiteur au second plan et en recherchant à éviter trop de didactisme d'un côté, trop d'effets spéciaux de l'autre, l'institution connaît un succès éphémère et apparaît souvent austère au public qui s'en détourne dans les années 1980. Sans doute le contexte idéologique a-t-il changé. Il faudrait analyser d'autres facteurs, comme le changement de perceptions des cultures populaires et le renouvellement de leurs formes pour les nouvelles générations, le contexte de mondialisation où la consommation de la culture des mass media qui remplace les productions de la culture populaire, et qui jouent un grand rôle dans le désintérêt qui s'en suit. Les logiques institutionnelles, le peu d'engouement du ministère de la Culture pour les problématiques sociales et le faible soutien aux cultures populaires, les tensions entre des approches contradictoires, la suprématie de celle des chercheurs sur celle des muséographes, conduisent également à une crise interminable. Dans les années 2000, on décida de renouveler l'institution en la décentralisant à Marseille dans un nouvel équipement, le Mucem, porteur d'un nouveau projet. Celui-ci s'inscrit donc dans une histoire longue, cherchant à préserver le meilleur des apports de la muséologie de Rivière.

La recherche doit, selon Rivière, être au cœur de l'institution et présider à la mise en exposition. Aussi des équipes sont constituées pour collecter, documenter avant de penser la restitution. La « Recherche coopérative sur programme » (RCP), telle que conduite en Aubrac, regroupe par exemple des chercheurs de multiples disciplines. Ceux-ci sont ensuite invités à participer à la gestion des collections et à la mise en exposition, dernier maillon de la chaîne. Celle-ci renouvelle à l'époque les présentations habituelles des musées de folklore en donnant la primauté à l'objectivation scientifique, à la sobriété par le nombre d'objets présentés, en évitant les mannequins et les saynètes trop personnalisées. Il convient de focaliser toute l'attention des visiteurs sur les objets, qui doivent donner à comprendre les analyses ethnologiques par les ensembles composés, et au moyen de textes, d'iconographies et d'audiovisuels, venant compléter et prolonger discrètement l'approche. L'exposition est en quelque sorte l'expression manifeste de la recherche et doit théoriquement en ce sens, pouvoir évoluer comme elle.



Jean Dubuisson (architecte), maquette du bâtiment du musée national des Arts et Traditions populaires, avant 1969, bois contreplaqué, feutre, plexiglas, papier, métal, 38×51,8×121,6 cm (maquette), 19,6×36,3×103 cm (base), Mucem, Marseille © Succession Jean Dubuisson © Mucem

## L'école Rivière et ses influences

---

Si le modèle novateur développé par Rivière et ses collaborateurs au MnATP a marqué les esprits, son influence est bien antérieure à l'ouverture du MnATP et est sans doute due aux actions conduites à l'extérieur. Comme le MnATP est un musée de synthèse de l'ethnographie de la France, il est logique que Georges Henri Rivière se soit intéressé à une multitude de sites, en région, comme autant de lieux complémentaires et d'approfondissement de tel ou tel territoire. Les missions d'expertises, de conseils, d'accompagnement se sont multipliés, et peu de musées ethnographiques de région réalisés entre 1940 et 1980 n'ont pas bénéficié ou mis en œuvre ses enseignements. Le musée du Vin de Beaune dès 1940, le musée de Bretagne à Rennes, dès les années 1950, le musée de Champlitte, le Musée comtois ou encore le musée de la Camargue... Ils sont très nombreux, du Museon Arlaten au musée dauphinois à Grenoble, du musée d'Aquitaine à Bordeaux au musée de la Cour d'Or à Metz, à s'inspirer de Rivière pour se renouveler. Il serait aussi important d'évoquer tous les projets, non réalisés, pour lequel Georges Henri Rivière a conseillé ou accompagné, d'un éphémère musée de plein air en région parisienne au musée de la Grande Pêche à Saint-Malo.

Georges Henri Rivière dispense également son influence par ses enseignements, que ce soit avec son cours à l'École du Louvre ou ses interventions dans les universités parisiennes. Ses élèves réuniront les notes de cours et certains disciples produiront des textes lui rendant hommage, ou visant à rendre compte de son influence dans un ouvrage publié après sa mort, survenue en 1985, et intitulé de manière malicieuse : *La Muséologie selon Georges Henri Rivière* (Dunod, 1989). On y retrouve les noms de ceux qui furent ses proches collaborateurs ou élèves, et qui reconnaissent leurs dettes à son égard. Paradoxalement à son importance, Rivière ne laisse que peu d'écrits de sa propre main, mais nombre d'analystes citent et rendent compte de ses apports.

## L'action à l'internationale

Si l'influence nationale dans le milieu des musées liés à l'ethnographie est notoire, son influence au-delà, pour la réflexion muséologique, est indéniable, notamment pour les musées d'histoire et d'archéologie (notamment le musée de la Préhistoire de Nemours qu'il suit de près) et, dans une moindre mesure, de sciences et d'arts. Mais l'influence est également manifeste à l'international, amplifiée par le poste de directeur de l'ICOM, de 1948 à 1965. Il conduit alors de nombreuses missions à l'étranger, reçoit énormément de visiteurs venant s'enquérir de conseils pour la création de sites. Il poursuivra son investissement jusqu'à sa disparition, prodiguant des avis et bénéficiant de ce fait d'une multitude d'études de cas qui enrichiront sa réflexion. Son action à la tête de l'ICOM s'inscrit dans une époque où la France ne doute guère des leçons qu'elle peut se permettre de prodiguer sur la scène internationale, et Rivière sera dans une certaine mesure symptomatique des hommes de ce siècle. La figure de Malraux étant son corollaire dans le domaine des politiques culturelles.

Il serait toutefois dommage de s'inscrire dans une vision franco-centrée et de laisser croire que Georges Henri Rivière est l'unique figure de son époque. Si son influence internationale est manifeste, d'autres muséologues sont également importants pour l'avancée d'un domaine en quête de scientificité au mitant du XX<sup>e</sup> siècle. Si Wilhelm von Bode en Allemagne, John Cotton Dana ou Benjamin Ives Gilman aux États-Unis ont ouvert la voie avant lui dans les musées d'art, d'autres chercheurs emboîtent le pas dans les années 1960, tant dans les pays de l'Est, comme l'école de Brno avec Zbyněk Zbyslav Stránský en République tchèque, que dans les pays occidentaux, Kenneth Hudson, Duncan Ferguson Cameron à Roland Arpin ensuite. Mais il faut surtout citer Jean Gabus, directeur et conservateur du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (MEN) qui accomplira une démarche fort similaire à celle de Rivière. Tous deux se retrouvent du reste pour conseiller le musée de Dakar, en pleine élaboration dans les années 1960. Jean Gabus, autre muséologue important, définira des règles d'exposition et s'appuiera lui-aussi sur la recherche pour inventer une muséographie scientifique rationalisée. Une très intéressante exposition et un catalogue lui ont été récemment consacré au MEN.



Émile Violet, Atelier d'imprimerie reconstitué au musée de plein air de Skansen, Stockholm, Suède, avant 1936, Tirage photographique moderne

## Musée de plein air de Skansen

Le musée de plein air de Skansen, à Stockholm en Suède, fondé en 1891, est non seulement le premier et le plus célèbre du genre – les musées de plein air regroupant des collections de maisons dans un parc –, mais il est aussi un lieu inspirant pour le reste du monde et Georges Henri Rivière sera profondément marqué par son originalité. Il le découvre dès les années 1930, lors de ses nombreux voyages à l'étranger, en Scandinavie, en Russie, en Allemagne... La muséographie de Georges Henri Rivière s'inspirera de ses formes nouvelles et il exportera le modèle de par le monde quand il sera directeur de l'ICOM (organisme international regroupant les musées sous l'égide de l'Unesco). Il rêva longtemps d'en développer un en France, et le projet du MnATP a d'abord inclus ce rêve. Il s'en est souvenu lorsqu'il a conseillé le premier du genre en France, le musée de Marquèze dans les Landes, puis le musée des Maisons comtoises ou encore l'Écomusée d'Alsace.

# La co-invention de l'écomusée

## Écomusée

Le concept d'« écomusée », co-inventé par Georges Henri Rivière et Hugues de Varine au début des années 1970, a donné lieu à de nouveaux types de musées. Ils favorisent les services proposés aux communautés et ont pour objectif le développement culturel sur les territoires en hybridant des fonctions culturelles, sociales et parfois économiques. Ces établissements visent à favoriser la participation de la population locale invitée à définir le patrimoine que celle-ci juge utile pour construire son avenir. Ceux-ci se sont multipliés en exportant les approches dans des centaines de lieux en France et de par le monde. La Fédération des écomusées et musées de société (FEMS) a construit un réseau qui les regroupe et leur apporte une visibilité commune.

Le portrait de Georges Henri Rivière ne serait pas complet sans mentionner cette autre contribution majeure, à savoir sa participation à l'invention du concept d'« écomusée », et de sa traduction dans une nouvelle forme d'institution. Lors d'une rencontre entre Georges Henri Rivière, Hugues de Varine (HdV), successeur de Georges Henri Rivière à l'ICOM, et le ministre de l'Environnement, Robert Poujade, en 1971, naît la volonté de trouver de nouvelles formes institutionnelles favorisant le développement culturel. L'époque est à la contre-culture, à la réhabilitation des cultures populaires, celles qui ont été trop longtemps dévalorisées (Jean Dubuffet publie *Asphyxiante culture* en 1968, manifeste anti-ministère de la culture, et HdV *La Culture des autres* en 1973, tandis que Francis Jeanson plaide pour une action culturelle au cœur des cités (*L'Action culturelle dans la cité*, 1973). Le climat est sans doute propice pour penser de nouvelles formes, à l'instar des nouveaux musées communautaires que Georges Henri Rivière visite au Mexique ou aux États-Unis, mieux à même de répondre aux aspirations, voire aux revendications de l'époque. La Déclaration de Santiago du Chili en 1972 sera un autre moment fort de l'histoire des musées, prônant de placer la participation de l'habitant au cœur des actions, et de mettre le musée au service de la société.

Georges Henri Rivière qui rêve depuis longtemps des musées de plein air, particulièrement développés en Scandinavie puis dans les pays anglo-saxons, favorisera le développement de quelques exemples en France. Le musée de plein air de Marquèze dans les Landes sera ainsi le premier écomusée, vite imité par d'autres, situés en zone rurale, comme l'Écomusée d'Ouessant, des monts d'Arrée, du mont Lozère, des Cévennes ou d'Alsace, ou dans d'anciens foyers industriels, tels l'Écomusée du Creusot, qui sera un lieu d'expérimentation et de convergence des professionnels venus du monde entier se former à l'écomuséologie. Plus tard, d'autres terrains seront explorés, des écomusées naîtront également dans les banlieues des grandes villes pour témoigner de leur mutation, voire de la création de villes nouvelles (Fresnes, Saint-Quentin-en-Yvelines, etc.).

De nombreuses définitions seront données de l'écomusée, et sans doute n'existe-t-il pas de modèle unique, mais on retiendra que l'écomusée se pense à l'échelle d'un territoire, avec la participation active de la population à la conception, à la gestion et à l'animation. C'est pour Georges Henri Rivière, « un miroir où une population se regarde, pour s'y reconnaître, où elle recherche l'explication du territoire auquel elle est attachée... un miroir que cette population tend à ses hôtes, pour s'en faire mieux comprendre... » Si des visions différentes seront développées, Georges Henri Rivière, fidèle à son histoire, donne une suprématie à la recherche alors que HdV donne priorité à l'action culturelle. Georges Henri Rivière participe ainsi à une nouvelle ère de la muséologie dans les années 1970, avec l'accompagnement de nombreuses créations. Redevenu très actuelle par les valeurs défendues, notamment de participation, l'écomuséologie a connu dans les années 1990 des années moins faciles. La FEMS s'attache à en permettre le développement.

## Rivière après Rivière

Si une vision hagiographique est inévitable lorsqu'il s'agit de revenir sur l'action d'un homme qui a marqué son époque, elle ne doit pas empêcher une lecture critique pour comprendre de quelle manière cet héritage a été prolongé et peut encore nous inspirer. Le musée et les muséologies qui y sont déployées sont le reflet d'une époque, et celle de Rivière n'y échappe pas. Si son intention de produire un musée à partir d'une rigoureuse démarche scientifique est louable, la conception de la science de Georges Henri Rivière est ancrée dans une vision positiviste propre à son temps. Si l'objet est convoqué, pour prendre place dans une chaîne d'expôts, censés signifier un discours au visiteur, le pari repose sur le fait que l'objet est porteur d'une signification intrinsèque, et que le visiteur est à même de le comprendre. Ces deux postulats peuvent être discutés et relativisés. De manière iconoclaste, Jacques Hainard, conservateur du MEN, affirmera dès les années 1980 que « l'objet n'est la vérité de rien du tout », s'inscrivant ainsi dans une épistémologie relativiste. La muséologie de la rupture qu'il théorise est la reconnaissance d'une ère nouvelle. Le discours du concepteur est toujours premier, et c'est à partir de lui que l'on doit construire l'exposition, et ne pas faire croire à une pseudo-objectivité des objets. Dès lors, la muséologie sobre de Georges Henri Rivière est susceptible d'être davantage le reflet des idéologies sous-jacentes (du moment, des chercheurs, voire des enquêtés) qui, en se targuant d'être objective devient un trompe-l'œil. Comme le disait Georges Henri Rivière, l'exposition visait à « être le miroir d'une société », or « la théorie du miroir a fait long feu », dira Philippe Mairot, alors président de la FEMS.

On peut également noter que la conception évolutive voulue par Georges Henri Rivière est souvent restée lettre morte, figeant les présentations dans un statisme qui n'était pas sans alimenter un reproche formulé envers la plupart des expositions ethnographiques : alimenter une vision fixiste, voire une construction stéréotypée d'une identité de territoire, en laissant à penser à sa permanence. Le costume traditionnel présenté dans la muséologie de Rivière n'échappe pas à une impression d'anhistoricité, comme s'il était issu du fond des âges, alors que la plupart sont des créations relativement récentes (souvent de la fin XVIII<sup>e</sup> siècle, début XIX<sup>e</sup> siècle), et que leurs formes n'ont cessé d'évoluer et de se transformer. Nous pourrions en dire autant de la plupart des objets présentés, comme des données immatérielles, musique dite « traditionnelle » ou plats de cuisine régionaux. Cet identitarisme, véritable idéologie, n'est pas sans nourrir une « ethnostalgie », voire une vision réactionnaire des sociétés. Cet aboutissement s'avère alors l'exact opposé des missions que se donnent et devraient se fixer tout musée d'ethnographie, à savoir de montrer les structures, mais aussi les changements et les transformations des sociétés, la manière dont elles se créent et innovent.

Par ailleurs, la sociologie des publics, en plein développement depuis les années 1960, conduira à penser les nécessaires clés de lecture pour décrypter et comprendre le réel. En cela, Georges Henri Rivière rejoint André Malraux, et l'on pourrait assimiler le choc esthétique du ministre à un choc « scientifique » chez Rivière. Les sciences humaines vont, par de nombreuses études de réception, démontrer qu'il n'en est rien et qu'il est nécessaire de déployer des médiations de différentes natures pour rejoindre l'ensemble des publics. Cela est d'autant plus vrai que les objets qui pouvaient « parler » aux générations ayant connu la France rurale dans leur enfance ne disent plus rien aux plus jeunes. La nouvelle muséologie, nourrie des apports de Rivière et de l'écomuséologie, et développée dans les années 1980, conduit à penser le public comme le centre du dispositif muséal. Jean-Pierre Laurent, au musée dauphinois, en sera le précurseur. L'action culturelle, dans son sens le plus fort, et les médiations dans les versions les plus communes deviennent indispensables. Elles vont même s'imposer sur le devant de la scène. Ce n'est plus le résultat des recherches, appréhendées comme objectives (alors qu'elles sont toujours issues d'une production socialement et historiquement située), mais leur interprétation singulière par un concepteur qui devient centrale. La reconnaissance, voire l'affirmation de la subjectivité, marque le pas. L'exposition d'auteur et l'exposition à thèse sont autant de formes nouvelles. Ce n'est plus l'objet, mais le public qui devient central, son expérience, sa réception, voire sa prise de parole. Ceci explique le développement de la scénographie, toujours plus présente et complexe, qui répond à une conception intellectuelle renouvelée. Sans quoi le concepteur produit une exposition qui se réfère à des visions plus classiques, mais qui, en privilégiant l'objet, demeure dans un paradigme muséologique désuet, figure de la science positiviste du siècle dernier.

## Qu'est-ce qu'un objet de musée et à quoi sert-il ?

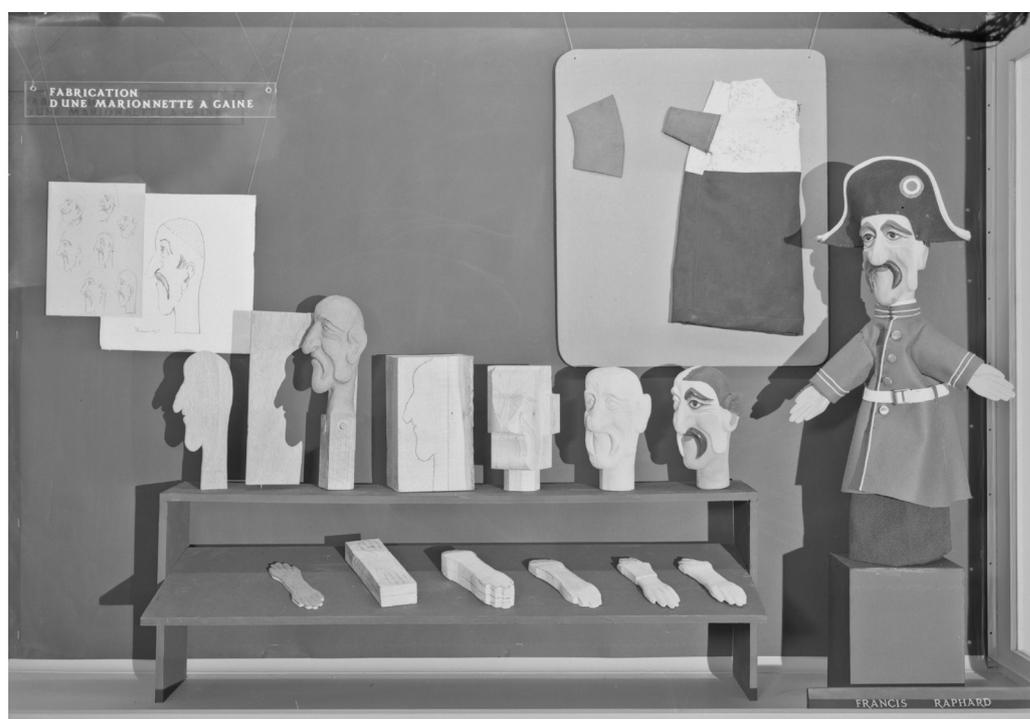
Se pose au final la question du sens donné à l'objet dans un musée, particulièrement dans un musée d'ethnographie aujourd'hui. Rivière a ouvert le champ des collectes en montrant que toute production humaine était digne d'intérêt, qu'elle soit matérielle ou immatérielle. Objet technique, industriel, objet d'art, mais aussi production issue du cirque ou du cabaret, marionnette, iconographie populaire, chanson ou légende, tout se révèle pertinent. Ainsi l'objet du quotidien, objet de consommation, objet de culte ou production artistique, chacun est symbolique, porteur d'une conception du monde socialement, géographiquement, historiquement située. Si l'on veut parler d'une société, il est possible et utile d'y avoir recours. Dans ce sens, tout objet devient signifiant, non par lui-même, mais selon le contexte d'énonciation dans lequel on le place. Il revient au muséographe de définir le discours qu'il veut lui faire tenir, en général dans un dialogue avec d'autres expôts, pour construire une proposition discursive plus globale, et c'est au scénographe de traduire ces intentions dans un espace en trois dimensions. Ainsi, l'objet n'a de sens que documenté – un objet seul n'est qu'un « témoin desséché » dira-t-on – et interprété par le muséographe. Conserver des objets n'a désormais de sens que si on les conceptualise pour s'en servir à des fins de communication.

Considérer l'objet pour l'objet revient à faire acte de sacralisation, à l'instar des reliques conservées comme preuve, exposées pour ceux qui veulent bien y croire, selon une démarche religieuse. La nouvelle muséologie invite à entrer dans une ère

post-fétichiste, où l'objet n'est pas une fin en soi, mais un moyen. À cet effet, la transformation de biens culturels en objets d'art par un certain nombre de musées d'ethnographie contemporains ne fait que souscrire à une conception occidentale qui conduit à transformer le sens, à lui en attribuer un nouveau, correspondant moins à la fonction première de l'objet au sein de sa société, qu'à celui acquis dans la nôtre. Ce faisant, il n'y a que certains objets retenus comme digne d'intérêt esthétique, les autres sont en effet délaissés et déconsidérés. Pourtant leur intérêt ethnographique pour témoigner de leur milieu d'origine peut être tout aussi important qu'un objet considéré comme plus plaisant esthétiquement (comme le déclare Marcel Mauss : « une boîte de conserve caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux... »). Dès lors, qu'est-ce que le beau ? Loin d'être une catégorie transcendante, celui-ci répond également à des codes et des déterminants culturels. En transformant les objets ethnographiques en objets d'art, le musée produit surtout une ethnographie, au second degré, celle de notre propre société occidentale, qui réinvestit les objets de ses propres valeurs, en instrumentalisant les autres sociétés, malgré un contexte postcolonial. Cette démarche n'aurait très certainement pas été cautionnée par Georges Henri Rivière, attaché par-dessus tout à la compréhension des cultures pour elles-mêmes. Dans son article de 1930 dans la revue *Documents*, Georges Henri Rivière avançait en effet qu'il fallait refuser de transformer des objets ethnographiques (signifiants) en objets d'art (décoratifs).

## La collection de marionnettes

La collection de marionnettes du Mucem est impressionnante et constitue, avec celles du musée de Lyon, un ensemble remarquable. Si certaines sont anciennes, comme celle page suivante qui date des environs de 1870, l'enquête conduite à partir de 1944 conduira à une grande exposition en 1952-1953. C'est aussi l'occasion de collecter et de documenter les méthodes de fabrication, l'usage par les marionnettistes et les histoires et spectacles proposés avec. La marionnette est alors souvent l'occasion d'un contre-pouvoir où les autorités de toutes sortes sont moquées et tournées en dérision sous les apparences insignifiantes du jeu. Les Guignols de l'info, longtemps présentés sur Canal +, en seront la version contemporaine.



Vitrine « Fabrication d'une marionnette à gaine » dans l'exposition « Théâtres populaires de marionnettes », MnATP, 1952, Photographie : A. Lavaud, Marseille, Mucem, Ph.1952.66.9



Marionnette, Famille Dulaar-Roussel du théâtre forain des Lilliputiens, Proserpine, Blois, fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Bois de tilleul, peinture à l'huile, 151(avec triangle)x35,5x9cm  
Marseille, Mucem, 1948.6.3

---

# Le musée de civilisation aujourd'hui

---

Depuis 40 ans, les musées liés à l'ethnographie ont connu un essor important. Créés par des professionnels, ou le plus souvent d'abord par des bénévoles regroupés en association, ils ont collecté des objets variés : patrimoine rural, arts et traditions populaires, volonté d'exprimer un territoire et de donner à des populations les moyens de se saisir de leur histoire pour construire leur devenir dans le cas des écomusées, enjeux liés à une production industrielle en déclin, technique particulière liée à un métier ou à une tradition locale, voire désir de fortifier une identité sur le territoire d'une ville nouvelle, bien des occasions existent pour justifier le désir de musée. Cet essor des musées de civilisation a été nommé sous le vocable de « musées de société » à la fin des années 1980. S'ils offrent un paysage muséal fort différent et contrasté, beaucoup d'entre eux demeurent marqués par l'héritage de la muséologie de Rivière, qui a en quelque sorte fondé la muséologie scientifique contemporaine.

Paradoxalement si le terme de « musée » fait d'abord penser au Louvre et au musée des Beaux-Arts, en réalité les musées ethnographiques sont de loin les établissements les plus nombreux sur les territoires. Qu'ils disposent ou non du label *Musée de France*, attribué par le ministère de la Culture en fonction de certaines conditions, ils sont souvent invités à devoir se normer à des critères d'abord établis pour les musées d'art. Ainsi, les musées d'ethnographie souffrent souvent d'une situation difficile, car ils sont sommés de traiter du contemporain ; les politiques d'acquisition tendant à les ramener à des procédures valorisant les objets précieux et rares, d'abord dédiés à valoriser le caractère immatériel, leur inventaire ne reconnaissant que les biens matériels, alors que la documentation attachée à l'objet peut être tout aussi, voire plus importante, que ce dernier. Les politiques de conservation, de restauration, de non aliénation de l'objet ou de sortie de l'inventaire suivent les mêmes codes que pour les musées d'art, alors que les problématiques rencontrées sont souvent spécifiques. Une hégémonie du musée d'art continue de régner. Ceci sans parler de la formation des professionnels, notamment des conservateurs, qui demeure peu adaptée aux musées d'ethnographie. Le musée a toujours évolué et il est à parier que l'avenir verra de nouvelles mutations à l'œuvre pour résoudre ces contradictions et répondre aux défis nouveaux qui seront les leurs.

## Vers un renouveau des musées d'ethnographie ?

Plus globalement, le musée d'ethnographie semble connaître un regain d'intérêt dans le monde, mais en prenant des expressions variées. Après une période de désaffection, un renouveau s'est opéré. Si le musée du quai Branly a en quelque sorte été emblématique, inauguré en 2006, pariant sur le dialogue des cultures selon une approche esthétisante, le nouveau musée de l'Homme propose depuis sa réouverture en 2015 un questionnement anthropologique de la diversité humaine. C'est également la démarche du Moesgård Museum d'Aarhus au Danemark, inauguré en 2014. Le Tropenmuseum d'Amsterdam mise quant à lui sur l'implication des communautés et la participation des visiteurs. Tout comme le National Museum of the American Indian, inauguré en 2004, ou le Musée national de l'histoire et de la culture afro-américaines, inauguré en 2016, tous deux à Washington. Le MRAC, nouveau musée de Tervuren en Belgique, dont l'ouverture est prévue en décembre 2018, se tiendra sans doute à égale distance de ces modèles précités, en se faisant le héraut d'un musée postcolonial. Tout comme le fait le musée d'Ethnologie de Vienne, réouvert après une rénovation en 2017. Le MuDEC à Milan, inauguré en 2015, a choisi d'aborder l'ethnologie au travers des artistes et de leur relation aux cultures du monde. Le MAS à Anvers, ouvert en 2011, traite quant à lui de la relation de la ville aux autres cultures. Le cas du MEG, Musée d'Ethnographie de Genève réouvert en 2014, est intéressant puisqu'il fait le choix de mêler les cultures extra-européennes aux cultures européennes et notamment suisses, affirmant ainsi avec raison le caractère postcolonial qui ne justifie plus de séparer en quelque sorte « nous et les autres ». Quant au MEN, rénové et inauguré fin 2017, avec une exposition permanente intitulée malicieusement « L'Impermanence des choses », il continue à jouer au franc-tireur, interrogeant la discipline, les raisons d'être d'un musée d'ethnographie, le rapport à l'objet, à la mémoire, au temps et à la mort, bref autant de sujets qui animent le muséologue.

Plus nombreux encore sont les musées d'anthropologie qui de par le monde n'ont pas connu de rénovation récente mais dont le travail rejoint les mêmes enjeux. C'est notamment le cas du Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, fondé en 1866 à Cambridge (le premier musée d'entre eux), et du Natural History Museum de New York (soulignons que, pour des raisons historiques, nombre de muséums d'histoire naturelle détiennent des collections ethnographiques, et le musée de l'Homme dépend encore statutairement du MNHN), ou encore du fameux Musée d'anthropologie de Mexico. Bien des pays disposent de collections impressionnantes pour rendre compte de la diversité des cultures (le Musée ethnologique ou Ethnologisches Museum de Berlin, le musée national du Danemark à Copenhague, le Musée d'ethnographie et d'anthropologie de l'Académie des sciences de Russie notamment).

La tendance de privilégier les expositions thématiques, au renouvellement fréquent, mariant les approches pluridisciplinaires et offrant un voyage dans les problématiques contemporaines, en les inscrivant dans une histoire longue semble s'accroître. En affirmant la prééminence des discours déployés dans un programme muséographique de plus en plus détaillé, de scénographies signées comme de véritables créations, enrichies de médiations complexes, manips, interactifs, maquettes, audiovisuels, multimédia et même de réalité augmentée, ils placent le public au centre de leur attention, lui donnant de plus en plus souvent un rôle de contributeur voire de co-constructeur des expositions. Si le Musée de la civilisation à Québec figure comme une référence dans ce sillage, ce sont aussi les expressions, avec leur nature respective, prises par le musée des cultures européennes à Berlin, le Deutsche Hygiene-Museum à Dresdes, le musée des Confluences à Lyon ou encore par le Mucem à Marseille.



LIPNITZKI  
PARIS

Joséphine Baker et Georges Henri Rivière devant une vitrine de l'exposition sur la mission Dakar-Djibouti au musée d'Ethnographie du Trocadéro, 1933.  
Photographie Boris Lipnitzki. Mucem, Marseille © Boris Lipnitzki / Roger-Viollet ; cliché © Mucem

## Collecter, collections...

Qu'est-ce qu'une collection ? Pourquoi collecter ? Quoi collecter ? Qu'est-ce qui est digne d'être conservé ? De quoi cela peut-il témoigner ? Ces questions universelles peuvent être abordées via les collections que beaucoup d'enfants réalisent à un moment de leur vie. Qui possède une collection ? Qui en a déjà possédé une ? Qui a le projet d'en constituer une ? Qu'en faire ? Comment la présenter ? On pourra citer des exemples variés et parfois loufoques de collections et faire réfléchir sur l'intérêt que l'on peut y trouver pour rendre compte des productions humaines, mais aussi d'une époque, de ses modes de production...

## L'objet-témoin, l'objet qui intrigue

Il s'agit de proposer à chacun de choisir dans l'exposition un objet qui l'attire, l'intrigue où sur lequel il a envie d'en savoir plus, et d'en expliciter la raison, puis de chercher à le documenter. Il s'agira ensuite de le décrire le plus précisément possible, sur une fiche descriptive, ou à un ami resté au loin. On peut aussi le dessiner, le reproduire... La morphologie de l'objet, sa composition, ses techniques de fabrication, mais aussi sa fonction seront interrogés. On pourra ensuite imaginer quel objet contemporain pourrait lui correspondre, et ce que l'on pourrait en dire pour les personnes qui le découvrirait dans quelques générations.

## Réaliser à partir d'un thème une micro-exposition

À partir d'un thème choisi dans l'exposition, il sera possible de constituer des petits groupes chargés de faire des recherches, d'opérer des sélections, d'expliquer leurs choix pour réinterpréter le thème et le présenter à d'autres sous la forme d'une micro-exposition. Les participants pourront par exemple se documenter sur le thème, sélectionner des iconographies, écrire des textes et les communiquer à d'autres personnes, mais aussi produire des dessins, des croquis, des maquettes, voire des réinterprétations singulières du thème et même présenter des objets collectés pour constituer un parcours d'exposition en présentant cette exposition dans une partie commune de l'établissement. Ce travail nécessite d'élaborer une méthodologie, selon le nombre de participants et les conditions d'exécution sur plusieurs séances.

## Écrire quelques textes de présentation d'objets vus par un martien visitant l'exposition

Il s'agira de proposer aux participants d'écrire des petites fictions, sous forme d'ateliers d'écriture, pour développer l'imaginaire en parlant des objets, pour inventer des histoires, qu'elles soient pures fictions ou inscrites dans une approche mêlant documentation et fiction. On ne s'attachera pas ici à une quelconque exactitude scientifique mais bien plutôt à libérer l'imagination pour puiser dans la réalité des nouvelles histoires, fussent-elles absurdes. Cette démarche ne sera pas sans possibilité de faire sens avec les démarches des surréalistes, des collages, de l'écriture automatique et des récits fantastiques.

## Les récits de vie

L'initiation à la collecte ethnographique est tout à fait possible, en définissant un sujet et en conduisant une mini-enquête. Cela suppose de définir des thèmes à partir du sujet, de construire une petite grille d'entretien. Il est possible d'enregistrer puis de retranscrire des récits de vie avec des petits dictaphones, initiant ainsi à la collecte du patrimoine immatériel. Il est également possible d'enquêter sur les métiers ou, par exemple, sur ce qu'était l'école primaire, sur des souvenirs d'école, auprès d'autres générations, comme dans une maison de retraite, ou en mêlant des origines sociales et géographiques diversifiées. Les participants peuvent ensuite aller jusqu'à compiler et sélectionner des passages dans ce qui a le plus retenu leur attention pour constituer une exposition sonore (voire accompagnée de portraits des interviewés). On pourra ainsi inscrire d'autant mieux réfléchir sur les contenus que l'on a contribué à élaborer puis à transmettre.

## La culture populaire aujourd'hui

Qu'est-ce que George Henri Rivière et ses collègues pourraient bien collecter comme objets aujourd'hui pour témoigner des cultures populaires et rendre compte de notre époque ? La démarche visera à recenser les pistes et à en choisir une en guise d'exemple, puis à la documenter en réalisant une collecte virtuelle, via des images des objets, en désignant ce qui semble important aux enfants pour témoigner de l'époque. Cette désignation des objets du quotidien que l'on entend préserver est la démarche de construction du patrimoine par les intéressés qui préside à la conception des écomusées, une approche désignée sous le terme d'« inventaire participatif ». Cela permettra de poser la question de la légitimité : qui a autorité à désigner ce qui est important à préserver dans une société ?

## Faire un petit film sur des expôts de l'exposition et les commenter

En s'inspirant de la démarche du festival Musé(em)portables, on pourra faire réaliser aux participants des petits films de trois minutes, avec des smartphones ou de petites caméras, afin de raconter une histoire. Des histoires d'objets, non pour en rendre compte scientifiquement, mais plutôt pour témoigner soit d'un rapport à cet objet : À quoi fait-il penser ? Produit-il des émotions ? Des souvenirs ? De l'indifférence ? Des associations d'idées ? Il est alors possible d'écrire une courte histoire, une fiction à partir des objets, pour laisser libre cours à sa créativité. Il est aussi possible d'interroger d'autres visiteurs sur leurs relations aux objets...

## Catalogue de l'exposition

« Georges Henri Rivière. Voir, c'est comprendre »

Direction d'ouvrage : Germain Viatte, Marie-Charlotte Calafat  
2018, Coédition : Mucem / RmnGP



- *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989.
- Eliane Barroso et Emilia Vaillant (dir), *Musées et sociétés*, Actes du colloque de Mulhouse Ungersheim (juin 1991), Paris, Direction des musées de France, 1993.
- Jacques Battesti, (dir), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux, Le Festin, 2012.
- Claude Blanckaert (dir), *Histoire d'un musée laboratoire*, préface d'Yves Coppens, Paris, Artlys / Muséum national d'Histoire naturelle, 2015.
- Denis Chevalier, Aude Fanlo (dir), *Métamorphoses des musées de société*, Paris, La Documentation française, 2013.
- Collectif, « Hommage de la société d'Ethnologie française à Georges Henri Rivière », Paris, Société d'Ethnologie française, Tome 17, n° 1, janvier-mars 1987.
- Jean Cuisenier (dir), *Muséologie et Ethnologie*, Paris, RMN, 1987.
- André Desvallées (dir), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Savigny-le-Temple, MNES, 1992 (T1) ; 1994 (T2).
- André Desvallées (dir), « L'Ecomusée, entre rêve et réalité », *Publics et Musées*, n° 17-18, 2002.
- André Desvallées, « Les galeries du musée national des Arts et Traditions populaires : leçons d'une expérience muséologique », *Musées et collections publiques de France*, n° 134, 1976.
- Benoît de L'Estoile, *Le Goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2010.
- Noémie Drouguet, *Le Musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015.
- Nina Gorgus, *Le Magicien des vitrines*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2003.
- M.O. Gonseth, J. Hainard, & R. Kaehr (dir.), *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904-2004*, Neuchâtel, Editions MEN, 2005.
- François Mairesse et André Desvallées (dir), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Camille Maze, Frédéric Poulard, Christelle Ventura (dir), *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*, Paris, CTHS, coll. « Orientations et méthodes », 2013.
- Martine Segalen, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris, Stock, 2005.

## Réservations et renseignements

---

04 84 35 13 13 tous les jours de 9h à 18h  
reservation@mucem.org

## Jours et horaires d'ouverture

---

Groupes scolaires accueillis tous les jours sauf le mardi,  
sur un horaire prioritaire : 9h-11h

## Nous écrire

---

7, promenade Robert Laffont - CS 10351  
13213 Marseille Cedex 02

## Réseaux sociaux

---

Toujours plus de programmations à découvrir sur [mucem.org](http://mucem.org)

Le Mucem, partout avec vous sur :

[facebook.com/lemucem](https://facebook.com/lemucem)

[twitter.com/mucem\\_officiel](https://twitter.com/mucem_officiel)

[instagram.com/mucem\\_officiel](https://instagram.com/mucem_officiel)

[youtube.com/c/MucemMarseille](https://youtube.com/c/MucemMarseille)

## Accès

---

Métro 1 et 2 :

Station Vieux-Port ou Joliette (15 min à pied)

Tramway T2 :

Arrêt République / Dames ou Joliette (15 min à pied)

Bus n° 82, 82s et 60 :

Arrêt Fort Saint-Jean

Autocar :

Aire de dépose-minute

– Boulevard du Littoral (en face du musée Regards de Provence)

– Avenue Vaudoyer (le long du soutènement de la butte Saint-Laurent, en face du fort Saint-Jean)

## Venir avec sa classe

---

### Visite-jeu « Ma petite collection »

---

Grande section – CM2

Durée : 1h

À l'occasion de l'exposition sur Georges Henri Rivière (1897-1985), la visite « Ma petite collection » rend hommage à cet inventeur du musée moderne. Témoin-clé du XX<sup>e</sup> siècle et de la société française, il a développé une muséographie innovante qui lui a valu le surnom de « magicien des vitrines ». Cette visite-jeu aborde les différentes facettes de métiers de musée grâce à une malette de musée miniature. Une occasion de creuser cette drôle d'idée : collectionner pour exposer !

### Visite guidée

---

6<sup>e</sup> – Terminale

Durée : 1h30

Un hommage à Georges Henri Rivière (1897-1985), inventeur du musée moderne en France dès 1977, avec la création du Centre Pompidou. Il fonde le musée national des Arts et Traditions populaires à Paris en 1937 et y développe une muséographie innovante, qui lui valut le surnom de « magicien des vitrines ». L'exposition retrace le parcours de cet esprit brillant, témoin-clé du XX<sup>e</sup> siècle et de la société française, qui est en quelque sorte le « père fondateur » du Mucem. Les élèves seront sensibilisés aux notions de « patrimoine », de « collection » et aux différentes manières d'exposer.

### Visite autonome

---

Sans guide-conférencier

Réservation obligatoire

## Tarifs

---

Visite guidée 1h30 : 70 € / classe

Visite guidée 1h : 50 € / classe

Visite autonome : gratuit

Réservation obligatoire

Les visites scolaires sont proposées à un tarif réduit grâce au soutien de la Caisse d'Épargne Provence-Alpes-Corse, mécène fondateur du Mucem.



## Commissariat

---

Commissaire général

Germain Viatte, conservateur général du patrimoine

Commissaire adjointe

Marie-Charlotte Calafat

## Scénographie

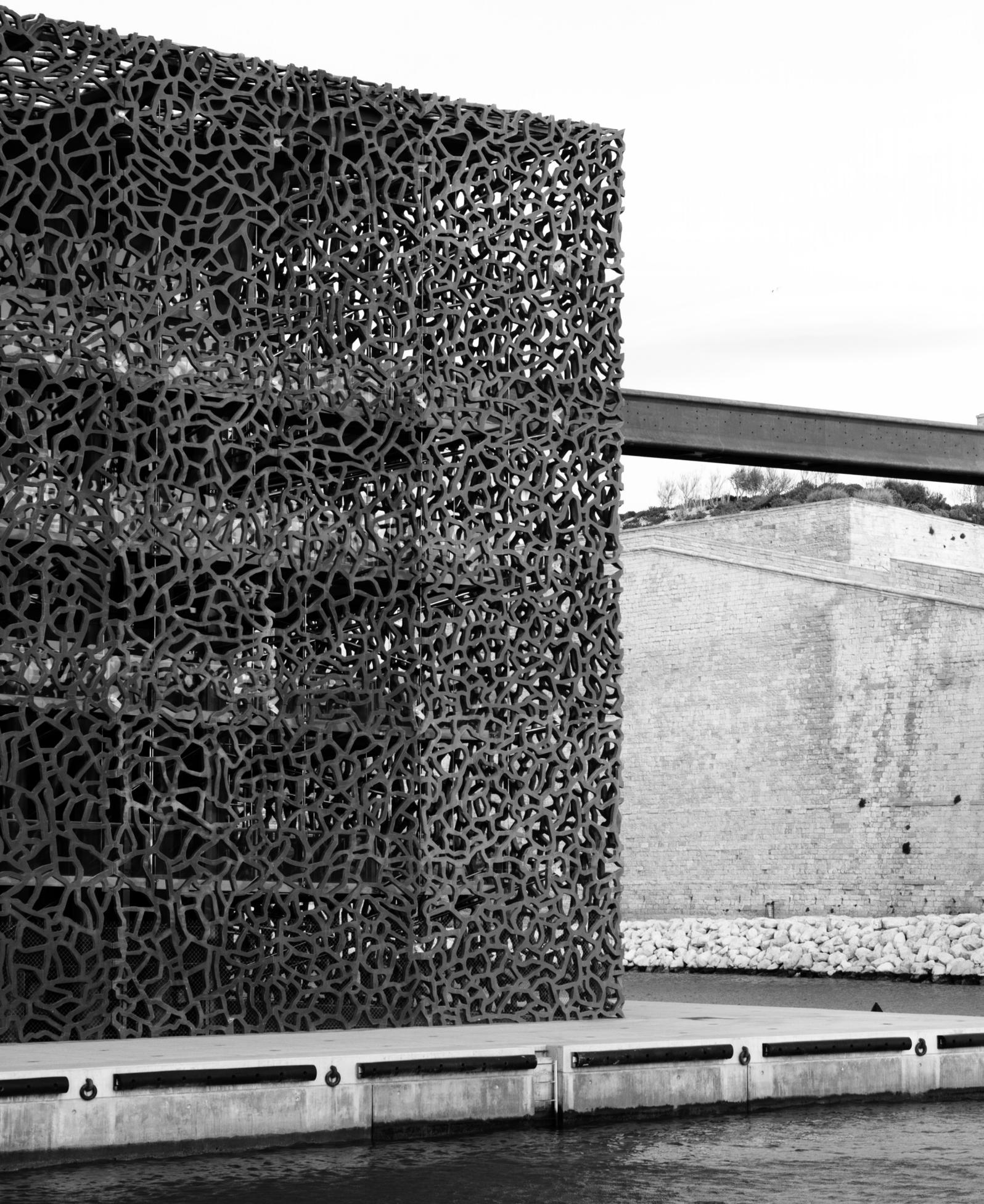
---

Struc Archi

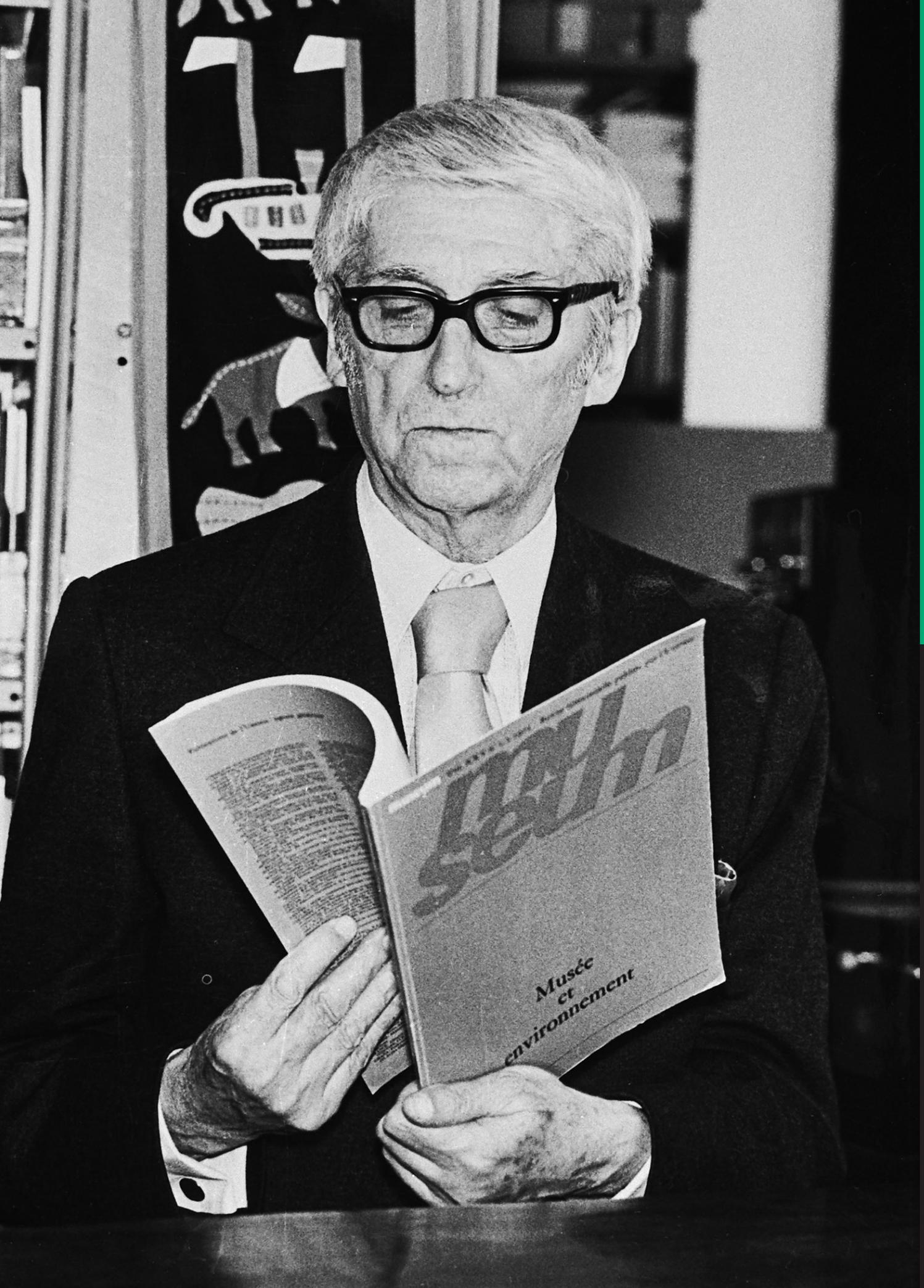
## Rédaction du dossier pédagogique

---

Serge Chaumier







Culture



Mécènes fondateurs



CAISSE D'ÉPARGNE  
CEPAC



interxion

Georges Henri Rivière lisant la revue *Museum*, publiée par l'ICOM, 1975.  
Photographie J. Guillot © Mucem/J. Guillot (D.R.)