



HAL
open science

Muséographies modèles et modèles de muséographies

Benoit Bruant

► **To cite this version:**

Benoit Bruant. Muséographies modèles et modèles de muséographies: La mémoire réinventée de l'Alsace. Cuisenier, Jean (Dir.). L'œuvre en multiple, La documentation française, pp.299 - 319, 1992, Etudes et travaux. halshs-00803889

HAL Id: halshs-00803889

<https://shs.hal.science/halshs-00803889>

Submitted on 23 Mar 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Muséographies modèles et modèles de muséographies : la mémoire réinventée de l'Alsace

La muséographie comme modèle reproductible est un phénomène connu de l'histoire des musées comme de celle du goût. La cour du Belvédère et le musée Pio-Clementino au Vatican en témoignent; leur inscription dans la culture des élites européennes est profonde jusqu'au xx^e siècle (1).

Qui se douterait que par un processus analogue, reporté à un niveau micro-régional, on puisse déceler une nette circulation d'influence entre musées d'histoire et d'art populaire? Le musée local est pourtant de ce fait une pièce essentielle à la compréhension des mouvements régionalistes et folkloristes de la première moitié du xx^e siècle dont l'empreinte sur notre conception du patrimoine est encore si profonde.

L'Alsace, petite région coincée entre deux nations orgueilleuses dont la rivalité promène la frontière, en est un exemple particulier et remarquable. Nous avons pris les principaux musées locaux d'histoire et de folklore pour cadre d'analyse. Devant leur évident air de famille, nous avons été amené à poser une série d'interrogations à travers le prisme des « intérieurs » reconstitués. Une fois cernés les éléments composant ces savoureuses tranches de folklore, leur évidente unité est une problématique difficile à résoudre. Elle nous amène à l'institution de plusieurs modèles et de leur idéologie au siècle dernier jusqu'à leur démultiplication pendant tout le xx^e siècle.'

Constat de l'identité

Notre démarche débute donc par l'étude des musées présentant du patrimoine « traditionnel » en Alsace, soit dix établissements du nord au sud de la région (Oltingue, Altkirch, Thann, Mulhouse, Ungersheim, Colmar, Bouxwiller, Strasbourg, Haguenau, Wissembourg).

Le premier constat né de cette observation est celui d'une typologie relativement unifiée des principes de présentation, pour une multiplicité d'institutions. Afin de mieux comprendre les raisons de ce fait, nous choisirons de concentrer notre étude sur les intérieurs reconstitués. Nous disposons ainsi pour 1990, d'un ensemble d'une vingtaine d'intérieurs, au sein duquel on peut distinguer un certain nombre de constantes ou de principes d'ordonnance des objets.

Les intérieurs à caractère paysan se subdivisent en trois pôles. Le premier d'entre eux, le coin repas, situé dans un angle de pièce, est composé d'un banc adossé à un des murs, d'une table à montants en balustre (pour la moitié des cas) avec un pichet de vin en faïence lorraine ou grès rhénan posé dessus, de deux à quatre chaises à pieds divergents et dossiers découpés (tous différents) ; dans l'angle du mur, en hauteur, une petite armoire de coin.

Le deuxième ensemble peut être qualifié de « coin du poêle ». Il est composé outre du poêle lui-même, d'un séchoir suspendu au plafond et d'un fauteuil. Il peut être accompagné de linge suspendu et d'un tonnelet à vinaigre en grès.

Le dernier ensemble est constitué par le « coin chambre à coucher » qui comprend un lit polychrome à ciel (seules exceptions: Mulhouse et Oltingue) aligné contre un mur auquel sont accrochés un crucifix et des peintures sous verre à caractère religieux.

Le plus souvent, seuls les deux premiers ensembles sont présentés. Il s'agit ici des éléments « minimaux » que l'on retrouve dans tous les intérieurs exposés. On peut y rajouter dans certains cas un « coin du Bon Dieu » constitué d'un crucifix entouré d'un chapelet en bois à grosses perles et de peintures sous verre disposées symétriquement (Altkirch, Mulhouse, Thann, Colmar et Strasbourg). Un certain nombre d'objets plus mobiles se trouvent constamment associés à ces ensembles. Ce sont notamment le berceau, le rouet, une armoire et/ou un coffre en sapin

polychrome. Lorsqu'ils sont présents, ils font le lien entre les différents pôles.

À ces « grosses pièces », de nombreux petits objets peuvent être associés. Dans la majorité des cas, ce sont des range-peignes, des pipes, des « essuie-mains de parade », du mobilier d'enfants, des pièces d'habillement, des chaussures.

Tous les musées (celui d'Oltingue excepté) présentent des intérieurs bourgeois. Ceux-ci ont les mêmes caractéristiques que l'intérieur paysan précédemment décrit. Le mobilier qui les compose est toujours du style dit « Renaissance alsacienne », c'est-à-dire des XVII^e et XVIII^e siècles. Les armoires à colonnes caractéristiques de cette période y tiennent une place prépondérante (ill. 1).

La présentation de la société traditionnelle dans le musée est soumise à cette double polarité paysan-bourgeois à laquelle on associe un pôle intermédiaire : la cuisine. Les reconstitutions présentées (Oltingue, Mulhouse, Strasbourg, Haguenau, Bouxwiller, Wissembourg) manifestent une certaine opulence par l'abondance et la variété du matériel culinaire qui y est disposé. Ce sont généralement des volumes importants qui permettent la disposition d'un mobilier similaire aux autres intérieurs.

La décoration joue entre les différents pôles un rôle prépondérant. Planchers, murs crépis de blanc, plafonds rabaissés à poutrage font l'unanimité des présentations; il faut y ajouter le recours systématique aux motifs « à petits carreaux rouges et blancs ou bleus et blancs » pour les textiles et à la peinture sous verre alliée à l'imagerie peinte pour la décoration ponctuelle des murs. Le mobilier utilisé est de belle facture et souvent polychrome. Lorsqu'il est daté, il ne dépasse pas le milieu du XI^e siècle. L'évocation de la période postérieure est d'ailleurs totalement gommée de l'ensemble des musées.

La totalité des établissements a installé ces intérieurs dans les étages de leurs locaux et dans des volumes parfois très grands. Les pièces présentées sont dissociées les unes des autres (sauf à Mulhouse) et disposées selon un principe perspectif pour permettre au visiteur d'embrasser l'ensemble d'un seul regard. L'exposition, toujours en volume quadrangulaire, occupe trois des pans de la pièce, le point de vue du spectateur se situant sur le quatrième, voulu absent ou reconstitué comme étant détruit (Ungersheim).

Certains musées possèdent des boiseries et peuvent ainsi assurer une présentation plus organique des intérieurs, particulièrement de ceux du monde rural. Les autres institutions proposent une disposition du mobilier qui par comparaison met en évidence l'absence d'un tel élément structurant. Son acquisition ultérieure (Bouxwiller) rend à la présentation sa logique.

À cette unité des présentations répond comme en écho celle des publications relatives au décor intérieur et au mobilier « alsacien ». Il y a là un travail de l'illustration et de la prise de vue qui utilise le même schéma de composition.

Si nous prenons en compte les principaux ouvrages « grand public » parus depuis la guerre, donc très largement disponibles en librairie et en bibliothèque (soit cinq ouvrages dont trois rédigés par des conservateurs de musée) (2), il nous faut remarquer que les pièces de musée constituent la majeure partie de l'illustration (entre 50 % pour le livre de Lucile Olivier et 80 % pour celui de Charles Stoskopf ou celui de Hans Haug). Ce sont souvent les mêmes intérieurs reconstitués qui reviennent d'une publication à l'autre et particulièrement ceux des grands musées régionaux de Strasbourg, Colmar et Mulhouse. Ainsi, pour le Musée alsacien de Strasbourg, la stube (séjour paysan) dite de Wintzenheim est publiée dans les cinq ouvrages étudiés qui en présentent onze vues différentes. Ceci sans tenir compte des présentations du mobilier élément par élément. La cuisine exposée dans ce musée est publiée dans quatre ouvrages qui en proposent six vues ... Il en est de même pour les intérieurs de Colmar et de Mulhouse.

Sous l'abondance des illustrations, environ sept parties d'intérieurs reviennent constamment. Ce sont celles des trois principaux musées d'histoire et d'art populaire de la région avec une faveur toute particulière pour le Musée alsacien de Strasbourg. De plus, quatre de ces cinq ouvrages analysés, proposent des plans-types d'intérieurs alsaciens, indiquant la place du mobilier (3). Ces plans sous leurs aspects formels différents sont très proches les uns des autres, voire identiques.

Notre problématique fait ainsi une boucle sur elle-même. Pour franchir le seuil du constat, il n'y a guère que la classique mais efficace étude des collections. L'analyse des inventaires, lorsqu'ils existent, nous donne des éléments sur la provenance des objets. Les trois grands musées régionaux revenant constamment dans la documentation, nous avons choisi de nous concentrer sur leurs archives.

La stube du Musée historique de Mulhouse assemble des boiseries créées d'après un modèle observé dans le village de Koetzingue au sud de la ville. Le poêle a été acheté à Grentzingen, le berceau provient de Magstatt et le costume de Blotzheim. Le tout trace un secteur géographique triangulaire d'environ 20 km de côté pour une reconstitution voulue comme exemplaire du Sundgau (Haut-Rhin sud).

La « chambre alsacienne » du musée d'Unterlinden de Colmar (ill. 2) est composée d'un lit daté 1727 provenant de Sundhoffen, d'une armoire datée 1819 de Andolsheim, d'un rouet de Colmar, d'un berceau de Biederthal et de chaises d'Obernai. La zone de provenance concerne ici la majeure partie de l'Alsace.

L'intérieur ^{xvii}e du Musée alsacien de Strasbourg est constitué de boiseries provenant d'Ammerschwih, d'un poêle de Logelheim, d'un coffre de Molsheim, d'une armoire et d'une crédence de Wissembourg, d'étains de Strasbourg, l'ensemble étant présenté comme typique du vignoble.

Nous pourrions ainsi étudier l'ensemble des intérieurs présentés dans les musées. L'évidence qui prend forme est celle de l'inexistence d'ensembles authentiques complets. Tous les intérieurs sont des reconstitutions faites à l'aide de pièces de provenances multiples et le plus souvent totalement inconnues. Lorsque l'origine est mentionnée, elle donne des aires géographiques allant de 400 km² à l'ensemble de l'Alsace (8 280 km²). Si l'on excepte les dons et legs spontanés, l'ensemble des acquisitions a été effectué sur le marché de l'antiquité, chez des particuliers grâce à un réseau de connaissances signalant des éléments à acquérir et par des dons « provoqués » qui ne peuvent être considérés comme de la collecte, compte tenu du milieu des donateurs de musée. Si l'on rapproche les dates d'entrée des objets, il semble bien que ces reconstitutions soient nées d'une politique volontariste. À partir d'un élément de boiserie ou d'un ensemble de mobilier, le musée procède à des achats voire même à des créations-copies jusqu'à ce que l'ensemble soit considéré complet. Objets et mobilier sont donc rassemblés et agencés selon certains principes que l'on pourrait attribuer à un mode d'habitation commun à l'espace rhénan.

Les facteurs d'unité culturelle d'un espace multiséculaire d'échange et de circulation comme la plaine du Rhin sont incontestables. Face à la ressemblance des différentes muséographies, cette prise en compte n'épuise cependant pas la question. Il nous faut alors remonter aux sources de l'ethnographie au musée.

Naissance de l'ethnographie et d'une typologie des présentations

Les musées de Colmar et de Mulhouse sont les plus anciens musées d'histoire de la région. C'est donc dans leurs inventaires et catalogues que se décèle la naissance de l'intérêt pour les objets de folklore.

Les premières pièces correspondant à nos critères contemporains d'ethnographie pour leur entrée au musée, sont des objets du monde féminin: des rouets, des bonnets d'appareils patriciens, des pièces de costume, des coffrets de courtoisie, des éléments de vaisselle ... C'est en 1860 que sont effectués les premiers dons; ils deviennent cependant plus nombreux après 1870-1875. Il rentre finalement peu de choses et de peu d'intérêt. Le mobilier pour sa part, est acheté ou récupéré dans les annexes des municipalités, les donations sont rares et tardives. Il est intéressant de noter que ce processus identique à Mulhouse et Colmar se reproduira lors de la création du Musée alsacien de Strasbourg quarante ans plus tard, donnant ainsi un air de famille aux trois grandes collections. À leur arrivée, ces pièces sont intégrées aux objets historiques pour évoquer l'ancien régime et noyées dans une présentation de type musée d'histoire naturelle (classique pour l'époque). L'intérêt pour l'ethnographie n'émergera que très lentement. C'est au musée de Colmar que cette progression peut le mieux s'étudier.

Le Musée Schongauer est créé en 1847 : s'y côtoient des collections d'art, de moulages et d'histoire naturelle. Dans l'avant-projet établi par Louis Hugo, archiviste de la ville, figure une section consacrée aux coutumes. Il s'agit de planches naturalistes et d'objets de voyage destinés à évoquer les mondes exotiques, ceci dans l'esprit de la philosophie rationaliste à laquelle la classe dirigeante locale est encore attachée. Le premier inventaire, daté de 1850, comporte comme dernier chapitre une section d'« objets divers consacrés aux usages de la vie privée; aux pratiques de la vie religieuse; à l'exercice de la puissance publique, du droit de la guerre ». Elle regroupe un petit lot de pièces n'ayant pu rentrer dans les autres catégories.

La première mention d'un projet volontariste concernant la réunion d'objets de ce type, semble venir de Henri

Lebert, peintre, naturaliste et membre de la Société d'histoire naturelle. Il propose vers 1867-1868 de rajouter aux collections « les objets précieux épars et ignorés de nos demeures ... » (4). L'idée semble officiellement assumée à l'Assemblée générale de la Société du Musée en 1868 (5). Les intentions restent confuses et vagues, on ne fait pas encore mention d'une quelconque idée régionale. C'est à l'Assemblée générale de 1870 que le président de la Société, Ignace Chauffour, trace les lignes d'un programme: « Vous savez, Messieurs et chers collègues, que le projet qui nous tient le plus à cœur, à nous et à nos amis de l'histoire naturelle, serait de consacrer plusieurs salles à l'exposition d'objets spécialement alsaciens. Dans celles qui nous seraient accordées, nous établirions dans un ordre chronologique aussi fidèle que possible, tout ce qui retrace les habitudes de nos ancêtres, les ustensiles dont ils se sont servis, les costumes qu'ils ont portés, les bijoux dont ils aimaient à s'ornier, les armes qui ont servi à leur défense, les jeux qui les ont distracts dans leurs loisirs, les emblèmes et reliques auxquels ils recouraient pour leur culte et leur édification. Vous pourriez ainsi suivre depuis l'antiquité germanique et romaine, et même si vous le vouliez depuis « l'âge de la pierre » jusqu'à la Révolution qui a mis fin à notre existence provinciale, la marche que la civilisation a si lentement mais si progressivement suivie dans nos contrées ». Cette extraordinaire proclamation est très révélatrice de l'esprit rationaliste des érudits qui dirigent alors le musée. Le projet serait en fait matérialisé comme un inventaire figuré et synthétique de l'histoire et de l'histoire naturelle de la région. Le passé n'est pas destiné à regretter le présent mais à en montrer la profondeur, à faire ressortir la marche inexorable du progrès. Il s'agit en fait d'évoquer un monde révolu.

La guerre de 1870 et le rattachement autoritaire de l'Alsace à l'empire allemand sont une fracture morale, sociale et historique irrémédiable pour la région. Le projet est emporté dans la tourmente. Pour combler les vides laissés par les optants pour la France et par le décès des érudits de la première génération, des hommes d'un esprit nouveau entrent en scène. Ainsi, André Waltz, ancien boucher issu d'une famille d'artisans, autodidacte bibliophile et collectionneur à la culture encyclopédique, est nommé conservateur en 1883. Il va puissamment contribuer au développement du musée. C'est lui qui est l'auteur entre 1885 et 1890 de la première « pièce d'époque » présentée dans la région.

Cette salle qui nous est connue par son catalogue et par une photographie ancienne (6) est une présentation d'un intérieur dans le genre XVIII^e. Cette ambiance évocatrice qui puise sans doute son inspiration au musée de Cluny (7) est une première entorse à la muséographie rationnelle et chronologique de la période précédente et encore en vigueur à la même époque à Mulhouse. Il semble bien qu'aucune étude n'ait été effectuée pour procéder à cette reconstitution. Le conservateur s'est simplement inspiré d'éléments anciens subsistants et supposés authentiques. Ainsi, le lustre de la salle du conseil de la mairie de Kaysersberg a servi de modèle pour celui reconstitué à Colmar (8). Il propose simplement une évocation du corporatisme municipal du XVIII^e avec les éléments de la collection du musée. On ne retrouve mention à cette époque ni à Colmar, ni à Mulhouse d'une présentation du monde rural. L'essentiel du musée tourne autour du monde urbain et bourgeois.

Il est évident que l'intérêt pour le monde paysan et le folklore n'a pas attendu le seuil du XX^e siècle pour se manifester. Il n'a cependant eu aucune tradition muséographique même lorsque le conservateur, comme Auguste Stoeber à Mulhouse, était un brillant spécialiste de la matière.

Il faudra attendre la création du Musée alsacien de Strasbourg pour voir la première concrétisation de cet intérêt. C'est en 1902, dans la *Revue alsacienne illustrée* qu'est affirmée l'intention de créer un « Musée ethnologique alsacien » (9). Le but avant tout conservatoire est de présenter des collections dans un ordre chronologique rigoureux en replaçant les objets dans un contexte recréé pour « non seulement exhumer un passé, mais le ressusciter, afin qu'il nous raconte la vie de nos ancêtres et toutes les étapes du progrès ». On sent ici une nette filiation avec le discours exprimé à Colmar trente ans plus tôt, mais également une différence dans la muséographie qui semble se rattacher à celle d'André Waltz.

La Société du musée, créée en 1903, achète à Strasbourg l'année suivante un vieil immeuble patricien du XVIII^e qui est entièrement restauré, au sens étymologique du mot, pour servir de cadre aux collections.

Le premier étage du musée est consacré au XVIII^e siècle. Pour ce faire, un élément de boiserie de style Renaissance est acheté à Ammerschwihr. Ici on ne cherche plus, comme à Colmar, à assembler les objets de manière agréable mais on choisit d'aller plus loin, on veut recréer un intérieur cohérent. On ne sait rien du plafond à caissons mais la boiserie authentique est plus que lacunaire, les deux tiers de la pièce choisie seront refaits à neuf. Un poêle de style néoclassique, vraisemblablement du XVIII^e siècle est acheté lui aussi près de Colmar pour s'intégrer à l'ensemble. Celui-ci reste pourtant incomplet puisque les gérants remarquent qu'« il y manque une armoire à

colonnes, que nous voudrions de premier ordre, un lavabo en étain et les divers petits objets qui donnent à une pièce l'apparence de la vie» (10). Ces éléments seront acquis plus tard grâce au collectionneur Paul Westercamp. Cette pièce est le point fort du musée (ill. 3) (11). Nous avons vu que les responsables y sont très attachés. Ils l'ont installée dans le plus beau volume de la maison, là où devait sans doute se situer une pièce de même nature au XVII^e. Cette importance est encore soulignée par l'édition d'une eau-forte la représentant pour le comptoir de vente du musée.

Le deuxième étage est consacré au XVIII^e siècle autour d'une pièce où sont accumulés un grand nombre d'objets se rapportant à l'artisanat urbain. Le programme tel qu'il est avancé en 1907 lors de l'ouverture au public est bien loin de la rigueur annoncée. On chercherait en vain une certaine cohérence de l'ensemble. Ce qui prédomine c'est en fait une vision largement bourgeoise de l'art populaire liée au choix des collections.

Les premières reconstitutions d'envergure liées au monde rural sont effectuées dans le cadre de manifestations internationales auxquelles le musée participe : ce sont la Kunst Gewerbe Ausstellung de Dresde en 1906 et surtout l'exposition internationale de la France de l'Est à Nancy en 1909. Pour cette dernière, une vieille maison « typique » est achetée à Zutzendorf et remontée par Théo Berst, l'architecte du musée, sur le parc des expositions (12). Pour l'intérieur qui nous intéresse plus particulièrement, le Musée alsacien a prêté un grand nombre d'objets. Une maison traditionnelle est ainsi complètement aménagée. On y trouve une stube (ill. 4) (13), un petit séjour et une cuisine. La même stube est encore présentée en 1919 au Palais Galliera à Paris (14) pour une exposition consacrée à l'art en Alsace. Cette pièce présente toutes les caractéristiques de l'intérieur rural que nous avons évoqué au début de notre article.

Dans le processus « d'invention » des styles régionaux de mobiliers (15), ces reconstitutions ont un rôle clef. L'intérieur XVII^e figure dans la totalité des livres consacrés à ce sujet de leur apparition jusqu'à aujourd'hui. La stube de Zutzendorf joue un rôle encore plus important : elle est la personnification de l'intérieur alsacien. Compte tenu du contexte historique, elle est le seul intérieur de ce type accessible aux Français. Son importance est encore renforcée par l'étude publiée par Albert Maumène dans *La vie à la campagne* de 1919 (16). Il présente un plan intitulé « plan schématique d'un intérieur alsacien » qui avec un grand luxe de détails mentionne la place de chaque élément de mobilier. Cette disposition, A. Maumène n'a pas pu l'observer en Alsace, elle est tout simplement la configuration exacte de la maison présentée à Nancy. Ce plan reprend celui de l'intérieur du pays de Hanau présenté à Dresde en 1906, installé au Musée alsacien entre 1909 et 1910 et encore visible aujourd'hui. Il est également l'original que les auteurs de livres sur le mobilier recopient ou dont ils s'inspirent (voir *infra*).

Ces reconstitutions que présente le musée sont créées de manière particulière, l'établissement de la cuisine en 1910 est un bon exemple. C'est à travers le courrier échangé à cette occasion que se dessine l'influence prédominante de l'architecte Théo Berst. Au ton qu'il emploie face à l'incompétence et aux hésitations du conservateur Léon Dollinger, on comprend qu'il est le véritable réalisateur du musée. C'est lui qui a fourni les dessins pour la construction de la cuisine. Le 28 février 1910 (17), il demande à Léon Dollinger des précisions, il affirme sans ménagement qu'il faut être clair et savoir si l'on veut une cuisine plus bourgeoise ou plus paysanne; suit une liste de cinq points précis pour lesquels il demande un choix. La lettre se termine par le constat de l'absence de matériaux d'étude pour les cuisines et la nécessité pour lui d'effectuer encore quelques voyages d'étude. Par l'aspect que présente la cuisine après réalisation, il est évident que Léon Dollinger n'a pas tranché. Le lieu est donc un espace synthétique et ambigu, mi- bourgeois, mi-rural. Adossée au mur mitoyen, la reconstitution est privée du lien organique avec le séjour.

Contrairement à la maison de Nancy, les reconstitutions de Strasbourg sont autant de présentations autonomes jalonnant un circuit muséographique et généralement sans rapport avec leur situation réelle dans la maison traditionnelle. On ne peut ignorer la dimension très esthétique de l'ensemble. Il faut y reconnaître la main de Théo Berst. Architecte talentueux, personnalité de l'art déco (18), il est l'auteur de la rénovation de la maison, des plans de la cuisine, de la stube du pays de Hanau et certainement de ceux de l'intérieur du XVII^e.

Milieu et idéologie du modèle

L'étude de ces reconstitutions fait apparaître les nombreux noms des différents acteurs. Certains d'entre eux reviennent fréquemment dans les archives des musées, esquissant un lien entre les différentes institutions. En les mettant en rapport, on cerne un milieu relativement homogène qui fonctionne comme réseau de correspondance, d'amitié et surtout

de liens familiaux. Socialement, ce milieu de commerçants, médecins, petits et moyens industriels correspond à la moyenne bourgeoisie protestante de la région (19). Le cas de Camille Schlumberger permet de mieux comprendre cette inter-relation. Bibliophile et généalogiste des vieilles familles mulhousiennes, il est membre actif du comité du Musée historique de Mulhouse, de celui de la Société Schongauer de Colmar et de la Société d'histoire de Ribeauvillé où il habite. Artiste de formation, il est très lié à l'entourage actif au Musée alsacien de Strasbourg et participe à l'édition de la *Revue alsacienne illustrée* qui le regroupe. Il est issu de la grande famille d'industriels mulhousiens, les Schlumberger, dont toutes les branches sont sociétaires du Musée alsacien et figurent dans les registres de dons des trois grands musées qui nous occupent. Il épouse en 1898 la fille de Charles Steiner, membre et donateur du Musée alsacien dont la manufacture textile imprime entre autres des motifs tirés de dessins de Hansi (Jean-Jacques Waltz), conservateur du musée de Colmar et de Charles Spindler, fondateur du Musée alsacien. Cet exemple révélateur n'est pas unique. La trame des relations est d'une telle densité qu'il est impossible de la décrire en détail.

À ce réseau d'interrelations, il faut ajouter une tendance à l'autocontrôle peu commune. Par crainte d'une mainmise de l'autorité allemande (essentiellement mais pas uniquement), la moyenne bourgeoisie transfère la tutelle de ses musées à des associations qu'elle contrôle. Le Musée historique de Mulhouse est confié à la Société industrielle en 1872, le Musée Schongauer de Colmar supprime, grâce à l'appui du maire Camille Schlumberger (père du précédent), toutes les prérogatives municipales de ses statuts et introduit un contrôle de ses adhésions à partir de 1880 (20). Le Musée alsacien est constitué en société à responsabilité limitée et un brutal appel de fonds obligatoires pour l'achat des bâtiments du musée permettra de resserrer encore le noyau actif (21). Ces hommes (on ne décèle aucune femme ailleurs que dans le registre des dons ...) sont pour la plupart issus des familles patriciennes de l'ancien régime. Fiers de leur généalogie, ils se considèrent comme membres d'une ancienne aristocratie urbaine. Camille Schlumberger affirme que «si l'on considère que Mulhouse était un petit État indépendant et même souverain, on comprend que les murs derrière lesquels vivaient ces bourgeois les séparaient entièrement de leur entourage rural; il y avait différence d'essence et de mœurs costume. Le premier, rentier, ne peut mobiliser assez rapidement ses liquidités pour faire face au brutal rappel de fonds obligatoires pour l'achat du musée. Le second, choisi comme directeur en 1902, se verra finalement préférer Léon Dollinger (27). Il est vrai que la famille Dollinger ainsi que les familles Schlumberger auxquelles Pierre Bucher, gérant du musée, est lié, sont majoritaires en parts. La compétence du Docteur Kassel, grand philologue et ethnographe, est ainsi souvent mise à contribution par les gérants du Musée alsacien pour des articles de soutien, des expertises. Il sert de relais pour les animations, c'est par son entremise que seront acquises les boiseries d'intérieur, fabriqués des éléments pour le comptoir de vente. Il n'apparaît jamais dans les grandes décisions des responsables (28).

Plus que n'importe quel autre critère, c'est l'analyse du choix politique de la moyenne bourgeoisie qui permet de comprendre cet investissement dans le musée. L'ultra-francophilie sur le terrain de l'action culturelle est l'option de la génération à l'œuvre au tournant du siècle. Marquée par la défaite de 1870, et l'échec de la protestation de la génération précédente, elle choisit dans sa lutte contre l'occupant d'agir en profondeur sur l'identité régionale, notamment par le musée. Cette action qui puise souvent sources et ressources hors d'Alsace (29) a Maurice Barrès pour figure emblématique. Le lien entre ce dernier et le Musée alsacien se fait par la personnalité des deux gérants : Pierre Bucher, avec lequel il est lié depuis 1899, et qui servira de modèle au personnage central de *Au service de l'Allemagne* et Ferdinand Dollinger qui traduira notamment le *Génie du Rhin* en allemand (30). Il est cependant difficile de cerner le rôle exact joué par Barrès dans la création du musée. En 1904 il publie dans la *Revue alsacienne illustrée*, que dirige Bucher, un article intitulé « Sur la conscience alsacienne, la *Revue alsacienne illustrée* et le Musée alsacien » (31). Il parle avec précision du musée, alors que l'immeuble qui l'abrite n'est pas encore aménagé, ce qui indique qu'il en connaît très clairement les projets.

Par la médiation de Barrès, se profile également l'influence de Frédéric Mistral, créateur du Muséeon Arlaten (32). Il est une référence explicite à l'ouverture du musée, tant dans l'opuscule publié à cette occasion que dans le livre d'or dont il assure la préface (33). Dans la *Revue alsacienne illustrée* publiée en 1914, on peut lire une présentation par Mistral du Muséeon Arlaten et la mention par Barrès de leur rencontre. Si Mistral est une référence symbolique forte qui rattache les Alsaciens au mouvement régionaliste français (34), la muséographie de Strasbourg se distingue de celle du poète. Les intérieurs ne présentent pas de reconstitution spectaculaire des rites et coutumes. L'influence de Barrès apparaît nettement prédominante. La volonté n'est pas simplement d'évoquer le passé, le choix est celui du maintien de la tradition vue comme le vecteur essentiel de la conscience d'une identité alsacienne. Selon Barrès, la fortification du « moi » alsacien doit passer par une mise en perspective de la continuité des générations. C'est elle qui assure la transmission de « l'âme des ancêtres » !

Cet héritage filial est cependant passé à la moulinette de la francophilie. Emile Hinzelin a paraît-il affirmé

qu'il ne fallait pas dire « l'art alsacien, c'est un mélange d'éléments français et d'éléments allemands » mais qu'il fallait dire « c'est un mélange d'éléments français et d'éléments alsaciens » (35). Le combat pour un retour à la France oblige nos hommes de musée à de nombreuses distorsions historiques et les condamnent à une casuistique complexe des courants d'influence culturelle. L'idéologie dépasse cependant le terrain de la lutte contre l'occupant pour arriver sur celui du traditionalisme et du nationalisme.

Le thème central est celui de l'héritage de la race qui se transmet d'une certaine manière par le culte des morts. « Une nation, c'est la possession en commun d'un antique cimetière et la volonté de faire valoir cet héritage indivis ». À propos de Mistral, Barrès dit qu'il est un « excitateur de vénération pour la terre et pour les morts, pour la terre de nos morts » (36).

Le choix de la muséographie est de faire appel uniquement au sensible, à l'affectif, mieux à même de se faire les supports de la piété filiale. « Les gens du peuple ne sont pas prêts pour juger et comprendre les tableaux, les sculptures, mais quand ils voient au musée naissant un objet dont on usait chez leur grand-père, ils le reconnaissent, se le montrent... les voilà songeurs, ennoblis et qui sentent le fil de la race » (37). Cette thématique de l'héritage ainsi que la référence à Barrès (explicite ou implicite) sont constantes dans les écrits de l'ensemble des responsables des musées de la région jusqu'au milieu du xx^e siècle.

La diffusion du modèle

La prise en compte de ce milieu social restreint, partiellement clos, allié à une idéologie traditionaliste armée pour le retour à la France, explique la force des deux modèles muséographiques créés: le bourgeois et le rural. Comme nous l'avons vu, ils sont liés l'un à l'autre par une argumentation historique et esthétique. La prégnance de l'urbain légitime en quelque sorte la revendication de la moyenne bourgeoisie à l'encadrement populaire (38), le choix d'une présentation qui fait appel au sensible étant destiné à accroître l'efficacité et la diffusion du message. Un exemple intéressant nous en est fourni par la muséographie mise en place par Hansi lorsqu'il succède à son père à la tête du Musée Schongauer en 1925. Les archives du musée nous permettent de suivre sa démarche. L'impulsion initiale est donnée par son désir de présenter une collection d'art populaire. Le programme qu'il se fixe prévoit la reconstitution d'une cave à vin, d'une galerie de costumes, d'une chambre paysanne et d'une cuisine. Le schéma est ici proche de celui de Strasbourg.

Le musée qui ne possède pas d'objets correspondant à ces domaines, procède à leur acquisition. Dans un premier temps, le conservateur utilise le réseau des sociétaires du musée. C'est un système qui semble avoir pour caractéristique une très certaine inefficacité, Il procède alors à l'achat d'une bonne partie des grosses pièces chez des antiquaires de toute la région (39). Les objets sont ensuite regroupés dans des volumes, aux plafonds à poutres rabaisés et aux murs crépis.

C'est de cette manière qu'est également reconstituée une « chambre alsacienne du xvii^e siècle » (il. 2). La typologie des objets jusque dans le détail ainsi que l'agencement de la pièce, correspondent parfaitement au modèle strasbourgeois. La société du musée est violemment prise à parti dans ces années-là par le député autonomiste Joseph Rosse qui lui reproche son excès de francophilie (40). Dans un rapport à la municipalité, Hansi réplique: « Je vous prierai Monsieur le Maire de parcourir dans notre bulletin la liste de nos 300 sociétaires et cotisants. Je n'en vois pas un seul qui pourrait éprouver le besoin de voir des étiquettes en langue allemande. Par contre, dans toute la bourgeoisie de Colmar - d'où nous pouvons espérer encore beaucoup de legs et dons - cette mesure risque de nous priver de bien des sympathies et de bien des objets qui nous sont destinés ». Il fait un peu plus loin référence à Mistral, nous démontrant que les mécanismes mis en place au début du siècle sont toujours à l'œuvre.

Un exemple décisif pour la démonstration de la diffusion du modèle à l'ensemble de l'Alsace nous est fourni par Léonard-Georges Werner, conservateur du Musée historique de Mulhouse (mais également correspondant de la Société du musée de Colmar). Dans un article qu'il consacre au mobilier rustique alsacien, il fournit à l'appui de sa démonstration, le dessin d'un intérieur du xvii^e censé être du musée de Mulhouse (il. 5) (41). Si les différents objets figurent bien dans les collections, une telle présentation n'a jamais existé à Mulhouse. Ce dessin d'une grande précision est en fait une extraordinaire projection des désirs du conservateur. Il permet de voir l'influence déterminante du modèle strasbourgeois sur l'imaginaire de l'homme de musée.

La moyenne bourgeoisie est, on le voit, un vecteur privilégié de circulation. Mais au-delà, le livre démultiplie

encore les possibilités d'influence de ses modèles. Par leurs ouvrages et articles, nous constatons que Hansi comme Werner connaissent très mal l'art rustique. On remarque qu'ils se sont tournés vers la documentation disponible à l'époque puisqu'ils en offrent une sorte de synthèse. Comme nous l'avons déjà vu au début de notre article, les intérieurs reconstitués tiennent une grande place dans l'illustration des livres et articles sur le mobilier régional et ce, dès leur apparition dans le premier quart du XX^e siècle.

On comprend dès lors la facilité déconcertante avec laquelle les schémas bourgeois se diffusent. Du Musée Westercamp à Wissembourg au nord, au Musée sundgauvien d'Altkirch au sud, l'ensemble des musées régionaux créés dans cette période reprend ce principe.

La Seconde Guerre mondiale est, comme la première, une coupure. Les musées sont mis en caisses et entièrement déménagés. À la libération, la

moyenne bourgeoise, Colmar exceptée, a largement perdu prise sur le musée. Le modèle est cependant largement diffusé, il servira à tous les réaménagements ultérieurs.

On observe cependant un curieux phénomène de folklorisation. Le sens initial du modèle se perd progressivement pour acquérir une valeur symbolique. Les premières réalisations sont ainsi améliorées, complétées; grâce aux documents photographiques, on remarque dans certains cas un changement de mobilier.

Les ensembles de sièges sont dissociés au profit de collections d'éléments variés avec une préférence pour les chaises à dossier découpé de type « alsacien » consacré. Le gros mobilier en bois naturel est progressivement remplacé par des éléments polychromes considérés comme plus typiques. L'évolution de la cuisine du Musée alsacien, ou des chambres alsaciennes de Colmar, en sont un bon exemple.

Dans certains cas (Colmar, Mulhouse) on assiste à un phénomène « d'aspiration » des sections historiques vers les sections d'art populaire. Les objets perdent leur sens historique pour se fondre dans l'anonymat des intérieurs. Ainsi, au musée d'Unterlinden, une canette à bière colmarienne en bois, pièce rare sinon unique, se retrouve mélangée à des costumes du nord de l'Alsace sans explication. Cette évolution est également sensible dans les textes qui accompagnent la muséographie. Pièces reconstituées et objets « endossent » une représentativité synthétique de larges régions, voire de l'Alsace tout entière. Nous disposons d'un exemple très parlant, certes tiré des collections de costumes, mais il met l'évolution en valeur. À Colmar en 1926, un cartel est rédigé ainsi à l'aide du registre des acquisitions: « Couronne de mariée en usage dans la vallée de Munster, cette couronne a été portée pour la dernière fois par Mlle Catherine Kohler à Muhlbach en 1860 ». Il devient après la guerre: « Costume de la vallée de Munster: couronne de mariée de Muhlbach, portée jusqu'en 1880, prêtée aux mariées par la couturière du village que l'on appelait *die Dorfmützer* » (42). Dans cette marche vers l'anonymat du symbolique, l'absence de gestes humains qui modèlent l'habitat au quotidien se trouve soulignée. Le conservateur est alors tenté de juguler le morbide par le recours au simulacre.

Aussi, loin de s'affranchir de la vision des premiers musées d'ethnographie, la tendance à la reconstitution se renforce au fil du temps. Les musées de Bouxwiller, Mulhouse, Haguenau ont disposé des mannequins costumés dans leurs intérieurs reconstitués. L'Écomusée d'Alsace fait de même, mais y ajoute des fleurs coupées et de vrais légumes fraîchement épluchés... L'exemple achevé de ce type de muséographie est sans conteste la stube d'Engwiller, reconstituée par Georges Klein au Musée alsacien en 1984. Elle est l'accomplissement presque parfait de la volonté originelle des créateurs du musée. Ceux-ci avaient un instant envisagé une solution similaire mais n'avaient pu réaliser leurs projets (43).

Si l'on compare l'intérieur avec sa disposition antérieure qui nous est connue par une photo, on constate que le volume choisi est différemment distribué: le conservateur a rajouté une table à pieds en balustre, une encoignure, des peintures sous verre, un essuie-mains de parade et surtout: des mannequins costumés ... Ils sont autant- de symboles du folklore rural: le protestant lisant la Bible, la femme à son rouet...

Nous voyons donc que même partiellement vidés de leur contenu idéologique au profit des grands schémas folkloriques, les modèles muséographiques mis en place au début de ce siècle sont encore très vivaces. Ils le doivent à une incontestable puissance esthétique qui en a fait un élément intangible de l'identité alsacienne. C'est surtout par le passage du rationnel au domaine de la sensation pure, moins rigoureux et exigeant, que la muséographie devient démultipliable. Il n'y a plus ni réflexion ni discours, chacun peut alors s'emparer des modèles. Il suffit d'en poser la

trame, de se procurer les éléments et de les agencer dans le contexte décoratif que nous avons décrit. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'adjectif « populaire » accolé au musée.

Le passage du rationnel au sensible, c'est aussi le passage progressif du cabinet et de la galerie au jardin à fabrique, c'est-à-dire un changement profond de nature. La grande réalisation régionale en matière de site en est une brillante illustration. Par manque de temps, mais surtout de réflexion, les vieux poncifs sont adaptés pour une utilisation purement ludique.

Ce recours à la reconstitution a généralement pour motivation une volonté conservatoire pour ne pas dire conservatrice. Le muséographe est bien souvent animé d'un refus du présent qui se traduit par un désir de restauration, non seulement des techniques anciennes (44), mais encore des valeurs sociales passées. Quel meilleur moyen que l'évocation de la société rurale ou la société urbaine d'ancien régime ?

La grande mutation du monde paysan au XIX^e et la naissance du monde ouvrier, mis à part le spectacle amusant des batteuses et des vieilles machines, sont les grands absents du musée. La réalité du monde rural est ainsi soumise à un processus constant de synthétisation vers une vision en quelques schémas types. Ceux-ci sont à leur tour démultipliés en autant de muséographies semblables. On est ainsi passé de la multitude à l'unique, puis de l'un au multiple.

Notes

- (1) Bazin (Germain), *Le temps des musées*, Liège, Desoer, 1967.
- Haskell (Francis), Penny (Nicolas), *Pour l'amour de l'antique, la statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, Hachette, 1988.
- (2) Haug (Hans), *Meubles et ensembles alsaciens*, Paris, Massin.
- Klein (Georges), *Arts et traditions populaires d'Alsace*, Colmar, Alsatia, 1973.
- Olivier (Lucile), *Mobilier alsacien*, Paris, Massin, 1974.
- Ruch (Maurice), *La maison alsacienne, son mobilier, ses objets familiers*, Ingersheim, SAEP, 1980.
- Schweitzer (Roger), Stoskopf (Charles-Gustave), *Les styles régionaux: l'Alsace*, Paris, L'illustration, 1982.
- (3) Georges Klein, Lucile Olivier, Charles-Gustave Stoskopf.
- (4) *Le Musée de Colmar*, brochure imprimée avant 1870, signée « un visiteur du musée » et attribuée à Henri Lebert, Bibliothèque municipale de Mulhouse, FBR 1 3255, p. 13.
- (5) *Bulletin de la Société Schongauer de Colmar*, 1870, p. 3.
- (6) *Bulletin de la Société Schongauer de Colmar*, 1894.
- (7) Girodie (André), « Les Musées d'Alsace », *Revue de l'art ancien et moderne*, 1907, p. 292.
- (8) Catalogue de la salle de la cheminée, Archives du musée d'Unterlinden.
- (9) *Revue alsacienne illustrée*, 1902, « Chronique alsacienne », 1^{er} avril au 1^{er} juillet 1902.
- (10) Rapport des gérants.
- (11) Les objets sont disposés dans une logique qui se veut domestique sans que la pièce calque un intérieur bien défini.
- (12) Klein (Georges), « La naissance du Musée alsacien et la *Revue alsacienne illustrée* », Strasbourg, Musée alsacien, 1985.
- (13) La localisation des éléments photographiés ici est aujourd'hui inconnue.
- (14) Haug (Hans), exposition *Les arts appliqués alsaciens-lorrains*, Paris, Musée Galliera, 1919.
- (15) Glück (Denise), exposition *Le meuble régional en France*, Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires, Réunion des Musées nationaux, 1990.
- (16) Maumène (Albert), « Meubles alsaciens et lorrains », *Vie à la campagne*, n° 198, décembre 1919.
- (17) Archives du Musée alsacien.
- (18) Théo Berst est l'architecte du pavillon de Strasbourg à l'exposition internationale des arts décoratifs de 1925, mais il est également dessinateur de meubles, de textiles, de cristaux pour « Saint-Louis »
- (19) Igersheim (F.), *L'Alsace des notables 1870-1914. La bourgeoisie et le peuple alsacien*, Strasbourg, BF, 1981.
- (20) Statuts de la Société Schongauer.
- (21) Archives du Musée alsacien, courrier de décembre 1905.
- (22) Photo publiée par A. Maumène, *art. cil.* note (16), p. 305 et dans *L'illustration* du 23 mai 1937.
- (23) Le théâtre dit alsacien est l'autre versant de la politique de la moyenne bourgeoisie. L'action sur le théâtre est liée à celle de la création du Musée alsacien. Cf. « Chronique alsacienne 1^{er} avril au 1^{er} juillet 1902 », *Revue alsacienne illustrée*, 1902. Cerf (Eve), « Manipulation de la culture populaire en Alsace », in *Les cultures populaires* (sous la direction de G. Poujol et R. Labourie), Toulouse, Privat, 1980.
- (24) Hinzelin (Émile), « L'art rustique en Alsace », *Gazette des Beaux-Arts*, août 1913, p. 150.
- (25) Rapport des gérants, P. V. du 28 décembre 1903.
- (26) Werner (Léonard-Georges), « Le meuble rustique alsacien », in *Meubles rustiques régionaux de la France* (sous la direction d'Émile Bayard), Paris, Garnier, 1925, p. 93.
- (27) Archives du Musée alsacien : lettre de Spindler du 8 décembre 1902 remerciant pour sa désignation comme conservateur et courriers de Laugel du 25 novembre 1905 et du 22 décembre 1905.
- (28) Archives du Musée alsacien : classeur « Docteur Kassel ».
- (29) Archives du Musée alsacien : liste des grandes familles alsaciennes résidant à Paris et extraite du *Who's Who*.
- (30) Bucher (Pierre), *Études, souvenirs, témoignages*, Paris, 1922 ; Maurice Barrès, Colloque de la Faculté de Nancy, Nancy, 1963 ; Tronquart (Georges), *La Lorraine de Barrès, mythe ou réalité ?*, Nancy, Publications Nancy II, 1980.
- (31) *Revue alsacienne illustrée*, 1904, pp. 41-44.
- (32) Mane (Maryse), « Le Muséon Arlaten », in *Muséologie et ethnologie*, (sous la direction de Jean Cuisenier), Paris, Réunion des Musées nationaux, 1987.

(33) Archives du Musée alsacien: « Au musée Alsacien, filleul bien-aimé du Muséon Arlaten, je suis heureux de consacrer quelques lignes de félicitations et de sympathie provençale, en ce jour, 30 mai 1909, cinquantenaire du poème de Mireille, et vive l'Alsace et la vie alsacienne! "F. Mistral, Arles (Provence), 30 mai 1909.

(34) Thiesse (Anne-Marie), « Le mouvement littéraire régionaliste (1900-1945) », *Ethnologie française*, n° 3, 1983, p. 220-232.

(35) Bayard (Émile), *op. cit.*

(36) *Revue alsacienne illustrée*, 1914, p. 35.

(37) *Revue alsacienne illustrée*, 1904, p. 44.

(38) Cf. Igersheim (F.), *op. cit.* note (19).

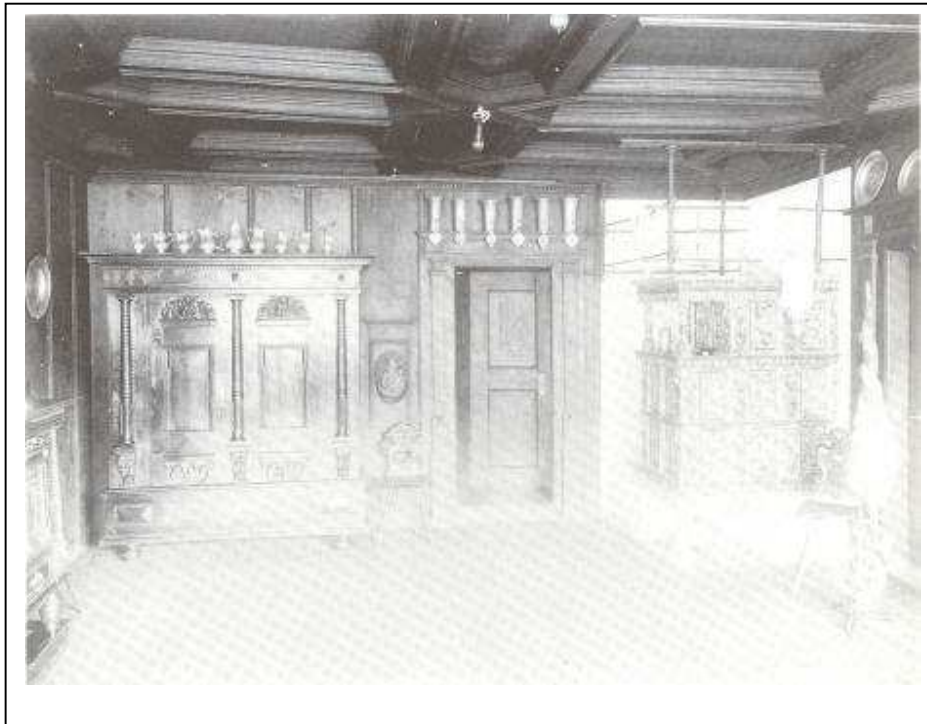
(39) Brouillon du registre des acquisitions par Hansi (Archives du Musée d'Unterlinden). (40) Articles de Rosse, in *l'Elsässer Kurier*, les 7 août 1932 et 17 septembre 1932 ; rapport de Jean- Jacques Waltz au maire de Colmar le 10 mai 1934 (Archives du musée d'Unterlinden).

(41) Werner (Léonard-Georges), « Contribution à l'étude de l'art rustique dans le Haut-Rhin », *Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse*, 1934. Weber (professeur à l'École de dessin de Mulhouse) a exécuté ce dessin pour Léonard Georges Werner vers 1930. Les boiseries, le lavabo et le poêle mis à part, l'intégralité des objets représentés figurent dans les collections du Musée historique de Mulhouse; mais ces objets n'ont jamais été présentés ensemble.

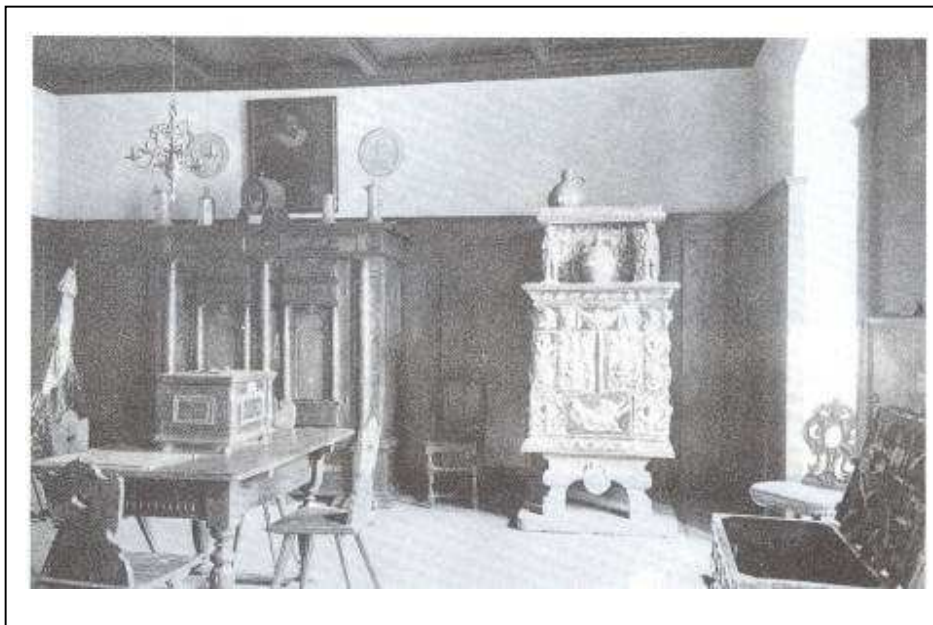
(42) Archives du musée d'Unterlinden.

(43) Rapport des gérants, P.V. du 13 mai 1903.

(44) La revue *Espace alsacien* de l'association « Maisons paysannes d'Alsace » est révélatrice de cette double volonté de figer l'évolution et de restaurer « l'état antérieur » du cadre bâti. Là aussi, le musée est la pièce maîtresse d'une réaction conservatrice.



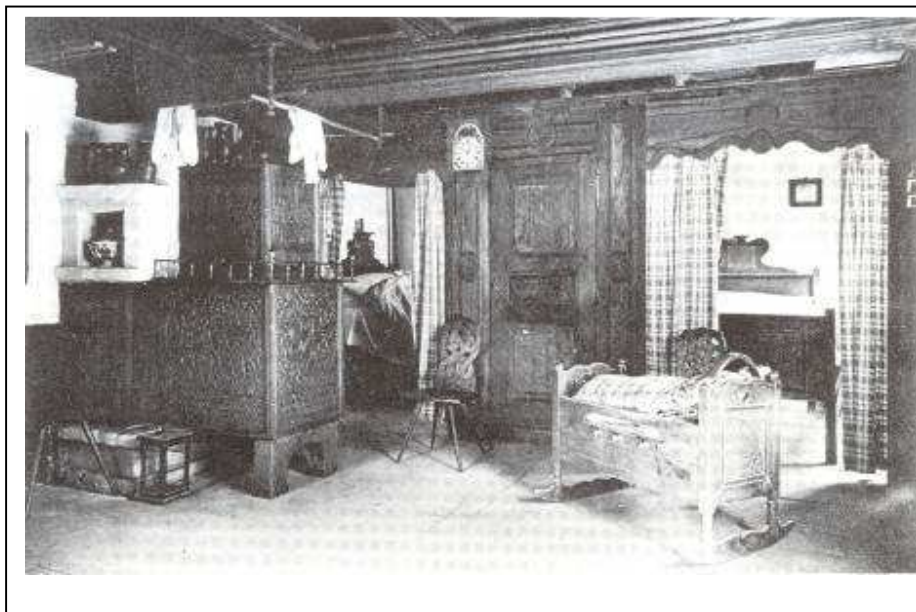
1. Chambre renaissance du Musée alsacien de Strasbourg vers 1910 (Cliché des musées de la Ville de Strasbourg)



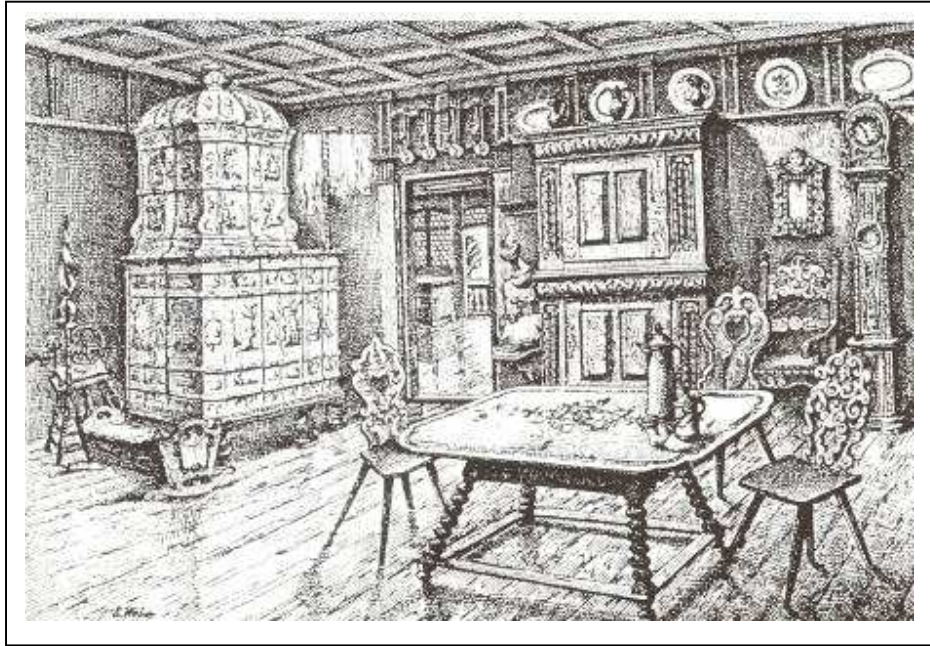
2. Chambre alsacienne du musée d'Unterlinden de Colmar vers 1930 (Carte postale Braun & Cie.)



3. Vue d'une salle du Musée alsacien de Strasbourg vers 1910 (Cliché des musées de la Ville de Strasbourg)



4. Chambre paysanne de Zutzendorf (Cliché des musées de la Ville de Strasbourg)



5. Intérieur alsacien du musée historique de Mulhouse, dessin de E. Weber