

La patrimonialisation des dispositifs expographiques

Enjeux et dilemmes

Margaux Farron

Mémoire rédigé pour l'obtention du Certificat

Cours de muséologie 2021-2022, ICOM-Suisse

Sommaire

Remerciements	3
Introduction	4
1. Patrimoine et patrimonialisation : deux notions en extension	5
2. Devenir patrimoine : le cas des dispositifs expographiques	7
3. Quelques cas d'étude	10
3.1 Le Musée de l'Areuse : le combat de la reconnaissance patrimoniale	10
3.2 La patrimonialisation du Musée international d'horlogerie : de l'architecture au dispositif	15
3.3 Le Museum d'histoire naturelle de Neuchâtel : des dioramas à préserver	20
Conclusion	25
Bibliographie	27
Dossier d'images	28

Remerciements

Je profite de ces quelques lignes pour adresser mes plus chaleureux remerciements aux personnes qui ont généreusement accepté de me rencontrer et de partager leur expérience muséologique, en particulier M. Régis Huguenin, M. Pierre-Henri Béguin, M. Martin Zimmerli et M. Lionel Gauthier. Ces rencontres ont été des plus enrichissantes et ont fait de ce travail de certification une aventure aussi bien scientifique qu'humaine.

Je saisis également cette opportunité pour remercier Mme. Marie-Agnès Gainon-Court pour avoir su nous guider tout au long de cette formation avec professionnalisme et enthousiasme.

Introduction

Véritables temples culturels, les musées ont pour fonction « d'acquérir, de conserver, d'étudier et de transmettre le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité »¹. Ils renferment précieusement une multitude d'artefacts sémiophores² permettant d'appréhender l'histoire de nos collectivités. Avec le développement récent de disciplines telles que la scénographie, la muséologie, la médiation ou encore la technologie, les structures muséales sont amenées à se transformer et à se moderniser. Entraînées par ce climat de mutation, de plus en plus d'institutions s'interrogent cependant sur la valeur patrimoniale de leurs dispositifs expographiques permanents vieillissants ainsi que sur la nécessité de les conserver, de les valoriser ou en d'autres mots : de les patrimonialiser. Ce travail ambitionne donc d'analyser les enjeux et les dilemmes associés au phénomène de patrimonialisation des dispositifs expographiques. Peut-on aujourd'hui patrimonialiser un dispositif de monstration en raison de son intérêt historique, sociologique ou encore muséologique ? Comment se moderniser en tant qu'institution tout en conservant les traces d'un passé que le musée se doit de valoriser ?

Dans un premier temps, ce travail proposera une approche théorique du phénomène de patrimonialisation et de sa récente extension au cours du XXI^{ème} siècle. Par la suite, nous nous concentrerons sur la valeur patrimoniale des dispositifs expographiques rendue manifeste par le développement du domaine de la muséologie. Dans un troisième temps, ce travail proposera trois cas d'études concrets situés en Suisse : le Musée international d'horlogerie (MIH) à la Chaux-de-Fonds, le Musée de l'Areuse à Boudry et le Museum d'histoire naturelle de Neuchâtel (MHNN). Par le biais d'entretiens semi-dirigés, j'ai été en mesure d'évaluer la concrétude de cette problématique sur le terrain muséal et de décrypter les orientations prises par les diverses institutions. La conclusion permettra finalement de réunir les différents témoignages afin de présenter un état de la situation non-exhaustif autour de cette question de la patrimonialisation des dispositifs expographiques.

¹ Définition du musée par le Conseil international des musées / International Council of Museums (ICOM), disponible à l'adresse URL : <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>, consulté en ligne le 4 février 2022.

² Le terme d'objet sémiophore, selon la définition de Krzysztof Pomian, désigne un objet sorti de son contexte utilitaire par l'opération patrimoniale pour se charger d'une signification culturelle nouvelle. Il devient signifiant, soit, porteur de sens pour la collectivité dans son ensemble et sa valeur tendra à augmenter. Pour en savoir plus, voir : POMIAN Krzysztof, « Musée et patrimoine », in : *Patrimoines en folie* [en ligne], Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, disponible à l'adresse URL : <https://books.openedition.org/editionsmsmh/3795?lang=fr>, consulté en ligne le 20 mars 2022.

1. Patrimoine et patrimonialisation : deux notions en extension

Avant d'aborder la question concrète des dispositifs expographiques, il est nécessaire de revenir brièvement sur l'historique de ces deux notions patrimoniales et sur l'appréhension théorique qu'il en est fait.

Terminologie plutôt récente, la définition contemporaine du terme de patrimoine s'impose dans le monde francophone³ à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. De l'étymologie latine *Patrimonium* signifiant « biens de famille », le terme de patrimoine fut initialement utilisé pour désigner les biens hérités de la figure paternelle⁴. Puis, jusqu'au XVIII^{ème} siècle, le patrimoine désigne les possessions matérielles de l'Église. Ce n'est que dans l'histoire récente qu'il adopte sa signification actuelle. La Révolution française et les destructions massives qu'elle engendre, est un moment fondamental pour appréhender l'évolution du terme. Plusieurs personnalités érudites, à l'image de l'Abbé Grégoire ou de François-Marie Puthod de Maison-Rouge, s'insurgent contre le vandalisme révolutionnaire et la destruction systématique des monuments et des artefacts liés aux pouvoirs déçus du clergé et de l'aristocratie⁵. Par le biais de leurs interventions ces derniers participent à aiguïser la conscience collective de la valeur historique et esthétique des monuments et œuvres d'art désormais propriétés du peuple français⁶. Pour la première fois, l'idée d'un patrimoine national et collectif se trouve exprimée. Dès les années 1830, date de création du Service des Monuments Historiques en France, le patrimoine bâti est le premier à bénéficier d'une reconnaissance et d'une protection particulière. Puis, durant l'ensemble du XX^{ème} siècle, le nombre d'édifices classés ne cesse d'augmenter et l'étiquette patrimoniale s'applique progressivement à d'autres types d'artefacts. Dès les années 1960-1980, l'intitulé « patrimoine » connaît une applicabilité toujours plus extensible. Le XX^{ème} siècle voit émerger les appellations de patrimoine rural, industriel, ou encore immatériel, confirmant ainsi l'engouement et la sensibilité accrue des collectivités à l'égard des traces du passé. Parallèlement, la théorisation du phénomène par

³ Nous nous contenterons ici de parler du monde francophone. En effet, les traductions allemandes (« Vermögen ») ou anglais (« Heritage ») convoquent une histoire culturelle bien différente et ne peuvent donc en aucun cas recouvrir parfaitement ce que recèle en français le terme de patrimoine.

⁴ Centre de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], disponible à l'adresse URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/patrimoine>, consulté en ligne le 6 février 2022.

⁵ Le décret du 14 août 1792 autorise en effet la destruction des statues royales, la refonte des objets en bronze ainsi que la destruction de tous les édifices portant encore la trace du système féodal. Pour en savoir plus, voir : SPRIGATH Gabriele, « Sur le vandalisme révolutionnaire (1792-1794) », in : *Annales historiques de la Révolution française*, n°242, 1980, pp. 510-535, disponible à l'adresse URL : https://www.persee.fr/doc/AsPDF/ahrf_0003-4436_1980_num_242_1_4227.pdf, consulté en ligne le 6 février 2022.

⁶ Le Louvre, alors connu sous le nom de Muséum central des arts de la République, ouvre en 1793 et présente les anciennes collections royales, devenues propriété de la nation.

la communauté scientifique participe de cette fascination patrimoniale qui rythme aujourd'hui nos sociétés. L'extensibilité de ce qui est ou devient patrimoine complexifie durablement l'exercice définitionnel qui exige une actualisation constante. Le caractère flottant de cette notion transparaît jusque dans les tentatives de définition les plus récentes : « Le patrimoine est ce à quoi tient une nation, une société, un groupe quelconque et qu'ils cherchent à transmettre pour le sauvegarder »⁷. Le patrimoine, en dépit de la multitude de formes qu'il peut adopter, apparaît donc comme intimement lié à l'identité d'une collectivité.

Face à l'élasticité de la définition, de nombreux chercheurs détournent alors leur attention de ce qui est patrimoine pour se concentrer sur les différentes étapes qui permettent de le devenir. Empruntant aux méthodes de la sociologie et de l'anthropologie, de nombreux scientifiques, à l'image de la chercheuse Nathalie Heinich⁸, s'attachent ainsi à décrypter les processus de patrimonialisation aboutissant à la distinction sociétale de certains artefacts. Ils identifient un ensemble « [...] d'opérations gestuelles, scripturales, cognitives, sémantiques, juridiques, financières [...] »⁹ menant la reconnaissance collective d'artefacts sélectionnés qui se chargent ainsi d'une valeur nouvelle : la valeur patrimoniale. Les objets sélectionnés sont ensuite extraits de leur milieu d'usage et passent au statut d'objets sémiophores – voir sacrés – relevant du bien commun national. Certains d'entre eux entreront ensuite dans les collections des musées. Ces temples patrimoniaux garantissent la conservation d'artefacts porteurs de significations pour une collectivité au sein d'une unité spatio-temporelle définie. Au-delà d'un mécanisme de distinction et de reconnaissance, la patrimonialisation permet aussi, dans le meilleur des cas¹⁰, un « traitement conservatoire »¹¹ particulier.

⁷ TARDY Cécile et RAUTENBERG Michel, « Patrimoines culturel et naturel : Analyse des patrimonialisations », in : *Culture & Musées* [en ligne], Hors-série, 2013, disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/culturemusees/734>, consulté en ligne le 7 février 2022.

⁸ HEINICH Nathalie, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

⁹ HEINICH, 2009, *op. cit.*, p. 257. Nathalie Heinich nomme ces mécanismes de patrimonialisation « fonction patrimoniale ».

¹⁰ En effet, comme l'explique Nathalie Heinich, la protection des artefacts patrimonialisés n'est pas toujours garantie. Les subventions parfois nécessaires à la rénovation ne sont pas induites d'office par l'acte de patrimonialisation.

¹¹ STANKIEWIECZ Julia, « Le patrimoine et l'exposition : peut-on patrimonialiser une exposition ? », Association Métis, 2019, disponible en ligne à l'adresse URL : <https://metis-lab.com/2019/10/21/le-patrimoine-et-lexposition-peut-on-patrimonialiser-une-exposition/>, consulté en ligne le 20 mars 2022.

Ces quelques paragraphes le laissent deviner : le patrimoine est une appellation extrêmement fluctuante – évoluant au gré des enjeux sociétaux et des sensibilités – mais également extensible à l’infini.

2. Devenir patrimoine : le cas des dispositifs expographiques

L’extension contemporaine des artefacts susceptibles d’être patrimonialisé ainsi que le développement de la muséologie, mènent à l’apparition de nouveaux questionnements quant à la nécessité de conserver et valoriser les dispositifs expographiques. Encore émergente, cette problématique ne bénéficie pour l’instant que de peu d’investigation scientifique. Je mentionnerai néanmoins les articles pionniers de Vanessa Merminod (2012)¹² et de Julia Stankiewicz (2019)¹³ qui cernent les contours de la problématique et témoignent de l’ampleur de ce questionnement à venir. Ce travail ambitionne donc de participer à l’ouverture de ce nouveau champ de réflexion muséologique.

Par dispositif expographique, j’entends m’intéresser ici aux systèmes de monstration employés dans les institutions muséales afin de présenter les artefacts aux visiteurs. Dans son article « Pour une histoire du dispositif », la chercheuse Cécilia Hurley-Griener remonte à l’utilisation première du mot *dispositif* dans le registre de la rhétorique¹⁴. La *Dispositio* constitue, après l’*Inventio*, la seconde étape de la composition d’un discours et concerne l’organisation intrinsèque – soit le plan – de l’intervention. Cette étape permet d’articuler et d’organiser les arguments les uns après les autres dans ce que l’on pourrait qualifier de système rhétorique. La notion de système prévaut également dans la définition fournie par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : le dispositif est « un ensemble d’éléments agencés en vue d’un but précis »¹⁵.

Appliqué au monde muséal, le dispositif désigne donc un système de monstration qui donne à voir. À l’image d’un prisme aux multiples facettes, le dispositif inclut de nombreux aspects

¹² MERMINOD Vanessa, « L’exposition : un nouvel objet de patrimoine ? Regards sur l’exposition *Mémoires* du musée de la Civilisation de Québec. », in : *Material Culture Review*, vol. 76, 2012, pp. 60-72, disponible à l’adresse URL : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/mcr/article/view/21409/24875>, consulté en ligne le 7 janvier 2022.

¹³ STANKIEWIECZ, 2019, *op. cit.*

¹⁴ HURLEY-GRIENER Cécilia, « Jalons pour une histoire du dispositif », in : *Culture & Musées*, n°16, 2010, p. 207.

¹⁵ Centre de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], disponible à l’adresse URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/dispositif>, consulté en ligne le 20 février 2022.

tels que le choix des vitrines, l'articulation des objets entre eux, l'éclairage, les textes, les outils technologiques, le parcours d'exposition etc. Le dispositif renvoie à l'agencement des artefacts présentés mais aussi au discours qui sous-tend et justifie les choix de monstration. Comme l'expriment les auteurs François Mairesse et Cecilia Hurley-Griener, le but d'un dispositif est de « rendre « efficace » (au sens de chercher à créer un effet) la monstration d'objet [...] car il s'agit de communiquer une signification [...] »¹⁶. C'est bel et bien dans cette ambition de communication que se dissimule le but du dispositif muséal.

Mais quel est donc l'intérêt patrimonial d'un dispositif expographique ?

La reconnaissance de l'intérêt culturel et sociologique des dispositifs expographiques ne remonte qu'à la fin du XIX^{ème} siècle et entre en corrélation avec l'évolution de la discipline de la muséologie. En gardant en tête une appréhension sociologique voire ethnologique de la question, les dispositifs expographiques agissent tels des « écosystèmes-témoins ». Je me réfère ici à la notion d'« objet-témoin » développée par Jean Gabus où l'objet peut, à lui seul, rendre compte d'un ensemble de pratiques sociales et culturelles¹⁷. Les dispositifs expographiques agissent aussi comme des révélateurs sociétaux puisque, par leur agencement et leur organisation, ils reflètent une façon d'appréhender ou d'organiser le monde et la science. Il suffit d'évoquer le dispositif d'un cabinet de curiosité de la Renaissance et sa logique d'abondance pour percevoir ce que peuvent nous raconter les dispositifs expographiques (ill.1). En effet, l'accumulation des armoires, des vitrines, des tiroirs ou encore des cabinets dans ces salles de taille réduite n'est pas un hasard : le dispositif cherche à faire la synthèse du monde entier. Il témoigne d'une volonté d'organiser, « d'insérer telle ou telle pièce dans un réseau de sens ou de correspondances »¹⁸ mais rend également compte d'une conception harmonieuse et homogène de l'univers où *Artificialia* et *Naturalia* dialoguent sans frontière. Le cabinet de curiosité et son dispositif témoignent ainsi d'une appréhension de l'univers encore empreinte de magie et de mystère, tout en laissant paraître les premières préoccupations classificatoires qui s'imposeront au sein des collections dans les siècles à venir. Le dispositif du cabinet de curiosité révèle également de nombreux enjeux sociaux. En effet, l'abondance et la rareté des objets ainsi que la finesse décorative du mobilier de monstration ont pour fonction d'impressionner les visiteurs et d'encenser, par la même occasion, la personnalité du collectionneur. La disposition expographique du cabinet de

¹⁶ MAIRESSE François et HURLEY Cecilia, « Eléments d'expologie : Matériaux pour une théorie du dispositif muséal », in : *MediaTropes eJournal*, n°2, 2012, pp. 1-2.

¹⁷ Pour en savoir plus voir : GABUS Jean, *L'objet témoin. Les références d'une civilisation par l'objet*, Neuchâtel : Ides et Calendes, 1975.

¹⁸ MAURIÈS Patrick, *Cabinet de curiosité*, Paris : Gallimard, 2011, p. 25.

curiosité nous dévoile ainsi, par ses aspects strictement matériels, l'organisation sociale et culturelle de toute une collectivité aussi bien que sa manière d'appréhender le monde. Cet exemple illustre l'importance des dispositifs expographiques dans une conception du patrimoine qui tend aujourd'hui à devenir toujours plus sociologique¹⁹. Il doit être significatif et être en mesure de dire ce que fut une société ou une collectivité à un moment donné de son histoire.

Dans son article « L'exposition un nouvel objet de patrimoine ? [...] »²⁰, la chercheuse Vanessa Merminod détaille les valeurs patrimoniales intrinsèques aux expositions et par extension à leur dispositif. Deux systèmes de valeurs résonnent particulièrement bien avec notre étude. Les dispositifs expographiques véhiculent à la fois une valeur mémorielle ou de témoignage, puisqu'ils agissent comme « [des] révélateur[s] [de] contextes de production [scientifiques et muséologiques] »²¹. Ils assument également une valeur identitaire pour la collectivité qui a participé, même indirectement, à sa conception.

Aujourd'hui, la disparition malheureuse de la presque majorité des cabinets de curiosité a éveillé la sensibilité des muséologues sur l'importance culturelle des dispositifs expographiques et la nécessité de les patrimonialiser. Cet éveil récent des consciences se heurte cependant aux réalités techniques et matérielles liées à la concrétude du terrain institutionnel. En effet, l'énorme quantité de travail que représente la gestion des collections relègue la problématique de la conservation des dispositifs expographiques au second plan. De plus, les équipes muséales sont souvent confrontées à la nécessité de moderniser leur dispositif afin que leur institution reste attractive face à l'évolution de la muséologie et de la pédagogie. Le débat semble donc condamné à l'impasse. Cependant, et nous le constaterons plus en détail avec les cas d'étude, de nombreuses institutions détentrices de dispositifs datant des années 1960-1980 entrent actuellement dans un processus de réflexion autour de cette problématique. Comment concilier la modernisation impérative des espaces de monstration tout en assurant la patrimonialisation des dispositifs plus anciens qui recèlent une part importante de l'histoire et de l'identité même de ces institutions ?

Après ce rapide détour théorique, il convient à présent de laisser place à l'analyse de quelques cas d'étude afin d'observer le déploiement de cette problématique sur le terrain muséal.

¹⁹ Au détriment d'une dimension esthétique qui tend à s'estomper au fur et à mesure de l'évolution du terme de patrimoine.

²⁰ MERMINOD, 2012, *op. cit*

²¹ MERMINOD, 2012, *op. cit.*

3. Quelques cas d'étude

Les exemples ci-dessous ont pour but de présenter un état des lieux non-exhaustif des prises de position institutionnelles face à cette problématique de patrimonialisation des dispositifs expographiques. Afin de délimiter mon sujet, j'ai fait le choix de m'intéresser ici à plusieurs dispositifs expographiques dits permanents situés dans des musées suisses. Cette logique de l'exposition permanente – qui tend aujourd'hui à s'estomper au profit d'accrochages semi-permanents (environ 10 ans) et d'un grand nombre d'expositions temporaires – permet justement la conservation à long terme de mêmes dispositifs expographiques rendant donc particulièrement pertinente la problématique de leur patrimonialisation. Ayant eu à cœur de faire des rencontres et de favoriser la discussion, j'ai également fait le choix de m'intéresser à des institutions de Suisse romande. Il conviendrait donc dans un second temps, d'élargir la réflexion à d'autres régions linguistiques ainsi qu'à des pays étrangers. Après une période de documentation scientifique, dont se sont nourris les premiers chapitres de ce travail, j'ai mené une série d'interviews semi-dirigées auprès des collaborateurs de diverses institutions muséales. Cette méthode m'a permis de comprendre la réalité de chaque musée face à cette problématique.

3.1 Le Musée de l'Areuse : le combat de la reconnaissance patrimoniale

Le Musée de l'Areuse est un lieu comme on en voit que très rarement dans notre vie. Un lieu figé, hors du temps, comme en suspension. Car dans ce musée situé dans la ville de Boudry, rien n'a bougé depuis 1883 (ill.2). Je suis accueillie par Pierre-Henri Béguin, un retraité d'une septantaine d'années et l'actuel président de l'association du musée.

Situé à Boudry, le Musée de l'Areuse incarne l'idée même du musée régional du XIX^{ème} siècle : un musée encyclopédique, sans spécialisation, qui condense en son sein toutes les disciplines dans une dynamique caractéristique de la *copia*²².

Le Musée de l'Areuse est né de l'initiative d'un club régional réunissant plusieurs jeunes scientifiques amateurs passionnés par la nature et la science²³. En 1866, alors en possession

²² Nom latin signifiant « abondance ». Ce terme est encore fréquemment utilisé pour évoquer certaines logiques d'exposition. Voir : HURLEY-GRIENER, 2010, *op. cit.*, p. 211.

²³ Il s'agit de la section boudryenne du club jurassien. Toutes les informations historiques concernant le musée sont extraites de : BEGUIN Pierre-Henri, « Le Musée de l'Areuse à Boudry 1872—1997. L'histoire d'un pionnier parmi les musées régionaux », in : *Revue historique neuchâteloise*, mars-juin 1997, pp. 73-90.

de plusieurs artefacts acquis au cours leurs rencontres scientifiques, ces derniers décident d'ouvrir un musée scolaire dans une des salles du nouveau collège de filles. L'institution assume ainsi clairement sa vocation pédagogique. En 1872, le club se dissout mais un groupe de boudryens se mobilise pour faire perdurer les activités du musée et crée la Société du Musée de l'Areuse. En 1882, un manque de place se fait ressentir face à l'affluence des dons qui emplissent les vitrines. La commune décide alors de mettre à disposition de l'institution un terrain auparavant occupé par un ancien stand de tir. Ambitieux, le comité se lance dans la construction d'un imposant bâtiment pour y accueillir les collections. L'exceptionnalité du Musée de l'Areuse réside ainsi dans la sauvegarde combinée du bâtiment – construit avec des matériaux résolument modernes pour l'époque – et du dispositif expographique.

Orientées à l'origine du côté des sciences naturelles, les collections se sont très vite enrichies d'objets de tous horizons : artefacts ethnologiques, œuvres d'art, vestiges archéologiques, vieux livres, etc. dans cette logique d'accumulation universaliste si caractéristique du musée régional.

Construit durant le siècle du chemin de fer et des premières expéditions touristiques ou scientifiques²⁴, le musée met en scène des objets venus d'ailleurs qui fascinent les visiteurs. Mais, par une intense pratique du don, il ambitionne également de présenter les artefacts locaux afin de garder une trace du patrimoine et des traditions d'une ville qui s'industrialise et se transforme en profondeur. Les collections présentées au Musée de l'Areuse témoignent aussi bien de l'excitation éprouvée face à l'industrialisation et à la globalisation naissante, que d'un sentiment empreint de nostalgie à l'égard de cette évolution sociétale.

Cette constatation est corroborée par l'observation du dispositif de présentation. Situé au premier étage, l'espace muséal se limite à une seule pièce. De hautes vitrines numérotées longent les murs périphériques de la salle et au centre sont disposées cinq vitrines supplémentaires dont trois à hauteur de poitrine. Le visiteur peut ainsi, d'un seul regard, appréhender la totalité de ce monde condensé. Chaque vitrine délimite sa discipline (ill.3). En périphérie, sont présentés les artefacts relevant des sciences naturelles dont une imposante collection d'oiseaux naturalisés. À gauche de l'entrée, une vitrine expose les pièces régionales bien souvent acquises par l'intermédiaire de dons. Quelques mètres plus loin, c'est la Chine qui est mise à l'honneur. Au centre de la pièce, les trois vitrines-tables présentent, de gauche

²⁴ Ne nombreuses missions ethnologiques sont organisées dès la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. En 1951 par exemple, le Musée d'ethnographie de Neuchâtel organise une mission en Afrique saharienne. De nombreux objets sont ramenés par les scientifiques et entrent dans les musées régionaux suscitant la curiosité des visiteurs.

à droite, des vestiges archéologiques datant des populations lacustres de la période palafittique, des artefacts provenant de la période romaine, un ensemble de médailles et de monnaies anciennes, puis, finalement, une impressionnante collection d'œufs d'oiseaux (ill.4). Le cœur de la pièce accueille également une grande vitrine dédiée aux artefacts ethnologiques cédés au musée à l'issue de diverses missions scientifiques. Animaux exotiques empaillés, outils, instruments de musique, jeux de sociétés etc. se côtoient dans ce même espace qui offre une vision fantasmée et essentialisée de l'ailleurs. La dernière vitrine centrale apparaît comme une vitrine fourre-tout où se mélangent couvre-chefs, minéraux, graines, maquettes etc. Chaque objet est renseigné individuellement à l'aide d'un petit cartel. Pour les collections de sciences naturelles, ces derniers mentionnent aussi bien l'appellation latine que moderne des spécimens, rappelant ainsi la vocation pédagogique voulue par l'institution. Pour la majorité des objets présentés, les noms des donateurs s'y trouvent également mentionnés, trahissant cette logique du don qui a façonné les collections du Musée de l'Areuse. Par endroit, on observe diverses tentatives de classification et de rangement : les objets archéologiques ont par exemple été fixés par type sur une planche de bois annotée des informations techniques relatives aux objets. Mais c'est bel et bien le principe de l'abondance qui gouverne ce dispositif expographique. Ce dernier vise à démontrer la richesse et la diversité des productions humaines et naturelles dans une mise en scène où le sentiment de profusion détient un rôle central²⁵.

Aujourd'hui, le Musée de l'Areuse demeure le seul témoin encore existant de cette organisation muséologique qui trouvait écho dans de nombreuses régions de Suisse. Au fil du XIX et XX^{ème} siècle, les collections des autres institutions régionales ont bien souvent été englobées au sein des nouveaux musées spécialisés.

Depuis l'inauguration du bâtiment, l'intérieur du musée est resté pratiquement intact²⁶. Cette préservation miraculeuse est peut-être due à une longue période de fermeture entre 1935 et 1966, où les collections ont sagement hiberné dans leur enveloppe de béton. En 1972, un changement de comité entraîne la réouverture de l'institution. En 1985, la commune de Boudry présente un nouveau projet de réaménagement urbanistique de la place centrale. À la plus grande surprise du comité, l'édifice du musée, jugé délabré et vieillot, a disparu des cartes prévisionnelles. S'en est suivi un combat de quinze ans porté par Pierre-Henri Béguin pour la reconnaissance de la valeur patrimoniale de cette institution menacée de destruction. Les

²⁵ Tout ce que le musée possède, à l'exception des dernières acquisitions ou donations, est exposé. Le musée n'a jamais fonctionné avec un système de dépôt. La profusion s'inscrivait donc pleinement dans le projet muséologique.

²⁶ Sauf en ce qui concerne la façade ouest. Elle menaçait de s'effondrer et a été rénovée en 1923.

étapes de reconnaissance ont été multiples. Dans un premier temps, la reconnaissance s'est imposée au sein d'un cercle d'initiés – de spécialistes – puisque les conservateurs des grands musées cantonaux ont été appelés à rédiger un rapport sur la valeur historique et muséologique de ce lieu. L'étape la plus cruciale fut celle de la reconnaissance au niveau politique de la part des députés communaux et cantonaux. Favorables au projet urbanistique condamnant le Musée de l'Areuse, ces derniers rendent la vie dure au président et à son comité. Interdictions de rénover le bâtiment, refus de soutien financier, accords tacites entre entités communales et cantonales rythment ces quinze années de combats. Le comité s'entoure alors d'alliés de poids tels que l'Office du patrimoine et de l'archéologie neuchâtelois (OPAN) et son conservateur en chef Monsieur Jacques Bujard, mais également les architectes communaux de la ville de Boudry et de La Chaux-de-Fonds. Ces derniers consacrent de longues semaines à l'étude du bâtiment dans le but d'assurer sa survie. Le président de l'association ira même jusqu'à l'Office fédéral de la culture pour faire reconnaître la qualité patrimoniale de l'édifice et du dispositif expographique. Sur un autre front, Pierre-Henri Béguin, entreprend un vaste travail de communication visant à sensibiliser la population à la richesse de ce lieu. Ces années de labeur ponctuées par d'innombrables rapports et séances, transforment peu à peu l'opinion publique et politique. Ce qui était considéré vieillot devient historique et se charge d'une valeur nouvelle. Le processus de patrimonialisation a atteint son but. Le 2 avril 1997, et avec l'appui de l'Office fédéral de la culture, le Musée de l'Areuse et son dispositif expographique sont enfin reconnus comme un bien relevant du patrimoine cantonal neuchâtelois²⁷.

Le bâtiment semble alors tiré d'affaire puisque la loi cantonale sur la sauvegarde du patrimoine culturel a pour fonction de veiller à l'intégrité du bien et d'entreprendre les mesures nécessaires à son traitement conservatoire. Cependant la situation reste aujourd'hui encore très précaire. En effet, la reconnaissance institutionnelle de 1997 est d'ordre purement symbolique et aujourd'hui le musée ne bénéficie d'aucun soutien financier de la part du canton pour entreprendre les rénovations nécessaires au maintien du lieu. Le modèle associatif est toujours dominant dans l'institution qui ne bénéficie d'aucun poste rémunéré. Le fonctionnement bénévole du musée régional au XIX^{ème} siècle semble s'être prolongé jusqu'à aujourd'hui dans cet établissement boudrysan. De ce modèle découlent de nombreuses difficultés : le travail d'inventorisation reste incomplet, le musée se voit contraint de fermer ses

²⁷ La loi sur la sauvegarde du patrimoine explique : « Par patrimoine culturel cantonal, il faut entendre les productions et expressions qui, de la préhistoire à nos jours, présentent pour la communauté neuchâteloise de l'importance comme témoins, en particulier, de la vie artistique, scientifique, politique, économique, sociale, spirituelle ». Pour en savoir plus, voir la loi sur la sauvegarde du patrimoine culturel (LSPC), disponible à l'adresse URL : <https://rsn.ne.ch/DATA/program/books/rsne/htm/46130.htm>, consulté en ligne le 25 février 2022.

portes quatre mois par année, le budget alloué aux restaurations est minime et menace donc l'état des objets, etc. Pour l'actuel président de l'association du musée, le combat n'est pas encore gagné puisque c'est l'engagement individuel et bénévole qui assurera l'avenir de l'institution.

Aujourd'hui l'équipe du Musée de l'Areuse respecte une politique très stricte quant à la manipulation et aux déplacements des objets. Chaque vitrine est scrupuleusement documentée et la place de chaque artefact précieusement délimitée afin de conserver l'authenticité de ce dispositif muséologique d'un autre temps. La valeur d'authenticité est, en effet, au cœur de la démarche patrimoniale du Musée de l'Areuse. C'est bien l'idée d'une continuité ininterrompue depuis l'état originel du lieu jusqu'à l'époque contemporaine qui confère à cet ensemble sa qualité et son intérêt patrimonial. Nous pouvons donc affirmer ici que la notion d'authenticité est centrale dans l'idée même de conserver un dispositif expographique. De cette considération découle cependant une problématique majeure et particulièrement visible dans notre cas d'étude : le risque pour les institutions de se retrouver figé dans un autre temps sans perspective d'évolution et de modernisation. L'institution risque alors de perdre sa qualité de musée²⁸ pour devenir, en lui-même, un objet muséalisé.

Pour contrebalancer cette impasse, le Musée de l'Areuse a récemment ouvert un petit espace d'exposition temporaire situé dans l'ancien appartement du concierge au rez-de-chaussée du musée. Doté de quelques vitrines murales, cet espace permet d'individualiser certains objets de l'étage supérieur afin de retracer plus en détail leur histoire et leur provenance. Cette salle permet donc de passer d'une muséologie d'ambiance – où le dispositif en lui-même est l'objet du regard et de la visite – à une muséologie davantage centrée sur l'objet.

Ce cas d'étude nous a donc permis d'observer les étapes de reconnaissance institutionnelle nécessaires à la protection d'un dispositif expographique, dont la valeur patrimoniale est pourtant explicite. Il a également permis de mettre à jour la problématique intrinsèque à la conservation des dispositifs expographiques : le risque de rester figé dans un temps antérieur. Observons à présent comment deux institutions plus récentes abordent cette problématique.

²⁸ Selon la définition de l'ICOM citée en page quatre de ce travail.

3.2 La patrimonialisation du Musée international d'horlogerie : de l'architecture au dispositif

Lieu emblématique du canton de Neuchâtel, le Musée international d'horlogerie apparaît comme un cas d'étude pertinent. Remontons quelque peu les années afin de comprendre l'origine et l'histoire de cette institution²⁹.

Le Musée international d'horlogerie s'ancre, dès son origine, dans l'économie horlogère des montagnes neuchâteloises. En 1865, l'école d'horlogerie de La Chaux-de-Fonds émet l'idée de constituer une collection à visée pédagogique pour enrichir l'enseignement dispensé. Très vite, le nombre d'artefacts augmente et germe ainsi en 1901 l'idée de créer, au sein même de l'école, un petit musée ouvert au public. Les collections s'enrichissent malgré les restrictions économiques engendrées par les conflits militarisés qui ponctuent le XX^{ème} siècle. L'adjonction d'une seconde salle est donc décidée à l'aube de l'année 1952. Dès 1957, face à l'enrichissement des collections et à la nécessité d'agrandir les locaux, la commune fait appel au muséologue George Henri Rivière, alors directeur du Conseil international des musées (ICOM), et le charge de faire un rapport sur la qualité des artefacts et leur besoin en termes d'exposition et de mise en valeur. L'optimisme de Rivière quant à l'exceptionnalité des collections convainc la commune d'investir dans un nouvel écrin muséal à la hauteur du patrimoine présenté. L'institution adopte alors le nom de Musée international d'horlogerie, un titre qui confirme alors l'ambition d'un musée régional devenu grand. Les travaux s'échelonnent entre 1972 et 1974 dans l'espace arborisé séparant le Musée des beaux-arts du Musée d'histoire, et qui deviendra très vite le parc des Musées.

Les exigences du programme muséal conjuguent une surface d'exposition de 2000 m², un atelier de conservation-restauration, une salle de conférence ainsi qu'un centre de documentation³⁰. La discrétion architecturale du projet de Georges-J. Haefeli et Pierre Zoelly, séduit le jury et remporte le concours. En grande partie souterrain, le bâtiment s'efface au profit des collections. Seules quelques verrières, empruntant leur forme à la houle de la mer, se hérissent dans le parc et rappellent l'existence souterraine du monumental bâtiment. Celles-ci offrent un puits de lumière à l'atelier de conservation-restauration ainsi qu'aux bureaux du personnel. L'architecture du bâtiment se veut avant-gardiste et à la pointe de la

²⁹ Les informations historiques concernant le musée sont extraites de l'article « L'homme et le temps », un document publié à l'occasion de l'inauguration de l'exposition en 1974 par le Musée international d'horlogerie.

³⁰ Pour en savoir plus, voir l'article « Musée international d'horlogerie. 2301 La Chaux-de-Fonds/NE », disponible sur la base de données Architecture Suisse, à l'adresse URL : <https://architecturesuisse.ch/fr/as/016/musee-international-dhorlogerie/>, consulté le 22 mars 2022.

modernité. Les architectes emploient des matériaux tels que l'aluminium ou le béton et développent ainsi un vocabulaire architectural futuriste et techniciste, caractéristique des années septante. Exploitant le symbole de la caverne et du trésor enfoui, l'entrée énigmatique du bâtiment théâtralise l'étape de transition entre l'extérieur et l'intérieur et donne aux visiteurs l'impression de pénétrer les secrets de la mesure du temps. La promesse de l'éblouissement semble donc être au programme de ce projet architectural.

La scénographie signée Serge Tcherdyne, Pierre Bataillard et Mario Gallopini est pensée et développée en symbiose totale avec l'architecture. À la technicité des collections fait écho la scénographie avant-gardiste évoquant aux visiteurs les environnements futuristes des films de science-fiction. Interconnectés, les trois étages du musée ne comptent aucune cimaise et offrent ainsi un espace aéré où le visiteur peut, d'un seul regard, appréhender l'ensemble des collections exposées. Une attention toute particulière est également portée aux vitrines, devenues aujourd'hui un véritable symbole du musée. Celles-ci, qui se déclinent en plusieurs formes – sphériques, cylindriques³¹ ou encore cubiques (ill.5) – confèrent au musée son apparence futuriste. Alors que certaines sont posées au sol, d'autres sont suspendues au plafond par un système de rails permettant de moduler l'espace à souhait. L'éclairage s'impose également comme un élément structurant de la scénographie : il découpe l'espace et sculpte les artefacts présentés³². L'intérieur même des vitrines rend compte de l'attention portée à la mise en lumière des pièces (ill.6). Utilisation de fibre optique, installation de parois réfléchissantes et d'un système de ventilation intégré : les vitrines sont à la pointe de la technologie. Le travail de l'éclairage, associé à la matérialité du tapis-coco rouge foncé qui recouvre l'ensemble de la surface d'exposition, confèrent à l'ensemble une ambiance feutrée qui rappelle, une fois encore, l'allégorie de la grotte où scintillent mille pierres précieuses.

Déjà en 1974, une attention particulière est également portée à l'appréhension pédagogique des collections par les visiteurs. Dès l'entrée, le visiteur est happé par la monumentalité de deux horloges de clocher assurant ainsi la spectacularisation³³ de l'expérience muséale. Il peut ensuite choisir entre trois parcours de visite : un cheminement chronologique mettant en avant les principales étapes de la mesure du temps, une visite thématique pour approfondir certaines problématiques spécifiques, et finalement, une zone dédiée aux pièces maîtresses

³¹ La forme cylindrique est prédominante car elle évoque le cadran d'une horloge.

³² Le document « L'homme et le temps », de 1974 explique : « Les volumes architecturaux se modifient, se recomposent selon une orchestration complexe de rythmes de clartés et de pénombres », p. 24.

³³ Le terme de spectacularisation évoque « le fait de transformer un événement, une action en spectacle, de le rendre spectaculaire ». Définition proposée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], disponible à l'adresse URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/spectacularisation>, consulté en ligne le 22 mars 2022.

de la collection³⁴. Dans une volonté d'innovation aussi bien technique que pédagogique, les scénographes mettent en place trois dispositifs audiovisuels sous forme de projections retraçant les grandes étapes de l'histoire de l'horlogerie. Ces derniers servent d'introduction à la visite et guident l'interprétation des visiteurs. Une sensibilité pour le jeune public se fait également sentir dans les documents de présentation qui mentionnent l'existence d'une « fosse réservée aux enfants et munie d'un jeu de questions et réponses »³⁵. Mentionnons également la possibilité d'observer directement depuis la salle d'exposition les restaurateurs horlogers au travail³⁶. En effet, une grande paroi vitrée permet aux visiteurs d'être initiés aux savoir-faire et aux outils d'une industrie aujourd'hui inscrite au patrimoine culturel immatériel du canton de Neuchâtel. La diversité des parcours de visite ainsi que cette fenêtre ouverte sur l'atelier, permettent de faire dialoguer plusieurs approches muséologiques. Alors que le parcours chronologique propose une appréhension historique des artefacts, les autres circuits insistent tour à tour sur l'esthétisme des pièces, leur intérêt technique, ou encore sur leur dimension ethnologique en tant que garantes de traditions et de savoir-faire locaux. Comme le prouve cette brève description, le Musée international d'horlogerie s'impose dès sa conception comme un projet muséal global s'inscrivant pleinement dans le renouveau muséologique qui souffle sur les années 1970. L'établissement sera par ailleurs récompensé à deux reprises, tout d'abord en 1977 dans le cadre du prix de l'architecture béton puis en 1978 où il est élu musée de l'année par le prix européen du musée.

Depuis l'état originel de l'exposition, de nombreux éléments ont été modifiés. À commencer par les artefacts présentés qui ont vu leur nombre augmenter et leur disposition évoluer. Grâce au système de rails, les vitrines fixées au plafond sont mobiles et ont permis aux différents conservateurs de bénéficier d'une certaine flexibilité dans la présentation. Diverses améliorations techniques ont également été apportées à l'éclairage et au système de ventilation. Les éléments tels que les textes, les cartels ou encore les couleurs employées pour le fond des vitrines ont changé au gré des années et des goûts. Les installations audiovisuelles ont rapidement été confrontées à leur obsolescence face à l'évolution rapide des technologies. Le dispositif a donc été démantelé et n'a plus été remplacé. Au gré des modes, des acquisitions et des choix individuels, les parcours d'exposition ont bien entendu évolué tout en restant cependant fidèles à l'idée d'une multiplicité de cheminements possibles.

³⁴ Pour en savoir plus, voir le site du Musée international d'horlogerie, disponible à l'adresse URL : <https://www.chaux-de-fonds.ch/musees/mih/exposition-permanente/lhomme-et-le-temps>, consulté en ligne le 22 mars 2022.

³⁵ « L'homme et le temps », document publié à l'occasion de l'inauguration de l'exposition en 1974 par le Musée international d'horlogerie, p. 36.

³⁶ On peut y voir ici peut-être l'influence de George-Henri Rivière et son approche muséologique centrée sur la relation qui relie l'humain à l'outil, et qui tient à mettre en valeur le processus de fabrication.

Pourtant malgré toutes ces adaptations, l'institution a su traverser les années dans la continuité et le respect d'une certaine atmosphère muséale : celle de l'ambiance feutrée et futuriste voulue par les concepteurs.

Le conservateur actuel du musée, Monsieur Régis Huguenin, est aujourd'hui bien conscient de l'héritage muséologique que représente la scénographique du MIH. Pourtant, me confirme-t-il, cette sensibilité patrimoniale pour les dispositifs expographiques ne s'est manifestée que depuis peu, motivée par l'intérêt grandissant que suscitent aujourd'hui les architectures en béton. En effet, c'est bel et bien par le biais de l'architecture que s'est engagé le processus de patrimonialisation du dispositif expographique. Après une grande campagne d'inventorisation et de repérage du patrimoine rural neuchâtelois, l'OPAN s'est récemment penché sur les constructions en béton datant de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Face à l'extension récente du concept patrimonial, la nécessité d'entreprendre des démarches pour la protection de ces édifices s'est imposée auprès des conservateurs. En 2018, les journées du patrimoine ont donc été consacrées au brutalisme neuchâtelois et ont permis de mettre en valeur le bâtiment du Musée international d'horlogerie³⁷. Cet événement et l'intérêt toujours plus grandissant que suscite l'architecture contemporaine, ont enclenché le processus de patrimonialisation du bâtiment ; une démarche menée conjointement par l'Office du patrimoine et de l'archéologie et l'équipe du musée. En mai 2021, le projet se concrétise par la reconnaissance de l'intérêt national du bâtiment qualifié de « premier exercice d'architecture troglodyte contemporaine »³⁸, induisant par la même occasion sa mise sous protection.

Le musée ayant été conçu comme une unité scénographique et architecturale, une partie du dispositif s'est automatiquement greffée aux processus de patrimonialisation. En plus de l'architecture et des abords du musée³⁹, des éléments tels que les spots en aluminium, les vitrines, le tapis-coco, l'interconnexion des espaces ainsi que l'absence de cloisonnement ont bénéficié de cette protection patrimoniale. Assurant aux artefacts sélectionnés un traitement conservatoire, cette reconnaissance cantonale limite à présent les possibilités d'intervention et de transformation du dispositif muséal.

³⁷ NUSSBAUM Robert, « Les Journées du patrimoine mettent à l'honneur le brutalisme neuchâtelois », in : *Arcinfo*, le 2 août 2018, disponible à l'adresse URL : <https://www.arcinfo.ch/neuchatel-canton/montagnes/les-journees-du-patrimoine-mettent-a-l-honneur-le-brutalisme-778302>, consulté en 13 mars 2022.

³⁸ Avis posté sur Facebook par le musée pour annoncer la mise sous protection du bâtiment, disponible à l'adresse URL : <https://www.facebook.com/page/152207561508489/search/?q=patrimoine>, consulté en ligne le 22 mars 2022.

³⁹ Notamment le Carillon.

Régis Huguenin se réjouit aujourd'hui de cette mise sous protection, mais souligne néanmoins les dilemmes qui l'accompagnent. En 2023, le musée entreprendra plusieurs travaux de restauration visant à refaire l'isolation défailante du bâtiment. Pour le directeur, cet immense chantier représente une étape cruciale pour l'avenir du musée et de sa disposition expographique. L'équipe rencontre en effet d'importants problèmes liés à l'obsolescence de certains équipements tels que les rails sur lesquels sont suspendues les vitrines. Ces derniers ne sont en effet plus commercialisés. Faut-il donc saisir l'occasion du chantier à venir pour remplacer ces vitrines ? Ou se battre pour la restauration onéreuse de ces anciens rails mécaniques ? S'il devient impossible d'utiliser ces rails et les vitrines qu'ils supportent, comment préserver la cohérence muséologique des concepteurs tels que l'exige à présent l'Office du patrimoine et de l'archéologie ? L'équipe du musée a donc entrepris un grand processus de réflexion invitant divers architectes et muséologues à se prononcer la valeur de ce dispositif expographique et la meilleure voie à suivre pour sa sauvegarde et sa mise en valeur. Dans le cas d'un démantèlement contraint des vitrines suspendues, le conservateur entrevoit plusieurs solutions pour assurer la survie mémorielle et patrimoniale de ce système : conservation et exposition de quelques vitrines témoins, enquête photographique pour conserver les images de ce dispositif ou encore modélisation complète de l'espace d'exposition grâce aux nouvelles technologies de réalité virtuelle.

Régis Huguenin souligne également les enjeux liés au public. En effet, ce dispositif des années 1970, peine parfois à satisfaire les exigences de médiation qui se sont imposées dans le milieu muséal dès le début du XXI^{ème} siècle. L'absence de cloisonnement complexifie l'expérience de visite. Le public contemporain, habitué à être guidé pas à pas dans une scénographie bien souvent linéaire, se perd facilement dans cette scénographie à choix multiples et reste souvent décontenancé face à l'abondance des possibilités. De plus, habitués à la frénésie des expositions temporaires et à la malléabilité des scénographies, les visiteurs expriment parfois, lors de leur visite au MIH, un sentiment de déjà-vu. Bien que les artefacts présentés évoluent constamment et que de multiples expositions temporaires prennent place dans l'espace, l'identité forte des vitrines et du tapis-coco transmet au public une sensation de non-évolution, d'une exposition faussement figée. Contrairement aux autres institutions, il est parfois difficile, me confie Régis Huguenin, de faire revenir un visiteur et de le fidéliser. On observe donc ici un autre dilemme engendré par la question de la patrimonialisation des dispositifs expographiques : faut-il prioriser les besoins et les habitudes des publics contemporains ou faut-il prioriser l'authenticité historique d'un dispositif au risque d'égarer une partie de ses visiteurs, moins sensibles à l'impératif patrimonial ? Il convient en réalité de trouver l'équilibre, parfois délicat, entre ces deux paramètres auxquels les institutions se doivent d'être sensibles.

Il faut parvenir à ancrer le musée dans une certaine modernité tout en essayant de préserver les références historiques qui ont façonné l'identité de l'institution.

Le cas d'étude du MIH permet de mettre en lumière plusieurs problématiques liées à la patrimonialisation des dispositifs historiques : celle de l'obsolescence de certains équipements techniques mais également la nécessité de trouver un équilibre pour garantir l'adhésion et la fidélisation des publics.

3.3 Le Museum d'histoire naturelle de Neuchâtel : des dioramas à préserver

Connu pour son programme d'expositions temporaires innovantes et ludiques, le Museum d'histoire naturelle de Neuchâtel renferme un trésor insoupçonné : une centaine de dioramas construits entre les années 1960 et 1980. Ces derniers regroupent plus de cent-trente espèces locales mises en scène dans des dioramas répartis sur plusieurs étages du musée. Au rez-de-chaussée et au sous-sol sont présentés les mammifères (ill.7), alors que les étages supérieurs accueillent les incroyables dioramas sonorisés des oiseaux (ill.8 et ill.9).

Déroulons pour commencer l'histoire du Museum pour saisir la place de ce dispositif de monstration au sein de l'institution.

Le noyau originel des collections du Museum remonte à 1795⁴⁰, lorsque le collectionneur neuchâtelois Charles-Daniel de Meuron fait don de son cabinet de sciences naturelles à la ville de Neuchâtel. En 1815, Paul-Louis-Auguste Coulon, naturaliste et président de la Société neuchâteloise des sciences naturelles, évoque pour la première fois l'idée de créer un musée dédié aux sciences naturelles en ville de Neuchâtel. Le projet se concrétise en 1835, lorsque le musée s'établit dans l'ancien Collège Latin⁴¹ sous l'impulsion de son fils Louis Coulon qui en deviendra le premier conservateur. Les fonds s'enrichissent avec l'adjonction d'importantes collections notamment celle du naturaliste Louis Agassiz en 1837 et celle de la Société du Musée alpestre en 1895. Les premières années du Museum sont marquées par une effervescence scientifique hors-norme. Il devient rapidement l'un des musées les plus riches de Suisse, en particulier grâce à sa très grande collection d'oiseaux.

⁴⁰ Les informations historiques concernant le Museum d'histoire naturelle de Neuchâtel sont extraites du site du musée, disponible à l'adresse URL : <https://www.museum-neuchatel.ch/histoire/>, consulté en ligne le 19 mars 2022.

⁴¹ Actuelle bibliothèque de la ville.

La période de l'entre-deux guerres annonce une phase de régression pour les activités du musée. Le manque de place dans les réserves ainsi que la surcharge de travail pour les conservateurs – qui assument ce poste en plus de leurs charges d'enseignants à l'Université – mènent au ralentissement de la vie muséale. En 1960, Archibald Quartier est nommé à la tête du Museum et va considérablement redynamiser l'institution. Grâce à lui, le musée déménage et peut prendre ses aises dans le bâtiment actuel à la rue des Terreaux. Quartier engagera également le taxidermiste Fritz Gehringer qui réalise entre les années 1960 et 1980 la grande majorité des dioramas présentés au musée.

Le diorama, tel qu'il se définit dans le contexte des musées de sciences naturelles, est « un mode d'exposition complexe qui se caractérise par la mise en scène d'une situation [animalière] [dans] son environnement d'origine »⁴². Ce dispositif apparaît dans les musées dès la fin des années 1880. Les premiers exemplaires présentaient les spécimens naturalisés dans de simples cages vitrées autour desquelles déambulaient les visiteurs. Puis l'idée de la boîte, ouverte sur une seule face, et présentant un fond incurvé et peint s'est rapidement imposée dans les institutions. Ce mode d'exposition se présente ainsi comme un petit théâtre naturalisé. Le visiteur découvre par la vitre des spécimens mis en scène dans leur biotope reconstitué. Ce dernier se compose d'éléments en trois dimensions – modélisation et texturisation des sols, disposition de végétaux séchés ou simulés etc. – et d'un fond peint garantissant la continuité avec le sol et l'efficacité du sentiment de perspective. Les dioramas se présentent ainsi comme de multiples fenêtres ouvertes sur une nature fictive où les spécimens, comme pris sur le vif, s'offrent à la vue du visiteur. L'art du diorama fait donc appel à de nombreux savoir-faire incluant l'intervention d'un taxidermiste, d'un peintre-sculpteur mais également d'un éclairagiste puisque c'est la modélisation de la lumière qui insufflera la sensation de vie à la scène. Ce type de dispositif rencontre un vif succès au sein des institutions muséales vouées aux sciences naturelles dès la fin du XIX^{ème} siècle et reste populaire jusque dans les années 1980. Les qualités pédagogiques de ce mode de monstration, rompant drastiquement avec les présentations de type classificatoire, séduisent les institutions comme le public. Les dioramas deviennent les porte-paroles d'une muséologie de l'immersion et du spectacle où le visiteur est happé par le scénario naturalisé qui « prend vie » derrière la vitre. Leur apparition et leur succès dans le monde muséal témoignent des nouvelles considérations didactiques qui façonnent l'expérience de visite en fonction des besoins et des préoccupations des visiteurs.

⁴² DOHM Katharina, GARNIER Claire *et al.*, *Diorama*, cat. exp. Palais de Tokyo, Paris (14 juin – 30 septembre 2017), Paris : Flammarion, 2017, p. 8.

Aujourd'hui, l'exceptionnalité des dioramas du Museum de Neuchâtel tient à plusieurs facteurs, à commencer par leur valeur de témoignage. En plus d'offrir un aperçu de la pensée muséologique au XX^{ème} siècle, ces dioramas constituent de véritables témoignages sur l'évolution de la biodiversité locale. Plusieurs dioramas présentent en effet des espèces aujourd'hui disparues de nos forêts, telles que la perdrix grise. Les peintures de fond, reproduisant des vues forestières et rurales de la région, s'imposent également comme des vecteurs mémoriels vers des paysages aujourd'hui disparus.

La valeur de rareté, qui s'est fortement accrue ces dernières années, est également prédominante. En effet, depuis les années 1980, de nombreux dioramas ont été désaffectés au profit de dispositifs jugés plus ludiques, interactifs et technologiques. L'abandon des dioramas s'explique par « la concurrence des technologies de reproduction, la mise en exil des sujets qui sortent du canon moderniste – [l'illusionnisme n'est plus à la mode] –, le rejet de la communauté scientifique [face à la possible inexactitude des espèces présentées], l'indétermination [...] qui se cache derrière sa visée pédagogique »⁴³. La mode des expositions temporaires a également mis à mal ces dispositifs de monstration souvent supprimés pour gagner de l'espace d'accrochage⁴⁴. Pour alerter sur ce triste constat et valoriser la richesse de ces dispositifs une exposition fut même organisée au Palais de Tokyo en 2017. Les dioramas de Neuchâtel qui ont su conserver – ou presque – leur authenticité font donc figure d'exception.

Au-delà de leur rareté, l'exceptionnalité des dioramas du Museum de Neuchâtel tient également à la qualité de leur réalisation d'un point de vue scientifique comme artistique. Ne bénéficiant que de peu de moyen, Fritz Gehringer redouble d'inventivité et d'effort pour élaborer ses dioramas. Il récupère les très nombreux fils de fer nécessaires à son travail de taxidermiste dans les décharges et réutilise des pots de yogourt fondus pour mouler en simili latex les feuilles d'arbres vouées à animer les décors naturalisés. Chacune de ces feuilles est ensuite peinte à la main par Antoinette Perrin avant d'être scrupuleusement disposée. Il convient également de mentionner la qualité des peintures de fond réalisées par la peintre neuchâteloise Pierrette Bauer-Bovert qui s'inspire des paysages locaux pour parfaire l'illusion. Ces théâtres naturalisés sont le résultat d'un travail acharné et d'une collaboration fructueuse

⁴³ DOHM, GARNER, *et al.*, *op. cit.* p. 8.

⁴⁴ Ce fut le cas à Soleure en 1980 ainsi qu'à La Chaux-de-Fonds en 2021 lors du déménagement du Musée d'histoire naturelle. Pour en savoir plus, voir : DUMONT Etienne, « Paris/Le Palais de Tokyo se penche sur l'histoire réactualisée du diorama », in : *Bilan*, le 20.07.2017, disponible à l'adresse URL : <https://www.bilan.ch/opinions/etienne-dumont/paris-le-palais-de-tokyo-se-penche-sur-l-histoire-reactualisee-du-diorama>, consulté en ligne le 19 mars 2022.

entre plusieurs corps de métier permettant d'obtenir des unités végétales et organiques parfaitement équilibrées.

Lors de leur construction, Fritz Gehring démontre également une sensibilité avant-gardiste à l'égard des enjeux de conservation. Il prend soin de veiller à l'étanchéité des vitrines pour protéger les spécimens contre les attaques de ravageurs. Un soin qui fut bénéfique puisque de nombreux dioramas se trouvent aujourd'hui menacés de destruction par l'irruption de nuisibles dans les matières organiques. La qualité des traitements conservatoire administrés par Gehring a permis aux dioramas de traverser les années en conservant leur authenticité.

Pourtant, malgré leur apparente valeur historique, les dioramas ne bénéficient aujourd'hui d'aucune protection patrimoniale. Dans les années 1980, l'institution opère un changement de cap et développe une politique muséale centrée sur les expositions temporaires qui s'imposent rapidement comme les événements signature du Museum. Avec cette politique du temporaire, les dioramas sont relayés au second plan. Le montant qui leur est octroyé est minime et se résume aux frais nécessaires à leur entretien. Pour gagner de la place pour les expositions temporaires ou semi-permanentes, il est décidé de déménager les dioramas des oiseaux d'eau à l'étage dans un espace largement réduit. Ce cas d'étude illustre donc parfaitement les effets de mode muséologiques qui peuvent mener à la disparition ou au contraire à la valorisation de certains dispositifs.

À l'image du Musée de l'Areuse, la préservation de ces dioramas résulte de la vigilance d'une des personnes de l'équipe. C'est ici le cas de Martin Zimmerli, actuel taxidermiste du Museum qui a eu la gentillesse de me recevoir. Entré en fonction sous la direction de Fritz Gehring lui-même, alors qu'il venait tout juste de finir ses études, il est instantanément fasciné par la qualité de ces réalisations. Dans une dynamique qui évoque celle du maître et de l'élève, Martin Zimmerli a ainsi consacré sa carrière à préserver les créations et l'esprit de Gehring et il continue aujourd'hui de veiller à leur pérennité. Par ailleurs, il fait en sorte d'intervenir le moins possible sur les pièces de son prédécesseur et se contente généralement d'assurer leur entretien, de veiller à l'étanchéité des vitrines et à l'état des matières organiques. D'importantes rénovations ont cependant été menées pour changer l'éclairage des dioramas. Les ampoules incandescentes qui portaient atteinte aux pigments des fourrures ou des plumages, ont toutes été remplacées par des LEDS inoffensives. Mais là encore, l'ambiance lumineuse de chaque vitrine fut scrupuleusement étudiée avant les travaux et l'emplacement des anciens spots précisément respecté. L'investissement de Martin Zimmerli pour la préservation de ces dioramas face à la mode muséologique de l'exposition temporaire illustre à merveille l'individualité du combat patrimonial et l'importance des sensibilités personnelles.

À la suite de notre entretien, Martin Zimmerli exprime le souhait d'entreprendre les démarches nécessaires à l'inscription des dioramas à l'inventaire des biens patrimoniaux du canton de Neuchâtel. D'autant plus qu'aujourd'hui, la nouvelle direction se montre davantage préoccupée par la pérennisation de ces espaces. Elle valorise également le contraste muséologique qui distingue les salles des dioramas des lieux voués aux expositions temporaires en saisissant l'opportunité de tenir un propos sur l'évolution de la discipline et de l'institution. De mon point de vue, le dialogue muséal contrasté qui s'articule au sein de l'institution constitue l'une des richesses du Museum. Plusieurs initiatives ont également été mises en place pour ancrer les dioramas dans une actualité pédagogique : instauration d'une borne tactile, ludique et informative au rez-de-chaussée, et ajout d'un dispositif de médiation dans la salle des oiseaux reproduisant les illustrations loufoques du *Bestiaire helvétique* de Marcel Borelli (ill.10). Là encore, le défi de l'institution muséale est de parvenir à trouver un équilibre entre la conservation historique et la stimulation d'un public aux attentes continuellement renouvelées.

Conclusion

Au travers de ces trois cas d'étude, ce travail a permis d'observer les enjeux de la patrimonialisation des dispositifs muséaux sur le terrain institutionnel. Cette étude s'est concentrée sur trois institutions dont les origines, l'histoire et l'actualité muséologique diffèrent considérablement. J'ai donc pu observer les stratégies de réflexion de chaque établissement quant à la patrimonialisation de leur dispositif expographique permanent. Malgré les particularités de chaque musée, ce travail a mis en lumière une série de phénomènes similaires liés à cette démarche patrimoniale. Mes rencontres avec les conservateurs et les directeurs ont révélé l'émergence d'une sensibilité partagée face à la nécessité de considérer la patrimonialisation des dispositifs expographiques comme nouvelle mission muséale. Les conservateurs se montrent conscients de l'importance historiographique et sociologique des dispositifs et se questionnent quant à leur devenir. Cette observation coïncide avec le développement de la discipline de la muséologie qui a contribué ces dernières années à former des spécialistes toujours plus sensibilisés à ces questions. Deuxièmement, ce travail a souligné le caractère bien souvent individuel du combat patrimonial. Ces cas d'étude ont mis en valeur l'importance de certaines personnalités dans le processus de protection et de reconnaissance. Il convient également de mentionner l'importance des « modes patrimoniales ». En effet, j'ai pu observer que l'étiquette patrimoniale est mouvante et les intérêts des politiques et des scientifiques évoluent au gré des années favorisant, ou, au contraire, rejetant la candidature patrimoniale.

Cette étude a également permis de recenser les dilemmes auxquels font face les institutions muséales dans ce processus de patrimonialisation. En tout premier lieu, il convient de mentionner la difficulté de rester ancrer dans une modernité muséologique. Puis, celle de trouver un équilibre pour satisfaire les exigences d'un public contemporain tout en assurant la mission de conservation qui est centrale dans la définition même du musée. Pour pallier ce dilemme, plusieurs solutions s'offrent aux institutions : créer des espaces d'exposition parallèles permettant de faire dialoguer expositions temporaires et permanentes ou miser sur la médiation auprès des publics pour souligner l'importance historique de ces dispositifs et aiguïser leur sensibilité. Selon moi, ces démarches de médiation sont aujourd'hui encore insuffisantes. Elles permettraient toutefois d'attirer l'attention du public et de créer une attache émotionnelle à ce patrimoine en devenir. Finalement, les institutions doivent aussi faire face aux problèmes techniques et à l'obsolescence programmée de certains matériaux vieillissants.

Malgré une tendance générale en faveur de la reconnaissance patrimoniale des dispositifs expographiques, il convient toutefois de rappeler que cette question n'est pas une option pour toutes les institutions.

Au musée du Léman à Nyon par exemple, les dispositifs scénographiques datant des années 1980 à 1990 vont progressivement être transformés, en faveur d'une muséologie plus scientifique, ludique et surprenante. Selon le directeur⁴⁵, les dispositifs du siècle passé ne proposent pas suffisamment de cartels explicatifs et scientifiques. En effet, ces espaces misent sur une scénographie d'ambiance⁴⁶ sans nécessairement s'inquiéter de la cohérence géographique et temporelle des objets présentés. Le caractère aléatoire des artefacts disposés, qui témoigne de cette logique du don au fondement des collections du Musée du Léman, ne satisfait plus les exigences scientifiques de cette nouvelle équipe muséale. Ces espaces risquent donc de disparaître dans les prochaines années. Le directeur insiste par ailleurs sur les enjeux multiples auxquels font face les équipes muséales et la nécessité de faire des choix entre un musée qui décide de s'inscrire dans son temps ou un établissement qui priorise l'historiographie de la muséologie.

Cette problématique révèle la complexité de la mission muséale qui tente tant bien que mal de trouver un équilibre entre mission de vulgarisation et mission de conservation. La question de la patrimonialisation des dispositifs expographiques sera probablement au cœur de nombreux débats à venir dans un contexte où innovation et historiographie se côtoient au coude à coude.

⁴⁵ Pour en savoir plus sur l'histoire du Musée du Léman, voir : <https://museeduleman.ch/le-musee/histoire-du-musee/>, consulté en ligne le 27 mars 2022.

⁴⁶ Dans la salle dédiée à la pêche par exemple, divers objets sont mis en scène en évoquant l'ambiance d'une cabane de pêcheur sans pour autant donner d'explication sur le sens ou la provenance des objets.

Bibliographie

BÉGUIN Pierre-Henri, « Le musée de l'Areuse à Boudry 1872—1997. L'histoire d'un pionnier parmi les musées régionaux », in : *Revue historique neuchâteloise*, mars-juin 1997, pp. 73-90.

CUISIN Jacques, « De la nature à la culture : Quelques exemples de dioramas naturalistes au Muséum d'histoire naturelle de Paris », in : *Culture & Musées*, n°32, 2018, disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.2573>, consulté en ligne le 24 janvier 2022.

DOHM Katharina, GARNIER Claire et al., *Diorama*, cat. exp. Paris : Palais de Tokyo (14 juin – 10 septembre 2017) ; Frankfurt : Schirn Kunsthalle (6 octobre 2017 - 21 janvier 2018), Paris : Flammarion, 2017.

HEINICH Nathalie, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

HURLEY Cécilia, « Jalons pour une histoire du dispositif », in : *Culture & Musées*, n°16, 2010, pp. 207-218.

MAIRESSE François et HURLEY Cecilia, « Éléments d'expologie : Matériaux pour une théorie du dispositif muséal », in : *Media Tropes*, eJournal, n°2, vol. III, 2012, pp.1-27.

MAURIÈS Patrick, *Cabinet de curiosité*, Paris : Gallimard, 2011, p. 25.

MERMINOD Vanessa, « L'exposition : un nouvel objet de patrimoine ? Regards sur l'exposition *Mémoires* du musée de la Civilisation de Québec. », in : *Material Culture Review*, volume 76, 2012, p. 60–72, article disponible à l'adresse URL : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/mcr/article/view/21409/24875>, consulté en ligne le 7 janvier 2021.

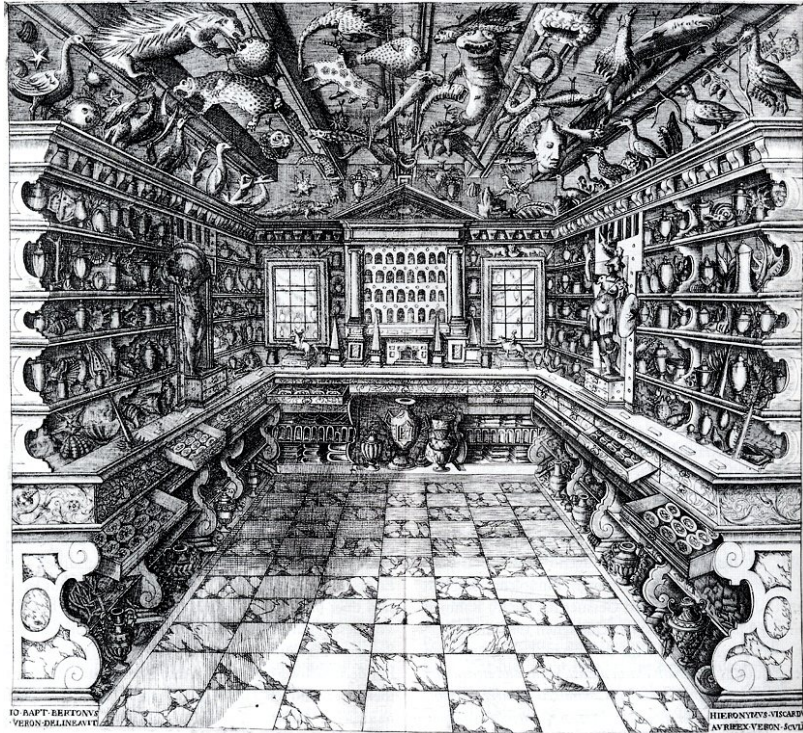
Musée d'international d'horlogerie, brochure d'inauguration du musée, « L'homme et le temps. Musée international d'horlogerie La Chaux-de-Fonds Suisse », 1974.

POMIAN Krzysztof, « Musée et patrimoine », in : *Patrimoines en folie* [en ligne], Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, disponible à l'adresse URL : <https://books.openedition.org/editionsmsmh/3795?lang=fr>, consulté en ligne le 27 mars 2022.

STANKIEWIECZ Julia, « Le patrimoine et l'exposition : peut-on patrimonialiser une exposition ? », in : *Association Métis*, 2019, article disponible à l'adresse URL : <https://metis-lab.com/2019/10/21/le-patrimoine-et-lexposition-peut-on-patrimonialiser-une-exposition/>, consulté en ligne le 7 janvier 2021.

TARY Cécile et RAUTENBERG Michel, « Patrimoines culturel et naturel : Analyse des patrimonialisation », in : *Culture et Musées*, hors-série, 2013, disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/culturemusees/734>, consulté en ligne le 21 janvier 2022.

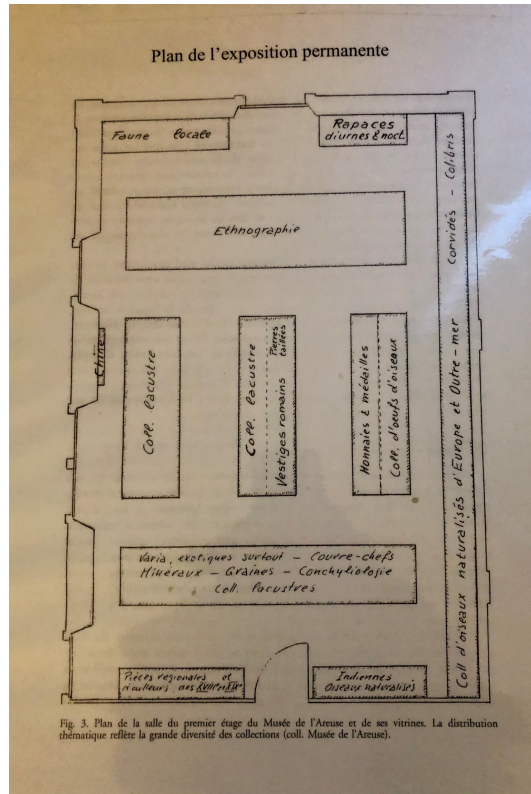
Dossier d'images



ill.1 Cabinet de curiosité de Francesco Calzolari, gravure contenue dans son *Museum Calceolarium*, 1622.



ill.2 Musée de l'Areuse, Boudry.



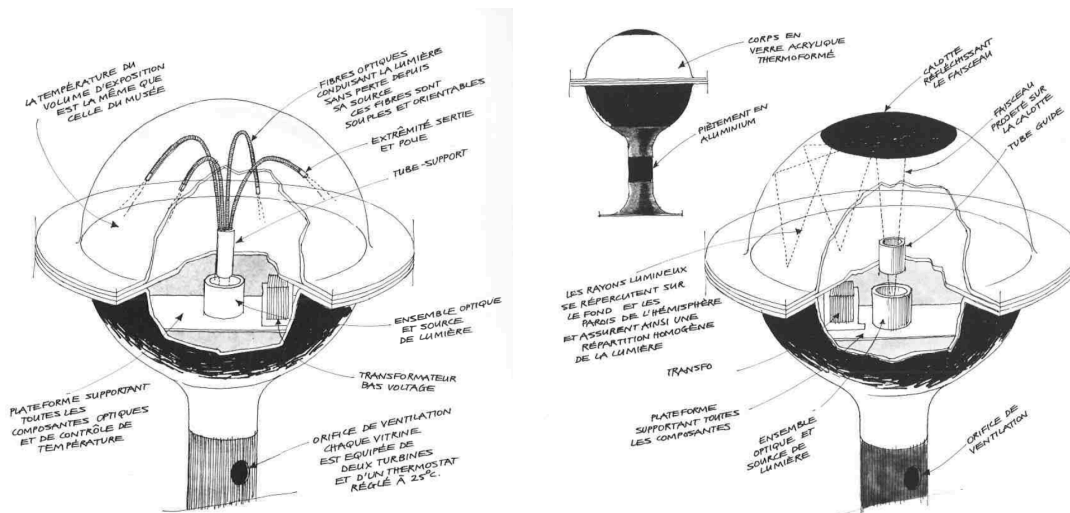
III.3 Plan du dispositif expographique du Musée de L'Areuse. Document présenté à l'entrée du musée.



III.4 Collection d'œufs d'oiseaux du Musée de l'Areuse. Chaque étiquette mentionne le nom du donateur.



ill.5 Vitrines du Musée international d'horlogerie. © MIH



ill.6 Schémas du fonctionnement lumineux des vitrines du MIH présentés dans le document publié à l'occasion de l'inauguration en 1974. © MIH



ill.7 Diorama des marmottes du Muséum d'histoire naturelle de Neuchâtel. © MHNN



ill.8 Diorama des oiseaux du Museum d'histoire naturelle de Neuchâtel.



ill.9 Diorama des oiseaux d'eau du Museum d'histoire naturelle de Neuchâtel.



ill.10 Dispositif de médiation en lien avec les dioramas. Les illustrations de Marcel Barelli sont visibles dans les petites jumelles. Un texte ludique accompagne le dispositif. © Marcel Barelli