

Mémoire de professionnalisation

Master 1

DAUZAT Zoé

*Le rapport entre le temps et l'objet
archéologique dans le musée*



Sous la direction de : Anne-Claire Jolivet

Mention : Médiation culturelle et études visuelles

Parcours Médiation culturelle et études visuelles

Année 2016-2017

Remerciements

Je remercie l'ensemble de l'équipe du Musée départemental de la Céramique dont mes tutrices de stage : Isabelle Boiron et Carole Betenfeld qui m'ont suivie et guidée tout au long de mon travail.

Je remercie Fabienne Gateau, la conservatrice du musée, Céline Francon, médiatrice culturelle au musée et Yvon Lecuyer, chargé des collections qui ont su se rendre disponibles pour répondre à mes questions.

Je remercie ma famille pour son soutien, mes relecteurs pour le temps qu'ils y ont accordé, l'équipe pédagogique du département Art&Com.

Je remercie enfin Anne-Claire Jolivet, qui m'a encadrée tout au long de la démarche de recherche qui a abouti à ce mémoire.

Avant-propos

Au cours de ce travail nous allons nous intéresser au patrimoine archéologique. Cependant, la démonstration qui va suivre est applicable à l'ensemble du patrimoine. Des allers-retours entre le terme générique de patrimoine et le patrimoine archéologique seront nécessaires. La notion de patrimoine et d'objet patrimonial que j'invoque doivent être comprises comme incluant le patrimoine archéologique et l'objet patrimonial archéologique ou les désignant eux seuls uniquement.

De plus, au cours de cette démonstration, le terme de « médiation » sera donné comme une action créatrice de lien entre des notions qui sont séparées.

Sommaire

INTRODUCTION

I. Une société entre présent et passé	8
A. Notre rapport au temps	8
B. Le patrimoine et le musée comme ouverture sur le passé	21
II. L'objet : un pont entre les temps	35
A. Un passé et un présent entre césure et correspondance	35
B. Diviser le temps pour mieux l'unifier	47
III. Raconter l'histoire de la céramique	57
A. Donner une représentation du temps	57
C. Le musée comme lieu de savoirs et de rêveries	75

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

ANNEXES

TABLES DES ILLUSTRATIONS

TABLES DES MATIERES

Introduction

Le patrimoine est aujourd'hui omniprésent dans notre paysage. Il s'impose comme une vision du passé qui survit dans le présent. Nous cherchons de plus en plus à le protéger et à le conserver. Nos paysages se sont mués en patchworks mélangeant passé et présent. Nous le recherchons activement dans le but d'en apprendre plus sur ce qui était avant nous. Nous conservons ces découvertes. Mais, nous voulons aussi rendre public ce patrimoine afin que tous puisse en profiter.

Les monuments, les sites archéologiques, les musées... se sont ouverts. Tous ce qui est, aujourd'hui, patrimoine a pour objectif d'être visité. Même certains châteaux classés comme patrimoine, bien que privés et habités, doivent accueillir, au minimum une fois par an, des visiteurs. Bien souvent, cela se fait lors des Journées européennes du patrimoine où les sites patrimoniaux se doivent d'être ouverts. Alors que certaines visites sont payantes pour une partie des visiteurs, lors de ce week-end placé sous le signe de la mise en valeur du patrimoine de la nation, toutes les entrées sont gratuites.

Cependant, parfois, la nécessité de visite est devenue tellement importante que nous sommes poussés vers des extrêmes, comme le montre l'exemple de la Grotte Chauvet. C'est un site archéologique majeur qui est entré au patrimoine mondial de l'UNESCO en 2014. Cette dernière se trouve en Ardèche dans la région Auvergne-Rhône-Alpes. Les parois de cette grotte sont recouvertes de peintures pariétales, en bon état, datant d'il y a 36 000 ans. Cependant, l'ouverture de la grotte pose un problème important vis-à-vis de ces peintures anciennes et fragiles. En effet, celles-ci risquent d'être altérées voire effacées par les visiteurs. La qualité de l'air ainsi que les micro-organismes qui peuvent être charriés par le public mettent en danger la conservation des peintures pariétales. Pour pallier à ce problème, en 2012, s'est lancé un projet de reconstitution grandeur nature d'une partie de la grotte. Celle-ci prend le nom de La caverne du Pont d'Arc. La grotte originale est protégée de toute altération qui peut être apportée par l'extérieur ou par les visiteurs. Elle n'est, aujourd'hui, accessible qu'aux chercheurs qui sont peut nombreux, par an, à pouvoir entrer dans ce monument fragile. La reproduction du site permet tout de même de faire connaître ce patrimoine. Pour des questions de conservation, le site a été fermé, cependant, pour des questions d'accessibilité au

patrimoine, la reconstitution s'est présentée comme une solution de secours¹. L'aspect public du patrimoine a pris une place importante dans notre société. Le visiteur est devenu un enjeu majeur. Le patrimoine se veut le plus accessible possible.

La question de l'intérêt à conserver un patrimoine grandissant se pose. Comment pouvons-nous nous sentir concernés par des objets anciens de plusieurs centaines, voire plusieurs milliers d'années ? Comment le visiteur trouve un intérêt au patrimoine archéologique ? Comment peut-il l'atteindre alors qu'il se présente comme un passé ?

Il semble qu'un écart temporel s'est installé entre le patrimoine et les visiteurs. La question du passé du patrimoine a pris de plus en plus de place. Aujourd'hui, des sites comme l'archéosite de Montbazou qui se situe dans la région Centre-Val de Loire, a pourvu sa forteresse d'une reconstitution d'un village médiéval avec ses artisans qui accueillent et présentent leurs métiers aux visiteurs. Le site permet une expérience qui se veut immersive. Le patrimoine devient l'occasion d'un véritable voyage dans le temps. Cependant, la reconstitution n'est pas forcément nécessaire pour que nous soyons transportés dans le passé, car celui-ci est porté par le patrimoine qui nous est présenté.

Ce lien étroit qui se construit entre le visiteur et le patrimoine est empreint de temporalité. Mais quel lien les unit ? Comment ce lien se crée ? C'est ce rapport entre temporalité et patrimoine qui va nous intéresser tout au long de ce travail.

Au vu de la diversité de patrimoines que nous connaissons aujourd'hui, le patrimoine archéologique est celui qui apporte une vision complète sur le temps. En effet, ce patrimoine porte dans le présent des enclaves d'un passé très éloigné.

De plus, nous allons nous concentrer sur un patrimoine matériel, un patrimoine d'objets archéologiques exposés dans les musées dédiés à ce patrimoine. En restant sur un patrimoine qui ne relève pas du monumental, de l'architectural, nous avons la possibilité de nous intéresser au rôle des institutions muséales dans le rapprochement qui se fait entre l'objet patrimonial comme passé et, le visiteur comme représentant du présent.

Ainsi, nous allons analyser les rapports de l'objet patrimonial, du temps et du musée d'archéologie au travers de la problématique suivante : comment l'objet patrimonial se fait médiateur temporel au sein du musée d'archéologie ?

¹ Site de la Grotte de Chauvet et de la Caverne du Pont d'Arc : <http://www.cavernedupontdarc.fr/decouvrez-la-caverne-du-pont-d-arc/la-caverne-du-pont-d-arc/une-prouesse-technologique-au-service-de-l-emotion/>

Cette interrogation va nous mener à définir, dans un premier temps, les notions de temps et de patrimoine, ainsi que l'institution muséale. Par la suite, nous nous appliquerons à décrire les interactions que permet l'objet patrimonial entre le passé, le présent et le futur au sein du musée d'archéologie. Enfin, nous terminerons par l'étude d'un cas pratique à partir du Musée départemental de la Céramique de Lezoux.

Dans cette dernière partie nous interrogerons le rapport qu'instaure ce musée entre le visiteur et l'objet patrimonial archéologique. Cette analyse est réalisée à partir de l'étude d'un corpus qui comprend l'observation du fonctionnement du musée, l'analyse des panneaux informatifs présents dans le parcours de visite, le texte de l'audio-guide et des entretiens d'une partie du personnel du musée.

I. Une société entre présent et passé

Le temps est une notion à laquelle nous sommes contraints. Son action est totale et constante sur le monde matériel. Ainsi, le temps régit nos vies et chacune de nos actions. Pourtant, il reste le sujet de nombreuses questions. Notre état de conscience fait que nous percevons les mouvements du temps « le temps est passage »¹. Ce passage est vif et difficile à saisir. Les calendriers et les horloges rythment notre vie sans pour autant contrôler le flux du temps qui lui semble indépendant.

En effet, le temps ne compte pas les heures, il est à la fois éternel et il se finit à chaque instant, tout dépend d'où on place nos repères. Bien souvent on distingue deux temps, l'un objectif et l'autre subjectif. Le temps est visible par son action sur le monde qui nous entoure et sur nous-mêmes. Nous en faisons l'expérience par le constat du changement. Mais, cela va plus loin. Le temps est avant tout une question de ressenti, une sensation d'inconstance. Le temps semble étirable ou au contraire tassé. Chaque personne aura une expérience différente de la même chose. Lors d'un film, certains auront aimé et n'auront « pas vu passer le temps. » alors que ceux qui se seront ennuyés auront trouvé « le temps long ». Ce temps-là, c'est celui que l'on désigne comme le temps subjectif.

Le temps objectif, quant à lui, a pour but d'unifier les temps subjectifs, de donner des repères communs qui permettent de s'organiser tous ensemble dans le temps. Ainsi, les années, mois et jours sont des inventions qui, certes se calent sur l'observation du passage du temps, mais qui, surtout, donnent une durée aux choses. Ce temps doit sans cesse se réadapter puisqu'il n'est qu'artificiel, et c'est pour cela que, par exemple, les années bissextiles existent. Cependant, il nous est nécessaire de lui donner forme pour pouvoir se référer à lui.

A. Notre rapport au temps

Le temps est une notion abstraite qui a une emprise bien concrète sur nous. Celui-ci régit notre vie et nos actions. Pourtant il nous échappe et c'est pour cela que nous avons tenté de le matérialiser, de nous le représenter pour se situer par rapport à lui. Les repères que nous pouvons observer tous les jours ne suffisent pas car nous réfléchissons à partir de notre être et c'est donc à partir de nous que nous faisons l'expérience du temps et de son flux. Il est apparu

¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Points 494 (Paris: Éd. du Seuil, 2003), p.121

de façon évidente que l'action est la clef de la temporalité car c'est à ce moment-là que nous l'éprouvons et que nous pouvons le comprendre.

Ainsi, nous faisons sans cesse l'expérience d'une action qui était avant et qui devient après. Cependant, ce temps est trop court pour nous laisser apprécier les correspondances qui se créent entre les différents moments. C'est pour cela que le temps doit être vu dans une dimension plus large permettant d'observer ces interactions qui font notre rapport au temps.

L'interprétation du temps est multiple puisqu'elle est liée au ressenti des personnes. C'est pour cela que le rapport au temps peut être très varié mais, bien souvent, est unifié par la culture d'une même population.

1. Se repérer dans le temps

Alors que nous évoluons dans le temps on peut venir à se demander comment on se situe par rapport à lui ? En effet, le temps a une action sur toute chose, vivante ou non. Son action est visible de façon plus ou moins immédiate selon l'échelle à laquelle on se positionne. Cette inconstance nous pousse à trouver des repères afin de nous situer dans le temps. Mais il est compliqué d'établir une échelle de quelque chose dont nous ne connaissons ni le début ni la fin, seulement des bribes collées bout à bout dans un souci de représentation chronologique. La chronologie s'avance comme une possible organisation du temps. Cependant, où sommes-nous dans cette chronologie ? Le temps reste une question sur laquelle les réponses se multiplient.

L'historien François Hartog a aujourd'hui fait sa place dans le domaine en étudiant notre comportement face au temps. Dans son livre *Les régimes d'historicités*¹, il étudie différents rapports au temps. Pour cela il entame une traversée des âges et des cultures. François Hartog rend compte du livre XI des Confessions de Saint Augustin qui s'interroge sur la notion de temps « qu'est-ce donc que le temps ? »². Afin de répondre à sa question il mettra en œuvre une tripartition du temps qui est encore d'actualité aujourd'hui. Ainsi, le présent désigne le moment T de l'action. Le passé, quant à lui, se trouve après le présent, ce sont les actions qui ont déjà été menées. Et enfin, le futur se situe avant le présent, c'est l'instant précédant la réalisation de l'action. Cependant, il faut préciser que ces trois temps sont désignés par Saint

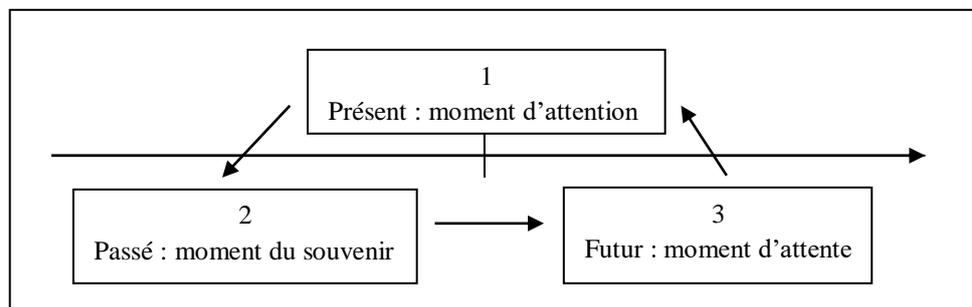
¹ François Hartog, *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, édition revue et augmentée (Paris: Points, 2015).

² *Ibid.*, p.89

Augustin comme un « passé du présent », un « présent du présent » et un « futur du présent »¹. Saint Augustin se concentre sur le moment qui est en train d'être vécu, celui à partir duquel on fait l'expérience du temps.

En effet, Saint Augustin part du ressenti du temps pour le décrire. Selon lui, c'est l'esprit qui permet la circulation entre les différents moments qui composent une action qu'elle soit envisagée sur un long ou court terme. La conclusion est que le temps est une distension de l'esprit entre différents moments : celui où l'on est attentif, celui où l'on se rappelle et enfin, celui de l'attente. Tout part du présent du moment d'attention qui va ensuite se projeter vers le passé, le moment où l'on se rappelle. C'est à partir de ce souvenir qu'on se projette dans le futur qui est le moment d'attente pour enfin le réaliser dans le présent, dans le moment d'attention (voir figure 2).

Figure 2: la circulation de l'esprit entre les différents temps selon Saint Augustin



Tous ces mouvements, c'est l'esprit ou la pensée, qui les effectue. Il se distend entre chaque moment pour les relier et leur donner une cohérence bien que chacun de ces instants se déroule à un moment différent. Pourtant, nous divisons par la tripartition quelque chose que nous unifions de nous-même. Cela est révélateur de la nécessité que l'on a de se représenter et de se situer dans le temps. Ce paradoxe est certainement influencé par la différence de rapport au temps qu'il y a entre notre esprit et le monde matériel. En effet, l'esprit permet de s'affranchir du flux du temps. Il peut passer du présent au passé puis au futur ce qui est impossible dans la réalité. Le temps a une emprise sur le monde tangible mais l'esprit, quant à lui, ne lui est pas contraint de la même manière.

Ainsi, c'est par l'esprit que la conscience du passage du temps se fait, que l'on ressent son cours. Cela veut dire que, même si le flux du temps est constant, nous ne le ressentons pas tous de la même manière puisque l'esprit construit un ressenti individuel.

¹ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*.

Cependant, tout ressenti part du présent où se déroule l'action. C'est aussi à partir de ce moment que tous les temps sont définis. En effet, les trois temps sont des inventions humaines qui ont pour but de donner des repères pour se situer dans le temps. Mais où sont leurs limites ? Comment sont-elles définies ? Nous ne pouvons pas réellement parler de frontières puisque celles-ci sont mouvantes et dépendent de différents facteurs. En effet, alors que Saint Augustin nous présente une porosité entre les différents temps - passé, présent, futur - nous avons aujourd'hui divisé de façon nette ces trois moments. Notre représentation occidentale repose sur ces trois temps que nous agencions de manière linéaire et chronologique, allant du passé vers le futur. Le présent n'est qu'un point au milieu qui nous représente comme l'instant T. Cette frise nous sert autant à nous repérer dans l'histoire qu'à conjuguer les verbes. Pourtant, comme l'a relevé Augustin, le présent est lui-même composé de différents moments et s'étend sur une certaine durée qu'il nous faut délimiter.

Dans l'idéal, afin de pouvoir se repérer et habiter le temps, il nous faut le considérer dans son ensemble. Pourtant, nous rencontrons le problème d'un temps trop étendu, sans début ni fin, qu'il nous est difficile de considérer dans son ensemble. Nous ne faisons l'expérience que d'une infime partie du temps mais qui comprend un passé, un présent et un futur et c'est dans ces limites là que se construit notre rapport au temps. Cette délimitation est entièrement basée sur notre ressenti et est donc fluctuante.

« Espoir et mémoire ou, d'une manière plus générale, attente et expérience [...] sont constitutifs à la fois de l'histoire et de sa connaissance et la constituent en montrant et en construisant jadis, aujourd'hui ou demain, le rapport interne existant entre le passé et l'avenir. »¹

De par la notion de mémoire - ou d'expérience - et d'espoir - ou d'attente - l'historien allemand Reinhart Koselleck, en cherchant à caractériser l'histoire, nous donne deux moments qui permettent de délimiter un espace temporel. Pour comprendre ce moment, Reinhart Koselleck définit plus précisément les deux notions qui viennent donner un cadre au temps qu'il délimite. Ainsi, « l'expérience, c'est le passé actuel »². Quant à l'attente, « elle s'accomplit dans le présent et est un futur actualisé »³. L'expérience et l'attente unifie trois temps : le passé, le présent et le futur. Reinhart Koselleck aborde le rapport entre le passé et le futur qui sont éloignés et, selon notre conception du temps, séparés par le présent. Cependant ces deux temps interagissent ensemble. En effet, le passé comme le futur peuvent influencer

¹ Reinhart Koselleck et al., *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, Nouvelle édition revue et complétée, En temps & lieux 61 (Paris: Éditions EHESS, 2016), p.310

² *Ibid.* p.311

³ *Ibid.* p.311

le présent qui ne peut exister tout seul. De par leur répercussion sur le présent nous les incluons dans notre champ d'expérience du temps.

C'est dans cet espace élastique que nous abordons le temps présent ou plutôt notre ressenti du temps dans lequel nous vivons, un temps complet comportant trois phases entre lesquelles se construisent des interactions. Bien évidemment, les limites de ce temps ne sont pas figées, bien au contraire. Le champ d'expérience comprend les actions passées qui sont gardées dans la mémoire. Elle s'enrichit sans cesse de l'horizon d'attente lorsque celle-ci est atteinte.

C'est à partir de cette expérience que l'attente se construit. L'horizon d'attente est bien plus sujet aux déplacements : « le champ d'expérience connu jusqu'alors n'arrive jamais à déterminer l'horizon d'attente »¹. Cela fait que la distance entre l'expérience et l'attente n'est jamais la même puisque : « Ils constituent une différence temporelle dans notre présent, dans la mesure où ils imbriquent l'un dans l'autre, mais de façon inégale, le passé et le futur »².

En effet, temporellement, l'horizon d'attente et le champ d'expérience sont éloignés dans le temps puisque l'un prend sa source dans le passé et l'autre dans le futur. Cependant, ces deux moments sont rassemblés dans le présent par la mémoire et l'espoir qui agissent dans le présent. Ce mouvement du passé et du futur qui convergent vers le présent permet, dans un premier temps, d'unifier ces trois moments, mais aussi de comprendre la question du ressenti du temps. En effet, en fonction de l'étendue du champ d'expérience ou de l'horizon d'attente notre ressenti du temps ne sera pas le même. De plus, de par la distance temporelle entre ces deux notions, c'est aussi leur contenu qui est très différent. Par exemple, lors de la Révolution française, l'expérience qui comprend le pouvoir Monarchique, et l'horizon d'attente, qui est représenté par la République, sont totalement différents.

Ce décalage temporel entre expérience et attente peut être désigné sous une notion unique que Reinhart Koselleck nomme le progrès : « Le « progrès » est le premier concept inhérent à l'histoire qui saisit en un concept unique la différence temporelle séparant expérience et attente »³. Cependant, cette notion inclut aussi une forte tendance à privilégier le futur et donc l'horizon d'attente. En effet, le constat de Reinhart Koselleck sur son temps est la distension de plus en plus grande entre l'expérience et l'horizon d'attente au cours des derniers siècles. L'espoir nous pousse toujours plus loin dans la façon dont on envisage le futur. Ceci a pour

¹ Koselleck et al., *Le futur passé*. p.315

² *Ibid.* p.315

³ *Ibid* P.320

effet de nous donner l'impression d'un ralentissement du temps puisque plus l'horizon d'attente est loin, plus on met longtemps à l'atteindre.

En effet, on remarque que, malgré le flux constant et inarrestable du temps, nous n'avons pas l'impression d'une constance dans le temps nécessaire à la réalisation de nos actions. C'est la temporalité élastique qui se trouve entre l'expérience et l'horizon d'attente qui vient influencer notre vision du temps. Si la distance entre les deux est faible alors nous avons la sensation d'un temps qui passe rapidement. Par contre, si l'espace entre les deux est très dilaté, nous avons la sensation d'un temps qui est ralenti voire qui est à l'arrêt.

Ce constat est visible dans plein de moments du quotidien (l'attente d'un anniversaire, le temps imparti pour rendre un travail...) mais aussi sur une échelle plus large ne prenant pas seulement en compte un seul individu mais toute une société. En effet, en fonction de notre culture nous nous comportons de manières différentes face au temps : « autres temps, autres lieux, autres histoires », et François Hartog ajoute « autres régimes d'historicité »¹ c'est-à-dire autre rapport au temps. Cependant, ici nous allons uniquement nous intéresser aux comportements de la société européenne et plus précisément française. En prenant le champ d'expérience et l'horizon d'attente comme cadre chronologique, cela nous permet d'étudier le rapport au temps de la société française. Les fluctuations qui s'opèrent entre l'expérience et l'horizon d'attente et les changements dans le comportement d'une société face au temps sont deux facteurs qui entrent en compte dans la façon dont nous ressentons le temps et donc, la façon dont nous l'envisageons.

2. Une société centrée sur le présent

Nous avons vu comment nous nous représentons le temps et comment nous délimitons l'espace temporel sur lequel nous allons travailler. A présent, nous allons nous intéresser à notre comportement face au temps à partir de la tripartition que nous lui prêtons. Pour cela, il faut nous pencher sur le travail de François Hartog qui a introduit la notion de régime d'historicité.

L'historicité est définie comme « la manière dont un individu ou une collectivité s'installent et se déploient dans le temps »². Cette définition implique autant le ressenti que la conception du temps. La notion de régime vient rajouter une dimension presque politique à l'historicité, mais surtout elle définit un espace donné dans le temps compris entre le champ

¹ Hartog, *Régimes d'historicité*, p.58 et 63

² *Ibid.*, p.56

d'expérience et l'horizon d'attente donnés par Reinhart Koselleck. Cependant, un régime d'historicité n'est pas constant. Celui-ci évolue en fonction d'événements historiques forts qui viennent perturber le régime d'historicité en place. En étudiant les différents régimes de temporalités qu'a connus notre société, cela va nous permettre de mieux comprendre notre rapport au temps et les changements que ceux-ci impliquent.

Pour ce faire, nous devons nous pencher dans un premier temps sur « le grand modèle de l'historiographie européenne, l'*Historia Magistra*, [qui] a longtemps été, jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle, la manière d'éclairer le présent par le passé par le relais de l'expérience. »¹.

Pour commencer, cette manière de vivre l'histoire nous vient tout droit de l'Antiquité et plus particulièrement de Cicéron. L'*Historia magistra* repose sur des *exemplums* qui nous viennent du passé : « ce que nous ne pouvons apprendre par nous-mêmes il nous faut l'apprendre en suivant l'exemple des autres »² comme le rapporte Reinhart Koselleck en citant le *Grand lexique universel* de Zedler qui date de 1735. Cela implique de consigner les événements afin d'en garder la mémoire dans le but de pouvoir s'y référer. Ainsi, le passé devient une source de données permettant de comprendre voire, parfois, d'anticiper le présent. Le champ d'expérience est vaste et sert de base au présent et au futur. Le temps n'est plus à *l'unicum*, tout présent a un passé, le présent est un passé réactualisé.

Cependant, pour que ce cas de figure fonctionne il faut que le passé et le présent soient considérés sur un même plan temporel puisque le passé fait partie du présent et existe dans le présent. En effet, en considérant que le passé peut se répéter dans le présent on l'intègre comme un « possible présent » et non pas comme un passé révolu. De par ce fait, une césure entre ces deux temps implique la fin de l'*Historia Magistra*.

Cette césure a été apportée par la Révolution française. Cette dernière a bouleversé la France et sa vision du temps. Cet événement qui vient chambouler notre rapport au temps n'est pas le seul. Comme le rapporte François Hartog, c'est Anna Arendt qui, dans *Between Past and Future*, parle de brèches temporelles³. Les brèches sont des espaces sans avant ni après, dans un moment de flottement entre plus et pas encore « ce sentiment d'accélération du temps, et de perte de points de repères [...]. Le présent est insaisissable, le futur imprévisible

¹ Hartog, *Régimes d'historicité*, p.64

² Koselleck et al., *Le futur passé*.

³ Hartog, *Régimes d'historicité*.

et le passé, lui-même, devient incompréhensible »¹. La Révolution française de 1789 fait partie de ces brèches temporelles. Ce n'est pas la seule à être survenue sur ces derniers siècles. En effet, on peut relever une brèche temporelle à l'aube de la 1^{er} Guerre Mondiale en 1914 ou encore en 1940 durant la 2^{ème} Guerre mondiale. Cependant, la Révolution de 1789 reste relativement remarquable de par la césure qu'elle instaure dans la continuité de la temporalité de la société française.

En effet, le désir des révolutionnaires de faire table rase du passé a été si fort qu'ils sont allés jusqu'à profaner et piller la basilique de Saint Denis où se trouvaient les tombes des rois de France, symboles de l'histoire monarchique de la France. Alors que les statues et les sarcophages sont brisés et que les dépouilles des rois sont exhumées et jetées dans une fosse commune, les français se détachent d'un passé qu'ils renient. Le passé n'est, alors, plus envisageable comme temps dominant le régime d'historicité du peuple français. A partir de ce moment, l'utilisation de l'Historia Magistra devient impossible en partie à cause de la différence trop importante entre le temps avant la Révolution caractérisé par le pouvoir monarchique et celui pendant et après la Révolution qui se détachent du régime monarchique. Après la Révolution, le passé ne peut plus être un *exemplum* puisque celui-ci est renié voire effacé. Une césure entre passé et présent est inévitable.

Cependant, en abandonnant ce régime d'historicité, le peuple français se retrouve dans une brèche temporelle. Il devient, donc, nécessaire de pallier au manque de repères temporels. Pour cela ils vont se tourner vers le futur dans un mouvement d'inversion de l'Historia Magistra ; c'est maintenant l'avenir qui guide le présent. Cependant, ce mouvement inverse va se mettre en place plus tard, alors que la Révolution est achevée comme nous le fait remarquer François Hartog qui donne l'exemple de Tocqueville qui, en 1831, « retourne (mais en conserve la forme) le schéma de l'Historia Magistra : la leçon vient désormais du futur et non plus du passé. »².

Cependant, l'abandon de l'Historia Magistra n'est pas la seule conséquence de la Révolution française. En effet, alors que cet événement se déclenche, les contemporains se retrouvent au cœur d'une accélération brutale du temps. Les événements s'enchaînent à toute vitesse. Bien évidemment le temps en lui-même suit toujours son cours. Cependant, le peuple français a ressenti une prise de vitesse de son quotidien. Ceci est la conséquence de la

¹.Hartog, *Régimes d'historicité*, p.115

² *Ibid.* p.133

contraction de la distance entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente: « [...] la Révolution française, qui a été vécue par beaucoup comme une expérience d'accélération du temps, entraînant une brutale distension, voire une rupture entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente »¹. En effet, alors que la Révolution bat son plein, le peuple atteint son but, son horizon d'attente. Le champ d'expérience et l'horizon d'attente se retrouvent sur le même plan. L'attente n'est plus longue mais est réalisée ou en train d'être réalisée.

Cette accélération exacerbe la perte de repères puisque les événements semblent s'enchaîner si vite qu'on ne peut pas les suivre. C'est pour cela que le futur s'impose comme une solution, une stabilité à venir qui permet de se projeter et d'accomplir la rupture engagée par la Révolution française : « Pour que l'évènement (moderne) advienne, il a fallu que l'avenir passe « devant » [...] et que devienne opératoire la coupure entre passé et présent. »²

La discipline historique vient répondre à cette difficulté en ne s'attachant plus aux écrits comme elle a pu le faire dans le passé mais aussi à l'action. C'est au XVIIIème siècle qu'en Allemagne, on a vu apparaître l'expression « Gerschichte » qui est venu remplacer le terme Histoire. « Gerschichte », contrairement à l'Histoire, ne se repose pas uniquement sur des sources écrites. En effet, elle prend aussi en compte l'action, l'expérience de l'histoire. Cela permet d'adapter l'histoire à une temporalité accélérée³.

Le nouveau régime de temporalité qui s'amorce au tournant de la Révolution française est le futurisme. La distance entre champ d'expérience et horizon d'attente se recrée et toutes les attentions se tournent vers une notion que Koselleck utilise pour désigner l'espace entre expérience et attente : le progrès. L'attention portée au futur permet l'industrialisation et le développement d'avancées majeures dans de nombreux domaines.

Ce temps de grandes productivités peut être expliqué par la minimisation de l'expérience. En effet, la Révolution a éclipsé une partie du passé et donc, une partie du champ d'expériences or, « plus le contenu d'expérience est mince, plus l'attente qui s'ensuit est grande »⁴. Cela pousse à se tourner vers l'avenir afin d'atteindre l'horizon d'attente pour que ces dernières, une fois réalisées, deviennent, à leurs tours, des expériences et combler ce manque.

¹ Hartog, *Régimes d'historicité*.p.107

² *Ibid.* p.64

³ Koselleck et al., *Le futur passé*, chap. 2 histoire, histoires et structures temporelles formelles.

⁴ *Ibid.* p.326

Cependant, aujourd'hui, selon la thèse défendue par François Hartog, nous avons basculé dans un régime d'historicité présentiste. En effet, au cours du XXème siècle notre comportement vis-à-vis du temps a changé. C'est durant le 4^{ème} quart de ce siècle que notre société a basculé vers ce nouveau régime d'historicité. Le néologisme de présentisme nous vient de François Hartog. Cette désignation est construite sur la base du futurisme. Il est défini comme un « présent omniprésent »¹, c'est « le présent seul : celui de la tyrannie de l'instant et du piétinement d'un présent perpétuel »². Cela crée une société qui refuse le passage du temps, le changement, le vieillissement, la mort dans un monde où « la consommation actuelle valorise l'éphémère »³.

Il semble que cette tendance ait été ressentie par plusieurs personnalités comme Reinhart Koselleck qui, on a pu le voir, avait remarqué, en son temps, que la distance entre l'expérience et l'horizon d'attente s'agrandissait. Ou encore Lévy Strauss qui, quant à lui, avait discerné ce changement à partir du comportement de notre société vis-à-vis du passé.

En effet, l'ethnologue et anthropologue français Claude Lévy Strauss distingue deux types dominants de société : les sociétés chaudes et les sociétés froides. Les premières se distinguent des secondes par le fait qu'elles se développent à partir de l'histoire, et aspirent au changement. Les sociétés froides, quant à elles, se recentrent sur elles-mêmes, sur leur histoire, leur mémoire... Selon l'anthropologue notre société tend à se refroidir et donc, à se refermer sur elle-même.⁴

Reinhart Koselleck et Claude Lévy Strauss nous décrivent des phénomènes qui mènent à un ralentissement du temps. En effet, la distension extrême qui s'est installée entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente a pour conséquence un piétinement du temps historique. Par conséquent, l'attention se recentre sur le présent fugace que l'on tente d'étirer en incluant le passé et le futur dans son champ. Avec Claude Lévy Strauss c'est la même idée qui nous est exposée. La société vient à se figer, à éviter tout changement et donc à vivre dans un perpétuel présent puisque rien ne semble pouvoir distinguer le passé du présent et du futur.

Le passage du futurisme au présentisme c'est fait lentement durant le XXème siècle : « le futurisme s'est abîmé sous l'horizon et le présentisme l'a remplacé. Le présent est devenu l'horizon. Sans futur et sans passé, il génère, au jour le jour, le passé et le futur dont il a, jour

¹ Hartog, *Régimes d'historicité*, p.27

² *Ibid.*, p.13

³ *Ibid.*, p.156

⁴ *Ibid.*, sect. ordre du temps 1 chapitre 1.

après jour, besoin et valorise l'immédiat. »¹. En effet, si l'on suit la réflexion de François Hartog notre société n'est pas dépourvue de passé ni de futur comme pourrait le laisser entendre la désignation de présentisme. Au contraire notre régime d'historicité a un passé et un futur mais il le génère lui-même et le replace dans le présent : « le présent au moment même où il se fait, désire se regarder être déjà historique, comme déjà passé [...] comme s'il voulait prévoir le passé. »².

Le présent veut se suffire à lui-même. De par notre comportement, nous nous retrouvons dans une société d'accélération qui tente tant bien que mal de suivre le rythme frénétique de la vie et de rendre compte de chaque instant en temps réel comme le fait la télé lors des directs. Ce temps présent devient le moment d'attention, celui qui vaut la peine d'entrer dans les annales à l'instant même où il se déroule, le présent choisit et crée son propre passé. En effet, en bannissant le futur et le passé de notre temporalité, le temps en devient plus rapide puisque tout est fait dans la précipitation d'un temps très court. Pourtant, nous restons coincés dans ce présent qui n'avance pas, un temps figé qui ne s'écoule plus.

Le glissement qui s'est opéré entre futurisme et présentisme a commencé par un rejet du passé « Nettement inspirées des courants vitalistes, certaines expériences modernes de présentisme amenèrent à dévaloriser le passé. Le présent se dresse alors contre le passé, au nom de la vie et de l'art. »³. Alors que le passé devient synonyme de mort et est dévalorisé, la rupture déjà largement amorcée entre passé et futur se creuse davantage.

Le futur a un statut particulier car ce dernier est vu avec pessimisme. Il est si loin qu'il « n'est plus un horizon lumineux vers lequel on marche, mais une ligne d'ombre que nous avons mise en mouvement vers nous, tandis que nous semblons piétiner l'aire du présent et ruminer un passé qui ne passe pas »⁴. Cette vision du futur a beaucoup été influencée par des événements comme Hiroshima qui a terrorisé la population qui se retrouve dans la peur d'une récidive.

On se retrouve dans un paradoxe, coincé dans la fugitivité du présent que l'on s'impose tout en faisant l'expérience du piétinement de ces dernières années. En effet, ces deux ressentis n'opèrent pas sur le même plan. Rosa Harmut et Thomas Chaumont dans *Aliénation*

¹ Hartog, *Régimes d'historicité*.p.157

² *Ibid.*.p.158

³ *Ibid.*.p.152

⁴ *Ibid.*.p.256

et *Accélération*¹ font le constat d'une accélération de notre quotidien. Selon eux, il y aurait trois types d'accélération :

- L'accélération technique : l'informatique ou les nouveaux modes de transports font parties de ces accélérations.
- L'accélération liée aux changements sociaux : notre société connaît une multiplication des divorces ce qui induit qu'une même personne connaît, dans une vie, plusieurs vie conjugale. On peut faire la même remarque concernant la stabilité salariale d'un individu qui peut exercer plusieurs professions au cours de sa carrière professionnelle.
- L'accélération du rythme de la vie : le progrès est censé nous laisser plus de temps libre, pourtant nous n'avons « pas le temps ». Alors qu'avant nous ne pouvions parcourir que quelques kilomètres en une heure pour aller travailler, aujourd'hui, nous parcourons une distance beaucoup plus grande mais nous mettons le même temps. Nous n'avons, donc, pas plus de temps libre.

Ainsi, nous sommes centrés sur le moment présent dont nous cherchons à suivre au mieux le flux. Pour cela, nous étirons au maximum les limites de ce temps afin qu'il occupe tout l'espace dans une extension maximale du présent qui se fige pour rester inchangé, qui se ralentit.

Mais, comment le présent peut-il exister seul ? Rapidement la société s'est retrouvée en mal de racines et d'une identité qui nous échappaient et disparaissaient. Il a fallu construire un passé et un futur au présent afin de pallier à ce problème.

L'exemple le plus visible de cette actualisation du passé est le cas de la seconde guerre mondiale et notamment de la Shoah comme l'avance l'historien Henry Rousso dans *Face au passé*². Alors que la guerre s'achève, des mémoriaux et des stèles sont inaugurés à la mémoire des victimes de la guerre. Cependant, dans les années 70 à 90, des reproches sont faits à l'Etat français de ne pas avoir rendu hommage aux victimes juives de la Shoah, de l'avoir occulté, passé sous silence. Le présent s'intéresse au passé afin d'agir dessus, comme si l'évènement datait d'aujourd'hui.

¹ Hartmut ROSA et Thomas CHAUMONT, *Aliénation et accélération* (Paris: La Découverte, 2014).

² Henry Rousso, *Face au passé : essais sur la mémoire contemporaine*, Collection Histoire, Paris: Belin, 2016.

Ce retour au passé a un rôle particulier dans notre manière d'aborder le temps à partir de ce moment. En effet, alors que les procès de Nuremberg ont eu lieu après la guerre, d'autres acteurs du génocide sont recherchés dans le but de les confondre devant la justice. Ainsi, Eichmann comparait devant un tribunal en 1961 en Israël et son procès est retransmis à la télévision. En France on peut compter des personnalités comme Klaus Barbie ou encore Paul Touvier jugé en 1972, gracié, puis condamné en 1994, et Maurice Papon qui seront tous les trois jugés pour « crime contre l'humanité ».

Le dernier procès qui eut lieu en France est celui de Maurice Papon qui s'est déroulé en 1998. Le procès juge l'accusé pour des faits qui se sont déroulés plus de 60 ans avant. En faisant cela, on reporte le passé, le moment où le crime a été commis, au moment présent puisque l'on juge la personne pour quelque chose qui a été fait il y a des années.

L'Etat français, sous Jacques Chirac, va lui aussi assumer les conséquences du Régime de Vichy et même de l'esclavage. On aura un retour sur les survivants et les déserteurs de la première guerre mondiale. La France n'assume plus seulement son présent mais aussi son passé malgré un écart temporel important. De par ces actions, cette mémoire est réactualisée pour faire partie du présent à son tour.

Il peut nous sembler étrange d'être dans une société dite présentiste alors que nous n'avons jamais autant été tournés vers le passé. L'explosion du patrimoine sonne comme un retour aux sources, au passé dans lequel on semble se complaire. Comment peut-on parler de société présentiste alors que notre société prend des airs de patchwork temporel entre passé et présent ?

Comme nous l'avons vu, nous tentons d'organiser le temps à partir d'une chronologie linéaire divisant le temps en trois phases. Nous ne prenons pas en compte l'ensemble de la chronologie que nous connaissons mais uniquement celle dont nous avons fait l'expérience et celle dont nous voulons faire l'expérience. Cependant nous ne donnons pas la même place à tous ces temps, ce qui fait que nous sommes dirigés par l'un d'entre eux. Dans notre société, nous sommes déjà passés par plusieurs régimes d'historicités, mais, aujourd'hui, c'est le temps présent qui domine sur les autres. Notre ressenti du passage du temps est influencé par le temps qui dirige notre société ainsi que par les événements qui viennent bouleverser notre chronologie entre champ d'expérience et horizon d'attente.

B. Le patrimoine et le musée comme ouverture sur le passé

Alors que nous vivons dans un présent omniprésent, les rapports que nous avons avec le passé semblent se multiplier notamment avec la prolifération du patrimoine qui est aujourd'hui devenu un élément constitutif de notre culture. Ce concept est récent et est en pleine évolution. Il désigne ces vestiges du passé que nous conservons avec précaution afin qu'ils ne s'altèrent pas dans le but de « reconstituer un passé déjà disparu ou sur le point de s'effacer »¹.

Ainsi, au fil des années, des catégories sont apparues afin de se repérer dans l'accumulation des traces du passé que nous avons fait patrimoine. Une étape a été franchie lors de l'année 1980 puisque celle-ci a été déclarée année du patrimoine.

Il faut remarquer que la question de la temporalité, en plus de régir le fonctionnement de notre société, est constitutive de la question de patrimoine. En effet, le patrimoine rassemble des objets qui sont des symboles du passé, d'une époque lointaine remontant au Moyen Âge. Ils sont les témoins d'un autre temps que nous ne pouvons connaître qu'à partir d'eux. « Déjà inquiet, le présent se découvre également en quête de racines et d'identité, soucieux de mémoire et de généalogie »².

Cependant, les Hommes n'ont pas attendu l'invention de la notion de patrimoine pour s'intéresser au passé. L'archéologie ainsi que l'histoire sont deux disciplines qui travaillent à rendre compte de notre passé. Les découvertes archéologiques sont à l'origine d'une partie du patrimoine actuel : le patrimoine archéologique.

1. De l'archéologie au patrimoine

En tant qu'être conscient de notre situation dans le temps, nous savons que des civilisations plus anciennes ont laissé des traces de leur passage sur terre. Ces vestiges nous fascinent. Cependant, au cours du temps, nous n'avons pas toujours eu le même comportement face à ces témoins du passé.

¹ Hartog, *Régimes d'historicité*, p.160

² *Ibid*, p.160

Selon l'archéologue et historien Alain Schnapp, on peut déterminer trois utilisations du passé¹ :

- Le vestige comme marqueur de pouvoir
- Le vestige comme pièce de collection ou d'échange
- Le vestige comme trace historique, comme témoin

Du côté de notre histoire, on trouve rapidement des récits qui rendent compte de ces pratiques mais aussi, de la fascination et de la curiosité dont nous faisons preuve. Ainsi, la première trace d'une recherche et d'une utilisation d'un vestige date du VI^{ème} siècle avant J.C. au Proche Orient. C'est le roi Nabonide qui, comme il le raconte, est parti à la recherche d'un ancien temple dédié au dieu du soleil Shamash. Ce temple avait été construit par le roi Hammurabi qui a régné 700 ans avant l'accession au pouvoir de Nabonide. Après la redécouverte du temple, Nabonide fait graver une brique racontant le rêve qui l'a mené jusqu'à l'ancien bâtiment ainsi que les travaux qu'il a entrepris afin de remettre sur pieds le temple.²

Le nouveau roi s'inscrit dans la lignée des anciens souverains ce qui lui permet de se légitimer au pouvoir en tant que membre de la lignée royale. De plus, en inscrivant son nom et son histoire sur un matériau pérenne, il s'assure de la transmission de son nom. Nabonide fait une utilisation politique du passé.

La collection ou l'utilisation des objets du passé comme pièces de collections ou comme monnaies d'échange est lui aussi ancien. On en retrouve des exemples dès l'Antiquité mais, c'est durant la Renaissance qu'on a une véritable passion qui se développe pour les vestiges du passé. Des professions naissent comme notamment celle d'antiquaire qui se présente comme un expert des objets anciens. C'est à ce moment que les collections privées explosent. Elles deviennent un moyen de profiter de ces objets sortis de terre. En effet, nous parlons d'objets anciens notamment datant de l'Antiquité puisque ce sont surtout des vestiges de cette époque qui sont à l'honneur durant la Renaissance. Cela implique un écart temporel important entre le moment de création de l'objet retrouvé et le moment de sa découverte. La mise à jour de ces traces indicielles du passé motive des fouilles qui ont pour but de compléter les collections ou de les vendre.

¹ Alain Schnapp, *La conquête du passé*, Paris: LGF - Livre de Poche, 1998.

² *Ibid.*, introduction.

Cette démarche n'est pas sans rappeler celle de l'archéologie contemporaine. En effet, ces chasses aux trésors sont à l'origine de ce qui deviendra, durant le XIX^{ème} siècle, l'archéologie. Cela permit le passage d'antiquaire à archéologue. Pourtant, selon Alain Schnapp, les prémices de l'archéologie viennent tout droit de l'Antiquité. En effet, au V^{ème} siècle av. J.C. l'historien athénien Thucydide relate dans son récit de la guerre du Péloponnèse (431- 404 av. J.C.), la purification de l'île de Délos. De nombreuses tombes y sont trouvées mais personne ne sait à qui elles appartiennent. Ces dernières sont ouvertes afin d'étudier le mobilier funéraire dans le but de les identifier. Thucydide en déduit alors que ces sépultures sont celles de Cariens, des pirates qui parcouraient les mers de Grèce.¹

Contrairement au cas du temple de Nabonide, nous sommes ici face à une information d'ordre historique qui permet à Thucydide de connaître le passé de l'île de Délos et celui du peuple des Cariens. De plus, les recherches sur ces tombes permirent de réintroduire dans les mémoires un pan de l'histoire qui avait été oublié. Pour Alain Schnapp, cette pratique dénuée de toute volonté politique est un tournant dans la façon d'aborder le passé : « A partir du moment où l'objet (ou le monument) n'est plus seulement interprété comme un signe du pouvoir mais comme un élément d'histoire, alors nous entrons à proprement parlé dans ce qu'il faut bien appeler archéologie. »²

Cette pratique est le témoin de l'intérêt que l'Homme porte au passé avant même que le patrimoine ne soit créé : « il semble bien qu'ils [les hommes] aient d'une façon ou d'une autre recueilli, conservé, thésaurisé des objets qui n'avaient d'autre utilité que de porter les signes d'un passé plus ou moins lointain. »³. D'ailleurs, l'archéologie constitue une branche du patrimoine et c'est sur ce patrimoine archéologique que nous nous concentrerons. Cependant, archéologie et patrimoine n'ont pas la même fonction. La patrimonialisation permet de donner un nouveau statut à l'objet alors que l'archéologie redécouvre des objets du passé. Mais pour l'heure, il nous faut revenir sur la notion de patrimoine.

Celle-ci a évolué au cours des siècles acquérant différents sens : « Pour l'historien, le patrimoine recouvre deux acceptions bien distinctes : l'une renvoie aux biens familiaux transmissibles par héritage ; l'autre aux biens collectifs transmissibles par succession, c'est-à-

¹ Schnapp, *La conquête du passé, introduction*.

² *Ibid*, p.32

³ *Ibid*, p.14

dire attachés à une fonction ou une institution »¹. C'est cette deuxième définition qui nous intéresse. Selon André Chastel, historien de l'art, et Jean-Pierre Babelon, historien, les prémices de ce patrimoine se dessinent dans le statut des reliques². En effet, elles n'ont jamais réellement appartenu à l'Eglise. Elles sont devenues des objets de la paroisse, un symbole identitaire transmis de génération en génération à l'ensemble de la paroisse.

Cependant, ce n'est que lors de la Révolution française en 1789 que cette notion fait son apparition. Celle-ci est, dans un premier temps, essentiellement architecturale et c'est pour ça que l'attention va se porter sur les monuments. Il faut savoir que le mot « monument » vient du latin « monumentum » qui veut dire la mémoire. Il désigne donc les bâtiments qui sont porteur d'une mémoire. Ces monuments peuvent être voulus ou non. Ils peuvent être construits afin de porter la mémoire d'un événement ou d'une personne dont on veut que les générations futures se souviennent. Mais aussi, ils peuvent tout simplement, de par leur ancienneté, être considérés des années plus tard comme des témoins d'un temps qu'ils sont les seuls à avoir connu. Ces bâtiments sont investis d'une mémoire qui leur a été attribuée par leurs créateurs ou, après que l'édifice ait quelques années voire quelques siècles, c'est la population qui l'investit d'une charge mémorielle³. Le monument va désigner tout ce qui est conservé de par son sens de mémoire, l'architecture, en majorité, mais aussi des biens plus divers. L'importance que prend le monument annonce la naissance du patrimoine et son développement.

Dans un premier temps, le patrimoine a surtout le sens de « biens communs à la nation ». Ainsi, alors que le peuple s'affranchi de la Monarchie et du joug de la religion, tous les biens de ces deux entités sont confisqués pour être nationalisés afin qu'ils appartiennent non plus à une personne ou à un groupe mais au peuple français. Dès 1790 le patrimoine national est créé. Les biens de l'Eglise, de la royauté et de l'aristocratie sont confisqués et stockés dans des dépôts qui sont eux-mêmes des bâtiments retirés à leurs propriétaires. A partir de 1793 tous les objets portant des signes féodaux ou de la royauté sont détruits ainsi que toutes représentations de la monarchie. Cette même année, tout monument transportable est stocké dans ces dépôts.

¹ Jean Davallon, *Le don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris: Hermes Science Publications, 2006, p.35

² André Chastel et Jean-Pierre Babelon, *La notion de patrimoine*, Paris: Liana Levi, 2008.

³ Alois Riegl, Matthieu Dumont, et Arthur Lochmann, *Le culte moderne des monuments : sa nature et ses origines*, Paris: Éditions Allia, 2016.

Cependant, malgré une conscience patrimoniale qui semble s'installer durant les temps troubles de la Révolution, beaucoup de destructions sont aussi menées. Alors que les têtes des religieux et des rois sont arrachées des statues, des personnes se dressent devant ce « vandalisme » comme le nomme l'abbé Grégoire. Ceci est révélateur d'une scission de la population face à la question de la sauvegarde du passé.

Comme le rappelle André Chastel et Jean-Pierre Babelon, afin de lutter contre les destructions et les ventes, la décision est prise de conserver le patrimoine de façon *in situ*, c'est-à-dire sans le déplacer. Le résultat n'est pas meilleur mais cela déclenchera, tout de même, un intérêt pour les ruines et leurs délabrements. La société reste encore divisée entre une réaction passionnelle qui provoque la destruction et une volonté de comprendre ces vestiges.¹

Par la suite, au cours du XIX^{ème} siècle des monuments représentatifs de différents moments historiques, comme le Moyen Age, vont être mis à l'honneur et vont doucement acquérir une certaine notoriété qui va les placer comme un patrimoine potentiel. Il y a une gradation de l'intérêt pour les monuments anciens, l'accroissement du patrimoine va traduire une nécessité de sauvegarde du passé. Il est une trace qui est lisible à travers un objet, un monument et qui, en tant que mémoire d'une nation, appartient à tous, aux hommes d'aujourd'hui comme à ceux de demain. « [Le] patrimoine est ainsi toujours envisagé comme la trace d'un passé plus ou moins proche dont la conservation doit permettre la transmission aux générations futures »².

Le développement du patrimoine est à mettre en parallèle avec l'apparition de l'archéologie. Cette dernière est à l'origine d'un véritable engouement pour les cultures du passé qui viennent composer une identité nationale voire, comme de nos jours, mondiale. « Le goût pour l'archéologie répond au goût pour l'épopée, au désir de savoir les cultures dans leurs diversités ainsi qu'à la quête des origines »³. On s'intéresse au Moyen Âge, à l'art oriental... Sous Louis Napoléon Bonaparte la France est touchée par la celtomanie. Cela désigne la passion nationale qui s'est développée pour la culture celtique. En effet, alors que la France perd la guerre de 1870 contre la Prusse, Vercingétorix s'impose comme l'ancêtre

¹ André Chastel et Jean-Pierre Babelon, *La notion de patrimoine*, Paris: Liana Levi, 2008.

² Nicolas Navarro, *Le patrimoine métamorphe : circulation et médiation du patrimoine urbain dans les villes et pays d'art et d'histoire* », résumé, p.2

³ Patrice Chazottes et al., *La Médiation Culturelle : cinquième roue du carrosse ?*, Editions L'Harmattan, 2016, p.60

des français. Ce chef vaincu mais fier devient un emblème de cohésion de la nation autour d'une même figure à laquelle le peuple français peut s'identifier. Cette passion est encouragée par les découvertes archéologiques survenues à cette époque dans lesquelles nous devons compter le site de la Tène qui, de par son importance, a donné son nom à une époque de l'Âge du bronze.

Cependant, le patrimoine, quant à lui, est encore largement architectural. En effet, l'attention vient, dans un premier temps, se porter sur les monuments et plus précisément sur ce qui sera les « monuments historiques ». C'est Guizot, en tant que ministre de l'Intérieur et défenseur de l'histoire nationale, qui crée en 1830 un poste d'inspecteur des monuments historiques. Cette démarche institutionnalise le processus de patrimonialisation qui est à présent rattaché à l'Etat. Le premier inspecteur Ludovic Vitet laisse sa place à Prosper Mérimée en 1834. Dès 1837, les inspecteurs font partis de la commission des monuments historiques. Ces inspecteurs ont pour rôle d'arpenter la France à la recherche de bâtiments qui sont, selon eux, susceptibles de rentrer sur la liste des monuments historiques et, donc, de bénéficier d'aides afin d'être restaurés si besoin mais, surtout, d'être sauvegardés. Mais, le monument classé historique prend un rôle symbolique puisqu'il acquiert un nouveau statut qui en fait la propriété et l'héritage de la nation entière. Il est alors reconnu comme investi d'une mémoire qui en fait le témoin d'une époque. Bien souvent des particuliers font appel à l'inspecteur et des associations se créent afin de défendre leur patrimoine, de l'étudier et de le protéger. Ce comportement est révélateur de l'attachement sentimental qu'une population a envers des vestiges qui sont présents sur son territoire mais aussi du rôle identitaire que joue le monument.

Le XXème siècle connaît une diversification du patrimoine qui se voit encadré par des lois qui ont notamment pour but de le protéger. Ainsi, en 1906 est promulguée une loi de protection des monuments et des sites naturels bien que certains sites paysagés soient déjà protégés comme la futaie de Fontainebleau après une demande des peintres paysagés. En 1913 cette loi est reprise et complétée. Ainsi, elle protège les monuments et les sites naturels et à caractère historique, artistique, légendaire, scientifique ou pittoresque. En 1972, le patrimoine tend à se mondialiser avec la création de la Convention de l'UNESCO qui a pour but de préserver le patrimoine naturel et culturel qui est jugé comme étant un héritage exceptionnel pour l'humanité. La mondialisation du patrimoine met en péril l'identité d'une

nation qui n'est plus rattachée de manière individuelle à son passé ce qui conduit, par réaction, à une mise en valeur de symboles nationaux.

Alors que la société se recentre un peu plus sur le présent, la diversification du patrimoine est devenue plus importante allant jusqu'à considérer un patrimoine du XXème siècle. En 1999, est créé par le Ministère de la Culture et de la Communication, un label « Patrimoine du XXème siècle » qui a « pour objet d'identifier et de signaler à l'attention du public [...] les constructions et ensembles urbains protégés ou non au titre des Monuments Historiques ou des espaces protégés »¹. Cette avancée dans le temps d'une conservation de monuments qui nous sont encore contemporains vient appuyer la thèse de François Hartog sur le présentisme. Le patrimoine n'est plus seulement une question d'ancienneté mais plutôt de fixation du temps. En effet, le monument est à peine sorti de terre qu'il devient un bien commun à protéger. De plus, depuis 2003, a été adoptée la création d'un patrimoine immatériel comprenant des traditions, des savoir-faire... « Le patrimoine culturel ne s'arrête pas aux monuments et aux collections d'objets. Il comprend également les traditions ou les expressions vivantes héritées de nos ancêtres et transmises à nos descendants »²

Cette augmentation de la patrimonialisation est bien évidemment due à l'intérêt plus grand que l'on accorde à notre passé. En effet, cela est remarquable dans le domaine de l'archéologie. Au XIXème siècle, lors des fouilles, les relevés ne sont pas systématiques et certains objets jugés sans importance sont écartés. Cependant, aujourd'hui, chaque carré de fouille est minutieusement photographié, des relevés précis de chaque objets in situ sont fait dans le but de conserver un maximum d'indices afin d'interpréter le chantier de fouille mais aussi dans le but de garder une trace de l'état exact du site lors de sa découverte. Caylus, un antiquaire du XVIIIème siècle, donne une typologie descriptive qui est encore à la base de l'archéologie moderne : « observer, relever, expliquer ».

La politique de conservation a renversé les techniques de fouilles. En effet, aujourd'hui, la plupart des fouilles sont préventives. Celles-ci dépendent de l'INRAP (l'Institut National des Recherches Archéologiques Préventives) et sont de courtes campagnes de fouilles qui sont dépêchées lors, notamment, de constructions de bâtiments. Il y a peu de fouilles programmées, comme à Gergovie ou à Corent, qui investissent un site durant plusieurs

¹ A propos du label patrimoine du XXème siècle:

http://www.culture.gouv.fr/documentation/memoire/VISITES/labelxx/lieu_frameset.htm

² A propos du patrimoine immatériel : <https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003>

années. Cela montre la peur même que notre société a d'effacer par mégarde notre passé. Nous allons plus loin que la simple conservation, nous le recherchons activement même là où il n'est pas.

Cette inquiétude toujours plus grande de voir disparaître notre passé correspond à une perte de repères temporels. En effet, la montée du patrimoine est révélatrice d'une période de crise comme lors de la Révolution française. « Le patrimoine ne s'est jamais nourri de la continuité, mais bien au contraire, de césures et de remises en question de l'ordre du temps »¹. Ici, avec la montée du présent comme temps dominant, il nous vient à manquer d'un passé et d'un futur, ce qui nous plonge dans une période de crise qui explique l'augmentation du patrimoine. Le patrimoine vient pallier à ce manque en s'offrant comme un panel de représentations du passé.

2. Le musée : un espace dédié au patrimoine

Cependant, après avoir amassé et stocké des objets qui ont été présentés comme un bien commun, il fallait donner la possibilité à tous d'en profiter. En effet, comme il l'a été instauré lors de la Révolution française, le patrimoine est national. Les biens qui en font partie appartiennent, par ce fait, à la nation. Pourtant, les biens culturels de la royauté et de l'Eglise ne sont pas à la disposition de tous et sont utilisés pour les besoins de la Révolution au nom du peuple français bien que celui-ci n'intervienne en rien dans ces choix. L'utilisation des biens nationalisés inclut la vente de monuments comme la Sainte Chapelle de Dijon qui a été utilisée comme dépôt de sel par son propriétaire ce qui a eu comme conséquence d'altérer la pierre rongée par le sel. Les révolutionnaires ont aussi besoin d'argent afin de soutenir le mouvement contestataire qu'ils ont mis en marche. Les dépôts deviennent des stocks de richesses matérielles, notamment d'objets en bronze qui sont refondus afin d'être utilisés à d'autres fins.

Pourtant, ces dépôts qui accueillaient tous les biens confisqués et transportables, ont été le point de départ de ce qui est, aujourd'hui, un musée. C'est en 1795 qu'Alexandre Lenoir obtient l'autorisation d'ouvrir son musée des Monuments français dans son dépôt situé dans le couvent des Petits-Augustins à Paris. Pourtant Lenoir a essuyé plusieurs refus. En effet, les autorités ne désiraient pas que la valeur des objets soient connues puisque le dépôt est aussi un lieu de vente. Elles craignaient que les objets exposés ainsi, puissent être apparentés à des reliques. Ces dernières sont estimées et associées à une valeur mémorielle qui en fait des

¹ Hartog, *Régimes d'historicité*. p.253

objets inestimables. De plus, les biens entreposés dans les dépôts sont bien souvent issus des collections royales ou religieuses ce qui fait qu'ils sont associés, de part leur histoire, au régime politique contre lequel se bat la Révolution. L'autorité en place avait peur que les visiteurs n'idolâtrèrent ces objets et, par ce biais, la Monarchie. Pourtant, le musée finit par ouvrir ses portes. Lenoir, en tant que responsable de son dépôt, l'organise afin de recevoir un public. Enfin, la nation va pouvoir prendre possession du patrimoine dans le sens où « le musée est un des lieux par excellence où se joue le processus de patrimonialisation, au double sens d'une conservation de ressources et d'une jouissance »¹.

Lenoir met en place une mise en scène dans laquelle il se détache des exemples donnés par les collections et cabinets de curiosités qui jouaient, jusque-là le rôle de musée dans le sens où des œuvres sont présentés à un public (souvent restreint au propriétaire et ses invités). Lenoir revoit l'agencement des monuments dans le couvent qui lui sert de lieu d'exposition. Ainsi, ce premier musée prend la forme de *period rooms*. Pour ce faire, Lenoir a associé les objets de son dépôt autour de différentes périodes historiques. Ainsi, chacune des salles de la chapelle rassemble les monuments d'un même moment historique : Moyen-âge, Renaissance...L'aspect des salles est travaillé afin de donner l'illusion d'un ensemble cohérent autour d'une même période, chaque espace est doté d'une ambiance historique. La cohérence de la visite est donnée par le temps qui s'impose comme un moyen d'organiser ces biens. Cela est révélateur de la volonté de présenter les objets dans un ordre qui est jugé cohérent par Lenoir et cet ordre c'est la chronologie.

La chronologie s'impose comme une disposition qui permet de resituer les objets dans le temps et, ainsi, de donner des repères temporels aux visiteurs qui ne sont pas forcément capables de reconnaître les caractéristiques artistiques et techniques d'époques données du passé. Les *period rooms*, quant à elles, donnent une illustration de différents moments qui permet de faire l'expérience d'une immersion dans le temps, de rendre un passé présent. Ce type de scénographie survit encore aujourd'hui notamment dans les musées d'histoire ou encore d'archéologie.

Le jardin attenant au couvent sert lui aussi de lieu d'exposition mais uniquement à des reproductions. Les œuvres ne sont pas accompagnées de cartels, comme aujourd'hui, mais uniquement d'une notice qu'Alexandre Lenoir publie gratuitement. Celles-ci comportent des

¹ Dominique Poulot, *Patrimoines et musées*, 2e édition revue et augmentée (Paris: Hachette Éducation, 2014), p.10

erreurs notamment d'identification de monuments. Cela montre un manque de techniques pour étudier les monuments. De plus, l'aspect unique du monument n'a pas la même valeur qu'aujourd'hui. En effet, Lenoir remplit son jardin de copies de stèles funéraires. Certaines sont mêmes inventées par Alexandre Lenoir. Les registres ne sont pas aussi précis qu'aujourd'hui et surtout, les techniques d'identification de l'objet sont encore fragiles et hasardeuses.

Alors que Lenoir augmente ses collections en prospectant dans toute la France, des particuliers lui cèdent des monuments au musée en échange de l'inscription de leur nom sur le monument comme donateur. Le docteur Brisé est l'un des premiers à confier un de ses monuments à Alexandre Lenoir : le tombeau d'Abélard. Le musée devient un lieu de conservation de biens communs qui permettent de faire perdurer une mémoire, celle de l'objet mais aussi celle de ceux dont le nom est inscrit dans ce lieu qui assure une transmission de ces mémoires. Participer au patrimoine national devient un honneur écarté de toute valeur économique mais uniquement porté par une valeur mémorielle et historique.

Pourtant, cette première expérience prend fin en 1816. Néanmoins, d'autres musées apparaissent durant le XIX^{ème} siècle, environ 600 en France et cette montée continue durant le XX et XXI^{ème} siècle. Les thèmes abordés par les musées se diversifient : on trouve des musées d'histoire, d'ethnologie, d'exempla (les musées de portraits), d'art... Le patrimoine connaît une même diversification ce qui montre le lien étroit qui existe entre les musées et le patrimoine : « les usages archéologiques et historiens rassemblent en gerbe musées et patrimoine »¹. En effet, ces deux disciplines sont largement à la base d'une grande partie du patrimoine puisqu'ils permettent sa reconnaissance.

Toujours dans la même optique, le patrimoine donne la direction aux musées. Ainsi, alors que le patrimoine s'institutionnalise, les musées deviennent des institutions en lien avec l'Etat. Cela mènera, notamment, au label « musée de France » instauré par une loi du 4 janvier 2002. Ces musées « constituent un maillage dense sur l'ensemble du territoire, de métropole et d'Outre-mer. Les musées de France peuvent dépendre de collectivités territoriales : communes, communautés de commune, départements, régions. Ils peuvent également dépendre de l'État, ainsi que d'associations ou de fondations.»². Ce label est

¹ Dominique Poulot, « Le temps des musées et le temps du patrimoine », *Hermès, La Revue*, n° 61, 23 novembre 2013, p.9

² A propos du label « musée de France » : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Appellation-Musee-de-France>

attribué par demande des ou du propriétaire du musée. Il place directement le musée sous la tutelle de l'Etat. Il faut relever que la France reste un pays où l'essentiel des institutions et, entre autres, les musées, ne sont pas privés mais dépendent de l'Etat ce qui leur permet, notamment, d'avoir accès à un réseau d'autres institutions ainsi qu'à des subventions « un musée tout seul ne peut pas agir »¹.

Malgré cela, pour permettre le bon fonctionnement de ces établissements, il a fallu créer de nouveaux emplois qui correspondent aux missions des musées. Pour pallier à ce manque, une école d'administration des musées est créée en 1882. Les professionnels des musées se rassemblent afin de penser et organiser cette nouvelle institution. Ainsi, le 16 avril 1895 est créée la Réunion des musées nationaux. Encore aujourd'hui, alors que les musées évoluent, et donnent plus de place au visiteur, de nouvelles professions en lien avec cette institution ont vu le jour comme la médiation culturelle. Le rôle du musée dans la société se précise au cours des années et des réunions de l'ICOM (le Conseil International des Musées). Ce dernier a été établi en 1947, à Paris et a pour but de préciser les missions du musée. En 2007 à la conférence de Vienne la définition du musée a été revue. A présent, si on s'en tient à cette définition, « le musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducatives et de délectations. »²

Le lien entre le musée et le patrimoine est d'autant plus visible que la définition s'adapte aux différents types de patrimoines afin de tous les englober. On remarque que les missions du patrimoine se prolongent dans le musée qui se doit, lui aussi, de conserver et de transmettre à tous les objets dont il a la charge. En effet, comme nous l'avons relevé au début de cette partie, l'institution muséale se doit d'être ouverte à tous les publics en tant que gardienne d'un bien commun. Or, malgré une ouverture à tous, l'élitisme du patrimoine a, pendant longtemps, fait que les musées étaient essentiellement visités par des personnes ayant déjà des connaissances sur l'art, l'archéologie, l'histoire... Mais, aujourd'hui, la démocratisation a pris le pas et un public plus large s'aventure dans les musées. Cependant, afin que les visiteurs puissent jouir du patrimoine et que les scientifiques puissent l'étudier

¹ Michèle Gellereau, *Médiation des cultures : actes des journées d'études, 26-27 mars 1999, Maison de la recherche Université de Lille 3, Villeneuve d'Asq (Nord): CEGES Université Lille III, 2000.*

² Définition du musée par l'ICOM : <http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>

dans le but d'apporter plus d'informations sur l'identité des objets, ceux-ci doivent être conservés.

Leur préservation est la garantie de la sauvegarde de la mémoire dont ils sont porteurs : celle du temps qui a précédé sa redécouverte. Cette problématique a pris une place non négligeable. Elle révèle la peur de la perte d'un passé. Comme le relève Tzvetan Todorov dans *Les abus de la mémoire*¹ la conservation s'oppose à l'effacement. En effet, après avoir retrouvé un passé, nous le protégeons dans la peur de son effacement, de ne jamais retrouver cette mémoire qui est déjà abîmée et fragile. C'est pour cela que des textes comme la Charte d'Athènes adoptée en 1931 à l'occasion de la conférence d'Athènes, ou encore la Chartes de Venise qui a été adopté en 1964 par l'ICOMOS (Conseil International des Monuments et des Sites) qui date de 1964, présentent des articles sur la conservation et la restauration des objets. La restauration entre en compte dans la conservation car celle-ci a pour but de ralentir le vieillissement de l'objet, de prolonger sa durée de vie. La restauration permet de contrôler les dégradations dues au temps. Le patrimoine mondial exacerbe encore plus cette question de conservation qui est centrale dans la notion de patrimoine : « En signant la Convention, chaque pays s'engage non seulement à assurer la bonne conservation des sites du patrimoine mondial qui se trouvent sur son territoire, mais aussi à protéger son patrimoine national. »². Par ce biais, la dimension de conservation est officialisée, elle devient une règle inscrite.

En France, la loi Malraux, adoptée en 1962, vient préserver l'environnement du lieu patrimonialisé en incluant avec lui un périmètre qui bénéficie de la même protection que le bâtiment concerné. Cela entre en compte pour les monuments mais, cette loi montre la prise de conscience du contexte, l'espace dans lequel se trouve l'objet patrimonial, comme élément constitutif de l'identité de l'objet.

En effet, malgré les moyens déployés pour sauvegarder le patrimoine, n'est-il déjà pas altéré à partir du moment où il est arraché à son contexte d'origine ? Le musée est particulièrement touché par ce problème qui est directement lié à l'identité de l'objet patrimonial : « lien entre musées et patrimoine est paradoxal, puisque le patrimoine *in situ* se trouve nié ou au moins redoublé par un autre - délocalisé, monté en série, exposé dans un

¹ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Collection Arléa-poche 44, Paris: Arléa, 1998.

² Engagement lié au patrimoine mondial : <http://whc.unesco.org/fr/convention/>

contexte artificiel »¹. Cette critique a été très rapidement faite dès le Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir. Cette interrogation n'est pas à négliger. Le déplacement des objets de leur lieu de découverte, de construction... induit une perte de sens. En effet, dans le cas d'un patrimoine archéologique, le contexte de découverte est porteur d'indices sur le mode de vie, l'utilisation, la nature de l'objet. De plus celui-ci fait partie d'un ensemble qui lui donne un sens. Pour tenter de palier à ce problème, les archéologues relèvent un maximum de paramètres : à quelle profondeur sont enfouis les objets, dans quelles positions ils étaient, si ils étaient seuls ou non... Des dessins, des croquis, des photos des fouilles sont réalisées tout au long des recherches. Tout cela rentre dans le procédé même de l'archéologie aujourd'hui qui se caractérise par sa grande précaution et patience.

Mais, bien souvent, toute cette partie consacrée aux relevés est vouée à disparaître, elle reste uniquement visible par les personnes ayant accès aux archives. Elle se retrouve citée dans les articles et textes scientifiques. Mais, il n'y en a plus de trace dans le musée. L'objet est sorti de son lieu d'origine pour être exposé dans le musée dans lequel est construit un autre contexte. L'identité de l'objet en lui-même peut être altérée par exemple si les relevés n'ont pas été faits, mais, en même temps, son déplacement dans le musée participe à en faire un objet identitaire à destination d'une population, d'une nation, ou même du patrimoine mondial, de l'humanité.

En effet, l'objet se présente comme un moyen d'exposer l'histoire de la région, de la ville... d'une population afin de rappeler le passé de ce lieu. En 1971, l'ICOM assiste à sa 9ème conférence qui porte sur l'écomusée et qui s'intitule : « le musée au service des hommes d'aujourd'hui et de demain : le rôle éducatif et culturel des musées »². Ce nouveau type de musée est significatif de la dimension identitaire du patrimoine. En effet, ces musées ont pour but de rendre compte du mode de vie et des traditions d'un lieu donné. Ainsi, les habitants renouent avec leur passé, ce passé omniprésent qui semble étouffer notre société, la ralentir, la figer.

Ainsi, cet intérêt pour le passé a toujours été, mais, au cours des siècles, il a pris de l'ampleur pour finalement, à l'aube de la Révolution française, devenir patrimoine, un passé collectif que l'on transmet et sauvegarde. Cette passion pour le passé est devenue grandissante

¹ Poulot, « Le temps des musées et le temps du patrimoine », p.9

² Conférence de l'ICOM : <http://icom.museum/activites/conference-generale/precedentes-conferences-generales/L/2/>

notamment avec l'apparition de l'archéologie qui alimente un patrimoine en pleine expansion. En parallèle, le musée s'est présenté comme un lieu public permettant la dimension collective du patrimoine. Ce dernier et les musées se sont développés en même temps. Aujourd'hui, l'un comme l'autre sont liés à l'Etat voir à l'UNESCO qui protège et cadre ces biens et institutions culturelles au service de l'humanité. Le patrimoine nous est aujourd'hui devenu indispensable, il est intimement lié à notre société, à notre histoire et à notre passé.

II. L'objet : un pont entre les temps

Alors que le musée conserve l'objet patrimonial, l'objet patrimonial conserve une mémoire, la mémoire du passé. Le lien entre ce temps et le patrimoine archéologique est évident et sans appel. Pourtant, on peut se demander dans quel sens le rapprochement se fait : est-ce le patrimoine qui est à l'origine du passé ou est-ce le passé qui est à l'origine de l'objet patrimonial ? Le lien est si ténu entre les deux qu'une correspondance, voire une fusion, se crée. Nous associons ce temps et l'objet patrimonial ce qui a pour effet de nous éloigner de lui. Encore une fois, nous faisons une distinction claire entre les différents temps que nous visualisons de manière linéaire.

Cependant, il nous est indispensable de créer un lien entre nous et cet objet que nous nous efforçons de faire passé. Le musée et plus particulièrement l'exposition se propose comme un espace de rencontre où se jouent différents temps qui entrent en contact. C'est le lieu de rencontre entre un visiteur au centre de toutes les attentions, et l'objet patrimonial archéologique. L'écart se resserre pour montrer un objet proche de nous qui n'est que le symbole du passé vers lequel il permet de se projeter. L'objet patrimonial archéologique se dessine comme un espace de correspondance entre les temps, comme un objet proche de nous qui n'est pas soumis à notre conception linéaire du temps.

A. Un passé et un présent entre césure et correspondance

La notion de patrimoine repose sur l'objet. Ce dernier doit passer par un processus de patrimonialisation afin d'obtenir le statut de patrimoine. Ce procédé met en lumière l'appartenance de l'objet au passé. Le patrimoine est la représentation du passé et même son incarnation avec laquelle nous pouvons directement être en contact. La notion de passé est essentielle dans le processus de patrimonialisation. Le patrimoine vient se placer entre deux temps, le passé et le présent ce qui nous amène à nous demander « quel rapport au passé et au présent le patrimoine instaure »¹ ?

¹ Jean Davallon, « Le patrimoine : "une filiation inversée" ? », *Espaces Temps* 74, n° 1, 2000, p.7

1. De l'objet archéologique au patrimoine

Le patrimoine et le temps sont deux notions qui se recoupent : « Que patrimoine et temporalité soient indissolublement liés est une évidence, puisque le patrimoine est la réunion des sémiophores que se donne, à un moment, une société. »¹. La notion de sémiophore, que reprend ici François Hartog, vient de l'historien, philosophe et essayiste Krzysztof Pomian. Ce dernier utilise ce terme afin de désigner un objet qui est porteur d'une signification. En faisant le lien entre le patrimoine et la notion de sémiophore, François Hartog nous donne à voir un objet patrimonial investi d'un sens. Mais quel est ce sens ? Il semble que celui-ci soit lié à la notion de passé qui, pour nous, donne toute sa signification à l'objet patrimonial et d'autant plus aux objets appartenant au patrimoine archéologique.

En effet, il est pour tous indéniable que le patrimoine est patrimoine car il est le témoin du passé. Cependant, il est juste de se demander pourquoi le patrimoine est associé à ce temps. Pour donner une réponse à ce questionnement, il nous faut nous intéresser d'un peu plus près à l'objet qui en est le résultat. Pour devenir patrimoine, l'objet doit passer par un processus dont la finalité changera son statut :

[...] le statut des objets se définit à travers leur patrimonialisation. Or celle-ci met en jeu trois processus. 1) Le premier est la reconnaissance de l'œuvre comme « monument ». [...] Ce caractère d'exception sera d'ailleurs institutionnellement garanti et légitimé par des experts réunis en commission. L'expertise devra s'appuyer alors non sur l'esthétique comme théorie d'une relation individuelle à l'œuvre, mais bien sur un savoir établi, public, reconnu et stable. 2) La constitution de ce savoir correspond à celle de l'histoire de l'art. [...] celle-ci va permettre d'authentifier les chefs-d'œuvre [...] 3) [...] une reconnaissance de ce bien par un public.²

Ainsi, Jean Davallon divise ce processus en plusieurs étapes qui permettent, à terme, de donner un nouveau statut à l'objet, celui de patrimoine. Dans la reconnaissance de l'objet, le lien entre temporalité et patrimoine est primordiale.

Ainsi, le futur objet patrimonial doit, dans un premier temps, être identifié de manière scientifique afin d'être reconnu en tant que *monumentum*, en tant que monument. Comme nous avons pu le voir précédemment, ce mot désigne un objet porteur de la mémoire d'un passé. Les monuments sont les témoins d'un moment de l'histoire qu'il nous est possible de retrouver à travers lui. C'est cet aspect qui en fait un objet exceptionnel, non pas par sa forme ou son esthétique mais bien par la signification qu'on lui donne. Celle-ci ne peut être fournie que par des professionnels ayant les connaissances nécessaires, notamment en histoire de

¹ François Hartog, *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, édition revue et augmentée (Paris: Points, 2015), p.207

² Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées* 2, n° 1 (1992) p.14

l'art. On peut ajouter les études faites par les archéologues qui sont capables de reconnaître les objets, de les authentifier et de les replacer dans la chronologie. Beaucoup de procédés ont été développés afin d'obtenir une datation la plus précise possible comme la radiochronologie au Carbone 14, la dendrochronologie qui date à partir du bois, ou encore l'archéomagnétisme qui permet de dater des objets chauffés à plus de 700°C ce qui leur a permis d'imprimer, à ce moment précis, le champ magnétique de la terre. En effet, il faut quelque peu élargir cette définition car les objets patrimoniaux ne sont pas tous des œuvres d'art mais bien souvent des vestiges pour l'étude desquels les archéologues sont les plus indiqués. Cette recherche de l'identité d'un futur patrimoine permet d'authentifier et de légitimer les études par l'argument des connaissances détenues par des professionnels à même de déchiffrer l'objet. Celui-ci est replacé dans une temporalité, il devient le symbole d'une époque. Cependant, cette étape n'est que symbolique.

En effet, pour que le processus soit complet, il faut encore que l'objet soit reconnu par la société comme tel « Le moment de la déclaration du statut patrimonial de l'objet dans l'espace public, de son institution officielle comme patrimoine, constitue le moment clé »¹. C'est alors que les objets patrimoniaux deviennent « Les témoins d'une époque, de personnes et d'évènements passés, ces biens collectifs sont traditionnellement considérés au titre soit de documents soit de quasi-relique du passé »². Le statut patrimonial est si étroitement lié au passé que l'objet en devient un représentant direct creusant ainsi un écart temporel entre la nation qui appartient au présent et le passé dont il se fait le témoin. Il permet de mettre en avant une césure temporelle, un changement qui s'est opéré au cours du temps.

Le patrimoine se doit d'être patrimoine car il est fait pour l'être en tant que représentant d'un passé. « Il convient de sortir du schéma selon lequel l'objet patrimonial est « patrimoine » par nature et par fonction : selon une nature que le spécialiste s'est chargé de reconnaître et selon une fonction souvent d'attachement au passé, ou d'effets d'imposition, dont la mise au jour reviendrait au sociologue. »³. La patrimonialisation est basée sur la temporalité et c'est le seul aspect qui est retenu de ce processus. L'objet est objet du passé or le statut de patrimoine ne permet pas de le reconnaître comme tel, mais seulement de l'attester. L'objet ne devient pas patrimoine, mais de part son ancienneté il porte déjà en lui

¹ Jean Davallon, *Le don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris: Hermes Science Publications, 2006, p.137

² Dominique Poulot, *Patrimoines et musées*, 2e édition revue et augmentée (Paris: Hachette Éducation, 2014), p.35

³ Davallon, *Le don du patrimoine*, p.16

ce statut qui est révélé par le processus de patrimonialisation. Ainsi, le patrimoine est le passé, notre passé établi par un partage entre la science rationnelle et objective, et l'attachement sentimental et subjectif. Mais, pourquoi l'objet patrimonial est aussi facilement rattaché au passé ?

Il ne faut pas oublier que le patrimoine se doit d'être reconnu socialement. Or cette reconnaissance se fait souvent non pas par l'étude scientifique mais par l'aspect ancien des objets patrimoniaux. Ceci est visible par tous et c'est, sans aucun doute, la première chose que l'on remarque en les voyants. L'historien de l'art Aloïs Riegl présente cette reconnaissance comme une valeur que l'on donne à l'objet : une valeur d'ancienneté. En 1903, il publie *Le culte moderne des monuments*¹ qui paraît à la suite d'une étude qu'il a réalisée à la demande de la Commission centrale des monuments historiques d'Autriche. Aloïs Riegl s'interroge sur la soudaine passion pour les monuments anciens qui sont conservés pour le simple plaisir de les garder. Il établit des valeurs qui sont attribuées à ces monuments et qui font que nous les considérons comme de véritables reliques. La valeur d'ancienneté est appliquée par Aloïs Riegl aux monuments historiques. Cependant, cette théorie est tout à fait applicable à notre patrimoine contemporain et tout particulièrement au patrimoine archéologique. En effet, puisque la valeur d'ancienneté est provoquée par la perception du passage du temps, les objets archéologiques sont particulièrement touchés par cette valeur qui les conforte dans leur position de témoins du passé. Cette valeur qui ne relève que de l'observation de la dégradation matérielle infligée par le temps en fait une valeur que l'on peut classer comme universelle car elle est accessible par tous, scientifiques comme amateurs.

Ainsi, la population attribue une valeur à l'objet. Il se fait la représentation du passé qui devient directement accessible par lui. Le passé prend corps, il est palpable et s'incarne dans une enveloppe physique. Il devient l'extension de l'être humain qui le considère. En effet, les marques que le temps lui inflige nous rapprochent de cet objet sans vie qui semble devenir organique et qui se dégrade au fil des siècles. Le patrimoine est lui aussi soumis à la nature ce qui donne l'occasion de se poser la question de la conservation. Les stigmates du passage du temps doivent être visibles pour que l'objet patrimonial conserve sa valeur d'ancienneté mais, bien évidemment, si le temps continue son œuvre le patrimoine court à sa perte.

¹ Aloïs Riegl, Matthieu Dumont, et Arthur Lochmann, *Le culte moderne des monuments : sa nature et ses origines* (Paris: Éditions Allia, 2016).

Cette valeur s'inscrit dans la parfaite continuité du mouvement du courant artistique du romantisme qui se libèrent des codes classiques. La sensibilité de l'individu et sa capacité créatrice échappe à la raison et vient puiser son inspiration dans l'imagination, la rêverie et le passé. Les ruines des bâtiments deviennent le lieu de réflexion sur soi, de sa place dans le monde et face à une nature toute puissante qui inflige le même sort à tous : « grandeur autrefois, décadence aujourd'hui »¹. Ici, la valeur d'ancienneté est une valeur qui met à l'honneur la subjectivité et l'émotivité « Ainsi, la fortune de la valeur d'ancienneté tiendrait à la sensibilité particulière de l'homme moderne [...] à la temporalité organique, naturelle, cyclique [...] »². Le patrimoine est une ruine pittoresque.

Cette valeur est révélatrice de l'anxiété de notre société vis-à-vis du temps qui engloutit tout. Le patrimoine est à la fois un objet soumis à son cours mais qui lui oppose aussi une résistance. Il est à la fois robuste et fragile et de par sa nature vacillante entre deux temps, il devient une fenêtre sur une époque révolue. C'est pour cette dernière raison que le monument ou l'objet ne doit pas disparaître mais doit rester tel qu'il est dans un présent infini qui caractérise notre société comme nous l'avons vu précédemment.

Bien évidemment cette valeur est dépréciée par sa nature subjective qui en fait une valeur passive. C'est pour cela qu'Aloïs Riegl l'oppose à la valeur d'historicité qui vient se positionner comme le pendant scientifique de la valeur d'ancienneté. Cette dernière cherche à « préserver un document authentique pour les restitutions futures de la recherche en histoire de l'art »³. Le monument ou objet patrimonial reste le témoin du passé mais cette fois-ci le comportement face au patrimoine n'est pas le même. En effet, il faut conserver cet indice du passé pour la science. Cette valeur n'est pas universelle comme la valeur d'ancienneté mais resserrée au cercle des scientifiques. Elle se présente comme la continuité de l'étude qui est réalisée par des professionnels habilités à reconnaître un objet appartenant au passé et, lui permettant ainsi, de devenir patrimoine. Ce dernier devient une source de savoir qu'il faut préserver par tous les moyens. Pour avoir une valeur d'historicité, l'objet patrimonial doit être étudié afin de comprendre son origine et son histoire dans le but de reconstituer son état premier ou du moins pouvoir identifier les modifications qu'il a pu subir au cours du temps. C'est notamment sur la question de la restauration et du rapport à l'objet patrimonial dans le temps présent que la valeur d'historicité et la valeur d'ancienneté se partagent.

¹ Riegl, Dumont, et Lochmann, *Le culte moderne des monuments*, .p.73

² Davallon, *Le don du patrimoine*, p.69

³ Riegl, Dumont, et Lochmann, *Le culte moderne des monuments*, p.82

En effet, alors que la valeur d'ancienneté veut conserver les marques du temps et l'état actuel du patrimoine, la valeur d'historicité va, quand à elle aller plus facilement vers la restauration. Cependant, la restauration n'est pas forcément physique. Elle peut aussi être uniquement documentaire ou sous forme de copie. Le but reste de conserver une trace de l'état de l'objet patrimonial ou du monument et de ralentir sa destruction qui est inéluctable. Ces derniers doivent rester des témoins même s'ils viennent à disparaître. La conception de la valeur d'historicité dans sa perspective de préservation pour les générations futures est tout à fait en accord avec la volonté patrimoniale de conserver pour ceux qui viendront après, le patrimoine est notre passé, notre mémoire : nous sortons « de l' « histoire-mémoire » pour entrer dans une « histoire-patrimoine » »¹

En fin de compte, ces valeurs sont, en général, attribuées à tous les objets archéologiques néanmoins, l'une ou l'autre de ces valeurs va dominer. Ainsi, notamment sur la question de la restauration, la hiérarchie de ces valeurs va influencer la prise de décision. Mais, bien souvent, c'est la valeur d'historicité qui fait loi. Les scientifiques, historiens, historiens de l'art et archéologues sont nécessaires pour déterminer l'intérêt de la conservation du patrimoine. En effet, c'est à partir de leurs connaissances que les recherches sur l'histoire de l'objet patrimonial peuvent être menées à bien. Ainsi, si les recherches effectuées sur l'objet patrimonial ne révèlent pas un intérêt scientifique pour les arts ou l'histoire, alors c'est la valeur d'ancienneté qui prend le pas sur le reste.

Pour finir, Aloïs Riegl convoque une dernière valeur attachée à la temporalité : la valeur commémorative ou de remémoration intentionnelle. Cette dernière met tout en œuvre pour conserver le patrimoine et s'oppose d'autant plus à la valeur d'ancienneté. En effet, la restauration n'est plus seulement une option mais une nécessité. La conservation permet à l'objet ou monument de continuer à exister et à transmettre leur témoignage. Cette valeur résulte d'un besoin matériel.

Ces valeurs sont à rapprocher du processus de patrimonialisation. En effet, la valeur d'historicité est attribuée par les scientifiques qui vont étudier et donner une identité à l'objet. La valeur d'ancienneté, quant à elle, est la reconnaissance sociale qui va plus facilement parler à tous. Ces valeurs mettent en avant la dimension temporelle que nous attachons au patrimoine. Cependant, il faut relever que cette observation est toujours dans le sens du passé. En effet, l'objet patrimonial est un objet du passé qui doit refléter ce temps révolu. Il

¹ Hartog, *Régimes d'historicité*, p.205

lui est alors attribué une valeur historique en tant que témoin de quelque chose qui n'est plus, c'est une trace indispensable qui en garde la mémoire. Les positions face à cette nécessité de conservation diffèrent et sont révélatrices des problématiques qui animent notre société en quête de racines et de mémoire. Ainsi, le patrimoine est préservé de différentes manières selon l'importance qui lui est donnée.

De plus, de par l'opposition que fait Aloïs Riegl entre la valeur historique et la valeur d'ancienneté, on peut relever une scission dans la population concernée par la patrimonialisation. Effectivement, les amateurs et les scientifiques ne vont pas avoir le même point de vue. La subjectivité et l'objectivité vont aussi avoir un rôle dans la division des valeurs.

La patrimonialisation étant un processus autant attachée à la temporalité qu'à la société, l'objet en phase de devenir patrimoine se retrouve jugé par la population qui doit l'accepter en tant que tel. En effet, le patrimoine est bien évidemment un statut qui est attribué aux objets qui entrent dans sa liste, mais bien qu'il soit inventorié comme objet patrimonial, s'il n'est pas considéré comme tel par la plupart de la population alors son statut n'aura aucun poids. Le patrimoine doit être reconnu pour exister sinon la mémoire qu'il porte n'a plus de relais et l'objet retombe dans l'oubli duquel l'a sorti sa patrimonialisation. Or, si on part de l'idée que la valeur d'historicité n'est accessible qu'à condition d'avoir des connaissances précises sur l'histoire de l'art ou l'archéologie... afin de reconnaître les mouvements artistiques et autres indices historiques qui permettent d'identifier l'objet, alors cette dernière n'est appréciée que par peu de personnes. Pourtant c'est cette valeur qui scelle la plupart des sorts des objets en attente de patrimonialisation ou de restauration.

La valeur d'ancienneté met largement en avant une présence et une préservation des traces du passé dans leur état actuel. Elle met en évidence un lien affectif entre deux temps qui se croisent par le relais du patrimoine. L'objet patrimonial devient une relique du passé à la fois proche, puisque c'est un objet matériel avec lequel nous sommes en contact, et à la fois extrêmement lointain car il incarne le passé.

Ainsi, l'objet patrimonial est reconnu comme trace indicielle d'un autre temps et les scientifiques sont là pour reconstruire cette histoire jusque-là perdue :

[...] la valeur de remémoration confère sa signification de monument, du fait qu'il appartient au passé. Elles sont par défaut les valeurs du temps, elles doivent leurs existences même à la distance qui existe entre le

moment de la production de l'édifice et le moment présent perception du temps écoulé, volonté de savoir ce qui s'est passé depuis l'événement initial, intention de faire se souvenir. ¹

En devenant témoin du passé, l'objet patrimonial est vu comme un point de repère dans la chronologie. Cependant, en se faisant patrimoine, l'objet n'est plus à notre portée, il est temporellement éloigné de nous. Il devient difficile de rentrer en contact avec le passé dont il est devenu le témoin. Heureusement, la nécessité de rendre public le patrimoine en tant que bien national, donne la possibilité de recréer un lien entre le visiteur et l'objet, entre le présent et le passé : « De la même manière que la relation au public se définit à travers l'exposition, le statut des objets se définit à travers leur patrimonialisation. »². Ainsi, le musée et plus particulièrement l'exposition s'annonce comme un espace permettant de mettre en contact deux temps afin d'annuler l'écart qui semble infranchissable entre le passé et le présent.

2. L'exposition : un lien entre le patrimoine et le visiteur

Comme nous l'avons vu, le musée donne accès à l'objet patrimonial. Le musée, et plus particulièrement l'exposition, va devenir un lieu de rencontre entre différents temps. Cependant, l'exposition a bien évolué depuis les cabinets de curiosités et les salons du XVIIIème siècle. Certains patrimoines sont encore empreints d'ancien moyen de classification ou de présentation. Ainsi, l'exposition du patrimoine archéologique est encore largement influencée par les typologies. En effet, afin d'identifier les objets et de pouvoir les dater et les rapprocher de leurs lieux de fabrication, ils sont comparés les uns aux autres selon leurs formes, leurs motifs, les matériaux utilisés... Cela permet de faire des correspondances entre les objets et de les rapprocher, mettant ainsi en évidence des mouvements artistiques, des techniques de fabrications... qui deviennent symptomatiques d'une époque et d'un lieu. L'exposition a aujourd'hui évolué afin d'être plus accessible au public et de mieux répondre à ses attentes. La muséologie, qui organise l'ensemble du musée, se voit évoluer afin de laisser de plus en plus de place au public.

Ainsi, le musée doit assumer différentes fonctions. Si on se réfère à *La muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*³ d'André Gob et Noémie Drouguet, le musée a :

- Une fonction de conservation

¹ Davallon, *Le don du patrimoine*, p.67

² Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? », p.14

³ Noémie Drouguet André Gob, *La muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*, vol. 2ème édition, collection U, Armand Colin, 2006.

- Une fonction scientifique
- Une fonction d'animation
- Une fonction d'exposition

Nous avons déjà parlé de la fonction de conservation qui, de par son importance, domine les autres fonctions. En effet, le musée a toujours eu cette utilisation et, encore aujourd'hui, les musées possèdent des réserves importantes où sont stockés des objets patrimoniaux dans des conditions de conservation qui se doivent d'être optimales. Pourtant, les autres fonctions du musée ne sont pas négligeables. Chacune a un rôle à remplir au sein de cet espace muséal afin de permettre la rencontre entre l'objet archéologique et le visiteur. Le musée est aussi un lieu d'étude pour les scientifiques. En effet, cette institution culturelle permet l'accès à des objets qui restent un terrain d'étude pour les chercheurs. De plus, le musée donne à voir une partie des résultats de ces recherches qui sont réinvesties dans l'exposition qui transmet un savoir. Enfin, les deux dernières fonctions prennent en compte la manière dont est présenté le patrimoine aux visiteurs.

En effet l'exposition et l'animation sont directement en lien avec le public et se voient aujourd'hui influencées par lui. Ces deux fonctions prennent de l'importance à l'heure où les musées donnent de plus en plus de place au public. Comme le rappellent André Gob et Noémie Drouguet, en 1960 est faite la première étude sociale du public par les sociologues Pierre Bourdieu et Alain Darbel¹. Ce travail montre un intérêt pour le public et notamment une volonté de mieux le connaître. Cette étude est la première d'une importante série qui ne fait qu'augmenter. En effet, le public a pris une telle place dans le champ muséal qu'il est, aujourd'hui, au centre même de son organisation. Le musée devient un lieu de rencontre entre le visiteur et l'objet.

C'est le Ministre de la culture André Malraux (1959-1969) qui amorce une ouverture de la culture avec la création de Maisons de la Culture et de Comités Régionaux des Affaires Culturelles (CRAC) qui vont permettre d'avoir un suivi plus territorial de la culture. Cependant, sous André Malraux, la culture est encore élitiste et certains arts sont privilégiés au détriment d'autres. Mais, à partir des années 1970, un véritable tournant va se dessiner dans le monde culturel : « Dans beaucoup de pays, Mai 1968 peut être vu comme un point de rupture culturelle. [...] Paradoxalement, cette crise est l'indice d'un renouveau inattendu. [...]

¹ Noémie Drouguet André Gob, *La muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*, vol. 2ème édition, collection U, Armand Colin, 2006.

Dans ce processus, la place accordée au public est centrale. »¹. Au cours de années 1970 à 1990, il va y avoir une accélération de la prise en compte du public. Celui-ci va faire l'objet d'études considèrent divers critères (le milieu social, l'âge, l'emploi...) afin de mieux cerner qui sont les visiteurs des musées. Le but final est de pouvoir répondre au mieux à leurs demandes, de pouvoir s'adapter à eux.

Différentes typologies de visiteurs sont établies comme le public spécialisé ou le public scolaire. Le musée n'est plus une simple présentation d'œuvres mais il propose aussi des activités, des animations qui sont mises en place afin de rendre le parcours plus agréable et de permettre la rencontre avec l'objet et, par lui, avec le passé. Ce développement se fait d'abord dans un but pédagogique à destination du public scolaire. Des services des publics se développent afin de répondre aux besoins de ces derniers. Ainsi, des distributeurs de boissons, des espaces de détente, des boutiques... fleurissent dans les musées afin de permettre un confort maximum aux visiteurs.

Cependant, en donnant de l'importance aux visiteurs, le musée et l'exposition deviennent évaluables en fonction de leur fréquentation, de leur succès « [...] le succès public est devenu aujourd'hui essentiel à la légitimité politique, culturel, économique et sociale des musées »². Le musée devient un espace de concurrence culturelle où le public est une valeur étalon de comparaison. Cette évaluation permet de connaître le poids du musée dans la société, de comparer la fréquentation entre les pays ou entre les différentes institutions culturelles. Cette dernière permet aussi de mettre en avant l'impact d'une exposition temporaire ou d'un nouvel aménagement ou d'une manifestation culturelle.

L'exposition évolue afin de se conformer à son public. « Un lieu privilégié de visite et une pratique partagée par le plus grand nombre répondant à une évolution des sociétés : éducation, loisirs, tourisme, multiculturalisme et globalisation. »³. L'exposition ne se veut plus un lieu restreint à une élite déjà instruite mais au contraire à une diversité la plus importante possible. Elle se veut accessible à un large public comprenant des touristes pouvant parler des langues étrangères, des enfants, des personnes handicapées qui ont besoin d'installations particulières, des personnes âgées, des personnes averties ou non... Tous se retrouvent dans un même

¹ Patrice Chazottes et al., *La Médiation Culturelle : cinquième roue du carrosse ?* (Editions L'Harmattan, 2016), part. Catherine Ballé: L'enjeu culturel et sociétale des musées: expériences passées et questions actuelles, p.31

² Poulot, *Patrimoines et musées*, p.116

³ Chazottes et al., *La Médiation Culturelle*, p.32

espace occupé par l'exposition qui devient le centre de phénomènes sociaux autour d'un même sujet, de mêmes objets.

L'exposition, qu'elle soit permanente ou temporaire, ne se contente plus de présenter un objet, mais celle-ci doit rendre accessible cet objet au visiteur. Pour cela, la mise en exposition devient décisive : « une mise en exposition intervient directement sur l'objet : elle s'immisce en lui pour le commenter (pensons aux panneaux) et attirer l'attention sur telle partie plutôt que telle autre (comme les visites conférences) »¹. Tout est mis en œuvre autour de ce passé afin de le rendre le plus accessible possible aux visiteurs par le biais de différents moyens comme les panneaux explicatifs, les cartels... Le patrimoine présenté est au service d'un discours, d'une idée directrice qui unifie l'exposition, qui lui donne un sens: « le récit réunit ce qui est fragmentaire. Il constitue les lieux en « Mondes vivants », parce qu'il définit des corrélations entre les éléments fragmentaires et/ou séparés de l'univers patrimonial mettant en rapport des faits, des objets à la fois entre eux et avec le présent du visiteur. »². Ce récit n'a pas uniquement une influence sur les collections mais aussi sur tout ce qui s'y rapporte : parcours, cartels, panneaux explicatifs, visite guidée, audio-guide, livret... « La stratégie communicationnelle vise à optimiser la présentation de l'objet : le site ou le monument devient un lieu « aménagé pour le visiteur », un espace pensé, traité et construit en vue d'une pratique de visite et non plus un lieu visitable « naturellement »»³.

En effet, les multiples moyens de médiations qui se sont développés mettent en évidence la prise en compte du visiteur. Jean Davallon revient, dans son article *Le musée est-il vraiment un média ?*⁴ sur l'importance de l'évolution de la muséologie qui tend à mettre en place une médiation de plus en plus complète. La muséologie comprend l'organisation générale du musée, que ça soit l'aspect technique ou l'usage qui en sera fait. Ainsi, ce que va exposer un musée va influencer, et même parfois, déterminer sa muséologie. On distingue une muséologie habituellement utilisée dans des musées ayant des collections d'objets, et une muséologie qui repose sur des concepts ou des idées.

Pour Jean Davallon, ces deux muséologies font de celles qui sont les plus répandues dans le domaine muséal. Il distingue donc :

- La muséologie d'objet

¹ Davallon, *Le don du patrimoine*, p.53

² Chazottes et al., *La Médiation Culturelle*, p.59

³ Davallon, *Le don du patrimoine*, p.38

⁴ Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? »

- La muséologie d'idée

La muséologie d'idée est souvent associée aux musées scientifiques qui n'ont pas d'objets sur lesquels s'appuyer mais uniquement des concepts, des savoirs. La muséologie d'idée n'exclut pas l'objet mais utilise des stratagèmes pour pallier à un manque de supports physiques. Cela prend la forme de modules ludiques et pédagogiques qui ont pour mission de permettre aux visiteurs d'aborder le thème du musée et les idées qui sont développées tout au long du parcours.

La muséologie d'objets, quant à elle, repose sur ses collections à partir desquelles seront développées des idées qui vont organiser l'agencement de l'exposition.

Bien évidemment, ces deux muséologies ne sont pas les seules, c'est pour cela que Davallon relève l'existence, en pleine expansion, de la muséologie de point de vue qui, cette fois-ci, ne relève pas directement des collections mais de l'usage qui est fait de la visite. Dans ce type de muséologie le visiteur est amené à participer, il devient acteur de la visite. Il ne lui est plus proposé de :

[...] parcourir une exposition dans laquelle il verrait ou rencontrerait des objets, des vitrines, des vidéos, des panneaux ou des interactifs, mais d'abord de « naviguer » à l'intérieur de la matérialisation d'un espace imaginaire qui sert d'enveloppe à ce qu'il rencontre. La modalité d'accès au « monde utopique » de l'exposition s'inverse : ce n'est plus la rencontre d'objets matériels - qu'ils soient naturels, artefacts ou outils - mis en espace dans l'exposition qui sert d'entrée vers ce monde, mais c'est la matérialisation de ce monde qui va servir d'enveloppe à la rencontre avec les objets.¹

La reconstitution fait, notamment, partie de ce type de muséologie. Ce n'est plus directement l'objet qui permet la relation entre le passé et le présent, mais ceux sont les informations qu'il nous donne sur le passé qui nous permettent de rapprocher passé et présent. L'exposition et l'objet restent au cœur de la relation entre passé et présent, mais celle-ci est provoquée d'une autre manière.

En mettant en relation le visiteur et l'objet patrimonial, l'écart temporel qui a été creusé entre les deux s'estompe, entre autre, grâce à l'importance de la médiation et « c'est cet « en plus » qui fait sens et relie le visiteur, au-delà même de ces objets, au contenu (savoir ou principe). »². En effet, l'exposition va plus loin que de créer un lien entre le visiteur et l'objet, elle permet au public d'aborder le passé dont l'objet est le témoin. L'exposition devient

[...] un fait communicationnel, c'est-à-dire [...] un processus dans lequel l'objet patrimonial est le support d'une relation entre celui qui le met en valeur et le visiteur (comme un support de médiation),

¹ Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? », p.19

² *Ibid*, p.18

tout en étant l'opérateur par lequel se construit un lien entre nous qui en avons l'usage et ceux qui l'ont produit (c'est-à-dire un opérateur de création).¹

L'objet est un symbole du passé qui se fait médiateur entre le présent du visiteur et le passé dont il est la mémoire. Celle-ci devient une identité commune que le visiteur s'approprie par le biais de l'objet. Cependant, il est visible que le musée, et notamment le musée d'archéologie, n'est pas uniquement un lieu empreint de passé comme peut le laisser croire notre vision de l'objet patrimonial, mais comme un lieu de correspondance entre passé et présent. En effet, comme le soulève Bernard Gilman « je conçois que les musées aient une mission, un rôle de mémoire, comme les bibliothèques, mais cette mission ne doit pas « prendre toute la place ». Ils doivent être une interrogation sur le présent et sur demain »². Le musée devient un lieu atemporel, rassemblant différents moments qu'il unifie au sein de l'exposition. L'objet est replacé comme objet identitaire permettant une communication avec notre passé.

De par le processus de patrimonialisation, l'objet patrimonial archéologique est associé au passé. Cependant, ce rapprochement est si important que ce temps devient la valeur et le statut de l'objet. De par ce fait, l'objet patrimonial se retrouve éloigné temporellement de nous, du présent. Cependant, le public est aujourd'hui devenu le centre de l'exposition. L'objet n'est plus pensé seul mais uniquement en relation avec le public. Ce dernier doit être exposé de manière à créer un lien entre le visiteur et le patrimoine, entre présent et passé. Dans ce cadre, le choix de la muséologie est déterminant de la qualité de ce lien et de la facilité avec laquelle celui-ci se crée.

B. Diviser le temps pour mieux l'unifier

L'espace d'exposition permet la création d'une unité temporelle entre passé et présent qui se confondent. Cependant, il nous faut reconsidérer la place de l'objet patrimonial dans le temps. En effet, l'espace muséal ne permet pas uniquement la reconstruction du lien entre le visiteur comme représentant du présent et l'objet patrimonial comme passé mais, surtout entre le visiteur et le détenteur originel de l'objet. L'objet patrimonial devient un lien entre un passé qui se rapporte à lui et le présent. L'objet patrimonial n'appartient pas au passé il n'en est que la représentation. Mais alors, à quel temps appartient-il ? En effet, il semble que le lien si fort

¹ Davallon, *Le don du patrimoine*, p.66

² Colloque interdisciplinaire Icône-image et Musée de Sens, éd., *Le musée et les publics : actes du 8e colloque interdisciplinaire Icône-image, Musées de Sens, 1er-2 juillet 2011* ([Sens] Champs-sur-Yonne: Obsidiane les Trois P. plumes, papiers, pinceaux, 2012, p.25

que nous mettons en avant entre le passé et l'objet patrimonial nous ait fait oublier que l'objet patrimonial est d'abord un objet du présent.

1. L'objet archéologique : vecteur du passé vers le futur

Comme nous avons pu le voir, l'objet, en tant que patrimoine devient le représentant d'un passé. Cependant, il est juste de se demander avec quel passé nous nous mettons en relation à travers l'objet patrimonial archéologique. Il apparaît que l'objet est avant tout la mémoire de ceux qui l'ont utilisé, de ceux qui l'ont créé. L'objet patrimonial se fait le support d'un lien affectif entre « nos ancêtres » et nous même « Le terme de « patrimoine » n'évoque pas a priori le trésor ou le chef-d'œuvre, mais il engage la revendication d'une généalogie. »¹. En effet, le patrimoine, et surtout l'archéologie, ont un but identitaire. Rechercher un passé c'est savoir qui l'on est, d'où l'on vient. En gardant en tête la thèse du présentisme de François Hartog, en se centrant sur le présent, notre société est en mal d'un passé, d'une identité et le patrimoine viendrait, dans ce cas, pallier à ce manque. En considérant le patrimoine comme une identité, cela explique l'attachement que nous pouvons éprouver face à l'objet qui, en plus de se faire le reflet de l'action du temps et de notre lent dépérissement, devient notre passé personnel, nous le rattachons directement à nous sans aucune distanciation.

Cette correspondance qui s'établit entre le passé et le présent, est notamment à l'œuvre dans les musées puisque c'est en mettant l'objet à la disposition du public qu'un lien peut se créer. Cet affectif est d'autant plus fort que nous faisons du patrimoine un don qui nous vient du passé, un don intentionnel ou non, un don du temps qui a conservé cet héritage qui nous est ainsi parvenu. Cette considération est due à notre conception du temps. En effet, nous nous représentons le temps de manière linéaire, allant d'un passé vers un futur. Puisque l'objet archéologique renvoie au passé, à des personnes qui ont vécues avant nous, ce sont elles qui sont à l'origine du lègue que nous recevons.

Cependant, cette vision du temps et de l'héritage est propre à notre société. En effet, Alain Schnapp dans *La conquête du passé*², alors qu'il revient sur les différents usages qui sont fait des monuments et des objets qui ont un lien avec le passé, il s'arrête sur la conception sumérienne et assyro-babylonienne du temps. Ainsi, dans cette culture du Proche-Orient, le

¹ Poulot, *Patrimoines et musées*, p.3

² Alain Schnapp, *La conquête du passé*, Paris: LGF - Livre de Poche, 1998.

passé est appelé « panânu » ce qui signifie « devant les yeux », et le futur « warkâtu », qui veut dire « derrière le dos ». Cela est intéressant dans la mesure où ce vocabulaire inverse notre vision du temps mais vient refléter notre manière de se comporter avec. En effet, le patrimoine archéologique est le symbole du passé, il est matériel, nous pouvons le voir et, grâce aux études nous avons la possibilité de comprendre le passé auquel nous renvoie l'objet patrimonial. Cependant, cette trace du passé est visible, elle est sous nos yeux contrairement au futur qui nous effraie par son incertitude comme nous le rappelle François Hartog.¹

Nous sommes face au passé, à la manière du livre d'Henry Rousso², un héritage que nous connaissons et qui nous donne une identité. Cependant, ne nous plaçons nous pas avant le passé dans ce système d'héritage ? En effet, la notion de patrimoine fait de l'objet un héritage. Mais est-il réellement un don du passé ? Nous avons vu qu'un processus de patrimonialisation était nécessaire pour qu'un objet devienne patrimoine et donc qu'il puisse être transmis, qu'il devienne un héritage. Le patrimoine n'est donc pas un héritage venant du passé mais une construction du présent qui a pour but de le transmettre aux générations futures.

Cette idée d'inversion d'héritage a été développée par Jean Davallon. Il la nomme la filiation inversée et publie, notamment, un article sous le même nom³. Il en résulte que le patrimoine est une construction du présent :

[...] prenant acte que c'est à partir du présent que nous construisons notre rapport au passé [...], il nous faudrait en déduire que ce passé n'est autre que du passé imaginé dans le présent, qu'avec le culte moderne des monuments (et du patrimoine), au fond, la société en viendrait à vivre dans le passé sans sortir du présent. En termes plus simples : chercher à abolir le temps.⁴

Il nous faut reprendre le processus de patrimonialisation pour bien comprendre ce qu'impliquent la filiation inversée et les bouleversements qu'elle provoque dans notre vision et notre conception du temps. Tout d'abord, le moment de découverte est significatif. Il apparaît une rupture entre le moment de création de l'objet et le moment de sa redécouverte. En effet, l'objet est oublié et il est ensuite réintroduit dans le temps et la mémoire d'une société. Cependant, ce temps d'oubli entre passé et présent doit être reconstruit afin d'identifier l'objet. Ainsi, avant que l'identité de l'objet lui soit redonnée, lors de sa découverte, l'objet est doté de son seul présent. En effet, l'objet patrimonial et archéologique existe et il se déploie dans le présent.

¹ Hartog, *Régimes d'historicité*.

² Henry Rousso, *Face au passé : essais sur la mémoire contemporaine*, Collection Histoire, Paris: Belin, 2016.

³ Davallon, « Le patrimoine ».

⁴ Davallon, *Le don du patrimoine*, p.89

Cependant, celui-ci est rapidement rattaché au passé. En archéologie, alors que l'objet est sorti de terre, on sait déjà qu'il est ancien et inconnu grâce, à la stratigraphie, qui rend compte de la succession des différentes couches géologiques qui se sont accumulées au cours du temps. Chacune de ces strates ont une composition différente et, celles-ci, correspondent à une époque, à un âge de la terre. Une partie de l'identité de l'objet nous est inconnue, il y a eu une césure entre le moment de découverte et le moment d'enfouissement, l'objet a été oublié et plus personne n'en a la mémoire. Il devient, donc, nécessaire de mettre en place un travail scientifique ayant pour but de rétablir, de la manière la plus véridique possible, le passé de l'objet. Par ce procédé, le lien entre passé et présent est reconstruit : « créer un monument dans le but de conserver présent le souvenir d'un événement, c'est construire un lien entre deux temps »¹.

Par l'exposition dans un musée, ce lien que permet l'objet est éprouvé par chaque visiteur qui s'arrête sur lui. Par le processus de patrimonialisation, ce lien se trouve reconstitué de par les études qui sont réalisées. Celles-ci permettent une continuité entre le présent et le moment attaché à la création de l'objet. Plus largement, la restitution de l'identité de l'objet permet de lier le passé qui lui est attaché, c'est-à-dire, les personnes qui en ont eu l'usage, la façon dont ils vivaient et toutes les indications que fournit l'objet, au présent. Ce dernier permet de créer une correspondance affranchie du cours linéaire du temps, entre des personnes attachées au passé et celles attachées au présent, un système de filiation directe se crée entre eux, ils sont nos ancêtres et nous, nous sommes leurs descendants.

Ainsi, puisque c'est nous, dans le présent, qui faisons d'eux nos ancêtres, c'est aussi nous qui faisons du patrimoine un héritage qui ne vient pas du passé pour aller vers le présent, mais qui vient du présent pour aller vers le futur. En faisant du patrimoine un don, nous nous obligeons à le conserver afin de le transmettre dans le futur. « Nous ne pouvons penser leur place qu'en nous mettant à la notre, c'est-à-dire à la place de ceux qui estiment avoir reçu des choses à garder possédant une valeur telle qu'ils ont obligation de les transmettre. »². Le don devient une dette, ce qui a été donné se doit de l'être en retour afin que d'autres puissent en bénéficier. Nous sommes redevables de ce passé qui constitue une partie de ce que nous

¹ Davallon, *Le don du patrimoine*, p.81

² Ibid, p.154

sommes aujourd'hui, nous avons un devoir de mémoire, à travers la conservation de l'objet, envers ces ancêtres qui nous en ont fait don¹.

Cependant, il y a deux manières, selon Jean Davallon², de régler cette dette que nous nous imposons. En effet, le patrimoine peut être mis à disposition afin que tout le monde puisse en profiter. C'est le principe même du patrimoine qui appartient à tous et qui doit, de ce fait, être disponible à l'ensemble de la société. Tous peuvent en avoir les bénéfices symboliques au travers de l'exposition qui reste le lieu de rencontre entre le visiteur et ce que propose l'objet, c'est-à-dire, une connaissance, une ouverture vers notre passé, une identité. Au-delà de la mise à disposition, le patrimoine doit être transmis. Cette fois-ci, cette notion correspond à une donation totale de l'objet, dans son entièreté.

La mise à disposition a une dimension d'usage, bien évidemment symbolique, de l'objet alors que la transmission, quant à elle, inclut une projection vers le futur. Cette dette nécessite une conservation de l'objet afin que celui-ci puisse perdurer dans le temps et faire profiter de sa mémoire aux générations futures : « Le patrimoine est l'héritage du passé dont nous profitons aujourd'hui et que nous transmettons aux générations à venir. »³.

Cependant, pour cela il faut conserver le patrimoine tel qu'il est au moment de sa découverte afin que celui-ci traverse les âges et soit toujours utilisable dans le futur.

Cela a plusieurs répercussions comme l'arrêt de l'évolution du patrimoine. Cet effet est particulièrement visible sur la question de la tradition. Celle-ci, en tant que patrimoine immatériel, n'est plus altérée par le temps alors que le patrimoine matériel l'est toujours bien que son dépérissement soit ralenti par la conservation et la restauration. Le but reste le même : ramener sans cesse un bien à un état précis qui est pour le patrimoine archéologique, celui de sa découverte. Comme le rappelle Jean Davallon dans son article *La filiation inversée*⁴, l'anthropologue Gérard Lenclud identifie les sociétés en fonction de leur rapport à la tradition. La tradition peut être orale, ce qui identifie la société comme ayant une « créativité cyclique » ou avoir une tradition écrite qui va de pair avec une « créativité-rupture ». Pour Gérard Lenclud nous sommes dans une société où la tradition passe par l'écriture ce qui fait que nous avons une « créativité-rupture ». C'est-à-dire que nous conservons un moment de notre tradition ce qui fait qu'elle n'évolue pas constamment. En effet, la conservation, l'écriture,

¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Points 494, Paris: Éd. du Seuil, 2003.

² Davallon, *Le don du patrimoine*.

³ Définition du patrimoine par l'UNESCO : <http://whc.unesco.org/fr/160/error=forgotlogin>

⁴ Davallon, « Le patrimoine ».

fige la tradition. Cela donne un point de repère à la société qui peut donc s'appuyer sur ce moment gardé en mémoire pour évoluer. La rupture est nécessaire pour se détacher de l'ancien et passer à autre chose.

En restant en accord avec cette idée, l'objet patrimonial devient un point de repère d'un moment précis afin de s'en détacher. Le patrimoine archéologique devient le symbole d'une société passée et, en mettant en évidence les différences entre le passé et aujourd'hui, cela permet de nous projeter dans le futur en gardant toujours en tête ces points de repères de ce qui était dans le passé. Le patrimoine est entre continuité et rupture :

Une des déficiences des approches habituelles du patrimoine est précisément de séparer ce qui est différence de ce qui est continuité. Tantôt on considérera par exemple le patrimoine sous le seul aspect de la différence, c'est-à-dire de la coupure entre nous et ceux qui ont été les producteurs ou les dépositaires des objets [...] tout en mettant l'accent sur la dimension sociale de la relation.¹

Comme le relève Nicolas Navarro², le patrimoine en tant qu'objet physique s'inscrit dans le présent puisqu'il existe et évolue dans ce temps. De par le processus de patrimonialisation, il devient un lien avec le passé puisque c'est par lui que l'on apprend à connaître le passé. Mais, de par son statut de patrimoine, il est transmis vers le futur. Cependant, sa conservation met en évidence une différence entre le passé dont il est le symbole et le présent dans lequel il évolue. C'est ce qui fait que le patrimoine est sans cesse tiraillé entre rupture et continuité temporelle. Cependant, l'objet patrimonial archéologique unifie le passé, le présent et le futur.

2. L'objet patrimonial comme mémoire d'une société présentiste

L'objet patrimonial est un bien commun qui permet des correspondances entre les trois temps.

[...] ce passé patrimonialisé représente de manière idéale les trois fondamentales que sont l'identité (la nation est pensée et présentée comme une personne), la continuité (la nation et la même tout au long de son histoire et les différents moments de son passé ne prennent que les uns par rapport aux autres) et l'unité (la nation ne peut exister que dans l'unité de tous ses membres)³

En effet, comme on l'a vu, le patrimoine permet de recréer un lien entre le présent et le passé. Cependant, il permet aussi de donner une identité et une mémoire à une nation. Nous avons pu voir que l'objet patrimonial archéologique était porteur d'une identité et d'une mémoire. Mais, par le biais de la patrimonialisation, de l'exposition et de la transmission,

¹ Davallon, « Le patrimoine », p.8

² Nicolas Navarro, Le patrimoine métamorphe : circulation et médiation du patrimoine urbain dans les villes et pays d'art et d'histoire ».

³ Poulot, *Patrimoines et musées*, p.4-5

nous nous attribuons cette mémoire qui nous permet de nous forger une identité. L'objet patrimonial, en tant que possession commune, devient la mémoire d'un groupe, d'une mémoire collective.

Il nous faut revenir sur cette notion de mémoire qui « a fini par signifier sans distinction tout type de rapport entre passé et présent. »¹. La mémoire est une notion complexe que nous avons tendance à rapprocher de la subjectivité et de l'esprit humain. Cependant, en 1950, le sociologue Maurice Halbwach écrit un ouvrage qu'il nomme *La mémoire collective*². Il expose une vision novatrice de la mémoire et de son mode de fonctionnement. Selon lui, la mémoire individuelle n'est qu'une impression, une illusion. En effet, c'est la mémoire collective qui est à la base de nos souvenirs.

La mémoire collective « recouvre la présence active du passé à l'échelle d'un groupe donné, qu'il soit caractérisé par un milieu social [...], par une appartenance religieuse [...] ou par un lien national »³ selon Henry Rousso. La mémoire collective est partagée au sein d'un groupe de personnes qui ont un lien entre elles. Au cours de notre vie nous faisons partie de nombreux groupes avec lesquels nous partageons des moments. Par exemple, cela peut être les élèves d'une classe, les membres d'une famille ou encore, plus largement, les habitants d'un même pays.

L'interaction entre différentes personnes permet à la mémoire de rester active. C'est à partir du groupe que l'on se souvient de quelque chose mais c'est aussi grâce à lui qu'on peut se remémorer un souvenir. L'appui d'une personne est précieux pour réussir à se souvenir de quelque chose. Parfois, même, c'est grâce à d'autres personnes qu'un souvenir oublié est réactivé. De plus, la mémoire est toujours complétée par l'imagination si celle-ci est imprécise. C'est pour cela que nos souvenirs peuvent être déformés. La confrontation des souvenirs d'un même événement avec différentes personnes ravive le souvenir qui parfois peut être approximatif ou en partie oublié. En effet, tout souvenir est partagé. Ainsi, lorsqu'un groupe se sépare, la mémoire qui lui est attachée ne va pas perdurer car les personnes qui faisaient partie de ce groupe ne pourront s'appuyer les unes sur les autres pour réactualiser les souvenirs qui les liaient. Ils vont s'estomper et il va être de plus en plus

¹ Rousso, *Face au passé*, p.10

² Maurice Halbwachs, Gérard Namer, et Marie Jaisson, *La mémoire collective*, Nouvelle édition revue et augmentée, Bibliothèque de l'Évolution de l'humanité 28 (Paris: Albin Michel, 1997).

³ Henry Rousso, *La hantise du passé: entretien avec Philippe Petit*, Paris: Textuel, 1998, p.18

compliqué de les faire ressurgir. Les souvenirs sont contenus dans le groupe et pas dans l'individu.

Ainsi, le groupe permet de conserver une mémoire en la réactivant régulièrement à chaque fois que nous nous confrontons à ses membres. Malgré cela, nous avons l'impression que nous nous souvenons, nous aussi, des choses sans avoir besoin d'aide. Pourtant, il semble que « Les souvenirs qu'il nous est le plus difficile d'évoquer sont ceux qui ne concernent que nous, qui constituent notre bien le plus exclusif, comme s'ils ne pouvaient échapper aux autres qu'à la condition de nous échapper à nous-mêmes. »¹. Mais, il reste indiscutable que nous avons l'impression d'avoir des souvenirs bien à nous, personnels, que nous ne partageons avec personne.

La mémoire individuelle existe, mais elle n'est qu'un point de vue personnel sur un souvenir collectif. Cela veut dire que les membres d'un même groupe ne vont pas tous avoir le même souvenir d'un même événement. La mémoire individuelle est l'assimilation de la mémoire collective.... Ainsi, la mémoire est un partage de souvenir entre différentes personnes. Des correspondances se créent ce qui permet de faire survivre cette mémoire.

Le patrimoine est lui aussi une mémoire partagée, celle d'un groupe de personnes. Cependant, la mémoire est fragile. Elle disparaît avec les gens qui en ont le souvenir. Notre société est dans la peur de l'oubli. Elle est sans cesse en train de réactiver la mémoire, c'est-à-dire de refaire surgir un souvenir dans le présent. La mémoire « rend le passé présent de façon immédiate et sélective »². En effet, le souvenir est, par essence, passé. Cependant, l'action de se remémorer se réalise, elle, dans le présent. Ainsi, le souvenir appartient, à ce moment, non plus au passé mais au présent. La mémoire est un passé sans cesse ramené au présent, c'est un passé présent.

Ainsi, l'objet archéologique, en tant que détenteur d'une mémoire, devient un moyen de faire du passé, dont il est le témoin, un présent. Cependant, pour que cette action opère, il est nécessaire de faire un effort de remémoration. Cette mémoire doit faire l'objet de rappels afin qu'elle ne disparaisse pas et qu'elle soit intégrée au présent. L'espace temporel entre passé et présent ne doit pas exister, ces deux temps se confondent et se complètent. L'exposition donne à voir ce mélange temporel en permettant à chaque personne de s'approprier une mémoire, celle de l'objet, qui devient, par cette action, une part du présent.

¹ Halbwachs, Namer, et Jaisson, *La mémoire collective*, p.92

² Rousso, *La hantise du passé*, p.5

Aujourd'hui tout événement qui survient fait l'objet de commémorations. Celles-ci sont l'exemple même d'une réactualisation perpétuelle du passé. Chaque année, à la même date, on se souvient de ce qui s'est passé, on le ramène dans le présent afin que celui-ci en fasse parti.

De nos jours, cette pratique est de plus en plus systématique. Il semble que nous sommes assaillis par ce qui est appelé « le devoir de mémoire ». Cette notion a vu le jour après la Seconde Guerre Mondiale. Elle est le fruit d'une relation chaotique entre le passé et le présent. Ce souvenir douloureux, en étant sans cesse rappelé, ne permet pas ce que Paul Ricoeur¹ appelle « la thérapie de l'oubli » qui a pour but de faire le deuil de souvenirs désagréables. Notre société éprouve des difficultés à évoquer certaines parties de notre passé de manière apaisée.

Dans cette crainte de l'oubli, chaque événement s'est retrouvé soigneusement classé et enregistré de manière à en conserver une trace. Nous nous efforçons de tout retenir, au moment même où il se passe. Dans les concerts il y a plus de personnes qui filment avec leur portable que de personnes qui écoutent. Toute cette mémoire que nous amassons devient la base de notre identité personnelle, nationale, mondiale... Cependant, pouvons-nous réellement tout conserver, faisons-nous mémoire de tout ?

Il est évident que non. L'excès de mémoire mène à la perte de celle-ci. A l'image des souvenirs, nous n'en conservons qu'une partie et oublions le reste. Cependant, en ce qui concerne le patrimoine, cela va plus loin car ce tri naturel de la mémoire est fait en amont. La patrimonialisation d'un objet relève d'abord d'un choix qui doit être ensuite défendu afin que l'objet soit reconnu « patrimoine » par tous. Par exemple, pour faire d'un monument, d'un lieu, d'un espace naturel... un patrimoine mondial, un dossier doit être déposé afin de faire une demande d'inscription : « Pour figurer sur la Liste du patrimoine mondial, les sites doivent avoir une valeur universelle exceptionnelle et satisfaire à au moins un des dix critères de sélection »². Bien évidemment, toutes les demandes ne sont pas acceptées.

Même si, en règle générale, l'objet archéologique devient patrimoine, celui-ci n'est pas forcément exposé aux yeux de tous : « les musées sont certes censés préserver et présenter

¹ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Points 494, Paris: Éd. du Seuil, 2003

² Le patrimoine mondial : <http://whc.unesco.org/fr/criteres/>

l'identité culturelle, mais quelle identité ? »¹. Il devient visible que nous choisissons notre passé et, par la même occasion, notre futur puisque nous transmettons le patrimoine que nous créons. Tzvetan Todorov relève dans *Les abus de la mémoire*² les risques d'une mémoire sélectionnée, notamment par l'Etat. En effet, un choix de mémoire implique d'oublier une partie de l'information. Notre mémoire n'est pas aussi complète que ce qu'on pourrait le penser. De ce fait, nous déterminons, dans le présent, un passé qui est sélectionné dans le but de devenir l'héritage des générations futures, de devenir notre avenir.

Ainsi, comme l'a avancé François Hartog dans *Régimes d'historicités*³, notre société s'est recentrée sur le présent.

Ainsi, ce présent régnant apparemment sans partage, « dilaté », suffisant, évident, se révèle inquiet. Il voulait être à lui-même son propre point de vue sur lui-même et il découvre l'impossibilité de s'y tenir : même dans la transparence des grands plateaux de Beaubourg. Il se révèle incapable de combler l'écart, à la limite de la rupture, qu'il a lui-même cessé de creuser entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente.⁴

En effet, le présent ne se suffit pas à lui-même. Nous avons besoin d'un passé et d'un futur, d'une identité. Le patrimoine permet de pallier à ce manque tout en répondant à notre besoin de présent. Le passé et le futur nous sont rapportés dans le présent, ils l'habitent. Ainsi, à la manière de la tripartition de Saint Augustin, notre société est dominée par un présent qui se décline en trois temps artificiels : le passé du présent, le présent du présent et le futur du présent. Ce rapport entre les temps est rendu possible par le patrimoine qui permet d'unifier le passé, dont il est le symbole, le présent, qui est le temps dans lequel on bénéficie de l'objet, et le futur, vers lequel l'objet va être conservé et transmis. L'objet patrimonial archéologique se fait le médiateur entre passé présent et futur par le biais du musée qui nous permet d'apprécier son action unificatrice. Il remodèle le temps. « Le musée est, bien sûr, très soucieux de faire le lien entre le passé et le présent, le présent et l'avenir. »⁵.

¹ Centre de sociologie des organisations, Musée national du Moyen âge-Thermes et Hôtel de Cluny, eds. *Publics & projets culturels : un enjeu des musées en Europe journées d'étude, 26 et 27 octobre 1998, Paris, Musée national du Moyen âge. Patrimoines et sociétés.* Paris Montréal (Québec): L'Harmattan, 2000, p.108

² Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Collection Arléa-poche 44, Paris: Arléa, 1998.

³ Hartog, *Régimes d'historicité.*

⁴ *Ibid*, p.164

⁵ France, Centre de sociologie des organisations, et Musée national du Moyen âge-Thermes et Hôtel de Cluny, éd., *Publics & projets culturels : un enjeu des musées en Europe journées d'étude, 26 et 27 octobre 1998, Paris, Musée national du Moyen âge, Patrimoines et sociétés,* Paris Montréal (Québec): L'Harmattan, 2000, p.116

III. Raconter l'histoire de la céramique

A présent, nous avons vu comment l'objet patrimonial, et plus particulièrement l'objet archéologique, se faisait le relais entre le passé, le présent et le futur. Cependant, on peut encore se demander comment, dans un musée, temporalité et patrimoine archéologique cohabitent. Le musée se retrouve confronté à cette double notion qu'il n'est pas toujours facile d'aborder surtout au vu de la complexité temporelle de l'objet archéologique. C'est pour cela que dans cette dernière partie nous allons observer la question de la temporalité de l'objet patrimonial dans un musée d'archéologie à travers un cas pratique, celui du Musée départemental de la Céramique qui se trouve à Lezoux dans le département du Puy-de-Dôme en Auvergne.

Ce musée est un cas tout à fait intéressant car il est très récent. En effet, le Projet Scientifique et Culturel a été validé en 1999, mais l'ouverture ne s'est faite qu'en 2007. Celui-ci dépend du département. Il est en lien avec d'autres musées et sites archéologiques et culturels du département, comme le temple de Mercure au sommet du Puy-de-Dôme, ou le site archéologique de Corent. Le musée de Lezoux se trouve dans une petite ville en zone rurale. S'il a été installé ici c'est parce que cette commune a été le lieu d'une importante activité de commerce de céramique au début de notre ère. Cette céramique gallo-romaine est le sujet de ce musée qui s'applique à faire connaître ce moment de l'histoire.

Ce musée s'est donné comme mission d'être le plus agréable et accessible à tous les publics. Il a mis en pratique différents moyens de médiation qui ont pour but de rendre accessible l'objet archéologique. C'est dans ce contexte que l'on peut se demander comment la question du temps est abordée ? Afin d'observer la manière dont le musée de Lezoux aborde le temps et l'objet archéologique par rapport au visiteur, nous allons nous appuyer sur l'observation de la collection permanente du musée, sur le texte de l'audio-guide, sur les panneaux informatifs et, enfin, sur des entretiens réalisés avec la conservatrice du musée : Fabienne Gateau, les médiatrices culturelles : Céline Francon, Carole Betenfeld et Isabelle Boiron, et enfin le chargé des collections: Yvon Lecuyer.

A. Donner une représentation du temps

L'objet patrimonial, et d'autant plus l'objet archéologique, est associé au passé « Tout d'abord, la question de la patrimonialisation implique une distance avec le visiteur. On est

face à un objet du passé, un objet archéologique, et non pas du présent. »¹. Cette vision de la temporalité de l'objet archéologique rend la création d'un lien avec le visiteur plus difficile. L'objet doit être amené à la portée du visiteur qui doit trouver un intérêt à sa conservation et à son exposition. Le musée doit être pensé dans la perspective de ses futures visites. Il se doit d'être accessible à tout public, avertis ou non.

Cependant, lors de la mise en place de l'exposition, des choix déterminants vont être fait. Rien n'est organisé au hasard et chaque choix est significatif de la volonté qui est donnée au musée. Il nous faut voir comment la notion de temps vient influencer les décisions prises lors de la création du musée.

1. La chronologie à travers l'exposition

Le Musée départemental de la Céramique de Lezoux étant un musée d'archéologie, « La question du temps s'est posée lors de la création du musée. »². Nous nous retrouvons face à des collections qui font référence à des époques très éloignées et il faut donc pouvoir les présenter de manière claire et ordonnée. C'est ce choix d'organisation qui va déterminer le parcours de visite. Dans un musée d'archéologie, nous sommes bien souvent confrontés à une organisation chronologique des collections, qui semble s'imposer comme une évidence. Pourtant, il semble que cette tendance ne soit pas toujours de mise. En effet, comme ici, au Musée de la Céramique de Lezoux, le parcours se partage entre organisation chronologique et thématique « je trouvais intéressant d'être dans un discours qui respect la chronologie même si les musées d'archéologie sont souvent construits autour de ce type d'organisation. [...] Mais, j'avais envie d'explorer l'approche thématique pour ce musée. »³. On se retrouve avec un parcours en deux parties : une approche thématique au rez-de-chaussée, et une approche chronologique au second.

Ce choix ne dépend pas uniquement de la volonté des personnes en charge de la création du musée, mais aussi du lieu dans lequel s'est installé le musée. En effet, le bâtiment est, à l'origine, une ancienne usine de céramiques qui date du XIX^{ème} siècle, la Manufacture Bompard. Cette dernière a fermé ses portes en 1953, date de sa faillite. Cette ancienne activité a laissé des traces dans ce bâtiment, notamment deux grands fours industriels qui couvrent les deux étages du musée. Il est impossible de ne pas parler de ces structures et de l'activité qu'a

¹ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Fabienne Gateau, conservatrice

² Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Céline Francon, médiatrice culturelle

³ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Fabienne Gateau, conservatrice

connue ce lieu même si le musée ne se consacre pas à cette période mais à la période gallo-romaine et la céramique produite à cette époque : « La fabrique Bompard est en fait apparue toute désignée pour l'évocation d'une « industrie » céramique beaucoup plus marquante pour la ville de Lezoux. Il s'agit de la vaisselle sigillée produite et exportée en masse à l'époque romaine. »¹.

En effet, le rapprochement autour du matériau céramique n'est pas suffisant pour créer un discours, donner une direction au propos qui est développé dans le musée. « Ici, on fait de la production de masse, aux XIX-XXème s. comme aux I-IIIème siècle. C'est cette idée qui permet sa cohésion au musée, et lui donne un sens. »². C'est autour de cette notion que le parcours de visite prend forme. Il faut pouvoir rendre compte de l'activité gallo-romaine aux Ier et IIIème siècle, ainsi que celle du XIXème et XXème siècle. Un parcours entièrement chronologique devient impossible du moment que, le premier étage est ponctué de deux énormes fours industriels qui sont difficilement « accordables » avec la production antique du site. « C'est pour cela, qu'au rez-de-chaussée, on revient sur l'histoire du site »³ afin d'aborder le bâtiment en lui-même et l'histoire contemporaine du musée.

Cependant, cette organisation pose problème comme l'a rapporté une partie du personnel du musée :

La chronologie permet de créer un schéma mental dans le passé, quelqu'un qui va se balader dans le parcours du musée peut se perdre notamment sur les fours puisque l'on a deux fours contemporains et le four 55 qui est une reconstitution gallo-romaine. Mais certaines personnes l'imaginaient comme un véritable four et même comme un four contemporain. La mise en chronologie est très importante dans un musée.⁴

¹ Panneau informatif numéro 2, Musée départemental de la Céramique, 2006, Lezoux

² Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Fabienne Gateau, conservatrice

³ *Ibid*

⁴ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien d'Yvon Lecuyer, chargé des collections

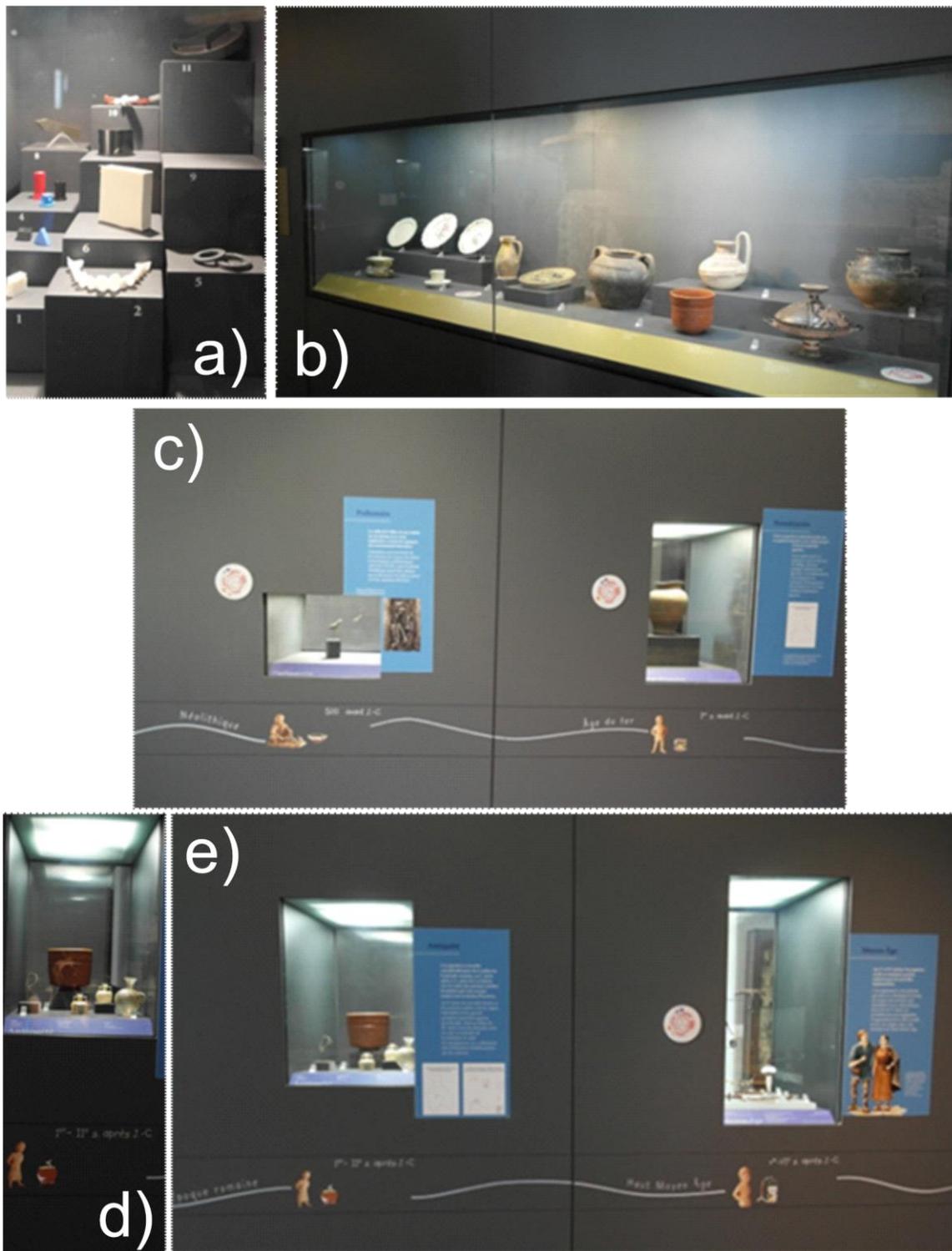


Figure 3 : les frises chronologiques du parcours : a) et b) : première frise chronologique du parcours de visite qui finit par des objets contemporains en céramique ; c), d) et e) : seconde frise chronologique du parcours avec les dates de périodes de l'histoire¹

¹ Figure 3 :

- a les objets contemporains en céramique, 2017 © Zoé Dauzat
- b : première frise chronologique, 2017 © Zoé Dauzat
- c et e : seconde frise chronologique, 2017 © Zoé Dauzat
- d : détail de la seconde frise chronologique, 2017 © Zoé Dauzat

Pourtant, le musée multiplie les chronologies afin de donner des repères temporels aux visiteurs et celles-ci sont visibles dès le début du parcours. En effet, après avoir passé un espace réservé à la découverte des différents types d'argiles, on se dirige vers une vitrine chronologique présentant des objets en céramiques allant de la Grèce antique à aujourd'hui. (voir figure 3 photos a et b). Cependant, on se dirige tout de suite après sur une nouvelle chronologie, qui se concentre sur les productions propres à Lezoux et qui part, cette fois-ci, de la Préhistoire pour arriver à aujourd'hui. Cette dernière reprend les grandes périodes historiques (Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge...) et en donne les dates. Cette frise chronologique répertorie des objets variés qui ne sont pas tous en céramique. En effet, la période Antique est représentée par des flacons en verre et le Moyen Âge par des bijoux mérovingiens. Les objets exposés ont tous été retrouvés sur le site archéologique de Lezoux mise à part l'arrosoir qui représente une production contemporaine. Le but ici est de montrer l'ancienneté du site avec des traces d'activités humaines très anciennes (voir figure 3 photo c, d et e). L'audio-guide vient redoubler l'apport chronologique en donnant des dates plus précises sur les périodes que présente cette vitrine :

Cette minuscule cuiller en terre cuite est très ancienne, du début de l'âge du Bronze, c'est-à-dire autour de 1 400 avant JC. [...] Époque « mérovingienne... » ! Bon, je me renseigne, elle va d'un certain Clovis (481) à Pépin le Bref (751). Eh oui... L'Empire romain d'Occident va alors à la dérive... Les guerriers barbares, l'essentiel de l'armée romaine..., prennent la clé des champs. L'Aquitaine, dont l'Auvergne faisait partie, tombe aux mains des Wisigoths.¹

Cette vitrine vient se poser comme un point de repère temporel pour le visiteur. Mais, le fait qu'elle ne soit pas la seule frise chronologique vient déjà brouiller le parcours.

On a plusieurs chronologies, puis on aborde des aspects techniques. On revient à une chronologie et on présente un cabinet de curiosité. Puis on a quelque chose qui s'approche de la chronologie avec la vitrine panorama mais, il semble, que ce soit plutôt l'esthétisme qui prime car il y a très peu d'explication. C'est un gros panel des productions qui ont été réalisées sur Lezoux. Enfin, on finit sur l'usine Bompard et le XIX^{ème}/XX^{ème} s. Tous ces éléments mis bout à bout brouillent le sujet.²

¹ Texte en français de l'audio-guide, 7- Cuiller, Musée départemental de la Céramique, 2006, Lezoux, p.4

² Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien d'Yvon Lecuyer, chargé des collections



Figure 3 : espace où est projeté un film dédié à l'histoire archéologique de Lezoux¹

En effet, cette chronologie nous mène à deux salles, l'une où est projeté un film sur le site de Lezoux comme un lieu de fouilles archéologiques (voir figure 4) et une autre qui reprend la présentation d'un cabinet de curiosité d'un collectionneur du début du XXème siècle. C'est celui de Charles Fabre, qui a fait des fouilles dans la ville dès les années 1930 (voir figure 5). Ces deux espaces reviennent sur la céramique emblématique de Lezoux, la céramique sigillée qui date du Ier au IIIème s. à Lezoux. Ils permettent aussi d'aborder les premières fouilles faites dans la ville.



Figure 4 : Le cabinet de curiosité de Charles Fabre²

¹ Figure 4 : espace dédié à la commune de Lezoux comme site archéologique, 2010 © Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, Jodie Way

² Figure 5 : cabinet de curiosité Fabre, 2010 © Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, Jodie Way

Ensuite, on se dirige dans une grande pièce avec, au centre, une grande vitrine dont les quatre côtés sont vitrés et dans laquelle est exposé un amoncellement d'objets de toutes époques (voir figure 6). La vitrine « panorama », comme elle est appelée, se présente comme une chronologie « Dans cette vitrine, la présentation est chronologique, de la protohistoire récente à nos jours »¹. Les objets sont organisés en petits îlots les regroupant par fonction ou technique de fabrication. Il est difficile de trouver une cohérence à l'ensemble ainsi qu'un sens de lecture à cette grande vitrine dont on peut faire le tour. Pourtant, le but de cette présentation est de mettre en avant la diversité des objets trouvés sur la commune. Il y a trop d'informations qui portent sur différents domaines, ce qui fait que cet espace qui aurait dû être une vitrine majeure, devient un lieu déconnecté du reste du parcours.

¹ Panneau informatif numéro 8, Musée départemental de la Céramique, 2006, Lezoux



Figure 5 : la vitrine « panorama »¹ : a) et c) : les deux faces de la vitrine « panorama » ; b) : détail d'un cartel et d'objets ; d) : organisation des objets dans la vitrine

Pour finir, le rez-de-chaussée se termine sur le deuxième four de la Manufacture Bompard. L'intérieur est ouvert aux visiteurs et des informations sur le fonctionnement et les risques de la cuisson de la céramique leurs sont données. Quelques productions datant du XXème siècle sont exposées dans une vitrine reprenant le visuel d'un catalogue d'époque (voir figure 7 et 8).

¹ Figure 6 : vitrine « panorama », 2017 © Zoé Dauzat

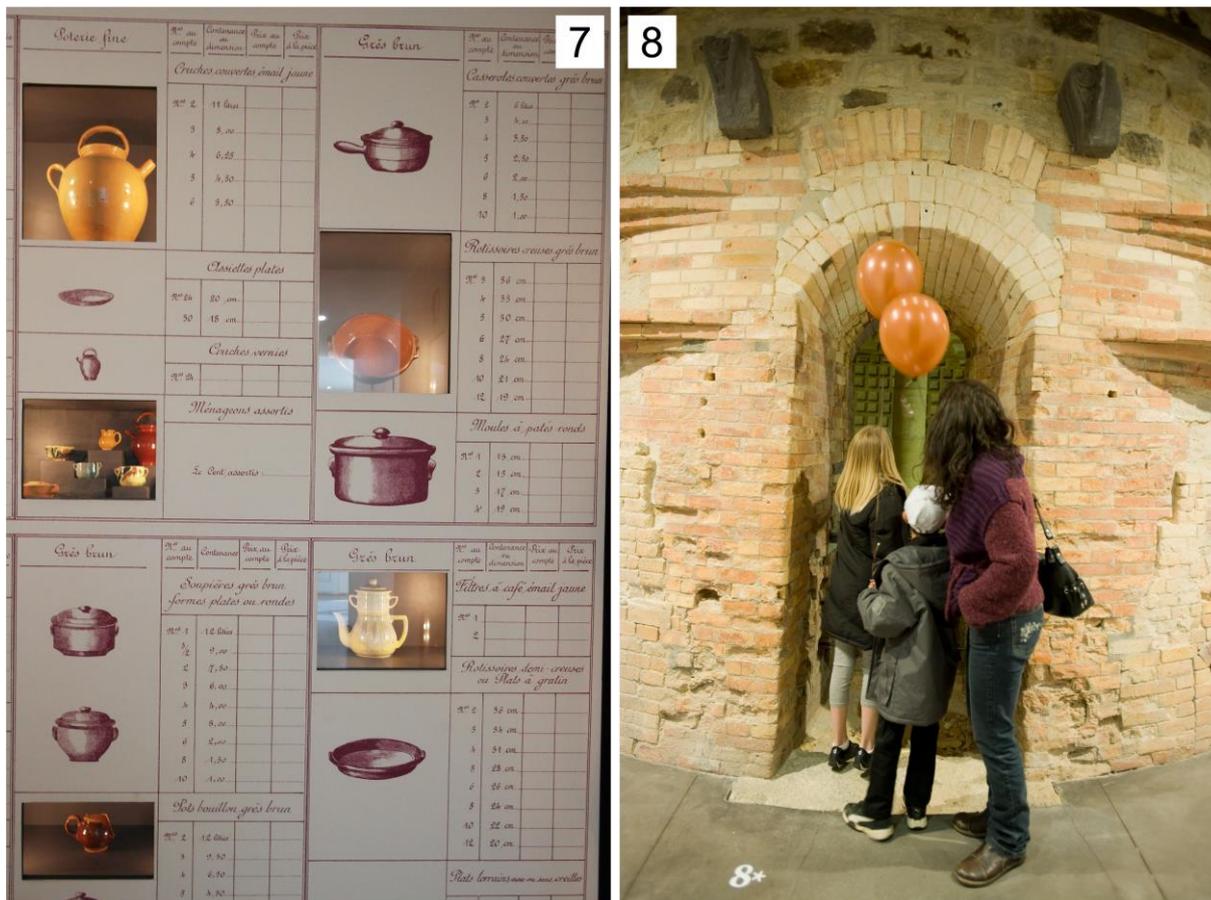


Figure 6 : présentation des vitrines de la production du XXème de la Manufacture Bompard, dans une reprise des catalogues d'époque¹

Figure 7 : entrée du deuxième four contemporain du musée²

Au rez-de-chaussée, il était intéressant de tirer profit et d'intégrer l'architecture imposante des fours qui sont présents dès le début du parcours. Cependant, il est évident que l'unité ne se fait pas ressentir. Il y a plusieurs chronologies qui rendent compte de différentes pratiques, de différents lieux. Les bonds temporels sont importants. Cette première partie est partagée entre un parcours thématique et la nécessité de donner des repères temporels à l'aide d'une chronologie afin d'aborder les collections et l'histoire antique du lieu. Cette chronologie est d'autant plus importante que les connaissances des visiteurs ne leurs permettent pas toujours de déambuler avec facilité dans cette première partie du musée. « On s'est rendu compte que pour des personnes qui ont étudié l'histoire ou l'histoire de l'art, la notion de temps, la chronologie est disons... plus évidente. Mais ce n'est pas le cas pour la majorité des visiteurs. »³.

¹ Figure 7 : vitrine céramiques du XXème siècle, 2017 © Zoé Dauzat

² Figure 8 : Deuxième four, 2010 © Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, Jodie Way

³ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Céline Francon, médiatrice culturelle

En effet, l'objet est le symbole d'une période, mais faut-il encore que cette période soit identifiée par le visiteur. Il apparaît que des confusions chronologiques sont courantes. « Les gens ne sont pas toujours à l'aise avec la question du temps, ils ont souvent un rapport chaotique avec. »¹. Il semble donc indispensable, pour parler d'une époque révolue, de la replacer dans une chronologie commune à partir de laquelle il nous sera possible d'appréhender la distance entre l'époque à laquelle fait référence un objet archéologique, et le moment présent dans lequel nous nous situons.

Et cette demande, le second étage y répond bien mieux. En effet, cette partie est entièrement consacrée à la céramique sigillée (voir figure 9). On aborde l'origine de ce style de céramique, les techniques de fabrication et de cuisson, notamment par le biais d'une



Figure 8 : vue du deuxième étage consacré à la céramique antique²

grande reconstitution d'un four gallo-romain, et quelques potiers emblématiques de leurs temps ainsi que leur quotidien. Le parcours se termine sur une petite vitrine médiévale et un espace diffusant des films sur les autres sites archéologiques du département du Puy-de-Dôme. La fin du parcours permet de donner une dimension chronologique à l'étage et de finir sur une ouverture contemporaine avec les dernières découvertes et les ressources culturelles du département, puisqu'il ne faut pas oublier que le musée appartient de ce dernier. Le musée

¹ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Fabienne Gateau, conservatrice

² Figure 9 : second étage, 2010 © Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, Jodie Way

a pour thème la céramique sigillée et c'est pour ça que le parcours semble avoir plus de sens à l'envers : « Je commence par l'étage pour avoir le contexte de la sigillée, et ensuite je descends. C'est beaucoup plus simple. »¹. En prenant le parcours dans l'autre sens, la chronologie est respectée puisque l'on commence par l'Antiquité et non pas des bribes d'histoires.

Nous pouvons déjà remarquer qu'il n'est pas toujours aisé d'aborder le temps et que le seul recours à l'objet comme symbole temporel n'est pas, pour la grande majorité des visiteurs, évidente. C'est pour cela que le parcours chronologique vient souvent s'imposer comme un moyen efficace de pallier à ce manque, même si cette question apparaît comme vectrice de désaccord. En effet, le parcours thématique a, lui aussi, ses avantages. Mais, encore une fois, tout dépend du message, de l'idée que l'on veut faire parvenir aux visiteurs : « [...] le parcours chronologique n'a pas d'intérêt pour un objet archéologique, il est plus intéressant de présenter l'objet de manière thématique. »². Cependant, peu importe le choix final concernant le parcours de visite, dans un musée d'archéologie, une chronologie est nécessaire : « Il reste important de donner des repères chronologiques aux visiteurs »³.

Ces repères chronologiques ne passent pas uniquement par le parcours mais aussi par la datation des objets. Comme on l'a relevé plus haut, la datation est nécessaire à la patrimonialisation et à la reconnaissance de l'objet comme originaire du passé. Cette date est la plupart du temps inscrite sur un cartel afin que l'objet soit plus facilement resitué dans le temps. Ici, les cartels sont très sobres et il n'y a que de très rares objets qui aient droit à une analyse plus approfondie que le numéro d'inventaire de l'objet, sa date et sa nature. Ce choix vient de l'équipe qui est à l'origine de la création du musée. Celui-ci se voulait sobre afin de ne pas alourdir les objets de propos scientifiques. Toutes les explications supplémentaires sur un objet en particulier se trouvent dans l'audio-guide, et les informations plus générales sont, elles, contenues dans les panneaux informatifs. Le cartel apporte une information minimum sur l'objet notamment à travers le numéro d'inventaire qui ne s'impose pas comme une indication indispensable pour le visiteur. Pourtant, pour le musée, c'est la marque d'un travail de recherches et une certification de l'entrée de l'objet dans les collections du musée.

¹ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Carole Betenfeld et Isabelle Boiron, médiatrices culturelles

² Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Céline Francon, médiatrice culturelle

³ *Ibid*

2. Exposer des objets qui ont un sens

En effet, le musée possède un dépôt dans lequel s'entasse une masse importante d'objets, mais, bien évidemment, il est, aujourd'hui, impossible de tout exposer à la manière d'un cabinet de curiosité. Le message doit être clair et appuyé par la présentation d'une collection réduite mais qui fait sens. « L'objet pour l'objet s'il n'a pas de sens n'a que peu d'intérêt à être exposé dans un musée dès lors qu'il ne fournit pas d'information. »¹. En effet, le parcours d'un objet archéologique, de sa découverte au moment où il intègre les collections, est déterminant. Dans ce processus, l'archéologie a une place importante puisque c'est à partir de cette science que l'identité et l'intérêt de l'objet vont être déterminés.

En effet, le choix des objets va dépendre de plusieurs critères : « Le choix des œuvres va dépendre de la conservation de l'objet, s'il est facile d'accès, des informations que l'on a sur lui, des possibilités de restauration... On va essayer de présenter en priorité des objets qui sont bien conservés, rares ou qui présentent une belle esthétique. »². Bien évidemment, ce choix est en grande partie subjectif. Cependant, ce dernier est influencé par différentes données qui sont, pour la majorité, produites par le travail de l'archéologue. En effet, l'analyse qui est réalisée pendant ou après la fouille est déterminante car c'est ici qu'une identité sera donnée à l'objet à travers un processus de patrimonialisation dont nous avons



Figure 9 : présentation de trois biberons antiques en céramique³

déjà parlé plus haut. Aujourd'hui, des répertoires numériques, comme Flora, permettent d'enregistrer tous les objets du musée, qu'ils soient dans le dépôt ou dans la partie exposition.

¹ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien d'Yvon Lecuyer, chargé des collections

² Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Fabienne Gateau, conservatrice

³ Figure 10 : biberons antiques, 2012 © Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, Jodie Way

Ces fiches peuvent ensuite être rattachées à des annexes qui les concernent comme des articles ou des rapports de fouilles. Le but est d'avoir un maximum d'informations qui soit facilement retrouvable et exploitable.

L'intérêt porté à l'objet dès sa découverte et l'application des archéologues deviennent primordiaux. En effet, le contexte de fouille s'annonce, déjà, comme un indice déterminant pour l'analyse de l'objet « Le contexte de fouilles est capital. Le biberon a été relié à l'enfant parce qu'on le trouvait dans des tombes d'enfants. Mais s'il avait été trouvé dans un autre contexte, on ne l'aurait pas forcément interprété de la même façon. »¹. (voir figure 10)

Cependant, beaucoup d'objets datent de fouilles entreprises dans les années 50-60, alors que les techniques de relevés étaient moins précises. Parfois nous n'avons plus du tout de traces des rapports de fouille.



Figure 10 : trois vues de la reproduction de la statue de Mercure²

¹ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Carole Betenfeld et Isabelle Boiron, médiatrices culturelles

² Figure 11 : Statue de Mercure, 2017 © Zoé Dauzat

Cependant, il arrive d'avoir des objets qui sont exposés bien qu'il n'y ait aucune information sur leur contexte de découverte ce qui est le cas, par exemple, de la grande statue de Mercure qui introduit le deuxième étage (voir figure 11). Elle a été découverte au XIX^{ème} siècle. Il ne reste que le buste dont les détails ont été estompés par le temps. Comme bien souvent à cette époque, elle a été restaurée de façon à ce qu'elle soit la plus complète possible sans réellement faire attention à la véracité historique. Toutes les restaurations ont été retirées afin qu'il ne reste plus que les vestiges datant du moment de sa conception au I^{er} s. et pas une statue hybride qui ne se faisait plus le reflet de l'objet antique. Les informations conservées sur Mercure ne relèvent pas de son contexte de fouille mais de l'analyse scientifique de la statue. Cela nous permet d'en déduire que nous sommes face à une représentation de Mercure comme le relève l'audio-guide dans sa présentation du personnage :

Regardons les inscriptions : MERCVRIO ET AVGVSTO SACRVM, à l'avant, soit "Consacré à Mercure et à l'Empereur". La seconde, gravée au dos de la statue, est en grande partie illisible, mais les archéologues ont deviné que c'était là aussi une dédicace. En revanche, la 3^E située sur le devant à droite, dans le drapé du vêtement, est incompréhensible !¹

Nous pouvons remarquer, par ailleurs, que l'étude archéologique est la source privilégiée voire unique qui vient nous apporter des informations supplémentaires sur l'objet en lui-même ou son contexte. Ainsi, le travail des archéologues est sans cesse cité dans les documents, comme ici lors de la description du travail qui a permis la reconstitution du four gallo-romain :

Pendant la fouille, les archéologues notent les moindres détails, ceux qui trahissent la présence d'un mur ou bien ... des parties altérées par le feu ; tous les objets recueillis sur place sont étudiés pour déterminer leur fonction et leur place. On en déduit les dimensions du four, la nature des éléments qui le composent, le cheminement des flammes et enfin la hauteur probable du laboratoire (ici sans doute 2,50 m).²

Ces explications donnent de la crédibilité à ces informations qui pourraient être remises en question puisqu'elles sont uniquement le fruit de la déduction et de l'étude archéologique qui parfois, manque de preuves concrètes. Pourtant c'est bien cette étude qui organise les informations données dans le parcours du musée. La céramique présentée par le musée relève, en elle-même, d'une étude et d'un classement archéologique « C'est aux archéologues que l'on doit l'invention de ce terme [sigillée]. Frappés par la présence de

¹ audio-guide, 23- Statue de Mercure, p.12

² audio-guide, 34 - Les difficultés de la reconstitution du four F55, p.18

nombreux décors et de marques de potiers apposées au poinçon, ils s'inspirent du latin *sigillum* désignant un sceau. »¹. (voir figure 12)



Figure 11 : exemple de poinçons-matrices servant à apposer des motifs sur les céramiques²

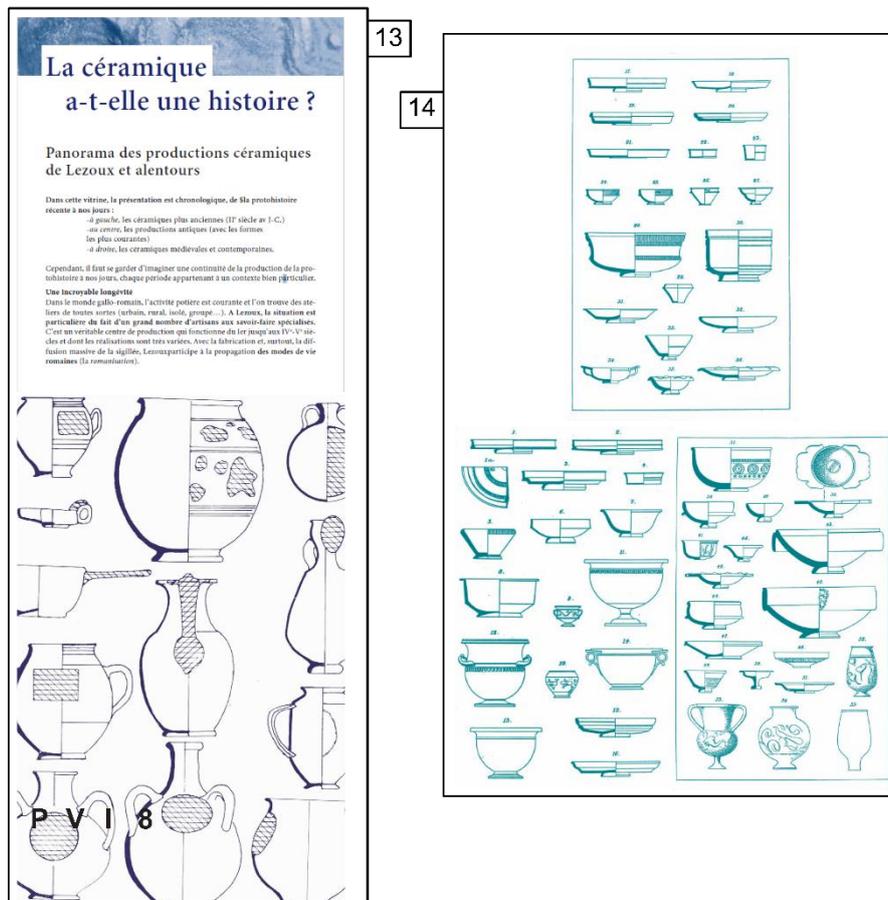


Figure 12 : Panneau informatif numéro 8: présence d'une typologie de céramiques.³

Figure 13 : Les trois typologies de céramiques illustrant le panneau informatif numéro 18.¹

¹ Panneau informatif numéro 16, Musée départemental de la Céramique, 2006, Lezoux

² Figure 12 : poinçons-matrices, 2007 © Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, Alain Maillot

³ Figure 13 : panneau informatif numéro 8, Musée départemental de la Céramique, 2006, Lezoux

Cette désignation est artificielle comme l'ensemble de la collection exposée qui relève d'une typologie, de caractéristiques définies par les chercheurs. Des exemples de typologies viennent ponctuer les panneaux informatifs qui s'illustrent comme le fruit d'une étude scientifique (voir figure 13 et 14).

On se retrouve avec des objets que l'archéologie a renseignés. Cependant, c'est ce travail qui va participer à donner une identité à ces objets. Les panneaux informatifs sont révélateurs de l'importance des recherches archéologiques dans le musée. Ces dernières ont pour but d'expliquer les collections, ce qui est donné comme indispensable dans un musée d'archéologie. Ces panneaux informatifs sont neutres et essentiellement concentrés au deuxième étage où il y a la collection antique qui nécessite d'être mieux définie. Ils apportent une documentation scientifique structurée qui reflète une réflexion claire. Les panneaux comprennent peu de textes afin de ne pas noyer le visiteur dans un trop plein d'informations scientifiques. Les mots restent simples, tout en donnant un peu de vocabulaire spécifique : « antéfixes », « laraire »²... Les titres sont sous forme de questions de manière à rendre le propos plus dynamique et d'interpeler un public varié, averti ou non.

Cependant, le fond d'étude archéologique n'est pas le seul critère de choix. Le musée archéologique se doit de montrer des objets et, il est souvent plus intéressant de le faire si cet objet est complet ou du moins en bon état. En effet, bien souvent l'état de conservation d'un objet est primordial dans le contexte de l'exposition d'un musée. L'objet se doit d'être significatif pour le visiteur sans même qu'il ait besoin de plus amples explications. La scénographie a aussi son rôle à jouer dans ce choix puisque, en fonction de la manière dont l'objet va être montré, il faudra qu'il soit plus ou moins complet. Par exemple, dans la grande vitrine Panorama du premier étage, les objets se devaient d'être le plus complets possible puisque les quatre faces sont vitrées. Les restaurations peuvent elles aussi être gênantes. Elles sont parfois visibles et il faut du temps pour les réaliser ce qui peut retarder l'ouverture du musée. De plus, dans le cas de restaurations importantes, elles ne préservent pas l'authenticité de l'objet qui se retrouve partagé entre deux moments de fabrication éloignés dans le temps. Il n'est plus entièrement considéré comme un reflet du passé mais comme un hybride entre passé et présent.

¹ Figure 14 : panneau informatif numéro 18, Musée départemental de la Céramique, 2006, Lezoux

² Panneau informatif numéro 9, Musée départemental de la Céramique, 2006, Lezoux

Pourtant, parfois, l'objet est tel que, même s'il est incomplet et qu'il nous est difficile de l'identifier ou seulement de le comprendre, une place lui est donnée dans l'exposition. La question de l'esthétisme ou de la rareté reste des critères de choix qui ne sont pas négligés, même si la question de l'information scientifique domine. Ainsi, on se retrouve avec des vestiges incomplets pour lesquels on a que peu d'information :

L'objet est vu mais il doit aussi être expliqué. Dans le musée il y a une boucle mérovingienne. C'est un joli objet mais il est cassé. On ne sait même pas comment il était utilisé. Il n'y pas longtemps, dans un autre musée on a vu le même mais complet et là on a compris. Tout le monde a pris l'objet incomplet car il est joli mais sans pouvoir l'expliquer¹. (voir figure 15)



Figure 14 : boucle de sacoche complète exposée au MET à New York. Le musée départemental de la Céramique possède la même, mais qui ne comporte que la partie décorative supérieure²

Cependant, les objets choisis correspondent bien souvent à différents critères comme par exemple la boucle mérovingienne qui est à la fois esthétique et peu courante. Cependant, le propos développé par le musée va souvent pousser à s'intéresser à un aspect particulier de l'objet :

On ne va pas pouvoir exploiter toutes les facettes d'un seul objet. Par exemple, dans les vitrines avec les céramiques empilées on n'exploite pas les décors à feuilles d'eau de l'objet ou sa typologie, mais uniquement la notion de production de masse que l'objet reflète aussi. Le patrimoine quand il est dans le musée est abordé de manière à servir un discours intellectuel dans le musée, au fil des panneaux qui vont t'apprendre des choses.³

Ainsi, dans un musée, le patrimoine est exposé à la vue du public. Cependant, les visiteurs ne peuvent voir qu'une partie des collections. De plus, l'objet n'est que rarement exposé pour

¹ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Céline Francon, médiatrice culturelle

² Figure 15 : boucle de sacoche appartenant au Met à New York, 2017 © Isabelle Boiron

³ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien d'Yvon Lecuyer, chargé des collections

lui-même, mais bien souvent notre regard est dirigé par le choix de l'objet, par la manière dont il est exposé (s'il est seul ou non) et selon les informations qui sont données. Tout cela participe à restituer une identité choisie que l'on a donnée à l'objet lors de sa redécouverte, et qui est, par le procédé de l'exposition, donnée à voir aux visiteurs qui va pouvoir se l'approprier afin de la faire sienne.

En effet, en donnant une identité à l'objet c'est à nous même que l'on en donne une. L'objet en tant que témoin d'un passé et plus particulièrement de personnes ayant laissées une trace, devient le moyen de reconstituer un temps oublié que nous considérons comme « notre » passé. Ce temps devient la base de nos racines, de notre identité qui nous permet d'aller vers notre avenir : « L'analyse de l'objet permet d'étudier, d'approfondir une période de l'histoire. L'objet est symptomatique d'une période. [...] Tu ne peux savoir où tu vas que si tu sais d'où tu viens. Comprendre son passé, c'est se donner la possibilité d'avancer. »¹.

De plus, cette question de l'attachement identitaire est d'autant plus visible qu'au Musée départemental de la Céramique, la question de la localité est bien souvent soulignée. En effet, la ville de Lezoux et ses environs sont présentés comme des lieux majeurs de cette fin de l'Antiquité : « C'est dans les ateliers de Lezoux qu'ont été conçues et fabriquées la plupart des céramiques domestiques utilisées en Gaule. »². Cette commune qui est aujourd'hui largement dominée par d'autres grandes villes voisines comme Clermont-Ferrand ou même Thiers, semble avoir eu une période faste qui l'a amenée à devenir un centre de commerce d'importance majeure, si ce n'est incontournable.

Le musée de Lezoux devient le gardien de l'histoire d'une ville, d'une région et même d'un espace qui va au-delà des frontières de la France actuelle. Cette identité n'a plus uniquement de sens que pour les habitants d'une région ou d'une ville qui habitent sur les vestiges de l'ancien village qui conserve la mémoire de potiers gallo-romains. Les céramiques sigillées sont caractéristiques d'une époque. Cependant, bien que la céramique de Lezoux se soit répandue en Gaule, ce n'est pas le seul site qui en ait confectionné. Ce type particulier de céramiques vient d'Italie, d'Arezzo, puis au cours des conquêtes romaines, cette technique s'est propagée vers le Nord de la Gaule. Millau et le site de la Gaufresenque a repris les savoir-faire des potiers d'Arezzo, avant que Lezoux ne se soit emparé de celles de Millau qui a stoppé sa production. Par la suite Lezoux a arrêté sa fabrication de sigillée et a passé le

¹ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Carole Betenfeld et Isabelle Boiron, médiatrices culturelles

² Panneau informatif numéro 10, Musée départemental de la Céramique, 2006, Lezoux

flambeau à des ateliers plus au Nord comme Rheinzabern en Allemagne. La production particulière de la ville de Lezoux s'inscrit dans un relais de savoir-faire. Les céramiques de cette ville auvergnate ont eu des répercussions sur un grand territoire. De plus, l'aspect commercial de la céramique permet d'observer des flux commerciaux recréant ainsi des liens entre différents pays comme lors de la découverte de l'épave Culip IV au large de Cadaquès. Le navire transportait une cargaison de sigillées provenant des ateliers de Millau.¹ Le musée ne présente pas seulement l'histoire de cette ville mais utilise la sigillée comme un témoin d'échanges internationaux.

Ainsi, puisque l'objet patrimonial est associé au passé, cela nécessite des aménagements dans le circuit de visite afin de donner à voir l'époque dont l'objet archéologique se fait le reflet. Le temps est une notion abstraite dont il est souvent difficile de rendre compte, c'est pour cela que la datation arrive comme un moyen de resituer l'objet dans le passé de façon précise et universelle. Cependant, il apparaît que tous les objets ne sont pas jugés suffisamment significatifs pour représenter notre passé, notre identité. C'est pour cela qu'un choix est fait lors de l'installation de l'exposition. Notre passé est choisi en fonction de sa conservation, de l'importance des informations qui sont connues sur lui, ou encore, tout simplement de sa rareté ou de son esthétisme.

B. Le musée comme lieu de savoirs et de rêveries

Le musée se retrouve partagé entre la nécessité d'être un lieu de savoirs scientifiques et le constat d'une attention émotionnelle portée par les visiteurs. En effet, le musée d'archéologie veut expliquer les traces du passé qu'il présente. Cependant, il se retrouve face à des explications scientifiques qui ne passionnent pas tous les visiteurs. Il y a une véritable volonté de vulgarisation qui est en jeu pour le Musée de Lezoux qui passe par différents moyens comme les panneaux informatifs ou encore l'audio-guide. Ce lien entre présent et passé est souvent encouragé et soutenu par les discours archéologiques.

1. Comment faire appréhender le passé

Comme on a pu le voir, la chronologie a une importance dans un musée d'archéologie. En effet, elle permet de représenter le passé afin que le visiteur puisse se repérer dans le temps. Cependant, le musée d'archéologie se retrouve aussi confronté au problème d'une collection sans vie car représentative d'un passé révolu qui ne va pas forcément parler aux visiteurs.

¹ Panneau informatif numéro 24, Musée départemental de la Céramique, 2006, Lezoux

« En le présentant dans un musée, l'intérêt est qu'il soit accessible à tous, faire en sorte que le patrimoine soit accessible à tous. »¹. Mais encore faut-il que l'objet soit porteur d'un intérêt pour le visiteur, que celui-ci s'en sente proche d'une manière ou d'une autre pour annuler l'écart artificiel que l'on creuse entre l'objet comme symbole du passé et le visiteur qui est, lui, bien ancré dans le présent.

Tout d'abord, le musée présente une collection qui a été sélectionnée afin d'être accessible à un maximum de personnes et qui a, notamment, mis beaucoup de moyens en place afin de rendre la visite possible et agréable à des personnes handicapées ou à des enfants. Au-delà d'un confort de visite, certains objets ont été moulés (voir figure 16).



Figure 15 : reproduction en plastique de céramiques antiques dans le but de laisser toucher les visiteurs²

. Ces reproductions font partie de modules de médiation. Le but est qu'elles soient touchées par les visiteurs. Cela permet un contact avec l'objet, mais de façon indirecte puisque ce n'est qu'une reproduction. Ces modules permettent d'aborder l'objet, de ressentir le relief des décors. La distance physique qui est mise entre la céramique et le visiteur dans les vitrines creuse un écart entre les deux et rend le contact plus difficile. C'est pour cela qu'il est nécessaire de développer des moyens pour donner accès, faire comprendre, donner à voir l'objet non pas comme un objet du passé, inaccessible, mais comme un objet actif, proche de nous, que l'on comprend :

¹ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Carole Betenfeld et Isabelle Boiron, médiatrices culturelles

² Figure 16 : reproductions de sigillées antiques, 2013 © Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, Jodie Way

Le musée d'archéologie n'a de sens que si on fait le lien avec ce qu'on connaît aujourd'hui. Ce qui est intéressant c'est de montrer ce qui permet de faire le lien. Mais il est difficile à faire. Si on reste dans le monde de l'archéologie ça ne servira à rien alors que si les gens sont amenés vers les collections avec un lien entre aujourd'hui et l'objet, cela devient intéressant.¹



Figure 16 : module « Objets d'hier et d'aujourd'hui »

a : vue d'ensemble du module « Objets d'hier et d'aujourd'hui » ; b) : détails de la présentation du biberon antique et du biberon contemporain derrière ; c) : présentation du jeu

Nous avons pu remarquer que le lien entre ces deux temps se retrouve sous différentes formes mais aussi à destination de différents publics. Le musée compte un nombre important de modules pédagogiques qui vont venir rendre le propos plus facile à aborder. L'un d'eux s'appelle « Objets d'hier et d'aujourd'hui » et a pour but de faire le lien entre l'objet du passé qui est exposé, et un objet du présent que l'on connaît (voir figure 17). Le module est divisé en case. Les cases ont un fond en miroir sans tain qui cache un objet contemporain.

¹ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Céline Francon, médiatrice culturelle

Chacun des espaces contient un objet archéologique (authentique). Une question correspond à chacun des objets antiques. Le but est de comprendre à quoi servait l'objet dans le passé. Il y a plusieurs propositions à chaque fois. Lorsque la bonne réponse est trouvée, le bouton actionne une lumière qui vient éclairer l'objet contemporain. On retrouve la marmite ou le biberon gallo-romain dans ce module, des objets de la vie quotidienne facilement comparables à ceux d'aujourd'hui. En effet, pour que la comparaison ou même l'analogie se fasse, il faut que l'objet contemporain soit lui aussi connu et bien maîtrisé.

Ce système allie le ludique et le pédagogique. En mettant en regard les deux objets cela permet une comparaison, de forme, de matériau... Le message est simple et crée un lien direct entre passé et présent par le biais de l'objet. On peut aussi relever la première chronologie du parcours qui se présente comme un pendant à ce module. En effet, cette dernière fait le lien entre différents objets qui représentent tous une époque différente plus ou moins éloignée de nous. Cette frise finit par une petite vitrine répertoriant différents éléments récents en céramique (prothèses dentaires...). Cela permet de faire le lien par le matériau qui se prolonge jusque dans le présent. L'association est, ici, moins évidente, mais, a une volonté unificatrice entre les âges.

L'audio-guide quant à lui se présente comme un moyen d'actualisation du passé transmis par l'objet. Tout d'abord, celui-ci n'échappe pas à la règle de faire référence au présent pour expliquer le passé : « Vous voyez, les potiers de l'époque recyclent leurs encombrants ! ».¹ Mais la façon dont a été pensé cet outil va plus loin : « L'audio-guide a pour but de rendre plus vivant la visite du musée. Le but était d'imaginer un Gallo-Romain qui viendrait de l'Antiquité pour visiter le musée. Cela permet de mettre en perspective le monde d'aujourd'hui avec l'Antiquité. »². En effet, l'audio-guide devient le moyen de parole de deux personnages se trouvant dans le musée : Mercure, le dieu romain des commerçants et messenger des dieux, et Rosmerta, une déesse nourricière gauloise associée à la terre. Ces deux personnages sont le symbole de la période durant laquelle s'est développée la sigillée. L'audio-guide se veut dynamique et éloigné de la monotonie des explications scientifiques. Pour cela, il n'hésite pas à interpeller le visiteur « Bon, alors, en avant ! »³, « Devinez quel est ce curieux objet... »⁴.

¹ Audio-guide, 14 - Panorama - Commentaire d'un des objets architectoniques, p.7

² Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Céline Francon, médiatrice culturelle

³ Audio-guide, 1- Accueil, p.1

⁴ Audio-guide, 26 – Les outils : le barolet, p.14

Si on suit la volonté première qui a orienté la création de l'audio-guide, Mercure et Rosmerta sont associés au passé. En effet, lors de la présentation des guides antiques au début de l'audio-guide, Mercure finit en invitant le visiteur à commencer la visite : « Plongeons dans notre avenir et dans votre passé ! »¹. Cela veut bien dire que Rosmerta et Mercure appartiennent au passé, qu'il y a un écart temporel entre nous et eux. Cet écart est comblé par l'audio-guide qui devient une passerelle entre deux temps. La volonté est louable surtout que les collections sont présentées comme appartenant elles aussi au passé puisque nous allons nous plonger dans notre passé. L'idée aurait pu être intéressante dans le sens où les guides se seraient posés comme les témoins d'une époque en venant replacer l'objet dans son contexte d'utilisation de manière à donner vie à l'objet.

Cependant, on sent bien que la question du temps pose problème. Il est beaucoup fait allusion aux archéologues, à leur travail... L'audio-guide n'est plus, de façon aussi évidente qu'annoncée, le témoignage de personnages du passé qui visitent le musée. Ils sont surtout la voix des recherches scientifiques : « Mais les archéologues s'interrogent : s'agit-il encore vraiment de sigillée ? Les pâtes utilisées ne sont pas les mêmes, l'engobe, le vernis qui recouvre la surface, n'est pas obtenu par grésage. »². Le dialogue virtuel qui s'installe entre les guides et le visiteur permet seulement d'avoir un discours plus léger avec, parfois, quelques tournures plus libres.

Finalement, le réel dialogue entre passé et présent se fait par l'objet, bien évidemment, qui s'impose comme un support du passé. Mais, parfois, lors des dialogues, les informations apportées par l'objet et déchiffrées par l'archéologue, sont actualisées par le discours de l'audio-guide qui participe à rendre présent ce passé.

En effet, au cours des explications il devient visible que les verbes conjugués au présent et les verbes conjugués au passé s'alternent :

ROSMERTA

Je me demande pourquoi les potiers choisissaient tel ou tel décor...

MERCURE

Ils [les potiers] réalisaient leurs décors à la chaîne, sans y penser... Les scènes mythologiques et les grands faits historiques sont survolés ! C'est purement ornemental !

ROSMERTA

Oui, mais ce ne sont pas n'importe quels décors...

¹ Audio-guide, 1- Accueil, p.1

² Audio-guide, 15 – Panorama // Coupe grise Antiqué Tardive, p.8

Les potiers appartiennent au milieu populaire, et c'est au peuple qu'ils destinent leur céramique... Ils utilisent donc les symboles les plus larges de la culture romaine, ceux qui seront compréhensibles par tout le monde d'un bout à l'autre de l'Empire : les rivalités entre divinités, les jeux du cirque, la chasse, le sexe ! Ils savent très bien ce qu'ils font !¹

Ici, en passant de Mercure à Rosmerta, on change de temps. Rosmerta parle des potiers au passé. Elle instaure une distance entre le moment où elle parle des potiers et les potiers, donc, entre le présent et le passé. Elle se fait la voix des visiteurs anticipant une possible question qui aurait pu traverser leur esprit. Mercure lui répond au passé en faisant référence à des résultats scientifiques qui découlent de l'étude des céramiques. Par la suite, Rosmerta, parle des potiers au présent. Elle se présente comme contemporaine des potiers, elle les côtoie et les connaît. En ce qui concerne le choix des temps, celui-ci dépend de l'époque depuis laquelle on part. C'est-à-dire, si Rosmerta se demande - tout de suite dans l'immédiat - comment les potiers faisaient leur choix de décors, alors on part du présent pour s'interroger sur le passé : celui des potiers qui étaient à Lezoux il y a 2 000 ans. Cela explique la réponse au passé de Mercure puisque les potiers - si on part d'aujourd'hui - agissaient dans le passé et pas dans le présent puisqu'ils ont aujourd'hui disparu. Cependant, après cela une confusion dans les temps s'invite. Rosmerta commence en parlant des motifs de sigillées qui sont sous ses yeux, dans le musée, dans le présent. Pourtant, elle continue dans le présent alors qu'elle parle des potiers gallo-romains. Cela est très certainement dû au fait que Rosmerta commence au présent en se référant à l'objet. Ce dernier est si étroitement lié au passé qu'il permet, comme nous avons pu le voir plus haut, de réactualiser le passé.

Par contre, ce choix des temps est tout à fait contraire à la volonté première annoncée au début de l'audio-guide : les dieux n'appartiennent pas au passé mais ils sont entre les deux. Ils sont partagés. Parfois ils se font la voix du visiteur qui s'interroge, parfois celle de l'archéologue qui explique l'objet et les informations portées par celui-ci sur le quotidien des potiers gallo-romains, et parfois, il se fait contemporain des potiers. La forme que prennent les informations données manque de cohérence. Pourtant, il faut relever que, pour deux objets du musée, l'audio-guide prend une dimension plus vivante. En effet, si les personnages de Mercure et de Rosmerta sont les voix qui guident les visiteurs, c'est parce qu'ils vont les rencontrer dans le musée. Une correspondance se fait entre la statue de Mercure et le vase dédié à la déesse avec le discours de l'audio-guide. A ce moment, ce dernier prend tout son sens. Mercure et Rosmerta parlent directement de leurs représentations. Ils parlent d'eux (de leurs représentations) à la 1^{er} personne : « Ah me voilà ! Bon je me suis déjà vu dans des

¹ Audio-guide, 39 – Quelle est la signification des décors ?, p.20

productions de facture plus classique mais pas aussi monumentale. »¹. L'effet de reflet qui s'opère entre la voix et la statue ou le vase, en font des objets animés, qui portent la mémoire d'une personne. Ici, celle des dieux qui viennent nous la transmettre directement, qui viennent nous l'expliquer sans passer par un processus de reconstruction de mémoire, de passé, de patrimonialisation. Ainsi, les explications sur le sens de ces objets dans le quotidien des gallo-romains découlent naturellement, elles n'ont pas une teneur scientifique et artificielle.

Ces procédés de réactualisation sont déjà complexes et nous pouvons en avoir le ressenti sans réellement faire le lien avec la cause. Cependant, le musée met en place d'autres moyens afin de mettre en contact le visiteur avec le passé des objets. En effet, le parcours de visite compte de nombreuses illustrations et reconstitutions. Les panneaux informatifs sont largement illustrés afin que le propos soit plus clair et que le texte ne soit pas trop impressionnant. Il y a des photos d'objets, des détails...mais aussi des dessins qui remettent en contexte les objets exposés. Il y a de nombreuses vidéos d'animations qui permettent de mettre en action différentes reconstitutions. Tout cela permet aux visiteurs de visualiser comment l'objet était utilisé ou à quoi il ressemblait.



Figure 17 : grande maquette d'une officine représentant une aire de travail des potiers²

¹ Audio-guide, 23 - Statue de Mercure, p.12

² Figure 18 : maquette de l'officine, 2017 © Zoé Dauzat

Dans le musée, il y a beaucoup de reconstitutions en 3D. Le site archéologique de Lezoux n'est pas visible car la plupart des vestiges sont recouverts par la ville et beaucoup de mobilier a été déplacé. « C'est aussi pour ça qu'on n'a pas hésité à aller vers la reconstitution afin d'illustrer l'objet. La reconstitution permet d'expliquer et de visualiser. »¹. En effet, la reconstitution permet de réduire le texte et de donner une information accessible à tous : enfants comme adultes ou personnes handicapées, francophones comme personnes étrangères.

La plupart des reconstitutions se trouvent au deuxième étage avec les céramiques antiques. Le travail du potier, la partie sur la cuisson et le four sont abordés à travers une grande maquette d'une officine, c'est-à-dire l'espace qui comprend le travail de l'argile : de sa préparation à la cuisson (voir figure 18). Cette petite maquette met en scène des figurines de potiers en plein travail. Nous pouvons aussi relever une reconstitution d'un grand four gallo-romain qui s'impose comme la grande attraction du musée (voir figure 19). A la fin du parcours, nous avons encore une reconstitution qui met en scène différents types de tombes avec un squelette et des vases funéraires.

¹ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Fabienne Gateau, conservatrice



Figure 18 : reconstitutions ¹

En haut : reconstitution partielle du grand four gallo-romain avec des sigillées à l'intérieur
En bas : reconstitution d'une nécropole avec les différents types d'inhumations

¹ Figure 19 :

- en haut : reproduction du four gallo-romain, 2017 © Zoé Dauzat
- en bas : reproduction d'inhumations, 2017 © Zoé Dauzat



Figure 19 : parc du musée¹

au premier plan : petits jardins avec des plantes et des légumes utilisées à l'Antiquité

au second plan : reconstitution d'un grenier gallo-romain en bois, chaux et jonc couverts d'une sigillée

Depuis plusieurs années, le parc qui se trouve derrière le musée s'est vu doté d'un grenier gallo-romain réalisé en 2015 avec l'aide de Patrick Boos, spécialisé dans la reconstitution de bâtiments gaulois. Ce dernier a été construit avec des techniques déduites des fouilles archéologiques. Le grenier est sur pilotis et entièrement construit en matériaux périssables : chaume, bois, joncs... Une céramique sigillée, conçue spécialement par un potier de Lezoux qui reproduit les techniques de fabrications antiques, vient coiffer le haut de la construction afin que celle-ci soit bien étanche. Il se trouve à côté d'un petit jardin avec des plantes et légumes qui étaient utilisés par les gallo-romains qui donne l'occasion d'ateliers autour du jardinage et de la cuisine antique au moment des vacances de printemps (voir figure 20). Le but est de créer un environnement immersif, qui va plus loin que le simple lien entre passé et présent mais qui vient ancrer le passé dans le présent en lui redonnant vie par le biais de la reconstitution.

Cependant, il faut relever que la plupart de ces reconstitutions contiennent des erreurs, des approximations. Ces reconstitutions reposent sur l'archéologie mais « L'archéologie n'est pas une science exacte. »².

2. L'archéologie : une science inexacte

En effet, l'archéologie a beau être une science et être la base de la grande majorité des savoirs qui sont véhiculés sur les objets patrimoniaux archéologiques, celle-ci n'est pas aussi

¹ Figure 20 : Parcs du musée, 2017 © Zoé Dauzat

² Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Carole Betenfeld et Isabelle Boiron, médiatrices culturelles

véridique que ce que nous aimerions bien croire : « Il faut savoir accepter les lacunes dans tout travail scientifique. »¹. En effet, les informations avancées dans les différents supports ont aussi pour missions de préparer le visiteur au caractère incertain de ce qu'il apprend ou de ce qu'il voit.

Les reconstitutions en sont les meilleurs exemples. Prenons le four 55 qui se trouve au deuxième étage. Celui-ci se présente comme un pendant antique aux deux fours du rez-de-chaussée. Les vestiges d'un aussi grand four ont bien été retrouvés dans la ville de Lezoux, mais, les indices restant étaient peu nombreux. En effet, lorsque l'on se trouve en la présence d'un bâtiment disparu, il est souvent facile d'imaginer les dimensions au sol et les éléments de construction de la base. Mais ensuite, l'élévation devient beaucoup plus hypothétique puisque, même si le bâtiment se trouvait être en pierres, cette partie a bien souvent disparu, notamment le toit. De plus, la reconstitution demande un nombre d'informations importantes car il ne doit manquer aucun élément afin que l'ensemble soit viable. Cependant, les reconstitutions ont bien souvent besoin d'hypothèses pour être complétées :

ROSMERTA

Comment ont-ils pu reconstituer ce four ? N'était-il pas arasé lors de sa découverte ?...

MERCURE

Pendant la fouille, les archéologues notent les moindres détails, ceux qui trahissent la présence d'un mur ou bien ... des parties altérées par le feu ; tous les objets recueillis sur place sont étudiés pour déterminer leur fonction et leur place. On en déduit les dimensions du four, la nature des éléments qui le composent, le cheminement des flammes et enfin la hauteur probable du laboratoire (ici sans doute 2,50 m). Bien sûr, ce sont des hypothèses, mais elles s'appuient sur des données concrètes !

Pourtant il reste toujours des incertitudes, notamment en ce qui concerne les parois intérieures du laboratoire : les canalisations juxtaposées étaient-elles bien prises dans la maçonnerie, comme on l'a représenté ici, et les supports qui viennent contre ces parois avaient-ils bien cette forme et ce mode de fixation ?

Voilà : proposer, à partir de données fragmentaires, la vision la plus précise et la plus plausible du passé, c'est l'Archéologie !²

Les archéologues peuvent recouper des informations trouvées sur d'autres structures relativement proches. Bien souvent il faut plusieurs bâtiments pour pouvoir en restituer un et le tout est complété par des suppositions. Le four 55 n'est la représentation d'aucun four qui ait pu exister, même pas celui de Lezoux, mais en même temps il donne une idée de ce à quoi ce type de construction pouvait ressembler.

¹ Audio-guide, 27 – Maquette : les vestiges d'ateliers de potiers à Lezoux, p.14

² Audio-guide, 34 - Les difficultés de la reconstitution du four F55, p.17

Concernant cette reconstitution, la forme qui lui a été donnée est relativement intéressante. En effet, la base du four est enfoncée dans le sol comme lorsque des vestiges sont dégagés du sol lors de fouilles. Le four n'est pas complet de manière à pouvoir en voir l'intérieur. Une partie du four est remplie de céramiques prêtes à être cuites. L'ensemble conserve les dimensions supposées du four originel retrouvé à Lezoux. Cette présentation du four en fait un parfait moyen de montrer la manière dont devait être construit ce type de bâtiment, mais en même temps, la présentation s'approchant de véritables fouilles archéologiques peuvent tromper les visiteurs. En effet, cette présentation peut faire penser à une reconstitution des vestiges retrouvés en fouilles.

Les musées apportent des savoirs mais comment pouvons-nous nous positionner face à ce savoir fragmentaire dont nous ne connaissons même pas la part véridique et la part hypothétique ? L'archéologie évolue sans cesse et les données peuvent être modifiées ou complétées à la suite de nouvelles découvertes. En effet, il est courant dans l'archéologie, mais aussi dans d'autres sciences, de se tromper. Ainsi, pendant des années on a appris quelque chose que l'on pensait vrai mais qui ne l'était pas : « Pendant longtemps, les archéologues ont pensé que les centres de production de céramique étaient indépendants. Mais l'avancée des recherches leur a fait comprendre qu'ils entretenaient des relations étroites. »¹. L'archéologie est une science en constante évolution et les musées, eux-mêmes, n'arrivent pas toujours à suivre ces avancées puisqu'il leur faut se réadapter sans cesse. Cette inconstance est, par la même occasion, difficile à faire sentir aux visiteurs et notamment aux plus jeunes : « Parfois, les enfants émettent des suppositions durant les visites qui sont, pour eux, d'emblées véridiques. »². Les savoirs archéologiques se sont construits sur des retours en arrière, des hypothèses et des manques.

Pourtant, il semble que ce manque ne soit pas aussi handicapant que ce qu'il pourrait être. En effet, l'objet archéologique reste un témoin du passé à travers lequel nous rentrons en contact avec nos « ancêtres », notre passé. C'est un lien avant tout affectif qui se crée à la vue de ces traces de personnes qui ne sont plus, mais qui, par le témoignage d'un objet, ont laissé l'empreinte de leur existence : « Pour moi, les objets qui m'émeuvent le plus ce sont les cales des fours avec toutes les empreintes digitales des potiers. Quand on les tient on met les doigts là où un potier, il y a 2000 ans, a mis les siens. Et ça c'est plus impressionnant qu'un

¹ Audio-guide, 17-Cartes Ateliers du Centre de la Gaule, p.9

² Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Carole Betenfeld et Isabelle Boiron, médiatrices culturelles

objet en or. »¹ (voir figure 21). Aucune science n'est ici nécessaire. Le témoignage est brut et c'est la trace seule qui donne tout son sens à l'objet, peu importe sa fonction ou son utilisation.



Figure 20 : cale qui était mise entre les céramiques lors de la cuisson. On distingue la forme des doigts qui ont pincés l'argile²

La sigillée est particulièrement intéressante dans ce contexte car cette céramique est caractérisée par la présence de sceaux à l'intérieur ou à l'extérieur des céramiques qui ont le rôle de signature (voir figure 21). Ceux-ci permettent de mettre des noms sur les potiers ou les ateliers qui ont produit de la céramique au début de notre ère à Lezoux. Ces estampilles deviennent la marque directe du potier qui a produit la pièce qui est sous nos yeux. Il reste une petite partie de lui, de son travail, qui survit dans la céramique. C'est un témoignage précieux pour les archéologues qui ont un vestige déjà signifiant « Ces signatures sont les seules sources écrites que nous possédons pour évoquer le monde des potiers. »³. La volonté du potier d'imprimer son nom, de laisser une trace, nous donne l'impression d'être face à un lègue qui nous est fait, à nous personnellement, par une personne du passé, alors que ce lien n'est qu'une construction artificielle construite par le processus de patrimonialisation.

¹ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Céline Francon, médiatrice culturelle

² Figure 21 : cale pour la céramique, 2017 © Zoé Dauzat

³ Panneau informatif numéro 15, Musée départemental de la Céramique, 2006, Lezoux



Figure 21 : ensemble de sigillées signées sur lesquelles on peut voir le nom de potiers ou d'ateliers de l'Antiquité¹

Cependant, ces signatures apposées avec un poinçon-matrice, nous permettent de mettre un nom, de personnaliser la mémoire d'une personne. Le nom a une importance, cela nous donne l'impression de le connaître un peu, il n'est plus un potier parmi tant d'autres mais il a une identité propre : « Primus, Atilianus, Félix et les autres... »². Pourtant, cette impression est artificielle : cette signature ne nous donne que très peu de détails sur leurs vies personnelles. Il en est surtout déduit les caractéristiques de leurs sigillées et une estimation de l'époque durant laquelle ils ont exercé. Pourtant, cette marque est visible et permet un lien direct et rapide entre le visiteur et l'objet comme relais d'un passé, et plus particulièrement ici, d'un potier : « Les signatures font des potiers des personnes à la fois éloignées et proches de nous. On ne sait pas exactement qui est la personne derrière le nom ou même si c'est son vrai nom, mais on a une trace de lui. »³.

Lorsque cette trace est suffisamment visible, l'objet parle de lui-même. Il va tout de suite se positionner comme un témoignage de qualité autant par les responsables du musée qui ne

¹ Figure 22 : ensemble de sigillées signées, 2012 © Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, Jodie Way

² Panneau informatif numéro 15, Musée départemental de la Céramique, 2006, Lezoux

³ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Fabienne Gateau, conservatrice

vont pas hésiter à l'exposer, mais aussi pour les visiteurs qui vont, tout de suite, pouvoir rentrer en contact avec leur passé au travers d'un témoignage visible et évident :

Néanmoins, il est toujours possible de présenter un objet dès lors qu'il a du sens. Par exemple, on a exposé un petit vase avec de la coriandre dedans, ce n'était pas très impressionnant, il était petit mais il permettait un discours autour de la conservation alimentaire. Il restait encore l'odeur ce qui permettait un caractère émotionnel par rapport à un objet du quotidien d'une personne du passé.

À ce moment-là, peu importe le nombre d'informations scientifiques que l'on a pu tirer de l'objet, il se suffit à lui-même.

Au-delà de l'émotion que peut susciter le témoignage de l'objet, le manque d'informations peut lui aussi devenir une source d'intérêt : « L'objet archéologique c'est aussi l'imagination. En restant trop centré sur les datations et les informations scientifiques des archéologues, on perd la poésie de l'objet. Quand on est face à une trace du potier, ton imagination se met en route. »¹. En effet, les mystères que rencontrent les scientifiques deviennent souvent des sujets passionnants. L'inconnu, devient une motivation de recherche : « L'être humain est curieux, il s'est forgé là-dessus, il a toujours voulu en savoir d'avantage comme pour les explorateurs qui sont allés au-delà des terres connues. »². Les hypothèses scientifiques laissent la place à l'imagination qui vient remplir les trous laissés par l'archéologie.

L'imaginaire vient s'opposer à la science rationnelle qui donne un sens appuyé par des arguments plus ou moins solides. Pourtant, alors que nous pourrions penser que nous recherchons à construire de manière vraisemblable notre passé, il semble que nous aimons le fantasmer. Le mystère devient une source d'imagination recherchée par les visiteurs qui, au-delà de la collecte de connaissances, vient motiver l'intérêt porté à l'objet :

C'est la même chose pour les biberons antiques. On les retrouve essentiellement dans les tombes d'enfants. On a retrouvé des traces de lait à l'intérieur et on a fait la supposition qu'ils étaient des biberons mais on n'en est pas sûr. Leur contenance semble trop petite, ça ne peut être qu'une supposition. Il y a d'autres hypothèses comme le fait que ça soit des tire-laits ou un objet pour donner une boisson à base de vin, d'eau et de miel que l'on donnait aux nouveaux nés dans l'Antiquité. Il reste

¹ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Céline Francon, médiatrice

² Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Carole Betenfeld et Isabelle Boiron, médiatrices culturelles

mystérieux. [...] C'est aussi ça qui fait son charme, dire qu'on ne sait pas tout [...] Et dans la visite ça peut être la petite anecdote qui peut retenir l'attention du public. »¹

L'intérêt premier de l'objet n'est plus d'être le témoin d'un temps passé, mais d'être un objet inconnu, que l'on a oublié et dont on recherche la fonction, la nature. C'est un sujet d'interrogation coincé entre la passion de l'inconnu, et celle de notre passé. Pourtant, c'est cet aspect qui va faire d'un petit canard en bronze un objet intéressant qui mérite une place dans l'exposition : « Ce sont des objets bien conservés et un peu exceptionnels même si, comme le petit canard en bronze, ils n'apportent pas grand-chose du point de vue du sens, à part que des petits canards en bronze étaient fabriqués. Après on ne peut que faire des hypothèses. »².

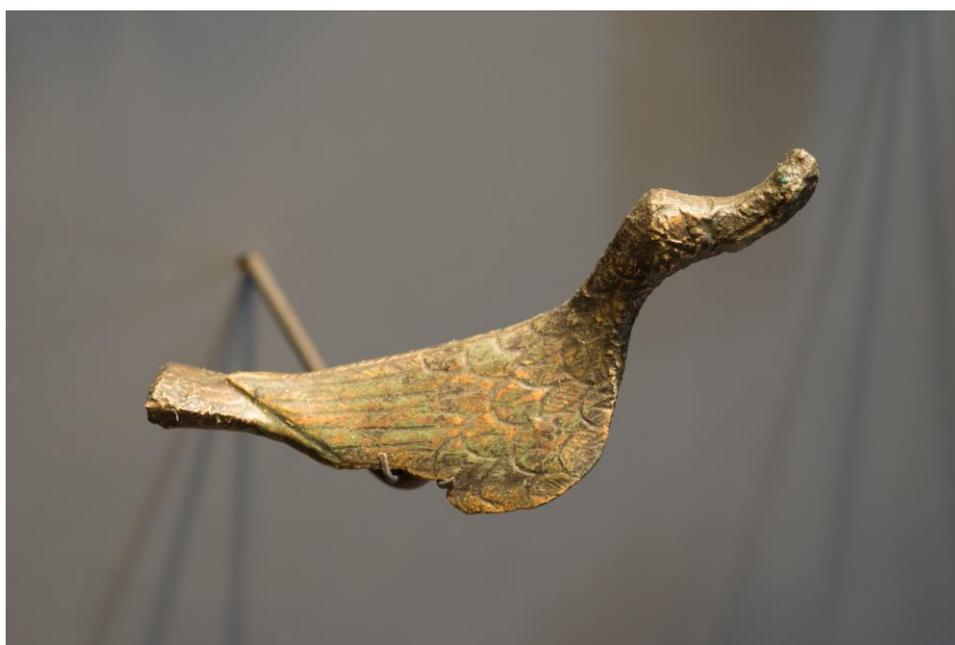


Figure 22 : petit canard en bronze³

Alors que l'archéologie fait de son mieux pour comprendre un passé contenu dans des objets, la plupart des idées et des conclusions qui en ressortent sont incertaines. La question du lien temporel entre passé et présent est complexe et il est parfois difficile de la franchir. Cependant, la science se retrouve parfois confrontée à l'affectif et l'émotionnel qui sont deux domaines qu'elle ne prend pas en compte. Elle devient inutile, ou plutôt secondaire face à l'intensité d'une trace archéologique. Finalement, le passé est parfois rêvé plutôt qu'étudié.

¹ Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Carole Betenfeld et Isabelle Boiron, médiatrices culturelles

² Propos recueillis et retranscrits lors de l'entretien de Fabienne Gateau, conservatrice

³ Figure 23 : petit canard en bronze 2012 © Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, Jodie Way

Conclusion

Le temps et le patrimoine se révèlent étroitement liés. En effet, alors que nous nous fabriquons une représentation du temps en le divisant en trois moments distinctifs, le patrimoine s'offre comme un repère dans cette temporalité sans limite. Il nous est impossible de considérer le temps dans son ensemble. Le présent reste indispensable mais il lui faut être complété par ce que l'on connaît : ce qui constitue notre passé, et ce vers quoi on veut se diriger : ce qui constitue notre futur.

Cet espace temporel avec lequel on interagit est fluctuant car ses limites sont mouvantes. Nous avons clairement séparé le temps mais, l'un des trois domine toujours sur les deux autres. Notre société actuelle veut se construire sur le seul présent qui se donne comme le seul temps sur lequel on peut agir.

Il semble, cependant, que notre société soit fortement attachée à son passé qu'elle conserve précieusement. En effet, depuis son apparition lors de la Révolution française, le patrimoine fleurit de toutes parts donnant un aspect figé à nos paysages qui sont ponctués de monuments et d'objets arrêtés dans le temps. Nous nous plaisons à contempler et apprendre de ces témoins de notre passé. Cependant, cette passion pour ceux qui nous ont précédés n'est pas nouvelle. En effet, nous avons toujours pu observer des vestiges d'autres temps et nous sommes, même, allés jusqu'à les rechercher avec ce qui deviendra au XIX^{ème} siècle l'archéologie. L'humanité n'en a pas toujours fait le même usage. En effet, les traces du passé ont pu être utilisées dans un but politique, afin de légitimer un souverain, ou comme monnaies d'échange ou comme pièces de collection.

Cependant, ce que nous appelons le patrimoine n'a qu'un but de témoin d'un passé, il prend tout son sens de par son ancienneté. En effet, le patrimoine est patrimoine car il est attesté comme étant ancien. Cette revendication d'une appartenance au passé est faite par des personnes ayant les connaissances nécessaires. Sa valeur est en partie attachée à sa qualité d'objets du passé. Cependant, le futur patrimoine doit d'abord être reconnu socialement comme tel avant de prétendre à être le patrimoine d'une nation. Seulement après, il devient le représentant d'une partie du passé, un passé commun à une population, au pays entier et, même aujourd'hui, à l'humanité à laquelle il appartient. Ce patrimoine se doit d'être partagé et accessible à tous.

C'est dans ce cadre que le musée c'est imposé comme une solution. Il présente ses collections à tous et il les conserve dans le but de les transmettre aux générations futures. Son développement est lié à celui du patrimoine. En effet, ils ont fait leur apparition en même temps, lors de la Révolution française, et avec l'expansion du patrimoine est sa diversification, les musées se multiplient et connaissent des formes variées répondant à la transformation du patrimoine.

Cependant, il apparaît que le patrimoine n'est pas aussi accessible que ce qu'on voudrait. En effet, en le rattachant aussi étroitement au passé, l'objet patrimonial est devenu, avant tout, un objet ancien dont la différence avec les objets de notre société est visible. Sa place ne semble pas appartenir au présent avec lequel il ne semble plus rien partager. Encore une fois, notre conception césurée du temps place une barrière entre le passé, auquel nous rattachons le patrimoine, et notre temps qui correspond au présent.

Ainsi, le contact avec le présent devient difficile et nous voyons d'abord l'objet patrimonial comme appartenant au passé. C'est pour cela que le musée au travers de l'exposition va tenter de recréer ce lien entre l'objet et le visiteur, entre passé et présent. L'organisation entière du musée a pour but de les mettre en contact. L'exposition vient replacer l'objet comme médiateur entre présent et passé. En effet, l'objet patrimonial est un témoin, il nous permet d'avoir une idée de ce à quoi ressemblait le passé, le mode de vie de ceux qui étaient en possession de ces objets...

L'objet patrimonial ne fait plus partie de ce passé, il n'en est plus que l'indice. Il fait parti du présent et, par le biais de l'exposition, il devient, pour nous, le médiateur entre passé et présent. Notre conception linéaire du temps allant du passé vers le présent puis vers le futur, est bousculée. En effet, l'objet permet de reconstruire un lien perdu entre passé et présent. Cependant, cette reconstruction part du présent car se sont les études réalisées sur l'objet encore inconnu qui permettent de lui redonner une identité. Ainsi, l'objet patrimonial permet de remonter le temps mais aussi de se projeter dans l'avenir.

En tant que patrimoine, l'objet doit être passé aux générations futures qui doivent elles aussi pouvoir en bénéficier c'est pour cela que la conservation est aussi importante. Le patrimoine est vu comme un don du passé, il devient notre héritage, une dette envers le passé qui, pour être réglée, doit être donnée à voir à tous et transmise dans le futur.

Le musée par l'exposition de l'objet patrimonial permet de faire des informations portées par celui-ci une identité nationale. Notre société présentiste se retrouve en mal d'un passé, d'une identité. Le patrimoine se présente comme une mémoire du passé qui vient combler notre manque de racines. Cependant le patrimoine relève d'un choix ce qui fait que notre société détermine elle-même ce qui va faire parti de son identité et qui va être transmis dans le futur. De plus, de par sa qualité mémorielle, le patrimoine permet la réactualisation du passé et du futur dans le présent. En effet, de par l'objet, le passé et futur habite le présent. Ce qui fait que notre société tourne, en effet, entièrement autour du seul présent.

Cependant, toutes ces actions sont permises par l'exposition de l'objet sans qui personne ne pourrait profiter de ce patrimoine porteur de notre identité et de notre héritage. Le musée permet la rencontre avec le visiteur mais, comment la met-il en place ?

C'est ce que nous avons observé dans l'étude de cas du Musée départemental de la Céramique de Lezoux. Nous avons relevé différents moyens de médiation, comme les panneaux explicatifs et l'audio-guide, qui sont mis en place afin de permettre aux visiteurs t'atteindre et de comprendre l'objet archéologique. Afin de rendre l'objet le plus accessible possible, le passé auquel il renvoie doit être situé dans le temps à l'aide de la chronologie. On a vu que celle-ci était indispensable et que le parcours de visite se devait d'être cohérent, soit autour d'une idée constante, mais, dans un musée d'archéologie, il est plus facile d'avoir recours au parcours chronologique qui donne un support temporel solide.

Mais, encore une fois, pour avoir un lien entre passé et présent, il faut partir du présent, de ce qu'on connaît. Les analogies se présentent comme un moyen de comprendre le passé. Les reconstitutions, les dessins et les images de synthèse donnent à voir ce qui était donnant, ainsi, un aperçu de ce qu'était le passé, celui qui fait partie de notre identité, un passé choisi.

En effet, les objets ne sont pas tous exposés. Ils sont choisis selon différents critères comme l'état de conservation, les besoins de restauration, la rareté de l'objet, son esthétique... Chacun doit servir un discours. Toutes leurs capacités ne sont pas présentées aux visiteurs, ils n'ont accès qu'à une partie qui a été préalablement choisie.

Enfin, nous avons pu remarquer les limites de ce passé et de son impact sur la société. Le musée apporte un savoir aux visiteurs, des informations appuyées par un discours scientifique précis. Les démarches de découvertes sont souvent décrites ce qui permet de donner plus de crédit à l'information. Cependant, il s'avère que l'information n'est pas donnée de façon

complète aux visiteurs mais elle est vulgarisée afin qu'elle soit plus facilement assimilable par tous. Pourtant, l'archéologie ne permet pas d'avoir des réponses sûres et complètes. C'est une science qui imagine un passé à partir de témoins qu'il faut interpréter. Ainsi, les réponses qu'elle apporte ne peuvent pas toujours être vérifiées.

Finalement, il apparaît que, pour les visiteurs, l'incertitude qui règne autour de l'objet archéologique en fait un sujet de curiosité qui vient motiver son attention. Nous nous plaisons à nous imaginer un passé, à le construire, à le chercher. Une part de véracité est indispensable pour se construire une identité, mais l'imagination et l'affectif de la trace d'un « ancêtre », viennent dépasser ou pallier aux manques scientifiques.

Ainsi, l'objet patrimonial archéologique se présente, dans un premier temps comme un objet éloigné temporellement de nous. Cependant, il apparaît que celui-ci est proche de nous et nous donne l'accès à des temps qui nous sont éloignés. Par le biais de l'exposition, il nous est présenté comme une trace indicielle du passé. Un passé qui est étudié et montré à tous par le biais de l'exposition. Les savoirs apportés par le travail scientifique sont ainsi réinvestis par le visiteur pour venir composer l'identité d'une société. Cependant, l'objet patrimonial archéologique nous donne aussi la possibilité d'entrevoir le futur car, celui-ci, est conservé au sein des musées dans le but d'être transmis aux générations futures. L'objet patrimonial devient médiateur temporel car nous lui en donnons la possibilité en le faisant patrimoine et en l'exposant. Il devient un objet à la croisée des temps qui nous donne la possibilité de les faire correspondre entre eux.

Bibliographie

- GOB André, DROUGUET Noémie. *La Muséologie, Histoire, Développements, Enjeux Actuels*. Vol. 2ème édition. Collection U. Armand Colin, 2006, 298p.
- CHASTEL André Chastel, BABELON Jean-Pierre. *La notion de patrimoine*. Paris: Liana Levi, 2008, 141p.
- CHAZOTTES Patrice, SERAIN Fanny, VAYSSE François, CAILLET Elisabeth. *La Médiation Culturelle : cinquième roue du carrosse ?* Editions L'Harmattan, 2016, 272p.
- Colloque interdisciplinaire Icône-image, Musée de Sens, eds. *Le musée et les publics : actes du 8e colloque interdisciplinaire Icône-image, Musées de Sens, 1er-2 juillet 2011*. [Sens] Champs-sur-Yonne: Obsidiane les Trois P. plumes, papiers, pinceaux, 2012, 177p.
- DAVALLON Jean. *Le don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris: Hermes Science Publications, 2006, 222p.
- DAVALLON Jean. "Le musée est-il vraiment un média ?" *Publics et Musées* 2, no. 1 (1992): 99–123. doi:10.3406/pumus.1992.1017.
- DAVALLON Jean. "Le patrimoine : 'une filiation inversée'?" *Espaces Temps* 74, no. 1 (2000): 6–16. doi:10.3406/espat.2000.4083.
- Centre de sociologie des organisations, Musée national du Moyen âge-Thermes et Hôtel de Cluny, eds. *Publics & projets culturels : un enjeu des musées en Europe journées d'étude, 26 et 27 octobre 1998, Paris, Musée national du Moyen âge*. Patrimoines et sociétés. Paris Montréal (Québec): L'Harmattan, 2000, 313p.
- HALBWACHS Maurice, NAMER Gérard, JAISSON Marie. *La mémoire collective*. Nouvelle édition revue et augmentée. Bibliothèque de l'Évolution de l'humanité 28. Paris: Albin Michel, 1997, 295p.
- HARTOG François. *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*. Édition revue et augmentée. Paris: Points, 2015, 321p.

- KOSELLECK Reinhart, LORIGA Sabina, HOOCK Jochen, HOOCK-DEMARLE Marie-Claire. *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*. Nouvelle édition revue et complétée. En temps & lieux 61. Paris: Éditions EHESS, 2016, 334p.
- POULOT Dominique. “Le temps des musées et le temps du patrimoine.” *Hermès, La Revue*, no. 61 (November 23, 2013): 23–29.
- POULOT Dominique. *Patrimoines et musées*. 2e édition revue et augmentée. Paris: Hachette Éducation, 2014, 256 p.
- RICEUR Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Points 494. Paris: Éd. du Seuil, 2003, 720p.
- RIEGL Alois, DUMONT Matthieu, LOCHMANN Arthur. *Le culte moderne des monuments : sa nature et ses origines*. Paris: Éditions Allia, 2016, 110p.
- HARTMUT Rosa, CHAUMONT Thomas. *Aliénation et accélération*. Paris: La Découverte, 2014, 156p.
- ROUSSO Henry. *Face au passé : essais sur la mémoire contemporaine*. Collection Histoire. Paris: Belin, 2016, 326p.
- ROUSSO Henry. *La Hantise Du Passé: Entretien Avec Philippe Petit*. Paris: Textuel, 1998, 143p.
- SCHNAPP Alain. *La conquête du passé : aux origines de l'archéologie*. Le livre de poche 546. Paris: Librairie générale française Éd. Carré, 1998, 511p.
- TODOROV Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Collection Arléa-poche 44. Paris: Arléa, 1998, 59p.

Sitographie :

Site de l'UNESCO :

<http://whc.unesco.org/fr/criteres/>

Site du Ministère de la Culture et de la Communication:

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Archeologie>

Site de l'ICOM:

<http://icom.museum/lorganisation/licom-en-bref/L/2/>

Site de la Grotte de Chauvet et de la Caverne du Pont d'Arc :

<http://www.cavernedupontdarc.fr/decouvrez-la-caverne-du-pont-d-arc/la-caverne-du-pont-d-arc/une-prouesse-technologique-au-service-de-l-emotion/>

Table des annexes

ANNEXE 1 : Entretien avec Céline Francon, médiatrice culturelle.

ANNEXE 2 : Entretien avec Yvon Lecuyer, chargé des collections

ANNEXE 3 : Entretien avec Carole Betenfeld et Isabelle Boiron, médiatrices culturelles.

ANNEXE 4 : Entretien avec Fabienne Gâteau, conservatrice

ANNEXE 5 : Texte version française de l'audio-guide

ANNEXE 1 : Entretien avec Céline Francon, médiatrice culturelle.

1) Est-ce que la question du temps influence la manière dont est pensé le musée ?

La question du temps s'est posée lors de la création du musée. On s'est rendu compte que pour des personnes qui ont étudié l'histoire ou l'histoire de l'art, la notion de temps, la chronologie était disons... plus évidente. Mais ce n'est pas le cas pour la majorité des visiteurs. C'est quelque chose qui n'est pas du tout maîtrisée. Il y a plusieurs années, je faisais une visite à un groupe de personnes sourdes. Je leur parlais de l'Antiquité et du Moyen Âge et une dame m'a dit qu'elle ne pensait pas que ça existait !

Pourtant, le but d'un musée d'archéologie c'est aussi de remettre les objets dans leurs contextes et de les restituer dans la chronologie.

2) Comment s'articule le rapport entre l'objet archéologique et le visiteur ?

Le temps n'est important que s'il s'articule autour d'une problématique, parler d'une chose qui s'est passée il y a 2 000 mille ans, ça n'apporte rien. Au musée, on essaie de rapprocher les visiteurs de ce qu'ils connaissent. Si on leur donne une date et un objet ils ne voient pas l'intérêt. Il faut leur parler de ce qu'ils connaissent et faire le lien avec les objets et ce qui se passait avant.

Le musée d'archéologie n'a de sens que si on fait le lien avec ce qu'on connaît aujourd'hui. Ce qui est intéressant c'est de montrer ce qui permet de faire le lien. Mais il est difficile à faire. Si on reste dans le monde de l'archéologie ça ne servira à rien alors que si les gens sont amenés vers les collections avec un lien entre aujourd'hui et l'objet, cela devient intéressant. C'est pour ça qu'il est indispensable de mettre en relation différents domaines comme l'ethnologie, des historiens... et pas seulement l'archéologie.

Les musées canadiens et américains ont plus l'habitude de travailler sur des collections qui mélangent objets archéologiques et contemporains, ils ne font pas la différence. D'ailleurs, on l'a un peu fait ici, le musée devait d'ailleurs accueillir une collection de céramiques contemporaines même si le projet n'a pas vraiment abouti. Mais ici on est trop centré sur l'objet seul sans faire de correspondances avec aujourd'hui.

Souvent, on utilise des exemples d'aujourd'hui pour les enfants puisqu'il faut qu'ils partent de quelque chose qu'ils connaissent pour comprendre. Mais on devrait toujours avoir cette base du présent pour tout le monde, les enfants comme les adultes en ont besoin.

L'objet archéologique c'est aussi l'imagination. En restant trop centré sur les datations et les informations scientifiques des archéologues, on perd la poésie de l'objet. Quand on est face à une trace du potier, ton imagination se met en route.

4) Le parcours chronologique est-il une évidence dans l'organisation des collections archéologiques ?

Il reste important de donner des repères chronologiques aux visiteurs, au moins au début de la visite comme on l'a fait, pour qu'ils se repèrent. Pour les archéologues c'est différent, ils ont l'impression qu'on les prend pour des enfants. Mais cette chronologie est nécessaire.

Cependant, le parcours chronologique n'a pas d'intérêt pour un objet archéologique, il est plus intéressant de présenter l'objet de manière thématique. Cependant, la datation a trop d'importance. Mais le parcours est stérile. La comparaison entre différents objets à différents moments d'une même époque est limitée. L'écomusée permet de donner une meilleure approche de l'objet. Il est replacé dans un contexte.

Le musée est trop centré sur la localité, il n'offre pas la comparaison avec d'autres lieux, pays, continents... au même moment. Ce qui permettrait d'étendre le propos. Mais aussi de se rendre compte que le temps n'est pas linéaire dans son évolution, qu'il y a des ruptures, des avancées technologiques qui sont perdues et que l'on retrouve bien plus tard.

5) Quel sens a l'objet patrimonial dans le musée d'archéologie, que représente-t-il ?

L'archéologie est intéressante si on te donne le contexte qui est derrière, les conditions dans lesquelles l'objet a été découvert, comment il a été façonné, comment le potier travaillait, à quoi il servait... Il doit venir t'apporter des indices sur son contexte.

6) Est-il difficile de présenter un objet archéologique au visiteur ?

Cela dépend de l'objet. Il y a une différence si l'objet est entier ou pas. Dans ce cas-là le contexte dans lequel il a été retrouvé est important. L'objet est vu mais il doit aussi être expliqué. Dans le musée il y a une boucle mérovingienne. C'est un joli objet mais il est cassé. On ne sait même pas comment il était utilisé. Il n'y a pas longtemps, dans un autre musée on a vu le même mais complet et là on a compris. Tout le monde a pris l'objet incomplet car il est joli mais sans pouvoir l'expliquer.

Pour moi, les objets qui m'émeuvent le plus ce sont les cales des fours avec toutes les empreintes digitales des potiers. Quand on les tient on met les doigts là où un potier, il y 2000 ans, a mis les siens. Et ça c'est plus impressionnant qu'un objet en or.

7) L'audio-guide et les panneaux doivent permettre de donner plus d'informations sur l'objet et aider à la visite. Les trouves-tu utile ?

Aujourd'hui avec les nouvelles technologies une multiplicité de possibilités s'offrent à nous. Ce qui serait le plus adapté serait la réalité virtuelle. C'est une véritable immersion. On peut montrer comment les objets étaient utilisés, comment ils étaient fabriqués... On peut voir les fouilles, le contexte de découverte de l'objet... C'est bien plus vivant.

8) Comment l'audio-guide a été pensé ?

L'audio-guide a pour but de rendre plus vivante la visite du musée. Le but était d'imaginer un Gallo-Romain qui viendrait de l'Antiquité pour visiter le musée. Cela permet de mettre en perspective le monde d'aujourd'hui avec l'Antiquité.

ANNEXE 2 : Entretien avec Yvon Lecuyer, chargé des collections

1) Qu'est-ce que t'évoque la notion d'objet archéologique ?

Pour moi l'objet archéologique est objet utilitaire, un objet d'étude qui est, au moment de la fouille, un peu désacralisé, c'est-à-dire qu'il n'a pas encore le statut d'objet muséal. Là, on s'en sert pour obtenir de la documentation. Il va nous servir à dire que sur ce site vivaient des Gallo-Romains, peut-être des potiers, des fabricants un peu plus spécialisés. Ça va être un outil qui va me permettre d'arriver à un résultat, une conclusion scientifique.

Ensuite cet objet, quand il arrive au musée, a une deuxième phase de sa vie qui est la phase de conservation, les méthodes ne sont pas les mêmes, il obtient un nouveau statut, une identité, il est inventorié.

A ce moment-là, on peut le re-sacraliser. On va le restaurer pour essayer de l'utiliser à des fins pédagogiques ou d'études et pour communiquer aux personnes le résultat des recherches scientifiques. Mais, ça va être fait de manière plus pédagogique afin de transmettre le savoir à tous. C'est un objet que l'on va essayer d'expliquer sans entrer dans les détails.

2) Quelle place à la chronologie dans la présentation et l'organisation du musée ?

La chronologie est importante, notamment au niveau du respect de la manipulation. Il y a un caractère émotionnel par rapport à l'ancienneté de l'objet. Ensuite, il y a des problématiques de conservation, c'est-à-dire qu'il y a des objets qui sont un peu plus fragiles notamment quand ils sont anciens comme par exemple les céramiques à engobe blanc.

Dans le parcours du musée, la chronologie aussi est importante. Elle permet d'aborder de manière construite l'histoire pour pouvoir cheminer dans le temps, même si certains objets se ressemblent d'une époque à l'autre, comme par exemple la céramique médiévale et la céramique contemporaine.

La chronologie permet de créer un schéma mental dans le passé, quelqu'un qui va se balader dans le parcours du musée peut se perdre notamment sur les fours puisque l'on a deux fours contemporains et le four 55 est une reconstitution gallo-romaine. Mais certaines personnes l'imaginaient comme un véritable four et même comme un four contemporain. La mise en chronologie est très importante dans un musée.

A mon avis il n'y a que l'exposition temporaire qui peut déroger à la règle. Elle est là pour apporter un contenu plus thématique, une recherche plus spécifique qui doit répondre à une

question. L'exposition permanente est plus là pour présenter l'objet d'un point de vue chronologique ou esthétique (pour les musées d'art).

Ici, le parcours est entre les deux : je pense que tout le rez-de-chaussée n'est pas très bien conçu. On a plusieurs chronologies, puis on aborde des aspects techniques. On revient à une chronologie et on présente un cabinet de curiosité. Puis on a quelque chose qui s'approche de la chronologie avec la vitrine panorama mais, il semble, que ce soit plutôt l'esthétisme qui prime car il y a très peu d'explication. C'est un gros panel des productions qui ont été réalisées sur Lezoux. Enfin, on finit sur l'usine Bompard et le XIXème/XXème s. Tous ces éléments mis bout à bout brouillent le sujet. A l'étage, on revient sur la production de sigillées et on repart sur un sens chronologique. La chronologie n'y est pas complète car on n'a pas la période contemporaine, ce qui manque.

3) Qu'entends-tu par sacralité ?

Lors de fouilles avec beaucoup d'objets, l'archéologue n'a pas toujours le temps de consacrer une véritable étude à tous. C'est seulement après les fouilles que les études sont finalisées. Déjà, au moment de la sortie de terre, certains objets peuvent avoir une petite dimension de sacralité mais c'est le critère de conservation qui permet la sacralité. Et c'est pour cela qu'on les met en valeur.

Tout de suite après les fouilles les objets sont mis en dépôt. C'est le SRA (Service Régional d'Archéologie) qui peut ensuite les transférer au musée sauf si le musée peut se porter acquéreur et en faire l'achat.

A ce moment, il y a une masse d'informations qui arrive dans le musée et c'est pour cela que l'inventaire est nécessaire. C'est par ce numéro d'inventaire que va commencer l'utilisation, l'objet obtient une identité qui lui est propre. C'est ainsi qu'on remarque les objets qui sont potentiellement restaurables, intéressants pour leurs qualités physiques, esthétiques et intellectuelles. La question de la rareté entre aussi en compte. C'est tout ça qui donne une certaine sacralité à l'objet.

La scénographie intervient aussi dans ce processus de sacralité notamment par l'individualisation là encore de l'objet. Dans le musée on a de grandes vitrines avec beaucoup d'objets afin de représenter la production de masse de la céramique sigillée. Ici, l'objet revient dans le groupe pour exploiter une idée. Mais la sacralité reste puisqu'il y a une mise à distance avec le public avec une mise en respect puisqu'il est protégé derrière une vitrine. Ce n'est pas un objet de médiation comme avec les modules pédagogiques où on a des reproductions

d'objets antiques pour que les gens puissent les toucher. Et encore ce n'est pas véritablement la même chose.

4) Quelles sont les conséquences de l'exposition de l'objet patrimonial archéologique ?

Toutes les études faites par les archéologues sont simplifiées dans le parcours du musée, il peut perdre certaines teneurs intellectuelles au profit d'autres. On ne va pas pouvoir exploiter toutes les facettes d'un seul objet. Par exemple, dans les vitrines avec les céramiques empilées on n'exploite pas les décors à feuilles d'eau de l'objet ou sa typologie, mais uniquement la notion de production de masse que l'objet reflète aussi.

Le patrimoine quand il est dans le musée est abordé de manière à servir un discours intellectuel dans le musée, au fil des panneaux qui vont t'apprendre des choses. Les panneaux sont construits par l'équipe du musée, la conservatrice et les attachés qui les produisent. Le contenu d'un musée résulte d'une œuvre collective. C'est-à-dire que tu as une conservatrice qui va diriger une pensée, une vision globale du musée. Par exemple dans le début du musée, on a une vidéo d'Armand Desbat qui est un spécialiste en céramique antique. Il a fait des vidéos ethnologiques sur la production des céramiques. Après, la collectivité propriétaire du musée, va définir le parcours mais c'est la conservatrice qui reste la tête pensante, la ligne directrice du musée. Tout ça s'inscrit dans le Projet Scientifique et Culturel dans lequel est inscrite la médiation. Ce dernier est validé de façon officielle par des instances.

5) Pourquoi exposer le patrimoine archéologique ?

L'intérêt de présenter l'objet archéologique aux visiteurs c'est de montrer quelque chose de nouveau, quelque chose qu'ils n'ont pas l'habitude de rencontrer en temps normal, ou de rencontrer par hasard dans leur jardin. Le but est de faire découvrir une partie de notre histoire et de faire comprendre l'évolution des techniques, des qualités esthétiques. C'est véritablement de permettre aux personnes de comprendre comment on s'inscrit dans notre société, dans notre passé. Après il y a différents publics comme les scolaires avec une dimension d'éducation. Pour les autres personnes ça va relever d'une volonté propre afin de s'élever intellectuellement, mais toujours dans un but de découverte et afin de voir quelque chose qu'ils ne connaissaient pas.

6) Quel est l'intérêt pour l'archéologue de retrouver des objets anciens ?

Pour l'amour du patrimoine. C'est essayer de restituer un morceau du passé, d'essayer de le comprendre, de comprendre à quoi il servait. C'est un peu la quête de l'inconnu et c'est aussi l'envie de restituer tout ça aux autres personnes, d'apporter notre pierre à l'édifice dans la compréhension de notre passé.

Par définition l'objet archéologique appartient à un passé révolu, même s'il peut être plus ou moins récent, il reste toujours antérieur au moment actuel. Mais dans tous les cas, c'est quelque chose qui est enfoui dans le sol, qui a été oublié à un moment donné et que l'on découvre de manière fortuite ou non, dans des zones qui sont définies comme des zones à risques au niveau archéologique. Toute la commune de Lezoux en est une. Dans ce cas il y a des diagnostics qui sont quasiment automatiquement prescrits par l'État, pour voir si les terrains programment des travaux qui peuvent mettre à jour des objets archéologiques ou des traces d'occupations humaines diverses et variées.

7) Peut-il être difficile de présenter l'objet aux visiteurs ?

Il peut l'être s'il est très fragmentaire et très usé. On va dire que ce ne sont pas les objets qui sont forcément choisis pour être exposés. Néanmoins, il est toujours possible de présenter un objet dès lors qu'il a du sens. Par exemple, on a exposé un petit vase avec de la coriandre dedans, ce n'était pas très impressionnant, il était petit mais il permettait un discours autour de la conservation alimentaire. Il restait encore l'odeur ce qui permettait un caractère émotionnel par rapport à un objet du quotidien d'une personne du passé.

L'objet pour l'objet s'il n'a pas de sens n'a que peu d'intérêt à être exposé dans un musée dès lors qu'il ne fournit pas d'information. Il reste le caractère de rareté, d'esthétique qui peut déroger à la règle. Par exemple la bille d'argile qui est dans l'exposition permanente, on n'est pas sûr de son sens mais elle est rare, elle appelle à la réflexion, ou même à l'imaginaire. C'est pour ça qu'on l'expose.

Quand des objets se ressemblent on n'en utilise pas les mêmes facettes. Et c'est ce qui est intéressant dans les objets archéologiques, la grande variété des discours qui peuvent en être tirée, c'est ce qui montre que notre société et les sociétés antérieures n'étaient pas uniformes.

ANNEXE 3 : Entretien avec Carole Betenfeld et Isabelle Boiron, médiatrices culturelles.

1) Comment abordez-vous la chronologie durant vos visites-guidées ?

On n'aborde pas le contexte de la même manière selon l'âge. Par exemple, les enfants en classe de maternelle n'ont pas de notion d'histoire. Pour eux le plus ancien possible c'est au temps de leurs grands-parents. L'approche est donc complexe : on cherche juste à leur faire comprendre qu'il y a un maintenant et un avant.

Pour cela il faut partir d'aujourd'hui pour leur montrer le passé en utilisant par exemple le module pédagogique « objets d'hier et d'aujourd'hui ». Il est assez pratique pour mettre les deux en relation. Avec les petits, c'est en mettant deux objets face à face qu'on arrive à leur faire comprendre cette notion-là. Après il est difficile d'aller plus loin. J'essaie de leur faire observer les formes et les différences, d'utiliser la comparaison. Par exemple, avec la dînette le discours sera sur la matière, avec le biberon ça va être sur la forme mais aussi la fonction. Un hochet antique et un hochet d'aujourd'hui n'ont pas la même utilisation. C'est mettre en relation les différences et les similitudes.

Après, le but est de les ouvrir à la culture, que lorsqu'ils partent ils soient contents du temps passé au musée. Les livrets et les jeux sont des outils de compréhension mais aussi des prétextes pour rendre la visite ludique, pédagogique et qu'ils manipulent en étant acteur. Le but n'est pas que de donner de l'information.

La question de la chronologie arrive plus tard, à partir des CE2 et jusqu'aux adultes. La chronologie permet de se situer. Mais aussi de faire des correspondances pour expliquer pourquoi on en est là aujourd'hui, de comprendre son passé. De manière plus large, dans le musée, c'est l'objet qui va se faire le relais de l'histoire. Par exemple en comparant les céramiques médiévales et les céramiques antiques, tu vas bien voir qu'il y a eu un recul dans la technique de production et l'esthétique.

Juste à partir des objets tu peux donner du sens, l'analyse de l'objet te permet d'aborder les grandes thématiques. Des objets, comme les deux grandes amphores antiques, nous donnent des indications sur l'organisation du commerce puisqu'elles viennent d'Espagne. Cela permet d'étudier leurs modes de fonctionnements, leur quotidien... Au XIXème, on revient un peu à des techniques de production proches de l'Antiquité.

3) Pourquoi exposer les objets patrimoniaux archéologiques ?

L'analyse de l'objet permet d'étudier, d'approfondir une période de l'histoire. L'objet est symptomatique d'une période. En le présentant dans un musée, l'intérêt est qu'il soit accessible à tous, faire en sorte que le patrimoine soit accessible à tous. Tu ne peux savoir où tu vas que si tu sais d'où tu viens. Comprendre son passé, c'est se donner la possibilité d'avancer. La céramique n'en est qu'une partie. Mais l'intérêt du musée est de parler d'une civilisation, d'un peuple et de son évolution.

4) Qu'est-ce qui fait un objet patrimoine pour vous ?

Pour moi tout peut être objet patrimonial, c'est tout objet manufacturé ou naturel, tout fait partie de notre patrimoine. Nous avons un patrimoine matériel avec la céramique, et avec le patrimoine archéologique. La différence c'est que l'œuvre peinte d'un artiste est directement transmise, alors que là, le patrimoine archéologique il faut le chercher. Après ils ont la même valeur mais certains ont été laissés, transmis directement et il y en a qui ont été dissimulés ou cachés et que les archéologues s'attachent à redécouvrir, à remettre à jour. Mais une fois que l'objet a été transmis (directement ou non) il garde la même importance. Cela dépend de son remplacement dans l'histoire et dans son contexte. Par exemple, les œuvres laissées par De Vinci, tu as des documents, des œuvres, des écrits, tu as déjà le contexte, il ne te reste plus qu'à analyser. Mais avec les fouilles, tu as d'abord les recherches, une étape supplémentaire.

Parfois l'analyse de ces objets amène à élaborer des suppositions, des hypothèses. Quand les archéologues font des fouilles à Corent, ils trouvent des traces de bâtiments avec des trous de poteaux. Ils peuvent évaluer la taille mais après c'est difficile de savoir exactement à quoi ressemblait l'élévation, beaucoup d'éléments sont subjectifs et pas objectifs. C'est la même chose pour les biberons antiques. On les retrouve essentiellement dans les tombes d'enfants. On a retrouvé des traces de lait à l'intérieur et on a fait la supposition qu'ils étaient des biberons mais on n'en est pas sûr. Leur contenance semble trop petite, ça ne peut être qu'une supposition. Il y a d'autres hypothèses comme le fait que ça soit des tire-laits ou un objet pour donner une boisson à base de vin, d'eau et de miel que l'on donnait aux nouveaux nés dans l'Antiquité. Il reste mystérieux. On peut aussi avoir des objets avec des fonctions différentes comme le hochet. Selon Gérard Coulon ce n'est qu'un objet symbolique, ce n'est pas un jouet pour enfant puisque l'enfant est emmaillotté.

L'archéologie n'est pas une science exacte. C'est aussi ça qui fait son charme, dire qu'on ne sait pas tout. L'être humain est curieux, il s'est forgé là-dessus, il a toujours voulu en savoir

d'avantage comme pour les explorateurs qui sont allés au-delà des terres connues. Et dans la visite ça peut être la petite anecdote qui peut retenir l'attention du public. Parfois, les enfants émettent des suppositions durant les visites qui sont, pour eux, d'emblées véridiques.

5) Comment trouvez-vous le parcours de visite du musée ?

Le sens de visite fonctionne mal, très mal. Pour les petits ils n'ont pas de notion de chronologie. Mais après quand ils sont plus grands, ils ont besoin d'une logique et le musée n'y répond pas. Tu commences par l'usine Bompard, ensuite tu abordes la matière « argile » et les techniques de sa mise en forme en Afrique qui sont proches de celles des gallo-romains. Il y a une première chronologie puis tu abordes brièvement la céramique gallo-romaine. Ensuite retour sur la période Bompard... Le rez-de-chaussée est décousu : différents thèmes, différentes périodes, différents lieux, ce qui perd souvent le visiteur. Par contre, l'étage n'est pas vraiment chronologique, enfin... en partie puisqu'on aborde uniquement la sigillée pour finir sur le médiéval. Je commence par l'étage pour avoir le contexte de la sigillée, et ensuite je descends. C'est beaucoup plus simple.

6) Est-il difficile d'aborder l'objet archéologique avec les visiteurs ?

La difficulté se rencontre si l'objet est mal renseigné, or il y a des objets qui ont une signalétique un peu floue. Ça peut se révéler difficile de présenter l'objet en fonction des informations qu'on a sur lui, il faut connaître son contexte de découverte, sa fonction... Avec une œuvre contemporaine, l'interprétation est possible mais dans le cas d'un objet archéologique, on tombe dans la science et on peut manquer de matière. J'ai eu des questions auxquelles je n'ai pas pu répondre, il a fallu que j'aie cherché après, sans forcément trouver de réponse. En plus on a des reconstitutions qui ne sont pas justes ce qui complique un peu la tâche.

Le contexte de fouilles est capital. Le biberon a été relié à l'enfant parce qu'on le trouvait dans des tombes d'enfants. Mais s'il avait été trouvé dans un autre contexte, on ne l'aurait pas forcément interprété de la même façon. A partir du moment où tu as les informations pour l'expliquer, s'il n'est plus dans son contexte d'origine, ce n'est pas grave. Mais par contre, quand il a mal été renseigné, là, l'objet perd de sa valeur.

On ne parle pas d'une valeur financière, mais historique, c'est ce que l'objet va nous apprendre sur nos ancêtres. Par exemple, grâce au contexte de fouilles, on a retrouvé des tombes d'enfants associés à des animaux, et en recoupant les sources on en a déduit que l'enfant dans l'Antiquité était lié à l'animal et qu'on tuait l'animal pour qu'il l'accompagne

dans l'au-delà. Si tu n'as pas tous les indices, tu perds cette information. Et ces informations tu les trouves dans les rapports de fouilles, les études... Mais faut-il qu'elles existent.

Pour Mercure, son contexte de découverte est assez flou. Et c'est incroyable le nombre d'objets exposés qui ne sont pas renseignés ou mal. Par exemple, il y a plusieurs années on voulait, pour les ateliers pédagogiques, recréer des jouets antiques. On n'en a pas beaucoup ici, mais j'avais trouvé un yo-yo dans un musée allemand. J'ai récupéré la documentation, j'ai tout donné à un menuisier qui a fait une vingtaine de yo-yo mais, ils ne marchaient pas. Le menuisier a fait des recherches et en fait, la façon dont était conçu le yo-yo faisait qu'il ne pouvait pas fonctionner. Ça veut dire que soit, ce n'était pas un yo-yo, soit c'était un raté. Mais après je ne connaissais pas le contexte de fouilles qui aurait permis de faire une hypothèse...

1) Comment avez-vous abordé la question de l'organisation d'un patrimoine archéologique dans votre musée ?

Tout d'abord, la question de la patrimonialisation implique une distance avec le visiteur. On est face à un objet du passé, un objet archéologique, et non pas du présent.

J'ai été recrutée pour l'aménagement du musée. Pour ça, il m'a fallu commencer par construire un projet scientifique et culturel. Je suis de formation archéologue je trouvais intéressant d'être dans un discours qui respecte la chronologie même si les musées d'archéologie sont souvent construits autour de ce type d'organisation. Les gens ne sont pas toujours à l'aise avec la question du temps, ils ont souvent un rapport chaotique avec. Par exemple, je me suis rendue compte qu'il y avait des gens qui confondaient les fours Bompard du XIX^{ème} siècle avec la reconstitution Gallo-Romaine. Il est vrai que l'usine du XIX^{ème} siècle dans laquelle est installé le musée ne simplifie rien. Mais, j'avais envie d'explorer l'approche thématique pour ce musée. En discutant, on s'est rendu compte que c'était un peu compliqué. Il faut surtout avoir un propos simple, avec des messages clairs. Il ne faut pas superposer les idées.

2) Pourquoi avoir croisé deux parcours de visite ?

On voulait utiliser le lieu et c'est pour ça qu'on a croisé un parcours thématique, au rez-de-chaussée, avec un parcours chronologique au second. Après ça il a fallu garder en tête qu'on n'était pas en train de faire une publication mais d'illustrer un propos par les objets, on raconte une histoire qui met des collections en avant.

C'est aussi pour ça qu'on n'a pas hésité à aller vers la reconstitution afin d'illustrer l'objet. La reconstitution permet d'expliquer et de visualiser. Pour construire le parcours du musée on est parti des structures existantes, les grands fours du XIX^{ème} s. Ici, on fait de la production de masse, aux XIX-XX^{ème} s. comme aux I-III^{ème} s.

C'est l'idée qui permet la cohésion du musée, de lui donner un sens. Mais ça il faut pouvoir le voir à travers les grands fours et l'amasement des sigillées : l'espace est énorme parce que la production est énorme. Le message doit être accessible à tous tout en témoignant de la grande diversité de vaisselles produites en masse ici à Lezoux.

A partir du moment où tu sais ce que tu vas dire, il te faut te demander avec quels objets tu vas le dire. Il me semblait important d'aborder les différentes techniques de fouilles (programmées et préventives). C'est pour cela, qu'au rez-de-chaussée, on revient sur l'histoire du site. A l'étage, en quelques sortes aussi, mais on a vraiment montré les objets découverts à partir des fouilles archéologiques. La reconstitution du four nous permet de faire un parallèle.

Pourtant, à partir des fouilles actuelles de Lezoux, tu ne peux pas avoir une idée complète d'une officine. Il a fallu composer avec des éléments empruntés à différents endroits pour ensuite les rassembler et composer à partir de ça. On a du imaginer certains détails pour réaliser la maquette. Ca n'est pas une reconstitution véridique, mais seulement plausible. Pourtant, elle permet d'imaginer Lezoux à l'époque romaine. Un village avec beaucoup de constructions, de grands fours...

Après, à partir des objets, on s'est intéressé à la vie des gens qui vivaient ici. C'est à partir des objets que l'histoire est racontée. On n'avait pas tant d'objets que ça mais on avait des céramiques signées. Les signatures font des potiers des personnes à la fois éloignées et proches de nous. On ne sait pas exactement qui est la personne derrière le nom ou même si c'est son vrai nom, mais on a une trace de lui. Cependant, il reste des questions auxquelles l'archéologie ne peut pas toujours répondre.

3) Selon quels critères se fait le choix des objets exposés ?

Le choix des œuvres va dépendre de la conservation de l'objet, s'il est facile d'accès, des informations que l'on a sur lui, des possibilités de restauration... On va essayer de présenter en priorité des objets qui sont bien conservés, rares ou qui présentent une belle esthétique.

Pour ça je me suis aussi appuyée sur les collections présentées dans l'ancien musée. J'ai repris ce qui me semblait intéressant et bien conservé. Ensuite je suis allée explorer le dépôt de fouille. Ici le but était de trouver des objets qui avaient un intérêt, ou qui avaient été le sujet de publication ce qui permettait d'avoir de la documentation.

Mais parfois on a exposé certains objets sur lesquels on n'avait aucune information parce qu'ils apportaient du sens d'une autre manière... Par exemple, dans la grande vitrine panorama, j'ai choisi les objets par rapport à leurs formes. Le but était de donner un échantillon de toutes les formes possibles. Après cela dépend des espaces : pour la frise chronologique on a surtout choisi des objets moins courants, en verre pour avoir une diversité.

Pour les moules c'est la variété de forme qui est intéressante. Il nous fallait un échantillon le plus complet possible. Par contre, on a une moitié de moule de gourde et là il doit être

exposé parce qu'il est inédit, on le restaure on le présente, même si on n'a pas retrouvé de gourde à Lezoux.

Une partie du choix repose sur la documentation que l'on a sur l'objet. A la fin du parcours, on parle du quotidien du potier mais la plupart des objets proviennent d'un contexte funéraire ce qui est assez intéressant. Ce sont des objets bien conservés et un peu exceptionnels même si, comme le petit canard en bronze, ils n'apportent pas grand-chose du point de vue du sens, à part que des petits canards en bronze étaient fabriqués. Après on ne peut que faire des hypothèses.

4) Comment sont amenées les informations aux visiteurs ? Pourquoi avoir fait ce choix ?

Dans la présentation de l'objet, on a voulu des cartels sobres avec juste le numéro d'inventaire. Les informations supplémentaires sont dans l'audio-guide. On a beaucoup travaillé sur les textes avec une petite équipe en croisant les questions de médiations et de conservations. On a conclu à des panneaux d'informations, les PVI, ainsi que des cartels plus sobres complétés par l'audio-guide qui vient répondre au besoin des visiteurs étrangers vu que les textes dans le musée ne sont qu'en français. Pour les panneaux PVI on a travaillé avec Serge Chaumier afin qu'il nous guide pour que les informations délivrées parlent à tous. Il nous avait notamment conseillé de travailler avec des questions pour interroger le visiteur.

MUSÉE DE LA CÉRAMIQUE DE LEZOUX

27 novembre

Textes Audio **version française**, deux comédiens, une voix féminine et une voix masculine

Mercure et Rosmerta, deux divinités associées se penchent sur le destin de la céramique de Lezoux.

1- Accueil

VOIX NEUTRE

- Bonjour ! Le musée de la céramique de Lezoux vous invite en voyage... Il a choisi pour vous deux guides très compétents, un « Romain » et une « Gauloise », qui vont éclairer la visite... à leur manière.
Pour cela, il vous suffit d'appuyer sur le numéro du clavier correspondant au numéro inscrit sur l'objet que vous voyez, et ce dans l'ordre que vous voudrez ! Bonne visite !

MERCURE

- Si, si... Vous me connaissez..., au moins de nom : Mercure, le dieu romain du commerce et de l'artisanat, celui qui a deux ailes au talon, mmh ? Oui, j'aime bien Lezoux et j'y suis à l'honneur ... Donc je suis redescendu sur terre, enfin sous forme d'une voix... pour me délecter de céramique gallo-romaine...

ROSMERTA

- Ave ! Moi, je suis une déesse gauloise, Rosmerta. Une inconnue pour vous, je le crains, mais une grande amie de Mercure, très proche des potiers qui façonnent la terre...

MERCURE

- Bon, alors, en avant ! Plongeons dans notre avenir et dans votre passé !

2- Carte des débuts de la céramique

MERCURE

Les premières céramiques apparaissent vers 6000 avant J.C. mais on trouve aussi des récipients en pierre, en plâtre et en chaux. La fabrication et l'usage de poteries ne deviennent communs qu'à la fin du néolithique (vers 5000 avant J.C.),...

ROSMERTA

...avec les débuts de l'agriculture : les poteries servent alors à stocker, préparer et cuire les denrées produites.

MERCURE

La céramique est toujours l'objet le mieux conservé sur les sites archéologiques : par ses formes, ses couleurs, ses décors ... elle livre aux archéologues une foule d'informations sur les modes de vie d'une époque !

3- Echantillons d'argile

ROSMERTA

Ah, j'aime ça : on commence par toucher la terre...

Ces quatre échantillons d'argile vous en diront plus qu'un long discours ...

En haut à gauche la lune d'argile crue, au toucher de velours... : elle est fragile et se raye facilement. A droite, la même lune, en argile cuite ; elle est devenue dure, presque comme du verre, compacte et lisse... Si vous frappez sur l'argile crue, essayez !... le son est faible et mat, alors que si vous frappez sur l'argile cuite, ... le son est clair et résonnant !

MERCURE

A moi, maintenant... Savez-vous ce qu'est l'argile chamottée ? ... La chamotte, c'est de la céramique broyée qu'on ajoute à la terre...

Elle diminue le retrait et les risques de fentes au séchage et à la cuisson. On dit que c'est un dégraissant.

Dans l'argile chamottée crue (à gauche) vous sentez bien les grains durs de chamotte ; dans l'argile chamottée cuite (à droite), la texture reste rugueuse.

ROSMERTA

Et là, ces petites lunes présentées deux par deux ..., l'une crue, à gauche et l'autre cuite, à droite, voyez la différence !

Pour les « terres blanches », le blanc reste blanc ... Mais les « terres grises » ou les « terres jaunes »... deviennent roses, comme par magie !

MERCURE

C'est la magie du feu... que nous avons transmise aux hommes !

ROSMERTA

Toujours modestes, ces Romains ! Tu oublies l'habileté des hommes qui, suivant la nature de la terre de départ et la température de leurs fours ont mis au point ces nuances. Honneur aux potiers !

4- Céramique grecque

ROSMERTA :

Cet objet plus large que haut, le « lekané », est une boîte à couvercle que les femmes utilisaient pour leur toilette en Grèce antique. Le décor est d'ailleurs en rapport avec l'utilisation de l'objet : une ménade (personnage féminin faisant partie du cortège de Bacchus) tient un éventail et, de l'autre côté, un hermaphrodite se regarde dans un miroir, le tout séparé par des motifs d'acanthé.

Fabriquée en Grande-Grèce, c'est-à-dire en Italie du Sud (en Apulie exactement), cette pièce date du IV^e siècle avant J.C, période de déclin des céramiques grecques dites « à figures rouges » : le fond est noir, les personnages et les éléments du décor se découpent en clair, les détails sont rendus par des lignes tracées au pinceau. Auparavant, sur les céramiques grecques dites « à figures noires », les personnages se détachaient en noir sur fond clair et l'artiste, incisant quelques traits, avait moins de liberté.

5-Tasse en porcelaine

ROSMERTA :

Au Moyen Age et jusque sous Louis XIV, la tasse désignait tous les récipients qui servaient à boire. Au 18e siècle, le thé, le chocolat et le café devinrent des boissons très à la mode que les gens aisés buvaient dans de petites tasses en porcelaine. Quant à la « tasse trembleuse », il semble qu'elle ait fait son apparition à la même époque. Elle tient solidement dans sa soucoupe, grâce à un puits central assez profond. Elle ne visait pas les malheureux qui avaient la tremblote mais les gourmands de chocolat chaud... qui pouvaient mélanger le contenu sans risquer de renverser la tasse.

6- 1^{er} four Bompard

MERCURE :

Ce four a été transformé après 1947, lorsque Alphonse Bompard cessa son activité et loua la manufacture à un fabricant de céramique sanitaire. Voyez les emplacements des anciens alandiers à charbon, distribués tout autour du four pour le chauffage, comme vous les verrez plus loin sur le second four : ils ont été arasés et remplacés par de simples plaques percées pour recevoir des brûleurs à fioul. Et les parois en nid d'abeille qui doublent tout l'intérieur, on dit qu'elles forment un moufle : elles transmettent la chaleur en protégeant les pièces de tout contact avec les flammes et les fumées, pour que l'émail sorte bien blanc !

ROSMERTA :

Le repreneur avait cru bien faire en optant pour le fioul... Mais il aurait dû attendre le gaz naturel qui a donné de bien meilleurs résultats. C'est l'énergie qui a remplacé le charbon dans l'industrie céramique dès le début des années cinquante. Manifestement, une fois modernisé, ce four n'a pas beaucoup servi !

MERCURE

Il a signé la fin de l'aventure industrielle des céramistes à Lezoux !

7- Cuiller

ROSMERTA

Cette minuscule cuiller en terre cuite est très ancienne, du début de l'âge du Bronze, c'est-à-dire autour de 1 400 avant JC. ... Or les poteries de cette époque sont surtout des récipients de stockage ou de conservation. De plus, elle a été trouvée hors de tout contexte d'habitat, dans des dépotoirs ... Ce qui fait que les scientifiques hésitent sur sa fonction !

MERCURE

Mais, enfin, les archéologues du 21e siècle ne sont pas des devins ! Ils n'inventent rien, ils déduisent de ce qu'ils connaissent déjà, font des hypothèses, mais n'affirment rien tant qu'ils n'ont pas de preuves !

La fouille est le moyen le plus sûr pour eux de comprendre l'organisation d'un site ! Sinon, ils ont recours à la prospection. A Lezoux, par exemple, les archéologues ont exploré des hectares de terrains labourés, dans l'espoir de recueillir des fragments d'objets ou d'outils. Ensuite, il leur faut les étudier, c'est long et plutôt ardu, pour savoir quand a été occupé le site, à quoi il servait, ce que faisaient les habitants...

ROSMERTA

C'est vrai : à Lezoux, tout y est passé ... carottages dans les jardins du Centre ville et dans les prairies ; sondages dans les fossés agricoles... La commune et celles qui sont autour ont même été observées du ciel, pour le cas où on distinguerait des anomalies de végétation et de relief !

MERCURE

La carte archéologique de Lezoux compte pas moins de cinq cents références de la Préhistoire à la période Moderne ! De quoi occuper de nombreux archéologues !

8- Vase Musée Antiquités Nationales

MERCURE

Pourquoi ce vase ? Je ne vois pas ce qu'il a de remarquable...

ROSMERTA

Ce vase date de la fin de la période gauloise, et très peu d'objets de cette époque ont été retrouvés à Lezoux... Il fait partie d'une collection constituée par un amateur éclairé, le docteur Plicque, qui a exploré le sous-sol de Lezoux pendant 15 ans (entre 1879 et 1894), rédigé des masses de notes, dessiné des plans... Ce vase a même été présenté à l'Exposition Universelle de 1889... Bref, les produits de ses recherches, (135 caisses, avec un inventaire manuscrit...) ont été acquis intégralement par le Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye.

9- Bijoux mérovingiens

MERCURE

Époque « mérovingienne... » ! Bon, je me renseigne, elle va d'un certain Clovis (481) à Pépin le Bref (751). Eh oui... L'Empire romain d'Occident va alors à la dérive... Les guerriers barbares, l'essentiel de l'armée romaine..., prennent la clé des champs. L'Aquitaine, dont l'Auvergne faisait partie, tombe aux mains des Wisigoths.

ROSMERTA

Mais ils avaient beaucoup de goût, ces « barbares »... ! Collier de petits motifs en or ; bijoux en bronze, or et pâte de verre ; bagues et bracelets ; majestueuses fibules d'argent doré ; petite bourse en tissu ornée de perles de verre... Ces merveilles viennent de la tombe d'une femme de l'aristocratie découverte ici même ! Ce sont des objets rarissimes... car les-Wisigoths ont été repoussés par les Francs et n'ont réussi à conserver qu'une petite partie de la Gaule !

MERCURE

Et justement, non loin de cette « princesse » païenne, reposait un Franc. Mort vers 520- 550, il partait vers l'au-delà des Chrétiens avec de riches objets familiaux... : une ceinture en cuir – rivets et boucle en argent- , une aumônière au fermoir cloisonné d'or, serti de grenats et de pâtes de verre...

ROSMERTA

...qui contenait une pince à épiler, une lime, un peigne... Un coquet personnage, ma foi !

10- Cabinet Fabre

ROSMERTA

Le goût des objets antiques a été considérable à Lezoux à partir du 19^e siècle... : les poètes, les érudits, les amateurs d'art se sont enthousiasmés pour les témoignages du passé. Voici le cabinet de Charles Fabre, qui appartenait à la deuxième génération des savants de Lezoux. Avant lui, il y avait eu Alfred Plicque et Joseph Déchelette, pour favoriser la redécouverte des ateliers de potiers.

Charles Fabre a débuté son activité archéologique vers 1930. Il a fait réaliser des sondages, a trouvé des objets, acheté des lots de céramiques... Sa collection, notamment de céramique sigillée, a grossi d'année en année. L'inventaire qu'il a établi, repris et complété par sa fille, Mme Olier, la quinzaine d'articles et d'ouvrages qu'il a écrits, même si les conclusions ne sont plus d'actualité, ont fait connaître le Lezoux antique.

11 - Cabinet Fabre

MERCURE

Regarde-moi ce bric à brac, un vrai « Cabinet de curiosités »!

Des lampes à huile d'Afrique du Nord, des vaisselles gallo-romaines, des poteries noires de Bort-L'étang (une localité voisine de Lezoux : ces poteries y ont été fabriquées au début du XX^e siècle !)...

ROSMERTA

Bien sûr, c'est facile pour nous de sourire de ces accrochages vieillots : Charles Fabre a pratiqué l'archéologie comme on le faisait à son époque, un goût certain pour la science, allié à l'avidité d'un collectionneur et d'un chasseur de trésors... !

L'archéologie, comme la muséographie d'ailleurs, sont devenues des disciplines aux méthodes beaucoup plus rigoureuses. Plus question aujourd'hui de sortir un objet de terre sans enregistrer minutieusement le contexte de sa découverte : stratigraphie, photographie, relevés, prélèvements, datations !... Plus question non plus de le faire entrer dans une vitrine ou une réserve sans avoir soigneusement pesé son intérêt scientifique, l'avoir identifié, documenté, enregistré...

MERCURE

Oui, l'archéologie est aujourd'hui encadrée par des professionnels et régie par une législation stricte, ce sont les conditions pour préserver les découvertes du futur et l'avancement de la science... Mais la passion est toujours là !

12 – Panorama des productions de Lezoux, commentaire général (accroche : PVI 8)

ROSMERTA :

Viens, faisons le tour de cette immense vitrine : de gauche à droite, du IIe siècle (avant JC) au début du XXe, il y a tout l'éventail des céramiques fabriquées à Lezoux ou non loin, dans la Limagne... (Mais évidemment ces productions n'ont pas été continues dans le temps !)

Vers le bas, ce sont les vaisselles domestiques et culinaires et les matériaux de constructions ; au-dessus, les vaisselles de table. Chaque catégorie est traitée en fonction de son importance. Par exemple, pour la sigillée moulée, les coupes hémisphériques sont plus nombreuses, parce que cette forme a eu beaucoup de succès. Pour la sigillée lisse, il y a plus de pièces du IIe siècle, très florissant à Lezoux !

13 – Panorama : Four protohistorique (accroche sur les objets)

ROSMERTA

Ces fragments de pots sont les seuls témoins d'une activité céramique à Lezoux avant la période gallo-romaine. Les archéologues n'ont (pour l'instant) observé que ce four. Où l'on constate que les Gaulois étaient parfaitement capables de faire des vases bien tournés, bien cuits, aux finitions soignées...

Ce four était surtout là pour fournir la céramique quotidienne destinée aux domaines agricoles environnants. Un siècle plus tard, la rupture sera totale puisque, sous l'influence des Romains, la céramique deviendra une vraie activité marchande !

14 - Panorama - Commentaire d'un des objets architectoniques

MERCURE

On a trouvé ici énormément de terres cuites utilitaires et architecturales : briques, tuiles, canalisations... qui étaient vendues à l'extérieur de Lezoux. Il y en a pour toutes les constructions, aussi bien pour les aires de préparation de l'argile que pour les fours ou les bâtiments. Elles proviennent d'ateliers spécialisés.

ROSMERTA

En effet, les potiers utilisent des tuiles ou des briques cassées, des ratés de cuisson pour couvrir leurs ateliers. Vous voyez, les potiers de l'époque recyclent leurs encombrants !

Certaines tuiles et canalisations ont des marques d'artisan. Sur les aires de préparation de l'argile situées dans le quartier de l'Oeuvre Grancher, ont été découvertes des estampilles de CANVSO, MACER et ANTISTIORVM.

Un tuilier de la seconde moitié du IIe siècle, CANVSO, a eu un problème de cuisson : on a trouvé sa marque sur des tuiles plates surcuites, gondolées....

15 – Panorama // Coupe grise Antiquité Tardive

MERCURE

Étrange, cette coupe grise...

Antiquité tardive, c'est après le IIIe siècle... La céramique sigillée, rouge, a donc disparu ?

ROSMERTA

Non, non, elle avait atteint son apogée au IIe siècle, mais elle n'a pas disparu.... Elle est fabriquée par les potiers de Lezoux jusqu'à la fin du IVe siècle. Mais les archéologues s'interrogent : s'agit-il encore vraiment de sigillée ? Les pâtes utilisées ne sont pas les mêmes, l'engobe, le vernis qui recouvre la surface, n'est pas obtenu par grésage. En fait l'intention des potiers de la fin de l'Antiquité était de continuer à fabriquer de la sigillée, on le voit dans les formes. Par exemple, la forme de cette coupe gris clair est une forme héritée de l'Antiquité qui a eu beaucoup de succès et a eu encore de beaux jours au IVe siècle ... D'ailleurs elle est fabriquée aussi bien en sigillée qu'en céramique grise.

16 – Panorama Cuvier Bompard

ROSMERTA :

Cet objet du 19e est un cuvier à lessive, en terre cuite ! On le trouvait beaucoup dans la plaine de Limagne ; dans les montagnes voisines, on utilisait plutôt des cuves de bois. Le célèbre Alexandre Brongniart en parle dans son Traité des Arts Céramiques de 1877. Il a été frappé par la prouesse que constitue la fabrication de ces objets ! Et en effet, celui-ci est de belle taille, mais il y en avait aussi de plus petits. Et ils existaient déjà au Moyen Age, peut-être pour le même usage... !

MERCURE

Mais comment cela fonctionne-t-il ?

ROSMERTA

Le cuvier était placé sur une sorte de trépied de bois ou encastré dans un massif de maçonnerie, par exemple dans l'angle d'une pièce. Au moment des grandes lessives, trois par an en général, on y plaçait le linge avec une couche de cendre de bois utilisée comme savon. Il y avait un trou à la base du cuvier, fermé par un morceau de bois enveloppé d'un chiffon, et pour faciliter l'écoulement de l'eau, on plaçait côté intérieur une branche fourchue, un petit fagot de sarments ou même une mâchoire de porc.

Le cuvier n'était pas directement sur le feu, il recevait de l'eau bouillante préparée dans un chaudron métallique. Après un trempage qui durait toute la nuit, le linge était rincé dans l'eau froide du lavoir ou de la rivière.

Je précise qu'en raison de leur taille, ces cuiviers ne sont pas tournés, mais montés au colombin : des boudins d'argile roulés à la main et empilés en anneaux successifs. On laisse la terre se raffermir au fur et à mesure, pour pouvoir continuer de monter la pièce, et on lisse les parois avec les mains pour que l'empreinte des anneaux disparaisse... ça paraît facile mais vu la taille de l'objet, crois-moi, il faut être un virtuose !

17 – Carte Ateliers du Centre de la Gaule

MERCURE

Pendant longtemps, les archéologues ont pensé que les centres de production de céramique étaient indépendants. Mais l'avancée des recherches leur a fait comprendre qu'ils entretenaient des relations étroites.

ROSMERTA

Élémentaire, mon cher Mercure : la seule vallée de l'Allier ne pouvait pas abriter une quinzaine de fabriques à la même époque sans qu'elles aient eu des liens entre elles !

MERCURE

Les archéologues ont aussi compris que certains ateliers avaient un rôle-majeur, les autres n'étant que les maillons de la chaîne...

Pour la céramique sigillée, par exemple, ce sont les potiers de Lezoux qui déterminent les tendances, en termes de formes et de décors !

ROSMERTA

En plus, de nombreux potiers de la vallée de l'Allier s'approvisionnent en moules à Lezoux. L'atelier de CINNAMVS, un des plus importants du II^e siècle, ira même jusqu'à créer des succursales !

Pour étendre la production et transmettre leur savoir faire, des potiers formés à Lezoux sont aussi partis travailler ailleurs dans tous les coins de Gaule !

MERCURE

Ils faisaient ce qu'on appelle aujourd'hui du « marketing », sans le savoir ... Ils ont donné une « cohérence » et une « identité » au groupe des ateliers du centre de la Gaule et ils en ont fait le succès !

18- Déesse-mère

ROSMERTA

Ah voici une figurine que j'aime particulièrement, une Déesse-mère allaitant deux enfants, comme il s'en trouvait de nombreuses dans les tombes et sur les autels dans les maisons gauloises...

MERCURE

Il y avait aussi des Vénus à la mode grecque et même d'adorables petits Mercure...

ROSMERTA

Oui, oui... Mais avoue que les déesses-mères ont beaucoup inspiré les Gaulois... Il y en avait de toutes sortes, allaitant un ou deux enfants, debout ou assises comme celle-ci et avec des détails de leur invention : ici regarde cette belle chevelure en couronne avec des sortes de tresses qui symbolisent la coiffure, très stylisée...

Il en existe aussi qui sont assises sur un fauteuil en osier. Le thème des Déesses-Mères rencontre un grand succès notamment aux IIe-IIIe siècles.

Je vais te dire, quand elles ont juste un enfant qu'elles présentent, sur leurs genoux... J'ai vu bien des Vierges romanes qui leur ressemblaient... beaucoup !

19- animal : coq

MERCURE

Les animaux sont les compagnons de jeux favoris des enfants gallo-romains, notamment les chiens, les oiseaux –ici, un coq - et les chats !

Les archéologues ont donc rencontré tout un bestiaire miniature de figurines en terre blanche, d'inspiration populaire et quotidienne ... Chevaux, colombes, taureaux, pigeons, chiens, poules, coqs, lions, oiseaux... toute la basse-cour est là ! Etaient-ce des jouets, de simples bibelots ou des objets religieux?

ROSMERTA

Vite fabriquées, peu onéreuses, largement diffusées... les figurines retrouvées dans les tombes d'enfants servaient sûrement de jouets.

20 - Technique de la céramique plombifère

ROSMERTA

Ces céramiques du 1er siècle sont recouvertes d'une glaçure au plomb...

MERCURE (l'interrompant, un peu pédant)

... un vitrifiant qui leur donne une transparence presque nacré... Il supporte très bien les oxydes colorants, d'où ces teintes du jaune paille au vert foncé ou au brun. Au 1^{er} siècle, dans les ateliers du centre de la Gaule, c'est le vert jaune qui domine...

ROSMERTA

... et elles figurent parmi les plus originales de la vallée de l'Allier. Les ateliers chefs de file étaient à Vichy. Ces vases à glaçure plombifère constituent une petite production mais accompagnaient les sigillées, avec une grande variété des motifs : animaux, fruits, pommes de pin...

MERCURE

J'ai remarqué surtout des cruches et des bouteilles, réceptacles de précieux liquides, boissons ou parfums...

21- Fabrique Bompard, atelier

MERCURE

Dans l'entre-deux-guerres, les tourneurs étaient payés à façon selon le nombre de pièces qu'ils avaient produites... Ils défilait devant le patron avec de longues planches à l'épaule, portant les pièces de la journée... Un ballet bien réglé dans lequel certains figuraient... deux fois avec la même planche ! Alphonse Bompard, qui n'était pourtant pas dupe, fermait les yeux !

ROSMERTA

Etait-il, comme on le dit, un patron désintéressé ?

MERCURE

C'est sans doute plus complexe : cette organisation sous-tendait en fait des rapports de force et des codes subtils... Les fabriques du XIX^{ème} siècle reposaient sur le savoir-faire des tourneurs, qui jouissaient d'une grande considération. Au début du XX^{ème}, c'étaient encore des ouvriers précieux et recherchés par les manufactures non mécanisées. Ils manifestaient donc une certaine indépendance et n'hésitaient pas à quitter un patron pour un autre. Si elles bénéficiaient de leur grand savoir faire,

en contrepartie les fabriques devaient être capables de bien commercialiser leur production ! Or, après la guerre de 1914, les manufactures ont été concurrencées par l'industrie mécanisée. Pour compenser la baisse de revenu, les patrons étaient tentés de modifier la rémunération des tourneurs... Les tricheries sur le nombre de pièces produites devaient être alors une façon "légitime", aux yeux de ces tourneurs, de compenser les défaillances de la fabrique et une rémunération jugée trop basse... S'il ne voulait pas risquer le conflit, ou le départ de ses ouvriers, le patron n'avait pas d'autre choix que de faire comme s'il ne voyait pas ce que tout le monde voyait... !

22- Fabrique Bompard, catalogue des années 1920

MERCURE

« Grès blanc, grès au sel, poterie fine, terre à feu... » Sans être à l'échelle industrielle, la fabrique Bompard pratique plusieurs productions. Commençons par le grès, qui concurrence la traditionnelle terre vernissée, mal vue par les hygiénistes à cause de la nocivité du plomb présent dans les vernis. D'ailleurs, pour satisfaire tous les goûts, le catalogue Bompard propose des cruches ou des cafetières sous une forme identique en poterie vernissée et en grès.

ROSMERTA

Mais le grès supporte mal les chocs thermiques... Pour la cuisson des aliments, on lui préfère une terre cuite réfractaire, dite « terre à feu » que les ateliers de Vallauris en Provence ont exportée tous azimuth ! De nombreuses fabriques en ont repris les modèles au début du XX^{ème} siècle. A l'époque de ce catalogue, les métalliers aussi se sont mis à imiter la terre cuite : les marmites de tôle émaillée arborent les couleurs de la céramique, rouge ou orange, et détrônent les pots de terre, insalubres et fragiles... Idem pour les objets d'aluminium, qui font leur apparition. Quant aux vaisselles de table, elles sont de plus en plus en faïence fine et en porcelaine, fabriquées à bas prix par les grandes usines.

MERCURE

Tout ça n'est pas de bon augure pour la manufacture de Lezoux !

23- Statue de Mercure

MERCURE

Ah me voilà ! Bon je me suis déjà vu dans des productions de facture plus classique mais pas aussi monumentale. Cette statue, sculptée au I^{er} siècle signifie beaucoup pour ces potiers, qui étaient des hommes du peuple, et des religieux fervents !

Ils me prêtent un visage qui leur ressemble un peu ...

ROSMERTA

En effet, cette statue n'a rien à voir avec le Mercure gréco-romain, plutôt efféminé. Celui qui l'a découverte à la fin du XIX^e siècle a dit " qu'il avait des allures massives, lourdes [---] et que de toute sa personne se dégageait le goût du terroir y compris dans ses gros vêtements de laine.

MERCURE (vexé)

Un dieu est à l'image de ceux qui le vénèrent !... L'original est parmi les trésors du Musée des Antiquités Nationales à Saint-Germain-en-Laye. Cette statue est une très intéressante copie, dont on a enlevé les fâcheuses restaurations du XIX^eme !

ROSMERTA

Bon, bon... Regardons les inscriptions : MERCVRIO ET AVGVSTO SACRVM, à l'avant, soit "Consacré à Mercure et à l'Empereur". La seconde, gravée au dos de la statue, est en grande partie illisible, mais les archéologues ont deviné que c'était là aussi une dédicace. En revanche, la 3^e située sur le devant à droite, dans le drapé du vêtement, est incompréhensible !

MERCURE

Mais oui, rustique ou pas, je suis le dieu du commerce et de la prospérité, le lien entre tous les habitants de Lezoux, puisque leur survie dépend de moi !

24 - Sigillée : premier choix, deuxième choix

ROSMERTA

La sigillée était une vaisselle populaire... Amusant de la voir aujourd'hui dotée d'une classification aussi savante... mais elle aide les spécialistes à confronter leurs informations. La distinction la plus importante est celle qui sépare les sigillées à vernis étanche des non étanches, car elles sont de technique radicalement différente. Les sigillées à vernis étanche sont des vaisselles de premier choix : vernis brillants, d'un rouge homogène, durables à l'usage. Pour celles-ci les archéologues

parlent quelquefois de « vraie » sigillée... Les sigillées poreuses, c'est le second choix : vernis mats, couleur variant d'une pièce à l'autre... elles s'altèrent vite et sont plus fragiles.

Évidemment, les sigillées étanches doivent subir une cuisson particulière, difficile à maîtriser, qui implique un potier spécialisé, coûteux... elles seront donc plus chères à la vente !

25- Carte des ateliers de sigillée dans le monde romain

ROSMERTA

Petite histoire de la sigillée dans le monde antique ... Sur cette carte est inscrit l'emplacement des principaux centres de production du I^{er} au IV^e siècle. Tous ne sont pas contemporains. Pour certains, l'activité a duré à peine quelques années ; pour la majorité, elle couvre une ou deux générations d'artisans, et un petit nombre d'ateliers s'est maintenu pendant trois siècles ! Les sigillées des sites les plus éphémères ont eu une diffusion locale ou régionale, alors que les gros centres de production ont approvisionné toute l'Europe, et même l'ensemble du monde romain.

MERCURE

Le secteur le plus ancien de production de sigillée était l'Italie centrale, notamment Arezzo. Son heure de gloire a été entre 50 av JC jusqu'aux années 10 environ.

Au 1^{er} siècle, on voit monter au firmament le groupe du Sud de la Gaule avec Montans et surtout Millau-La Graufesenque, qui est sur le plan commercial le plus influent et le plus actif de tous les ateliers de sigillée que l'on voit sur cette carte.

Au 2^e siècle, le Centre de la Gaule prend le relais avec Lezoux et Les Martres-de-Veyre.

Au 4^e siècle, c'est l'Argonne qui se distingue, et n'a plus guère de concurrents à ce moment là.

Enfin, tout en haut de la carte, figure le groupe de l'Est de la Gaule, en activité aux II^e-III^e siècles, dont le site le plus important est Rheinzabern.

L'Espagne, la Suisse, la Grande-Bretagne et les pays du Danube ont eu aussi quelques ateliers de sigillée, d'ambition plus modeste.

26 - Les outils : le barolet

MERCURE

Devinez quel est ce curieux objet... Avec son col étroit, sa petite anse qui ne laisse passer qu'un doigt et son bec verseur ... Biberon ? Tire-lait maternel ? ... Quoi qu'il en soit, les potiers l'utilisaient pour réaliser des décors. On le nomme alors « barolet ». L'artisan le ferme avec le pouce et le remplit d'argile fluidifiée, la « barbotine ». Dès qu'il enlève son pouce, l'argile glisse le long du tube et se répand sur le vase. Il peut varier le débit, appliquer de simples gouttes, des filets, des formes.... Il peut alors créer des décors végétaux qui ont de la rondeur, des pleins et des déliés... C'est un objet plein de ressources !

27 – Maquette : les vestiges d'ateliers de potier à Lezoux

ROSMERTA

Cette maquette d'un atelier de potier à Lezoux ne présente pas un secteur précis de l'agglomération. En fait, ces reconstitutions – aires de préparation de l'argile, four, bâtiments de travail...- illustrent des découvertes dispersées. A Lezoux, les fouilles n'ont pas porté sur une surface assez grande pour que l'on puisse découvrir autant de vestiges les uns à côté des autres...

MERCURE

Ce doit être frustrant pour les archéologues ; ils connaissent très bien les installations des potiers de Lezoux mais ne savent pas comment les artisans les organisaient...

ROSMERTA

Il faut savoir accepter les lacunes dans tout travail scientifique.

28 – Maquette : TOUR GALLO-ROMAIN

MERCURE

Pendant longtemps, on a pensé que les tours des potiers gallo-romains devaient être semblables au tour à pied des artisans européens : assis sur une sorte de banc on entraîne avec le pied un volant d'inertie placé près du sol ; il est relié par un axe vertical à une girelle sur laquelle le potier place la terre, à hauteur de son ventre. En fait, en fouillant soigneusement les sols des ateliers on s'est récemment rendu compte que les tours antiques devaient être très différents : une seule roue forme

à la fois volant d'inertie et girelle ; elle est fixée sur un axe vertical dont l'extrémité est fichée au fond d'une fosse. Le potier s'assoit sur le rebord de cette fosse ou sur un petit siège et entraîne le volant à la main ou au moyen d'un bâton.

ROSMERTA

Oui, le potier antique devait travailler souvent assis par terre, comme on le fait encore aujourd'hui en beaucoup d'endroits du monde.

29 - Sigillée tournée, non moulée

ROSMERTA

Le répertoire des sigillées de Gaule du Ier au IVe siècle offre plusieurs centaines de formes fabriquées en série. Pas toutes en même temps cependant... : pour une période donnée, on compte 20 à 50 formes.

MERCURE

Des assiettes, des plats et des coupelles ; certaines, assorties. Il y a également des coupes, des jattes et des mortiers. Les coupes tournées sont moins nombreuses que les coupes moulées, bien sûr....

ROSMERTA

Sans oublier les bouteilles, les flacons et les encriers.

MERCURE

Il semble qu'il y ait une simplification progressive.... Les parois moulurées, les décors qui réclament du temps et de l'attention disparaissent au profit de vases aux parois lisses et aux formes plus faciles à tourner.

ROSMERTA

Oui mais ça ne veut pas dire perte de qualité ! A toutes les périodes il y a des vases de série dont la maîtrise technique est parfaite. Mais le succès de la sigillée a obligé certains potiers à rationaliser

leur travail, afin de produire plus, dans le même délai. Augmentation des rendements, enfournement des vases et emballage plus faciles, prix de vente par gabarit... on se croirait au XXe siècle, non ?

Cette organisation du travail s'avère à la longue contraignante pour les potiers.... Seuls les grands ateliers, à mi chemin entre artisanat indépendant et manufacture, peuvent l'adopter !

MERCURE

D'autant que les potiers de Lezoux, comme ceux des autres ateliers de la Gaule romaine, se souciaient beaucoup d'innover ! La recherche de nouvelles formes de sigillée tournée est constante et la concurrence féroce. Pour dominer les marchés, il faut proposer des vaisselles qui attirent l'attention Tâche ardue car les ateliers s'épient et se copient à qui mieux mieux et il arrive que des potiers s'en aillent, débauchés par des ateliers concurrents.

30 - Terminologie des formes

ROSMERTA

Les céramologues ont donné des appellations précises à toutes les différentes formes de vases. Depuis le XIXe siècle, des dizaines de travaux ont été publiés. Les différentes générations de chercheurs ont retenu certaines références, soit parce qu'elles apportaient des informations inédites intéressantes, soit parce qu'elles correspondaient à de nouvelles formes. Aujourd'hui, on continue à utiliser une partie des études de Dragendorff, Ritterling, Hermet, Oswald et bien d'autres... Certains préfèrent telles références à telles autres. L'assiette à décor de barbotine Dragendorff 36 peut être dénommée également Bet 15 à Lezoux et Verhnet A2 ... ailleurs. Bon courage !

31. Comment sont cuites les sigillées ?

MERCURE

Allez, un peu de technique : voyons donc comment sont cuites les sigillées...

Commençons par les sigillées dont le vernis n'est pas étanche : les vases sont placés dans un four ordinaire ; pendant la cuisson, les flammes lèchent les vases, la fumée envahit la salle de cuisson, les céramiques deviennent noires ! Mais attention, elles doivent pouvoir changer de couleur par la suite, donc la température ne doit pas être trop élevée !... Lors du refroidissement, c'est l'apport d'oxygène dans le four qui va donner progressivement leur couleur rouge aux sigillées.

Pour les sigillées à vernis étanche, la température de cuisson doit dépasser 1050°, opération qu'on appelle le grésage, après laquelle la couleur ne bougera plus. Pour éviter que les vases noircissent, les potiers gallo-romains ont canalisé les flammes, fumées et autres gaz de combustion ; c'est la cuisson à flammes mouflées. Mais pour obtenir une température aussi élevée avec des canalisations, c'est très difficile ... Eh bien, nos potiers y sont arrivés, avec beaucoup de combustible et de savoir-faire ! Et les vases en sigillée à vernis grésé sont d'un rouge inimitable, même aujourd'hui...

ROSMERTA

N'oublions pas que seuls les ateliers à grosse capacité pouvaient se risquer dans des opérations aussi délicates...

32 - Vitrine des ratés de cuisson (VT 23)

ROSMERTA

Finalement, la cuisson, c'est le sommet de l'art du potier !

MERCURE

Ah oui et quand on produit à grande échelle, ... quel « stress » !

Le four cuit des milliers de pièces... : une étagère qui s'effondre, le feu qui s'emballe ... et c'est la perte de toute la fournée... et la faillite de tous les ateliers qui ont mis en commun le fruit de leur travail !

ROSMERTA

Quel malheur : regarde ces ratés de cuisson : un empilement de vases soudés les uns aux autres qu'on appelle « mouton »... Lorsque la température atteint 1100°, 1200° voire plus, l'argile commence à fondre et les vases s'affaissent les uns sur les autres. Ou alors on a des pièces pleines de cloques, virant au blanc sale, au verdâtre ... tout ça à cause d'un four trop chaud !

MERCURE

D'autant qu'à certaines périodes, les potiers ont été très exigeants : un vernis légèrement craquelé, une zone de couleur moins intense et le vase rejoignait la pile des invendus !

ROSMERTA

Oui, et à d'autres moments, il fallait au contraire que la vaisselle ait de gros défauts pour qu'on la jette !

33- Les étapes de la cuisson de la sigillée

MERCURE

Imaginons un four où sont placés, disons... 10000 vases ! Des coupes moulées, des assiettes et coupelles, des vases fermés ... Les potiers ont mis plusieurs jours à charger le laboratoire, barbouillant d'argile tous les raccords, vérifiant la solidité de l'ensemble. Tout est prêt, la porte est scellée. Dans la salle de chauffe, les aides du maître potier sont fébriles, ils vont passer plusieurs jours à l'écoute du monstre.

Le petit bois sec et craquant prend feu rapidement... La valse des chargements commence... Braises et cendres volent dans la fournaise...

La chaleur doit monter lentement pour que les céramiques se débarrassent de l'humidité sans la moindre fissure ! La température critique est atteinte dans la nuit. Il faut la maintenir, puis cesser progressivement d'alimenter le feu, en évitant tout écart brusque ...

Les artisans soufflent un peu. Lorsque le four sera froid, ils ouvriront à nouveau la porte et attaqueront le défournement en cassant le moins de pièces possible.

Mission accomplie ... jusqu'à la prochaine fois !

34 - Les difficultés de la reconstitution du four F55

ROSMERTA

Comment ont-ils pu reconstituer ce four ? N'était-il pas arasé lors de sa découverte ?...

MERCURE

Pendant la fouille, les archéologues notent les moindres détails, ceux qui trahissent la présence d'un mur ou bien ... des parties altérées par le feu ; tous les objets recueillis sur place sont étudiés pour déterminer leur fonction et leur place. On en déduit les dimensions du four, la nature des éléments qui le composent, le cheminement des flammes et enfin la hauteur probable du laboratoire (ici sans doute 2,50 m). Bien sûr, ce sont des hypothèses, mais elles s'appuient sur des données concrètes !

Pourtant il reste toujours des incertitudes, notamment en ce qui concerne les parois intérieures du laboratoire : les canalisations juxtaposées étaient-elles bien prises dans la maçonnerie, comme on l'a représenté ici, et les supports qui viennent contre ces parois avaient-ils bien cette forme et ce mode de fixation ?

Voilà : proposer, à partir de données fragmentaires, la vision la plus précise et la plus plausible du passé, c'est l'Archéologie !

35 – Commentaire du poinçon 0360 (VT poinçons matrice)

ROSMERTA

La danseuse au voile qui est sur ce poinçon a été créée par le potier BVTRIO vers les années 120/130. C'est un apprenti de Libertus, le grand maître de Lezoux. BVTRIO aussi travaille la musculature du nu et dessine un mouvement ample et souple. La femme est très grande avec des hanches généreuses, mais pas de poitrine, selon les canons de beauté de l'époque...

MERCURE

Oui, le goût pour les figures androgynes était vif aussi chez nous, Romains... Ce motif sera repris par de nombreux potiers (Albucius, Austrus, ceux de l'officine de Paternus également) ... Trois petits tours et puis s'en va... La danseuse disparaît à la fin du IIe siècle...

ROSMERTA

... Mais elle connaîtra une seconde carrière en Alsace, à Blickweiler, dans les ateliers de l'est de la Gaule.

36 - Les marques de potiers

MERCURE

On a vu que les potiers de sigillée ont souvent laissé des estampilles, obtenues à l'aide d'un outil qu'on appelle le poinçon-matrice.

On trouve aussi des marques gravées à la main, dans l'argile, que les archéologues nomment graffites.

ROSMERTA

Rien que sur les sigillées de Lezoux, les archéologues ont recensé plusieurs milliers de poinçons à estampilles et plus d'une centaine de graffites !

37- Comparaison entre deux pièces

MERCURE

Sur ce fond de moule d'un côté on lit SOLINI (c'est sans doute le potier qui a conçu ce moule). A l'extérieur, de l'autre côté, le graffite FLO indique plutôt son propriétaire.

ROSMERTA (surprise)

Comment sais-tu cela ?

MERCURE

Les archéologues le déduisent de la position respective des graffites ; d'ailleurs on connaît plusieurs moules associant Solinus et Flo. Et ici, sur cette moitié de moule décorée, on voit – et c'est très particulier - deux estampilles différentes : l'une, intégrée au décor ; l'autre en dessous, hors décor. La 1^{ère}, c'est le décorateur qui signe : SECUNDINIM pour Secundini manu (de la main de Secundinus). (il est sûr ainsi que son nom ne disparaîtra pas lors de la finition du vase !) L'autre : Namilianus et Croesus, sans doute des associés qui ont travaillé avec Secundinus...

ROSMERTA

Eh bien, tu n'as pas perdu ton latin !

MERCURE

Par Jupiter, c'est ma langue maternelle !

38 - Commentaire d'un moule

MERCURE

Ah, Mercator est l'auteur de ce moule ! Il a travaillé entre 180 et 210, seul ou en association avec un petit nombre de potiers mais il est très renommé et ses créations comptent parmi les plus abouties de cette période. Sur ce bel objet, les personnages occupent presque tout l'espace disponible, la scène a un caractère dépouillé et solennel. Trois personnages composent la séquence répétitive : au centre, un militaire en armure, tenant un bouclier, corps tourné vers la gauche, tête et regard à l'opposé ; à sa droite une femme entièrement drapée, une prêtresse. A sa gauche, une Victoire qui tient dans sa main une couronne de laurier.

ROSMERTA

C'est très clair : si le guerrier veut vaincre ses ennemis et être auréolé de gloire, il doit se concilier les dieux par des offrandes ou des sacrifices. De plus, la fidélité à l'Empereur dieu vivant sera récompensée.

MERCURE

Oui, mais ce message a aussi une résonance historique... L'anarchie gagne l'Empire et, au cours du IIIe siècle, les empereurs se font assassiner à tout va, alors que les guerres aux frontières et la crise économique nécessiteraient un chef charismatique ! En modelant cette scène, MERCATOR se fait l'écho des lettrés qui réclament un retour aux valeurs du monde romain : fidélité, honneur, défense de la patrie avant celle de ses propres intérêts.

39 - Quelle est la signification des décors ?

ROSMERTA

Je me demande pourquoi les potiers choisissaient tel ou tel décor...

MERCURE

Ils réalisaient leurs décors à la chaîne, sans y penser... Les scènes mythologiques et les grands faits historiques sont survolés ! C'est purement ornemental !

ROSMERTA

Oui, mais ce ne sont pas n'importe quels décors...

Les potiers appartiennent au milieu populaire, et c'est au peuple qu'ils destinent leur céramique... Ils utilisent donc les symboles les plus larges de la culture romaine, ceux qui seront compréhensibles par tout le monde d'un bout à l'autre de l'Empire : les rivalités entre divinités, les jeux du cirque, la chasse, le sexe ! Ils savent très bien ce qu'ils font !

Les potiers des Martres-de-Veyre par exemple choisissent des scènes où militaires, chasseurs et amazones sont au premier plan ...

... parce que leurs vases atterrissent près de camps militaires, où ces sujets sont particulièrement appréciés !

40- La diffusion de la sigillée

MERCURE

Le commerce, c'est mon domaine...

Certains ateliers ne vendent que sur les marchés régionaux et gèrent eux-mêmes la commercialisation. Mais ceux qui veulent exporter trouvent des circuits très organisés : des as du commerce, que je protège tout particulièrement, font transiter matières premières et biens de consommation aux quatre coins du monde romain. La sigillée n'est qu'une partie de leur marchandise qui sillonne les routes, les fleuves et les mers...

Mais il y a aussi des négociants spécialisés dans la céramique... De 120 à 190, les vaisselles de Lezoux couvrent l'Europe. Les acheteurs se bousculent, venant de Gaule romaine (France, Allemagne, Suisse), de Bretagne romaine (Grande-Bretagne), des provinces du Danube (de l'Autriche à la Roumanie) – oui, vaste l'empire romain...-. Malheureusement pour Lezoux, le commerce de la sigillée à grande échelle périclité à la fin du II^e siècle. Qu'à cela ne tienne, grâce à la Loire et à ses affluents, mes amis potiers ont investi les marchés de Gaule pendant encore deux siècles.

41 – le potier Titos

ROSMERTA

Titos est connu depuis peu grâce à la recherche ! En effet, au milieu du I^{er} siècle, la production est encore modeste à Lezoux, et les potiers décorateurs sont peu nombreux... Les décors de Titos (scènes végétales agrémentées de quelques animaux et de rares personnages stylisés) sont imités de ceux du sud de la Gaule qui concurrençait alors Lezoux. Mais Titos a su mettre à l'honneur quelques images originales de feuilles et de fleurs qu'on ne retrouve pas chez les concurrents... Il devait aimer la Nature...

42- le potier Libertus

MERCURE

Libertus est un artisan hors-normes ! Il a complètement renouvelé le répertoire des personnages et des animaux à Lezoux. Ses images sont fines, expressives ; les corps ont de justes proportions et des muscles harmonieux. Il est arrivé vers 90, peut-être invité par un marchand qui voulait redonner du souffle à des ateliers en perdition. Vu son nom, il pourrait s'agir d'un esclave ou d'un affranchi, ancien ouvrier d'un atelier de sculpteur ou de peintre ... Libertus est un orfèvre de la sigillée moulée, doublé d'un grand entrepreneur. Ses motifs ont été copiés et vendus à d'autres ateliers au début du II^e siècle et son style s'est vite répandu... à la vitesse de mes sandales ailées ... à Lezoux et un peu partout dans la vallée de l'Allier, par exemple aux Martres de Veyre. Lorsque son atelier a disparu, vers 120, le mouvement était lancé et Butrio, par exemple, le poursuivra...

ROSMERTA

D'autres, tout en soignant les images, simplifient les compositions, pour produire des moules en plus grande quantité !

43- le potier Cinnamus

MERCURE

Cinnamus est un potier très à la mode. Il travaille en 130 environ, c'est la période la plus faste de Lezoux, et il marche sur les traces...

ROSMERTA

...de la génération précédente !

Cinnamus débute avec d'illustres inconnus, Cerialis, Paullus ou Galenus, mais quand, vers 150, il fonde son propre atelier, c'est le succès !

Compositions plus simples, personnages plus grands... il recrute des décorateurs de talent, leurs moules seront en vogue partout : des milliers de vases de son style sortiront des fours de la vallée de l'Allier. Il a alors l'idée de mettre son nom bien en évidence sur les vases, et la bonne société s'arrache les « Cinnamus »!

Lorsqu'il disparaît, vers 160 ou 170, l'entreprise lui survit quelques décennies, peut-être sous la forme d'une coopérative bénéficiant du label ...

MERCURE

... Ciné Cina Cinnamus (sur un air de pub...)

ROSMERTA (agacée)

Mais la période d'euphorie est passée. La mode change et Cinnamus est oublié, sauf par les archéologues !

44 – Reconstituer la vie et l'œuvre d'un artisan (VT Paternus)

MERCURE

Il est certain que reconstituer la vie et l'œuvre d'un artisan s'avère très difficile ! Comment dater précisément des objets de 2000 ans ?

Une marge d'erreur de 20 à 30 ans est tout à fait normale, ce qui exclut les artisans dont le travail n'a pas duré plus longtemps !

ROSMERTA

Eh oui ! Seules les fabriques, comme celles de Paternus et Cinnamus qui durent bien après la mort de leur créateur et sont en perpétuelle évolution, peuvent être étudiées en détail... On peut alors déceler l'importance du répertoire d'images, le nombre d'ouvriers spécialisés ou le souci de suivre les modes.

45- Une fibule (VT 34)

MERCURE

Ah voici un ornement aussi féminin que masculin : la fibule, notre épingle de sûreté à nous ! Il faut dire que nous l'utilisons depuis la nuit des temps-Celle-ci est datée du I^{er} siècle... Un bijou que les archéologues, souvent poètes, ont qualifié de « fibule à queue de paon » ! Des pièces de bronze coulées dans un moule puis assemblées font le corps principal; une couronne centrale découpée en triangle y est soudée...

L'artiste a ciselé au burin les finitions et les petits décors perlés !...

Pauvres mortels, ils emportent souvent leur fibule jusque dans la tombe...

46 – Croyances gauloises (VT 35)

MERCURE

Ah, parlons un peu de nous, les dieux et les déesses...

Issus de la rencontre de deux cultures, nous avons souvent deux noms, l'un d'origine romaine et son équivalent gaulois, Mars est ainsi associé à Camulus, Apollon à Bélénos, Jupiter à Taranis...

ROSMERTA

Mais certaines divinités gauloises « résistent » à l'« assimilation » romaine, en particulier celles qui sont liées à la terre nourricière ou à l'abondance, comme moi, Rosmerta ... ou Sucellus, le vieillard au maillet, ou encore Cernunnos, l'homme aux bois de cerf...

MERCURE

Les Romains ont aussi implanté en Gaule le culte de l'Empereur, auquel sont associées diverses divinités, suivant les préférences de l'Empereur du moment, ainsi que les cultes orientaux, Cybèle et Mithra en tête.

ROSMERTA

A Lezoux de nombreux objets témoignent de la ferveur des habitants, en particulier ces figurines en terre blanche qui ornaient les autels ou les chapelles domestiques et escortaient les défunts au royaume des morts...

MERCURE

Jupiter, mon père, est très présent, sous ses divers avatars..., comme sur ce médaillon découpé dans une sigillée moulée appelé « Jupiter à l'anguipède » où on le voit terrasser un monstre marin.

47 – Dédicace à Rosmerta

MERCURE

Voici, Rosmerta, un vase qui t'est dédié ! L'inscription qu'il présente signifie « Cela, je l'ai offert à la reine des fêtes de Rosmerta ».

ROSMERTA (fière)

Mais, certainement. Je suis l'héritière des déesses-mères des plus anciennes religions, comme la Gaïa des Grecs ! Mon nom gaulois veut dire « la bonne pourvoyeuse » et j'apporte toutes sortes de bienfaits : la moisson, la fécondité, la nourriture.

48 - Mithra (niche vitrée)

MERCURE

Cette fois, c'est le dieu Mithra, divinité orientale, souvent représenté en train d'immoler un taureau..., sur le décor d'une des plus belles sigillées tardives de Lezoux. Le IIe siècle, apogée de l'empire romain, est un entrelacs de cultures qui évoluent les unes au contact des autres, colportées par marchands et militaires.

ROSMERTA

Mithra a beaucoup de succès en Gaule dans les grandes villes, les bourgs proches des camps militaires et chez les riches propriétaires terriens. Son culte s'entoure de mystère car la révélation porte sur la vie après la mort... Les adeptes doivent franchir des étapes initiatiques dont ils gardent le secret. Mais l'épisode le plus important, celui où Mithra immole le taureau, est très souvent représenté. Le dieu, coiffé du bonnet phrygien, vêtu d'une tunique courte et d'une cape, tient le taureau par les naseaux et lui plante un couteau dans l'épaule. Le sang du taureau vient féconder la terre et apporte la prospérité.

MERCURE

Mithra est donc un dieu libérateur ! La nature qui entoure la scène est luxuriante ; et qui sont les proches de Mithra ?... à gauche, avec la corne d'abondance une déesse protectrice (peut-être Epona ?) ; à droite, une représentation de Pan, encore un dieu de la fécondité. Sur l'autre face du vase, un adolescent porte une torche, symbole du soleil... Mithra ou la magnificence des forces vitales !

49 – Élément d'architecture maison du potier (VT 36)

ROSMERTA

La maison du potier, comme la plupart des bâtiments de Lezoux, est construite en matériaux périssables : terre, paille, bois végétaux. L'ossature se compose de madriers de bois, les parois, de torchis (mélange d'argile et de paille), le toit, de joncs ou de roseaux. Un type de construction qui laisse peu de traces ... Dans le meilleur des cas, l'archéologue identifie le plan au sol grâce aux fosses creusées pour caler les poteaux porteurs. En cas d'érosion des niveaux, il ne reste plus rien !

MERCURE

Aux IIe et IIIe siècle, les bâtiments en dur se font plus nombreux : fondations en pierre, murs en pierre et en torchis, toitures en tuile. Ils ont souvent un étage. L'un d'entre eux avait un enduit mural rouge. D'autres présentaient des peintures multicolores, scènes champêtres notamment...

ROSMERTA

Attends, mais c'est « Pompéï en Auvergne », ce que tu nous décris !

MERCURE

Avec un peu d'imagination... oui !

50 – Marmite tripode (VT 37)

ROSMERTA

Ce grand objet est la marmite des Gaulois. C'est là que les Arvernes, déjà fins gourmets, mitonnaient leurs divines potées... Ses pieds permettent de la caler parmi les charbons et les braises. De telles marmites font partie de la batterie de cuisine de tout un chacun, au même titre que les pots à col étroit qui servent à la préparation des mets bouillis, à base de lait, légumes et céréales. De même les plats à pain, galette et tourte, qui possèdent souvent à l'intérieur un revêtement rouge anti-adhérent – mais oui ! –.

MERCURE

Mais que mangent donc nos potiers ? Comme tous les gens du peuple, ils consomment beaucoup de céréales, galettes, bouillies, et autres formes, des légumes secs ou de saison, et des œufs, du beurre, du lait, du fromage. La viande (de porc et de bœuf surtout) est réservée à nos jours de fêtes.

51 – Le pendentif de Trajan (VT 39)

MERCURE

Ah, un pendentif avec une monnaie de Trajan, « le meilleur des princes » ! C'était un porte-bonheur, et très ingénieux : une plaque de plomb enserre la pièce de monnaie, pour qu'on ne risque pas de la perdre ! Elle est gravée à l'intérieur en lettres cursives latines : un mélange de mots gaulois et de mots latins, que personne n'a encore su traduire complètement ... hormis les 2 dernières lignes où on lit : « obtiens, toi, des descendance ».

Son propriétaire a gardé ce porte-bonheur jusqu'à sa mort puisque les archéologues l'ont retrouvé à l'intérieur d'une sépulture.

52 – Le monde des morts

ROSMERTA

Le monde des morts a une grande importance pour les gallo-romains...

Plusieurs lieux d'inhumation ont été repérés à Lezoux mais un seul est une véritable « nécropole », une ville des morts. C'est la nécropole dite des « Religieuses » ; les archéologues y ont découvert plus de 150 sépultures... : restes d'incinération au 1^{er} siècle ou d'inhumations au II^e et III^e siècle...

Et on n'y trouve jamais de nourrissons, car la coutume veut qu'ils restent éloignés des autres défunts. Lezoux a dévoilé de nombreuses tombes de nouveaux-nés près des ateliers... (Il est vrai que beaucoup ne survivaient pas, à cette époque...)

MERCURE

Le site contenait aussi un fossé rempli d'objets en céramique et en verre (les vaisselles sacrées...) et dans un enclos à part, des restes d'animaux utilisés pour les sacrifices...

Et partout, les figurines en terre blanche et des récipients en verre fabriqués par les potiers de Lezoux, des bijoux et des fibules en bronze. Ce qui indique que les habitants de Lezoux avaient un niveau de vie modeste, comme tous les travailleurs du monde romain, mais pas misérable. On pouvait suivre la mode ou assister aux spectacles donnés par les élites en quête de suffrages...

53 – Un squelette

MERCURE

Ce genre de vestige est l'objet de toutes les attentions des archéologues spécialisés en anthropologie ! L'étude des squelettes est devenue une spécialité scientifique à part entière, avec des connaissances poussées en anatomie et une maîtrise particulière de la fouille : la position du défunt, l'emplacement des objets, rien ne leur échappe. Avec leurs machines de précision ils

analysent le moindre bout de tibia, fragment de clavicule, que sais-je ?... et dressent une carte d'identité du mortel.

ROSMERTA

Les anthropologues décèlent même d'éventuelles mutilations, fractures, maladies ou séquelles dues à une opération médicale, tu te rends compte ?

MERCURE

Oui, ils apprennent ainsi beaucoup sur l'histoire sanitaire de la population et les coutumes funéraires.

54 – Fin de l'audioguide : Moyen Age : trompe d'appel (VT 42)

ROSMERTA

Pour finir, nous voici au Moyen Age... Ce fragment appartient à une trompe d'appel, ou olifant, un instrument de musique, découvert à Lezoux...- Ici il est tout simple, en terre cuite sans aucun décor. Les archéologues l'ont daté du XIIIe siècle. On en trouve dès l'An Mil, notamment dans le Dauphiné et en Provence. Au Puy, un exemplaire porte une glaçure et un décor polychrome.

MERCURE

Une trompe d'appel ? pour la chasse ? pour la guerre ?

ROSMERTA

Les deux sans doute ... Connais-tu l'histoire de Roland, l'un des plus célèbres héros de l'époque de Charlemagne ?...

MERCURE

Non, j'avoue...

ROSMERTA

Tous les enfants de France connaissent le courageux Roland, acculé à Roncevaux, qui sonna l'olifant avec tant de fougue que la veine de sa tempe éclata !

MERCURE

Merci, Rosmerta, tu es irremplaçable en histoire de Gaule, enfin, de France... Quant à moi, qui aime bien l'histoire concrète, celle des objets échangés, du commerce, je suis enchanté d'avoir rencontré tant d'enfants, de femmes et d'hommes de l'avenir, qui soient curieux du passé...

ROSMERTA

Moi aussi. Et je leur souhaite bonheur et prospérité ... : ne dit-on pas que la connaissance du passé éclaire l'avenir ?

Table des figures et des illustrations

- Figure 1 : (page de garde) entrée du Musée départemental de la Céramique : © Yvon Lecuyer, Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, 2013..... 2**
- Figure 2: la circulation de l'esprit entre les différents temps selon Saint Augustin..... 10**
- Figure 3: les frises chronologiques du parcours : a) et b) : première frise chronologique du parcours de visite qui finit par des objets contemporains en céramique60**
a les objets contemporains en céramique, 2017 © Zoé Dauzat
b : première frise chronologique, 2017 © Zoé Dauzat
c et e : seconde frise chronologique, 2017 © Zoé Dauzat
d : détail de la seconde frise chronologique, 2017 © Zoé Dauzat
- Figure 4 : espace où est projeté un film dédié à l'histoire archéologique de Lezoux.....62**
Photographie © Jodie Way , Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, 2010
- Figure 5 : Le cabinet de curiosité de Charles Fabre 62**
Photographie © Jodie Way , Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, 2010
- Figure 6 : la vitrine « panorama » : a) et c) : les deux faces de la vitrine « panorama » ; b) : détail d'un cartel et d'objets ; d) : organisation des objets dans la vitrine..... 64**
Photographie © Zoé Dauzat, 2017
- Figure 7 : présentation des vitrines de la production du XXème de la Manufacture Bompard, dans une reprise des catalogues d'époque 65**
Photographie © Jodie Way , Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, 2012
- Figure 8 : entrée du deuxième four contemporain du musée..... 65**
Photographie © Jodie Way , Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, 2010
- Figure 9 : vue du deuxième étage consacré à la céramique antique 66**
Photographie © Jodie Way , Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, 2010
- Figure 10 : présentation de trois biberons antiques en céramique 68**
Photographie © Jodie Way , Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, 2012

Figure 11 : trois vues de la reproduction de la statue de Mercure	69
Photographie © Zoé Dausat, 2017	
Figure 12 : exemple de poinçons-matrices servant à apposer des motifs sur les céramiques	71
Photographie © Alain Maillot, Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, 2007	
Figure 13 : Panneau informatif numéro 8: présence d'une typologie de céramiques.....	71
Figure 14 : Les trois typologies de céramiques illustrant le panneau informatif numéro 18.....	71
Figure 15 : boucle de sacoche complète exposée au MET à New York. Le musée départemental de la Céramique possède la même, mais qui ne comporte que la partie décorative supérieure	73
Photographie © Isabelle Boiron, 2017	
Figure 16 : reproduction en plastique de céramiques antiques dans le but de laisser toucher les visiteurs.....	76
Photographie © Jodie Way, Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, 2013	
Figure 17 : module « Objets d'hier et d'aujourd'hui »	77
Photographie © Zoé Dausat, 2017	
Figure 18 : grande maquette d'une officine représentant une aire de travail des potiers	81
Photographie © Zoé Dausat, 2017	
Figure 19 : reconstitutions	83
en haut : reproduction du four gallo-romain, 2017 © Zoé Dausat	
en bas : reproduction d'inhumations, 2017 © Zoé Dausat	
Figure 20 : parc du musée	84
Photographie © Zoé Dausat, 2017	
Figure 21 : cale qui était mise entre les céramiques lors de la cuisson. On distingue la forme des doigts qui ont pincés l'argile.....	87

Photographie © Zoé Dauzat, 2017

Figure 22 : ensemble de sigillées signées sur lesquelles on peut voir le nom de potiers ou d'ateliers de l'Antiquité 88

Photographie © Jodie Way , Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, 2012

Figure 23 : petit canard en bronze..... 90

Photographie © Jodie Way , Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, 2012

Table des matières

INTRODUCTION

I. Une société entre présent et passé	8
A. Notre rapport au temps	8
1. Se repérer dans le temps	9
2. Une société centrée sur le présent	13
B. Le patrimoine et le musée comme ouverture sur le passé	21
1. De l'archéologie au patrimoine	21
2. Le musée : un espace dédié au patrimoine	28
II. L'objet : un pont entre les temps	35
A. Un passé et un présent entre césure et correspondance	35
1. De l'objet archéologique au patrimoine	35
2. L'exposition : un lien entre le patrimoine et le visiteur	42
B. Diviser le temps pour mieux l'unifier	47
1. L'objet archéologique : vecteur du passé vers le futur	48
2. L'objet patrimonial comme mémoire d'une société présentiste	52
III. Raconter l'histoire de la céramique	57
A. Donner une représentation du temps	57
1. La chronologie à travers l'exposition	58
2. Exposer des objets qui ont un sens	68
B. Le musée comme lieu de savoirs et de rêveries	75
1. Comment faire appréhender le passé	75
2. L'archéologie : une science inexacte	84

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

ANNEXES

TABLES DES ILLUSTRATIONS

TABLES DES MATIERES