



Antoine QUIRION

Aujourd'hui, j'expose le quotidien d'hier

Volume I

*Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »*

Mention : Histoire et histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Option : Objet d'art : patrimoine, musée

*Sous la direction de Mme Laurence RIVIÈRE-CIAVALDINI*

**Année universitaire 2010-2011**





Antoine QUIRION

Aujourd'hui, j'expose le quotidien d'hier

Volume I

*Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »*

Mention : Histoire et histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Option : Objet d'art : patrimoine, musée

*Sous la direction de Mme Laurence RIVIÈRE-CIAVALDINI*

**Année universitaire 2010-2011**

# Dédicace

Aux artistes du quotidien

## **Avant-propos**

L'année passée, dans le cadre de notre Mémoire de master 1, nous avons étudié la collection de Bernard LACROIX. Cette riche collection ethnographique est composée de plus de 18 000 objets et a été vendue en 2001 au Conseil Général de Haute-Savoie. Nous avons donc travaillé en lien avec cette institution pour comprendre les différents aspects de cette collection.

Cette année, l'occasion nous a été offerte de participer à la préparation d'une exposition mettant notamment en valeur cette collection. Du 3 Janvier au 30 Avril, nous avons donc travaillé au sein du service des collections du Conseil Général de Haute-Savoie. A compter du 1<sup>er</sup> Mai, nous avons été embauché comme médiateur culturel pour l'exposition, et avons ainsi poursuivi le travail initié.

Ce stage et cet emploi se sont inscrits dans une continuité à la fois scientifique, puisque nous avons pu approfondir plus en détail des éléments évoqués dans notre précédent travail, mais aussi humaine, puisque nous avons retrouvé les mêmes collaborateurs, collègues et amis que l'année passée.

Si cet essai peut prendre corps ici, c'est avant tout grâce à eux.

Rendons à chacun ce que de droit.

## Remerciements

Merci à :

**François DESCHAMPS**, directeur des affaires culturelles du Conseil Général de Haute-Savoie

**Cécile DUPRE**, conservatrice départementale

**Corinne CHORIER**, responsable du service des collections départementales

**Brigitte PELISSIER**, assistante de conservation du patrimoine, référent de la Châtaignière

**Viviano MANCINI**, co-commissaire de l'exposition *La fabrique du quotidien, art populaire alpin*

**Frédéric COLOMBAN**, co-commissaire de l'exposition *La fabrique du quotidien, art populaire alpin*

**Guillaume VEILLET**, chargé de mission ethnomusicologie, collection Jacquier, assistant au commissariat de l'exposition *La fabrique du quotidien, art populaire alpin*

**Mme Laurence RIVIERE-CIAVALDINI**, maître de conférences en histoire de l'art médiéval à l'université Pierre-Mendès France (Grenoble)

Merci à l'ensemble de l'équipe du service des collections, et à tous ceux qui ont su garder une porte ouverte, une oreille à l'écoute et un soutien ami...

# Sommaire

<b>PARTIE 1 - PRÉAMBULE À UNE EXPOSITION D'ART POPULAIRE .....</b>	<b>9</b>
CHAPITRE 1 – L'ART POPULAIRE : ÉTAT DES LIEUX DE LA NOTION .....	10
De populaire à art populaire .....	11
Qu'est ce que l'art populaire ?.....	15
CHAPITRE 2 – L'ACTION CULTURELLE ET SES ENJEUX .....	21
De la démocratisation culturelle.....	21
Le goût pour l'art populaire.....	24
Quelle légitimité à proposer une telle offre culturelle ? .....	27
CHAPITRE 3 – LE CADRE INSTITUTIONNEL.....	30
La gestion de la culture en France .....	30
La gestion de la culture au sein du conseil général de Haute Savoie.....	32
Les éléments permettant la mise en place d'une exposition d'art populaire.....	34
<b>PARTIE 2 - LA MISE EN PLACE DE L'EXPOSITION.....</b>	<b>41</b>
CHAPITRE 4 – DÉFINITION D'UN PROPOS .....	42
Panorama des expositions d'art populaire actuelles .....	42
L'exposition : angle d'approche et thématiques .....	43
Le choix des thématiques .....	46
CHAPITRE 5 – <i>LA DOCUMENTATION DE L'EXPOSITION</i> .....	49
Le propos scientifique .....	49
Les documents d'illustration .....	52
CHAPITRE 6 – LES MODALITÉS PRATIQUES DE L'EXPOSITION .....	55
La gestion pratique des objets .....	55
La scénographie .....	57
La mise en place de l'exposition .....	61
<b>PARTIE 3 - L'EXPOSITION ET SON PUBLIC.....</b>	<b>62</b>
CHAPITRE 7 – CONSTRUIRE UNE MÉDIATION .....	63
Le tout public .....	63
Le public enfant et scolaire .....	66
Les publics spécifiques.....	71
CHAPITRE 8 – COMMUNIQUER SUR L'EXPOSITION .....	73
Les outils de communication.....	73
Le réseau de diffusion. ....	76
Le catalogue .....	77
CHAPITRE 9 – ACCUEILLIR LES PUBLICS .....	79
Le personnel et sa formation .....	79
La mise en place de l'accueil sur site .....	81
La visite sur site .....	83

## Introduction

Il est neuf heures, nous sommes le 25 juin 2011, L. Ambda a rendez vous au *Pôle emploi*. Il vient de terminer son année universitaire, un master d'histoire de l'art en poche, avec mention –professionnalisante- de surcroît. Désormais, selon l'appellation certifiée, il est sur le marché de l'emploi. A l'agence, on lui demande son C.V., et on analyse avec lui les offres qui pourraient correspondre à son profil. On s'attarde un peu plus sur une en particulier, une collectivité locale qui recherche un contractuel pour aider au montage d'une exposition d'art populaire. Quelques formalités plus tard, il est embauché. Il ressort, souriant, satisfait, avant de froncer les sourcils sous le poids de cette question : « *Dans quoi me suis-je engagé ?* »

Cet exemple fictif, proche d'une possible réalité future, remet en contexte l'état d'esprit dans lequel a pu nous plonger une immersion dans le monde du travail, par un stage de fin d'étude. Loin des bancs universitaires, de début janvier à la fin avril, au service des collections du Conseil général de Haute Savoie, nous avons participé au montage de l'exposition *La fabrique du quotidien, art populaire alpin*, présentée à la Chataignière-domaine de Rovorée à Yvoire, du 1<sup>er</sup> juin au 30 octobre 2011.

Cette étude, à l'image de notre transition vers le professionnel, est l'occasion de s'impliquer dans le concret, mais aussi le prétexte pour interroger plus en profondeur le sens même de notre spécialisation dans l'art populaire et de notre engagement dans l'action culturelle.

Vaste responsabilité que porte alors ce titre : *Aujourd'hui, j'expose le quotidien d'hier*. Fer de lance de notre propos, il se doit de condenser et de redistribuer ces questionnements profonds à l'aune d'un cas très spécifique, sans sombrer dans l'anecdotique. Voyons-le plus en détail.

Le sujet, *je*, propose une visée personnelle à cette recherche, mais, sans référent grammatical, il prend une dimension plus universelle, ou tout au moins universalisable à tout acteur culturel.

Ce sujet indéfini *expose*. Ce verbe exposé nous questionne sur différents plans : il invite certes à comprendre les modalités pratiques de la mise en place d'une exposition, mais il induit au-delà une implication dans une structure culturelle publique, et incite donc à s'interroger sur le sens d'une telle action.



Ce *je* met en exposition *le quotidien d'hier*. Cette locution qui, par l'emploi du terme *quotidien*, semble parler à tous n'en reste pas moins très floue : à qui appartient ce *quotidien* ? A quelle époque renvoie cet *hier* ?

Le référent temporel *aujourd'hui* précise le tout : il permet de dater cette recherche et, en instituant un décalage entre le *quotidien d'hier* qui *s'expose* et celui d'*aujourd'hui* qui se vit, il interroge en transparence la notion d'*art populaire*.

Nourri de ces questionnements, il s'agira donc de voir dans quel réseau de connections historiques, sociétales, économiques et politiques un acteur culturel -ce *je* indéfini- spécialisé dans le domaine de l'art populaire -s'il en est un- intervient, et dès lors d'envisager les modalités pratiques de son action, à travers l'exemple précis d'une exposition.

Tout d'abord, nous poserons les prémisses indispensables à une exposition d'art populaire. Il sera ensuite justifié d'étudier la genèse d'une exposition particulière *La fabrique du quotidien, art populaire alpin*, de sa conception à sa mise en place dans le centre culturel. Enfin, on pourra accorder une importance particulière aux différents éléments mis en place pour sensibiliser et satisfaire le public à cette exposition.

## **Partie 1**

-

### **Préambule à une exposition d'art populaire**

## Chapitre 1 – L’art populaire : état des lieux de la notion

Avant d’exposer de l’art populaire, un certain nombre de réflexions paraissent indispensables, induites par les termes même de l’expression. La première interrogation nait de la notion d’art populaire. Qu’est-ce donc, si ce n’est un concept qui semble pouvoir englober une somme d’idées et ses contraires ? Aux entrées *populaire* et *art*, le plus humble des dictionnaires<sup>1</sup> se perd dans un flou brumeux. Au-delà de ces outils de référence, voyons plutôt les œuvres, sur un plan plus pragmatique. Là, on apprend avec surprise qu’une cage à écureuil, faite de bric et de broc, est une œuvre d’art populaire<sup>2</sup>. Qu’est ce qui peut bien amener à considérer une cage à écureuil comme de l’art populaire, et non comme une simple construction de bois assemblée à coups de marteaux et de ficelles ? Pourquoi une cage à hamster, en plastique, achetée dans le commerce aujourd’hui, ne serait pas aussi de l’art populaire ? Et pourquoi une même cage, réalisée par un plasticien en vogue serait de l’art, mais pas de l’art populaire ? Tout d’abord, il faut clarifier ce propos de manière scientifique puis, une autre question en découlera : quelle légitimité y-a-t-il à présenter ce type de production ? Dans le cadre de la vie privée, point de justification nécessaire : s’il plait à mon grand père d’exposer sa faux, cela n’engage que lui. Mais, dès lors qu’il s’agit du domaine public, et donc des deniers du contribuable, tout est radicalement différent. Mon simple goût ou intérêt ne suffit plus, il faut soutenir l’initiative par un propos légitime et cohérent, où l’art populaire vient se conjuguer avec démocratie, politique et offre culturelles. Une fois ces définitions et cette réflexion posées, il sera justifié d’aborder le projet concret, et ainsi de comprendre les modalités pratiques qui rendent possible une offre culturelle. Il faudra ainsi comprendre le cadre institutionnel français dans lequel s’exerce cette activité, pour ensuite nous investir plus avant dans un exemple précis, celui du conseil général de Haute Savoie, riche de collections ethnographiques alpines. En effet, il est prévu de présenter cette année 2011 une exposition d’art populaire alpin.

---

<sup>1</sup> *Larousse pratique, dictionnaire du français au quotidien*. 2003.

<sup>2</sup> Elle est présentée dans l’exposition à laquelle nous nous intéressons ici.

## ***De populaire à art populaire***

L'expression art populaire associe deux mots au sens très flou, et se révèle de ce fait assez abstraite. Nous précisons le sens de ces termes, en choisissant tout d'abord de nous intéresser au mot *populaire*. Bien que simple adjectif, *populaire* fonctionne comme un référent nécessaire, une indispensable prémisse au-delà du substantif art : pour qu'il y ait un *art populaire*, il faut certes qu'il y ait art, mais il faut avant tout qu'un peuple le produise.

Posons donc le premier problème : qu'est ce que le peuple ?

### **Le peuple : définition ?**

Qu'entendons-nous par le mot *peuple*<sup>3</sup> ? Le peuple désigne un ensemble d'hommes, constituant une communauté sociale et culturelle (par exemple le peuple tzigane). On peut aussi associer le mot peuple à un territoire : sur le plan international, on l'utilisera pour parler d'une nation, c'est-à-dire de l'ensemble des personnes habitant sur un même territoire et régis par les mêmes lois. Une valeur politique peut s'ajouter : dans notre culture occidentale, nous avons l'habitude d'employer ce terme dans un rapport à la souveraineté. On parle du peuple comme de l'ensemble des citoyens exerçant des droits politiques : Abraham Lincoln dit ainsi de la démocratie qu'elle est « *le gouvernement du peuple par le peuple et pour le peuple*<sup>4</sup> ». Dès lors, des nuances de domination, ou tout au moins de supériorité/infériorité peuvent s'ajouter : on opposera alors le peuple, associé à la classe basse de la société, celle qui travaille, aux classes plus bourgeoises, plus oisives. On parlera aussi du peuple en l'opposant aux gens dits savants, cultivés.

Dans l'usage commun, certaines de ces définitions semblent être écartées dès lors que l'on utilise la forme adjectivale. L'adjectivation du nom peuple implique une nuance supplémentaire induisant que l'on accorde au peuple des spécificités particulières. Ces spécificités forment ce que l'on appelle la culture. Lorsque l'on parle de chansons, de fête, de musique ou de mouvement populaires, on entend qu'ils sont des expressions particulières de cette culture. Celui qui emploie le terme populaire le charge donc d'un sens particulier, porteur d'une culture qu'il définit par opposition à celle d'un monde, minoritaire, qu'il pense tantôt savant, tantôt riche, ou encore tantôt gouvernant et manipulateur ; ces définitions sont donc elles mêmes fluctuantes. Quand Van Gennep parle

---

<sup>3</sup> *Larousse pratique, dictionnaire du français au quotidien*. 2003.

<sup>4</sup> Discours de Gettysburg, 1863.

de fête populaire, il fait référence au monde rural, et n'affecte pas à cet adjectif la même substance que Claude François et sa « *chanson populaire*<sup>5</sup> », l'associant lui à un ensemble plus large. Ces deux définitions du même terme ont été produites à une cinquantaine d'années d'écart ce qui montre bien que l'on n'a pas chargé *la culture populaire* d'un sens identique selon les époques et les contextes socio-économiques. Antigone Mouchtouris, sociologue, écrit ainsi : « *L'Europe a été le théâtre de grands mouvements sociaux au centre desquels se trouvait le peuple. D'une façon réciproque, alors, le concept a suivi une évolution concernant son interprétation*<sup>6</sup> ».

### **L'évolution sémantique du terme *populaire***

Comment ont évolué les glissements sémantiques, dans le champ culturel français. C'est à partir du XIX<sup>ème</sup>, et plus précisément à partir de la première révolution industrielle, de l'exode rural et du développement de l'urbanisation que l'on voit apparaître les premiers écrits sur le populaire. On entend alors par *populaire* ce qui se réfère au monde rural. Cette définition du populaire va, avec le XX<sup>ème</sup>, devenir restrictive. Le rapport établi entre culture populaire et culture régionale et locale, paysanne, ne disparaît pas pour autant, mais les deux notions ne sont pas toujours associées entre elles, des variations s'observent selon les périodes historiques<sup>7</sup>. Le XX<sup>ème</sup> siècle avec le passage du monde rural au monde urbain va apporter une nuance supplémentaire à ce terme, lui associant désormais le monde ouvrier et citadin. « *La glorification de la classe ouvrière au XX<sup>ème</sup> siècle a eu comme conséquence de déplacer le centre de dynamisme de la culture populaire de la campagne à la ville*<sup>8</sup> ». Dès lors, couramment, plusieurs acceptions deviennent possibles. On pourra parler de culture populaire pour définir la culture rurale ou la culture ouvrière ou encore joindre les deux dans un sens plus général, celui de la *chanson populaire* de Claude François. L'évolution de cette acception est à lier avec l'avènement des télécommunications, qui offrent à tous le même référentiel. « *On constate en effet un renforcement des stéréotypes, qui a cependant pour effet de créer des expériences communes et de faire partager à un grand nombre de personnes les mêmes émotions et les mêmes réactions affectives et sociales*<sup>9</sup> ». La culture populaire peut ainsi

---

<sup>5</sup> Chanson sortie en 1973, composée par Nicolas Skorsky, et chantée par Claude François.

<sup>6</sup> MOUCHTOURIS Antigone. Sociologie de la culture populaire. Coll. « Logiques sociales ». Paris : L'Harmattan, 2007. ISBN 978-2-296-02975-0. p.17.

<sup>7</sup> Ibid. p.27

<sup>8</sup> Ibid. p.27.

<sup>9</sup> Ibid. p. 31

être associée à une culture de masse. Progressivement, à mesure que cette uniformisation devient consciente, vont naître ce que l'on nomme des contre-cultures, qui amplifieront encore la portée sémantique du terme *populaire*.

Dans les années 60', avec James Dean notamment<sup>10</sup>, on voit se développer une culture jeune. « Au cours de cette période, apparaissent en effet dans le paysage urbain, des mouvements de jeunes qui se sont manifestés avec un style propre à cette catégorie d'âge et comme une contre culture<sup>11</sup> ». Actuellement, la culture *Hip hop* se développe très largement au point d'être considérée comme une musique populaire, de même que le rap et le R'N'B<sup>12</sup>. Le terme populaire recouvre un champ tel que l'on peut aujourd'hui s'y référer quasiment pour tout : la musique de Johnny Hallyday peut être qualifiée de populaire autant que celle de James Dean, de Fifty cent ou de la centenaire du village. On pourrait penser que, à l'aune de sa signification contemporaine, les bacchanales romaines pourraient être qualifiées de fête populaire. Revendiquer le caractère populaire d'une expression quelconque devient très bancal, et tient avant tout au sens que l'on veut bien lui accorder.

#### **Quel sens accorder à *populaire* dans l'expression art populaire**

Quel sens alors accorder à l'adjectif populaire dans la locution *art populaire* ? Ici aussi, il faut lui accorder le sens qu'on veut bien lui accorder. La cage à écureuil peut donc être qualifiée d'art populaire au même titre qu'un tableau du Douanier Rousseau, ou encore que la valse. Une différence cependant n'est pas négligeable : le caractère institutionnel de la notion. En effet, dans le champ ethnographique, *l'Art populaire* découle de la notion d'*Art et tradition populaire*, et dès lors circonscrit artificiellement le sens de *populaire*. De quoi s'agit-il ?

Nous avons évoqué plus avant l'intérêt du XIX<sup>ème</sup> siècle pour les cultures rurales et régionales, et ce qui était à l'époque qualifié de populaire. Au début du siècle, parallèlement au développement de l'Académie celtique va apparaître la notion d'art et

---

<sup>10</sup> MOUCHTOURIS fait référence au livre de MORIN Edgar. *Les stars*, Seuil, 1972.

<sup>11</sup> Ibid. p.33.

<sup>12</sup> Sous forte influence américaine.

tradition populaire<sup>13</sup>. On fait alors référence à la culture traditionnelle de l'époque, qui renvoyait au substrat rural, formant la majeure partie de la population française.

Deux tendances différentes choisissaient de s'y référer : la première plutôt passéiste cherchait à pérenniser ce qui disparaissait<sup>14</sup>. La seconde plus romantique rejetait « *l'ordre bourgeois en valorisant les richesses affectives et culturelles du peuple*<sup>15</sup> » et se détachait petit à petit de la culture classique, grecque et romaine. Ce détachement fut aussi aidé par l'intérêt progressif que l'on porta aux objets du quotidien, par l'intermédiaire de l'ethnologie. La conscience d'un monde qui disparaissait n'eut de cesse d'influer sur la lutte contre sa disparition effective, sous les coups de la seconde guerre mondiale, de la seconde révolution industrielle, de l'exode rural et de la mécanisation des campagnes. Ainsi, faut-il insister sur le caractère mémoriel des *arts et traditions populaires*. Nés du sentiment d'un monde qui change, ils sont nourris et documentés de mémoires d'hommes, transmises par oral. Le terminus *ante quem* du champ des arts et traditions populaires ne peut donc guère remonter au-delà du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Malgré les changements socio-économiques et politiques, l'adjectif « populaire » d'art et traditions populaires a continué à faire référence à ce rural, et son sens fut définitivement figé, semble-t-il, en 1937 avec la création du Musée National des Arts et Traditions Populaires<sup>16</sup>. Bien que désormais riche d'un sens beaucoup plus large, il fonctionne, lorsqu'on l'emploie dans cette optique, comme une marque déposée, et son sens reste invariant. On peut donc alors tenter de proposer une définition du terme. Jean Cuisenier<sup>17</sup> dit ainsi que par *traditions populaires*, « *l'on vise des usages, des croyances et des savoirs immémoriaux transmis de générations en générations, sans changement ou presque, croit-on, dans les sociétés anciennes et jusque dans les sociétés contemporaines. L'on pense aussi à ces usages, ces croyances et ces savoirs en tant qu'il serait le fait du*

---

<sup>13</sup> Il s'agit d'un mouvement généralisé à plusieurs pays d'Europe, et notamment à l'Angleterre, où William Thom invente, en 1846, le mot *folk-lore*, ou *folklore*, étymologiquement la science du peuple, puis qui passera dans le langage français. Ces deux termes regroupent à l'époque les mêmes idées

<sup>14</sup> Sous les coups de la révolution industrielle et de l'exode rural.

<sup>15</sup> Op. cit. p.18

<sup>16</sup> En 1884 a été créée la Salle de France au Trocadéro à Paris. En 1937, sous l'impulsion de Georges-Henri RIVIERE, ce musée se sépare de sa collection d'ethnographie française, devenant le Musée de l'Homme, ladite collection créant ainsi le Musée National des Arts et Traditions Populaires.

<sup>17</sup> Né en 1927, il a été directeur conjoint du musée national des Arts et Traditions Populaires et du centre d'ethnologie Française du C.N.R.S. de 1968 à 1985.

« *peuple* » ou des *basses classes de la société*, par opposition aux « *élites*<sup>18</sup> ». » Ces usages, ces croyances et ces savoirs ne sont considérés comme populaires que s'ils font perdurer des pratiques rurales qui semblent anciennes, ou tout au moins antérieures à la seconde guerre mondiale et aux changements évoqués plus avant. On a alors pour habitude de circonscrire le champ des Arts et Traditions populaires entre le début du XVIIIème et le milieu du XXème.

Qu'en est-il maintenant du substantif *art* qui inaugure la locution ? Qualifie-t-il toute production de cette époque ou bien dénote-t-il une réelle valeur artistique particulière ?

### ***Qu'est ce que l'art populaire ?***

#### **Vers une définition universelle de l'Art populaire ?**

Reprenons l'exemple de la cage à écureuil évoqué plus haut. Certains peuvent être amenés à la considérer comme de l'art populaire, et partant comme de l'art. Admettons qu'en la plaçant à côté de *la Joconde*, de Léonard de Vinci, Mona Lisa en perdrait peut être son sourire, ou tout au moins bon nombre de spécialistes en seraient sûrement affectés<sup>19</sup>. Un art classique est en effet institué de longue date, et élargir son champ n'est pas chose aisée. Pourtant, faire entrer ce genre de production dans le champ de l'art procède de ce mouvement. Ainsi, selon André Desvallées<sup>20</sup>, « *la notion délectative de l'art, indépendante des techniques qui permettent de l'exprimer, serait une notion moderne apparue à partir de la Renaissance et affirmée pendant la première moitié du XIXème*<sup>21</sup> », et la véritable conception de l'art se retrouve dans des époques plus antérieures. En effet, cet auteur explique que chez les Anciens, l'art était aussi technique. « *Lorsque nos anciens parlaient de l'art du forgeron ou de l'art du menuisier, c'était autant, sinon plus, la technique qu'ils voulaient évoquer qu'une approche esthétique de ces métiers. [...] Pour eux, technique et art ne faisaient qu'un*<sup>22</sup>. » Ils associaient alors volontiers le beau à l'utile, comme Platon qui écrivait « *N'est ce pas la fonction d'un beau corps, n'est ce pas son utilité qui nous démontre qu'il est beau ?* ». Avec la modernité, on a pris l'habitude de séparer les arts appliqués des arts plastiques. Desvallées pose la question de savoir s'il est « *des produits*

---

<sup>18</sup> CUISENIER Jean. *La Tradition populaire*. Paris : PUF, 1995. p.4.

<sup>19</sup> Notons pour modérer notre propos que des dérisions de *la Joconde* font aujourd'hui figure d'œuvre d'art, de manière quasi unanime, comme *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp.

<sup>20</sup> Aujourd'hui Conservateur général honoraire du patrimoine de France, il a publié de nombreux ouvrages sur la muséologie et le patrimoine.

<sup>21</sup> DESVALLÉES André & RIVIÈRE Georges-Henri. *Arts populaires des pays de France*. T1. Arts appliqués, matières, techniques et formes. p.7.

<sup>22</sup> Ibid. p.7.



*d'art appliqué qui ne soient en même temps plastiques et souvent graphiques ?* » Il répond alors qu'il y a simplement « *des œuvres plus utilitaires et d'autres qui le sont moins, certaines qui ont une utilité plus matérielle, d'autres plus spirituelle*<sup>23</sup> ». Il conclut alors que « *tout est art, tout est culture, qui est langage humain. Il n'y a pas d'arts mineurs*<sup>24</sup> ». Il a alors conscience de l'élargissement du champ de l'art, et le revendique : « *Dès l'instant où nous avons élargi le champ de l'art, il devient évident que celui de l'art populaire devient lui-même très large*<sup>25</sup> ». Finalement, tout serait art et l'art populaire ne serait défini ainsi que pour contrer la vision trop longtemps dominante de l'art savant. Mais en considérant que pendant toute une époque on s'est fourvoyé sur la définition accordée à l'art, qu'est ce qui nous affirme aujourd'hui que l'on ne se trompe pas non plus ? En d'autres mots, faut-il croire à la valeur intemporelle et universelle de l'art populaire ou penser que la portée artistique des objets est fluctuante, et fonction des contextes socio-économiques et politiques ?

### **L'Art populaire, un monde de l'art**

Becker<sup>26</sup>, dans sa théorie des mondes de l'art, insiste sur le caractère changeant du critère artistique, et montre qu'au-delà d'une conception figée et intemporelle de l'art, c'est bien les hommes qui créent et font mouvoir la portée sémantique, encore une fois, de ce terme.

Pour comprendre son propos, il faut aborder la question de son parti pris. Selon ses termes, il a « *considéré l'art comme un travail* », en s'intéressant « *plus aux formes de coopération mises en jeu par ceux qui réalisent les œuvres qu'aux œuvres elles-mêmes ou à leur créateur au sens traditionnel*<sup>27</sup> ». Becker s'est ainsi détaché de la tradition dominante qui affirme que l'art est l'endroit où « *le caractère essentiel d'une société s'exprime de manière privilégiée à travers les œuvres de génie*<sup>28</sup> ». En plaçant sa théorie sur un autre plan que celui de la discussion philosophique, il explique que cette notion est avant tout affaire de « *baptême* » : « *C'est le baptême qui fait l'œuvre d'art*<sup>29</sup>, et que l'entrée d'une production dans ce champ est fonction des critères en vigueur dans ce qu'il

---

<sup>23</sup> Ibid. p.8.

<sup>24</sup> Ibid. p.8.

<sup>25</sup> Ibid. p.8.

<sup>26</sup> BECKER Howard S. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 1988. ISBN : 2-08-012801-9.

<sup>27</sup> Ibid. p. 3.

<sup>28</sup> Ibid. p.8.

<sup>29</sup> Ibid. p.169

appelle un « monde de l'art ». Becker entend par ce terme le « réseau de tous ceux dont les activités coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production [ajoutons reconnaissance] des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art<sup>30</sup> ». Becker explique ainsi que pour qu'il y ait baptême, il faut que le monde de l'art parvienne « à l'unanimité sur des critères ». Dès lors, certaines œuvres y satisfont de manière « si évidente qu'elles se classent automatiquement dans l'art ». Un objet devient œuvre d'art dès lors que ses caractéristiques sont en adéquation « avec les règles de classification en vigueur dans un monde de l'art<sup>31</sup> ». Ainsi, « partout où il existe un monde de l'art, c'est lui qui délimite les frontières de l'art recevable. [...] D'où l'on déduit que la différence ne réside pas dans les œuvres mêmes, mais plutôt dans la capacité d'un monde de l'art à accueillir les œuvres et leurs auteurs<sup>32</sup> ». Faut-il alors considérer l'érection de productions populaires (selon le sens défini plus haut) au rang d'œuvres d'art comme procédant d'un mouvement identique ? Becker répond par l'affirmative, en définissant ce qui relève de l'art populaire comme « des travaux effectués totalement en dehors des mondes de l'art professionnel par des gens ordinaires dans le cours de leur vie ordinaire. Les œuvres sont rarement tenues pour de l'art par ceux qui les font ou ceux qui s'en servent. Leur valeur artistique est découverte après coup, par des gens étrangers à la communauté où elles ont été produites<sup>33</sup> ».

Le champ de l'art populaire tient donc à ce que le monde de l'art populaire veut bien y mettre, et dès lors à des critères de goût que des sujets évaluants définissent. Pour comprendre ce qu'on entend par *art populaire*, une notion qui sous cet angle paraît très artificielle, il faut appréhender les critères qui amènent à considérer les œuvres comme l'expression d'un art populaire, dans notre champ culturel actuel.

### **Les critères qui fondent l'art populaire**

Nous venons de voir que ces objets sont extraits de leur cadre habituel et placés par nos soins dans un autre cadre : ainsi faisant, ils témoignent de l'existence d'un art populaire. Tous ces objets n'étaient pas, à l'origine, des œuvres d'art. Certes, on apprécie les objets qui, dès leur création ont été considérées comme de l'art par leur créateur, mais

---

<sup>30</sup> Ibid. p.22.

<sup>31</sup> Ibid. p.147.

<sup>32</sup> Ibid. p.237.

<sup>33</sup> Ibid. p.255.

on apprécie aussi la qualité artistique d'objets qui n'en avait pas été investi à leur création. Cette qualité artistique qu'on leur prête ne relève pas de l'intention de leur créateur, mais bien de notre lecture contemporaine. Sur quoi se fonde cette lecture ? Intéressons-nous à l'approche de Jean Cuisenier. Selon lui, pour décider « *si un objet est d'art populaire ou non, nous n'en considérons pas les déterminations elles-mêmes, mais nous les rapportons au sujet qui évalue et qui, en définitive, goûte*<sup>34</sup> ». Il faut ainsi « *dégager les catégories de l'évaluation, non comme des caractéristiques de l'objet lui-même, mais comme des modalités du rapport que le sujet évaluant établit avec le sujet évalué*<sup>35</sup> ». On peut alors définir deux catégories de l'évaluation : d'une part les qualités, qui vont concerner « *les attributs prêtés à l'objet dans le rapport d'évaluation* », et d'autre part l'intention, c'est-à-dire « *la visée qui anime l'évaluation et qui attribue à l'objet ses qualités*<sup>36</sup> ». En ce qui concerne l'art populaire, Jean Cuisenier explique que le sujet évaluant considère deux qualités. La première correspond à *l'ustensilité*, que Cuisenier assimile à la qualité d'usage, sa dimension pratique, et la *plasticité*, qui correspond « *à la qualité de configuration que manifeste une œuvre* », à l'évaluation de son contemplateur. A ce titre, l'évaluation du destinataire d'origine jouera un rôle important dans le « *baptême* » contemporain opéré par l'évaluateur d'aujourd'hui, le « *destinataire final* ».

Dès lors, par le jeu de ces catégories d'évaluation, il s'opère naturellement comme une sorte d'échelle de valeur au sein même de ce qu'on appelle art populaire, échelle qui permet alors de faire entrer -ou non- certains objets dans ce champ, sous couvert d'une adéquation plus ou moins imbriquée du jugement du destinataire original et du destinataire final. Les objets sujets à évaluation peuvent alors être placés sur différents barreaux de l'échelle en question. Le premier barreau, le plus proche du sol, regroupe les objets dont le caractère artistique est le plus sujet à caution. On y trouve ceux dont « *l'intention esthétique de la part de l'ouvrier n'est pas perceptible. C'est nous, observateurs appartenant à une culture différente, qui découvrons à l'objet une qualité plastique propre...Elle traverse sa réalité et néglige son ustensilité pour ne retenir que sa plasticité*<sup>37</sup> ». Cette évaluation tient uniquement aux critères du sujet évaluant

---

<sup>34</sup> CUISENIER Jean. *L'art populaire en France : Rayonnements, modèles et sources*. Fribourg : Office du livre, 1975. ISBN 2-85109-001-1. p.7.

<sup>35</sup> Ibid. p.25.

<sup>36</sup> Ibid. p.25.

<sup>37</sup> Ibid. p.26.

d'aujourd'hui, et peut donc être très discutable. Ces objets sont les plus à même de ne pas être considérés comme de l'art populaire (notre cage à écureuil par exemple).

Sur un deuxième barreau, on trouve les objets qui, pour celui qui les a élaborés requièrent « *comme qualité première l'ustensilité...la qualité plastique n'étant recherchée que dans la mesure où la qualité d'usage est d'abord obtenue*<sup>38</sup>. » Le destinataire initial et celui d'aujourd'hui apprécient l'accord des deux critères, cependant ce dernier ne peut mobiliser, « *pour apprécier l'ustensilité de l'objet, les mêmes critères d'appréciation que l'usager d'origine*<sup>39</sup> ».

Les objets du troisième barreau dénotent une intention patente du créateur de leurs accorder une dimension esthétique en y ajoutant des marques extérieures, des inscriptions, des couleurs.... Le destinataire d'origine « *perçoit la double qualité de l'objet* », mais sa personnalité l'amène à en privilégier une. Celui d'aujourd'hui perçoit davantage la qualité plastique, même si l'ustensilité est encore très présente.

Le quatrième barreau accueille les objets dont « *la qualité plastique est recherchée et obtenue par rattachement de l'objet à un genre culturellement défini : statue d'église, image politique, fontaine etc*<sup>40</sup>... ». Leur fonction exige une qualité plastique, et dès lors les fait tendre, déjà pour le destinataire d'origine, vers un esthétisme et une gratuité certaine, encore plus pour le destinataire d'aujourd'hui.

Au sommet de l'échelle, enfin, on trouvera les objets, ou les œuvres, qui n'ont jamais eu d'autres destinations que « *l'agrément ou l'ornementation*<sup>41</sup> ». « Dans le milieu d'origine, ce sont des instruments de faire-valoir. Pour le destinataire final, cela rappelle un temps passé. La sélection du goût pour les objets de ce type n'est donc pas la même aujourd'hui, où ces objets ont cessé d'exercer leur fonction première. Dans les deux cas, toutefois, elle procède d'une évaluation : ce sont des objets dont l'ustensilité réside dans la qualité plastique seulement ».

L'attribution où non d'un objet au domaine de l'art populaire tient donc ainsi de l'adéquation entre les qualités attribuées à un objet et leur pertinence avec les critères en vigueur dans le monde de l'art populaire. Pour certains objets, l'adéquation s'opère sans trop de problème, mais pour d'autres, le jugement est avant tout subjectif. « *On sait*

---

<sup>38</sup> Ibid. p.26.

<sup>39</sup> Ibid. p.26

<sup>40</sup> Ibid. p. 27.

<sup>41</sup> Ibid. p. 27.

*combien ce jugement est fluctuant et combien il est socialement déterminé par le niveau de culture et la classe sociale en première approximation ; par la position surtout, que les sujets évaluant prennent relativement à leur propre formation et à leur propre classe, classe d'appartenance ou classe de référence<sup>42</sup> ».*

### **En définitive, qu'est ce que l'art populaire ?**

Au delà d'une définition claire et définitive de l'art populaire (à priori objectivement impossible), cette réflexion donne à comprendre ce qui peut amener à considérer ces objets anciens comme de l'art. Cela permet d'interroger la notion et sa pertinence sémantique, mais aussi et surtout d'exercer un regard critique et de laisser jouer, au sein de cadres définis par ce monde de l'art, son propre jugement esthétique.

Pourtant, bien souvent, l'art populaire se confond avec la dimension ethnographique des objets. On n'attend pas seulement de ces objets qu'ils soient beaux, mais aussi qu'ils témoignent d'un passé et qu'ils transmettent une histoire qui nous touche (par leur dimension locale par exemple).

---

<sup>42</sup> Ibid. p. 36.

## Chapitre 2 – L’action culturelle et ses enjeux

Sous l’expression *Art populaire* se cachent ainsi des réalités multiples qui entrent d’autant plus en considération dès lors qu’on donne à voir ces objets.

Néanmoins, elles ne sont considérées que par des personnes qui se sentent, de près ou de loin, touchés par ce *monde de l’art*. Qu’en est-il des autres, de ceux qui ne jurent que par Giotto, Malevitch ou Pollock ? Ou encore de ceux qui détestent les musées, et qui préfèrent jouer à la pétanque le dimanche plutôt que s’enfermer dans ces cimetières de mémoire ? A priori, ils n’ont cure de l’art populaire.

On entend déjà la réponse cinglante et bien à propos fuser : « Soit, des goûts et des couleurs, on ne discute pas, que ceux qui veulent visiter une exposition d’*Art populaire* s’y complaisent et que ceux qui veulent jouer à la pétanque le fassent. A première vue, cela ne pose pas de problème ! ». A première vue seulement. En effet, dans la majorité des cas, tout musée, voire toute exposition ressort du domaine public. Or, qui dit *domaine public* dit *denier public*, soit *argent du contribuable*. Face au premier point de vue, on peut s’attendre en réponse à voir un de ces conservateurs conservateurs défrayer la chronique en s’offusquant de voir l’argent public gaspillé pour ces vieilleries, alors que des merveilles de peinture dorment dans les réserves. On peut aussi imaginer voir s’élever celle d’un jeune qui se plaint, depuis des années, de ne pas avoir de cinéma dans sa ville, et qui reste interdit devant des millions dépensés pour exposer des breloques. Que répondre à ces réserves ? Comment, au nom de quoi, légitimer une politique culturelle tournée vers *l’art populaire* ?

Il s’agit de comprendre ce qui permet, et ce qui incite, l’Institution publique à proposer *l’art populaire* comme offre culturelle, tant d’un point de vue idéologique qu’historique.

### ***De la démocratisation culturelle***

#### **Principes théoriques**

Le premier principe qui régit une telle attitude réside dans la volonté d’offrir de la culture. Aujourd’hui, ce propos est passé dans la vie courante, et, du point de vue du consommateur, la question ne se pose plus tellement de savoir si il y a offre culturelle ou non, mais plutôt de savoir laquelle il est opportun de choisir. La volonté d’offrir la culture à tous a été théorisée et revendiquée par les gouvernants au lendemain de la seconde guerre

mondiale. Le préambule de la constitution de 1946 affirma que « *La nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture* ». Dès lors, la ligne de conduite, de près ou de loin, fut de répondre à ce principe.

« *L'enfant et l'adulte* » font ici office de définition générique, mais, dans le champ de la culture qui nous intéresse, ils regroupent des réalités bien différentes. En 1966, avec la publication de *l'Amour de l'art*, Pierre Bourdieu fut le premier à théoriser le fait qu'il existe non pas *un public* mais *des publics*, « *socialement différenciés, stratifiés par milieux sociaux*<sup>43</sup> ». Il souligne alors que « *le recours au paramètre de l'origine sociale [et à ce qu'il appelle capital culturel] permet de mettre en évidence l'influence de celle-ci, alors que par méconnaissance ou dénégation, « l'amour de l'art » était traditionnellement mis au compte de dispositions personnelles*<sup>44</sup> ». Un enfant d'ouvrier n'a pas le même rapport à la culture qu'un enfant d'aristocrate, de même qu'un paysan n'a pas le même qu'un chef d'entreprise.

Ces constats font jouer alors deux conceptions différentes de la culture. « La première traite comme « *déprivation* » le faible accès des classes populaires à la culture dite « *légitime* » et [tente] d'y remédier par une politique active d'acculturation<sup>45</sup> ». Le risque est de considérer la culture dominante, celle que l'on peut aussi appeler savante (beaux Arts, belles Lettres, musique classique...), comme la seule digne d'intérêt comme une fin vers laquelle il faut faire tendre tout à chacun. On peut alors parler d'imposition de légitimité. « *La seconde refuse cette forme de prosélytisme culturel en revalorisant la culture populaire [opposée à savante et légitime], traitée non plus comme absence de culture (légitime) mais comme une modalité spécifique de rapports aux valeurs, ayant sa logique et sa validité propre*<sup>46</sup> ». Le risque est alors d'enfermer « *les plus démunis dans leur déprivation, en réduisant l'art à une culture synonyme de loisirs, de la télévision au football*<sup>47</sup> ».

---

<sup>43</sup> HEINICH Nathalie. *La sociologie de l'art*. Paris : édition la Découverte, 2001. p.47.

<sup>44</sup> Ibid. p. 32.

<sup>45</sup> Ibid. p.53.

<sup>46</sup> Ibid. p.53.

<sup>47</sup> Ibid. p.62.

Plusieurs positions politiques peuvent être adoptées pour répondre à la volonté d'égalité pour tous à la culture, « *croisant l'élitisme ou le populisme avec le libéralisme ou l'interventionnisme*<sup>48</sup> ».

On se dispensera de rappeler ici l'histoire des politiques culturelles, suivant les différentes lignes adoptées par les différents gouvernements. Néanmoins, il est intéressant d'aborder les lignes directrices actuelles, pour comprendre le sens de l'action d'un acteur culturel aujourd'hui.

### **Les lignes directrices actuelles**

En se gardant de tout jugement, il est nécessaire de savoir quelle conception de la culture est aujourd'hui défendue par le gouvernement. Le slogan est résolument *la culture pour chacun*, que l'on veut substituer à *la culture pour tous*. Cette distinction repose sur une définition bien arrêtée de la culture, comme « *constitutive du rapport social en ce qu'elle est fondamentalement rapport au monde et mise en commun au sein d'un groupe social* ». De là peuvent se différencier les deux conceptions mises face à face. « *Dans l'un des cas [culture pour tous], il s'agit, en aidant tout le monde, de faire que tout le monde aille dans le même sens -dans l'autre cas [culture pour chacun], il s'agit que tous ceux qui veulent une chose à laquelle ils ont droit puissent l'obtenir*<sup>49</sup>. » Ce propos tient pour acquis qu'il y a intimidation sociale par une culture officielle : « *Cette intimidation tient les groupes sociaux exilés d'une culture officielle trop éloignée de leurs modes d'existence. De plus, il dénie à ces groupes sociaux de considérer leur propre culture comme légitime et digne de reconnaissance par le ministère de la culture et de la communication*<sup>50</sup> ». Il s'agit alors entre autres de « *donner une place à la culture populaire* ». Nous sommes alors clairement dans la seconde vision décrite plus avant, avec les risques que cela entraîne (enfermer les plus démunis dans leur déprivation).

### **Quelle ligne directrice pour un acteur culturel ?**

Bien évidemment, toutes ces conceptions sont très générales et même si elles peuvent avoir des effets très concrets dans le quotidien des acteurs culturels, en terme de budget par exemple, il leur revient avant tout de d'impulserou non des pratiques. Celui qui

---

<sup>48</sup> Ibid. p.62.

<sup>49</sup> PFISTER Guillaume & LACLOCHE Francis. Culture pour chacun : Programme d'actions et perspectives. Septembre 2010.

<sup>50</sup> Ibid..



préfère une culture supérieure s'attachera, directive ministérielle à l'appui ou non, à trouver les moyens pour défendre ses goûts, voire ses convictions. Ainsi, il semble important qu'un acteur culturel sache où il se situe par rapport à cette question : Quelle culture défend-il et pourquoi ? Croit-il en une culture qui doit éduquer, une culture comme fin vers laquelle doit tendre tout à chacun, et dès lors accorder moins d'importances aux manifestations plus populaires, et penser toute directive visant à les flatter comme directement populistes ? Ou bien, à l'inverse, considérer toute culture comme légitime, avec le risque de penser tout comme culturel (le « tout culturel »), et n'avoir ainsi aucun projet de société si ce n'est flatter tout à chacun dans son mode d'être. *Loft Story* ou la *fête du boudin* peuvent prendre place dans cette conception de la culture, faut-il craindre de les y inclure ? Bien sûr, chacun peut teinter sa propre conception de nombreuses nuances, mais il est important de savoir la définir et la défendre. Cette réponse est d'autant plus difficile qu'elle est nécessairement influencée par son propre capital culturel.

Proposer de l'art populaire prend sens –me semble-t-il- dès lors qu'on adhère à la seconde conception. Néanmoins, il est nécessaire d'interroger et de définir clairement les tenants et les aboutissants de ce parti pris : il s'agit de comprendre ce qui se joue dès lors que l'on propose au public une telle offre culturelle. Pourquoi le fait-on ? Qu'est ce que l'on cherche à transmettre, quelles valeurs cherche-t-on à véhiculer ? Pour y répondre, il faut d'abord déceler ce que les gens viennent y chercher.

### ***Le goût pour l'art populaire***

Comment comprendre l'intérêt qui est porté à ces objets du quotidien, expression de l'ancien temps dans une ère culturelle précise (très souvent locale). L'histoire de l'avènement de l'art populaire, de ce patrimoine ethnographique est longue, et n'a pas toujours été le fruit des mêmes motivations. Aujourd'hui, en 2011, que vient chercher un visiteur d'une exposition, d'un musée d'art et tradition populaire ? Pourquoi vient-il ? Bien évidemment, un visiteur n'est pas le public, mais des tendances générales communes sont perceptibles chez les amateurs d'art populaire<sup>51</sup>.

Indéniablement, il y a un rapport nostalgique qui se joue : au contact de ces objets, le visiteur se rappelle le bon vieux temps. Un visiteur du musée de Fessy, en Haute-Savoie,

---

<sup>51</sup> QUIRION A. 2010. *La collection Lacroix et le musée d'art et de folklore régional de Fessy*. Master 1 : université Pierre-Mendès France, Grenoble.

« musée paysan » ou encore musée *d'art et traditions populaires*, a ainsi laissé sur le livre d'or un acrostiche révélateur.

Nourris par la mémoire de nos ancêtres  
Oubliés  
Sachons apprécier  
Tant de temps béni  
Aurore d'une civilisation perdue  
Lustre d'antan  
Grandeur puis décadence  
Infinie sagesse de nos aïeux  
Espoir, peut-être, pour notre siècle.

Fait paradoxal, le style et les termes employés (ancêtres) laissent à penser que cet écrivain nostalgique d'un jour n'a peut être pas connu ce passé qu'il regrette. Soyons plus critique encore, et mettons artificiellement en doute le fait qu'il ait même connu un passé rural. Le sentiment nostalgique, s'il est certes indéniable pour certains<sup>52</sup>, n'est pas universel, et l'emploi de ce terme n'est pas propre à qualifier de manière générale le rapport à ces objets. En effet, la nostalgie semble un mot bien facile pour qualifier ce qui se joue en surface, et masque des enjeux plus profonds.

Prenons un exemple plus concret. Imaginons un étudiant en histoire de l'art qui se spécialiserait dans le domaine des *arts et traditions populaires*, il aurait 22 ans et n'aurait de ce fait pas connu ce passé. Quelles pourraient être ses motivations profondes pour s'y intéresser ? Pourrait-on parler pour son cas de nostalgie, alors qu'il n'a pas connu la période en question, si ce n'est par des témoignages oraux plus ou moins lointains ? Certes non. Bien souvent, ce qui est regretté, ce n'est pas tant la période révolue, mais bien plutôt les valeurs qu'on y attache et, partant, les repères qu'on y fixe. L'auteur de l'acrostiche accorde une « *infinie sagesse* » à ses aïeux, et espère que ces objets pourraient influencer son siècle. Ils sont alors l'occasion d'interroger son actualité et de rêver à un idéal révolu. Isaac Chiva nous fait remarquer que la vogue et l'exaltation du rural « *correspondent précisément à une phase de l'histoire où les transformations sociales et économiques ont brisé le plus profondément sa vitalité, et sont en train d'en désorganiser toutes les facettes*<sup>53</sup> ». Certains y ont donc cherché des repères stables. Le développement de l'économie de marché a favorisé l'éclatement de la cellule locale et a confronté l'individu à un mode de vie régi par la mondialisation et l'uniformisation des modes de vie. Il se sent de plus en plus seul face à la multitude anonyme. Cette période bénie des *arts et traditions*

---

<sup>52</sup> En 1981, sur ce même livre d'or, un visiteur écrivait « Ca me rappelle mon jeune temps ».

<sup>53</sup> CHIVA Isaac, Le patrimoine rural. In : NORA Pierre (dir.), *Science et conscience du patrimoine*, Actes des entretiens du patrimoine, 1997. p.230.

*populaires* est alors volontiers associée à des valeurs d'entraide, de soutien, à des valeurs communautaires qui sonnent comme des repères pour les individus et qui fonctionnent comme un idéal à retrouver.

Au-delà d'une recherche de réconfort, ce poème résonne étrangement comme une peur du changement, de la fuite du temps. En effet, ces objets permettent de le fixer et de s'illusionner dans cette artificielle stabilité. « *La conscience du temps qui emporte les vies individuelles dans un néant inimaginable où seule l'eschatologie peut donner espoir [...] est insupportable. C'est ce qui incite à créer une durée artificielle, une sorte d'éternité où les objets du présent ou du proche passé, figés dans un état « originel » immobilisé, deviennent gage de survie*<sup>54</sup> ». Certains intellectuels s'aventurent encore au-delà de cette lecture déjà profonde psychologiquement, pour y déceler la recherche d'un sens premier, spirituel et vital. Bernard Crettaz, sociologue et ethnologue, associe ce goût particulier à la recherche de la compréhension, « *au travers des plus simples techniques artisanales, [de] la circularité harmonieuse entre la conscience, la main, la matière, l'outil et l'usage*<sup>55</sup> ».

De manière plus sporadique, cet ancrage temporel peut aussi être couplé à un ancrage spatial. Ces objets, résolument locaux, prennent alors une valeur plus identitaire. Ils témoignent qui d'un passé corse, qui d'un passé breton ou qui d'un passé savoyard. Toujours dans ce même livre d'or, on peut lire ce message, laissé en 1982 : « *Quand on a du sang savoyard dans les veines, on est ému par ce qu'on voit ici* ». Cette veine régionaliste revendiquée par le biais de ces objets était surtout importante au début du siècle, quand il fallait éduquer le citoyen à un sentiment patriotique<sup>56</sup>.

Bernard Crettaz, résume ces sens multiples accordés à ces objets. « *Vision encyclopédique, universalité, vision patriotique, richesse du terroir et de la région, signe du typique et du naturel, symbole du chez soi et de l'appartenance locale, bonheur de « retrouver des racines et du vrai », ainsi des variations de la grande idylle furent multiple où se mêlent le commerce, l'argent et la distinction sociale*<sup>57</sup> ».

---

<sup>54</sup> BOËLL D.M. (dir.), *Trésors du quotidien, du musée des arts et traditions populaires au musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, 2005. p.7.

<sup>55</sup> <sup>55</sup> CRETТАZ Bernard. *Le n'importe quoi culturel*. In PRIULI Gherardo. *Vieux objets en bois de la montagne*. Seyssinet : Libris, 2004. p.412.

<sup>56</sup> Pour approfondir cette question, nous invitons le lecteur à se référer au travail de recherche mené en M1 QUIRION A. 2010. *La collection Lacroix et le musée d'art et de folklore régional de Fessy*. Master 1 : université Pierre-Mendès France, Grenoble

<sup>57</sup> CRETТАZ Bernard. *Le n'importe quoi culturel*. In : PRIULI, *Vieux objets en bois de la montagne*.

Exposer de l'art populaire n'est donc pas dénué de résonances chez les visiteurs. Quels enjeux alors défendre en proposant cette offre culturelle ? S'agit-il simplement de donner à voir ce que l'on a envie de montrer et donner à voir ce que les gens veulent voir, ou bien faut-il y accorder un sens plus profond ? Y'a-t-il des dangers ?

### ***Quelle légitimité à proposer une telle offre culturelle ?***

On a vu plus avant qu'à regarder vers ce passé il y avait un risque de s'y réfugier pour refuser le présent. Ne court-on pas alors le danger, en flattant cette culture ancienne, de s'enfermer dans un sentiment réactionnaire ? Bernard Crettaz souligne ainsi que « *Le regret ou la nostalgie donne à entendre cet autrefois, ces temps anciens comme perte. Perte d'un bonheur qu'on avait autour de quelques données centrales : être ensemble, s'entraider, se connaître, avoir et se contenter de peu, être simple, vivre au rythme du monde, être fasciné par la mémoire de la terre chargée de tous les morts et de tous les vivants et qui vous fait à tout jamais d'être ici*<sup>58</sup> ». Ce type de mémoire a donc une importance non négligeable pour bon nombre de contemporains. Néanmoins, s'enfermer dans un passé est problématique, et il semblerait pourtant que bon nombre d'offres culturelles s'en contentent. Bernard Crettaz souligne ainsi que quelque chose se trame en profondeur qui semble « *relever d'une mutation de la mémoire collective...comme si la mémoire avait cessé [...] d'être un enjeu pour n'être qu'un jeu*<sup>59</sup> ». Il insiste en soulignant qu'une « *surmultiplication caractérise les activités culturelles. Mais il semble que ces mêmes activités soient dépourvues d'enjeux. Elles font ceci qui est passionnant mais elles pourraient tout autant faire cela qui est passionnant aussi. On peut ainsi faire n'importe quoi pourvu qu'on fasse, qu'on marque, qu'on exhibe et s'exhibe. Cette prolifération n'obéit pas à un enjeu vital mais à un jeu désigné, qui se renouvelle sans cesse au gré des succès, obéissant aux seules règles de jeux de signes, sans lien avec la vie réelle*<sup>60</sup> ». Comment faut-il dès lors envisager tous ces témoins du passé sans tomber dans les méandres de la flatterie patrimoniale et mémorielle ?

On a souligné tout à l'heure l'importance des enjeux qu'on y accorde. Bernard Crettaz présente une vision qui cherche à dépasser ce simple état de passéisme mortifère et

---

<sup>58</sup> CRETТАZ Bernard. *La beauté du reste : confession d'un conservateur de musée sur la perfection et l'enfermement de la Suisse et des Alpes*. Carouge-Genève : Editions Zoé, 1993. p.29.

<sup>59</sup> CRETТАZ Bernard. *Le n'importe quoi culturel*. In PRIULI Gherardo. *Vieux objets en bois de la montagne*. Seyssinet : Libris, 2004. p.414

<sup>60</sup>.Ibid. p.414

qui propose une ligne de conduite. Il souhaite « *redonner à l'objet, autant que faire se peut, son poids de vécu, en lui réinjectant la parole de la mémoire vivante de ceux qui l'ont usé. Et tenter de reconstituer par là, tout en sachant que la tâche sera toujours inachevée, la totalité sociale, politique, économique, culturelle, symbolique où l'objet recevait son sens et son statut*<sup>61</sup> ». Pour lui, il est donc nécessaire de replonger l'objet dans son contexte, et ce, dans une triple visée. Tout d'abord, il est indispensable de gérer cette nostalgie, de s'en détacher, pour dire adieu à cet autrefois. « *L'adieu est une façon de gérer la nostalgie qui nous habite pour nous arracher sciemment à l'arrière et au passé*<sup>62</sup> ». Dès lors, apparaît une seconde notion, celle de la différence. On apprend à faire vivre ce passé, ces restes, différemment. On se délivre alors de ce sentiment de « bon vieux temps », et on découvre que ces restes « *portent aussi témoignage de domination, de violences, d'exclusion que la distance d'avec eux aimerait nous faire censurer* ». *Au-delà, il s'agit alors de déceler une universalité et qui permettent « aux cultures passées et présentes de communiquer autour d'un fondement*<sup>63</sup> ».

Tout cela, bien évidemment, ne reste que de grandes idées, parfumées de lieux communs, qui peuvent se diluer sous l'usure de la pratique, mais néanmoins, qui permettent d'envisager un intérêt, un enjeu, pourquoi pas, une légitimité à proposer ce type d'offre culturelle.

Toutes ces pensées théoriques recèlent néanmoins d'une lacune majeure : elles font uniquement cas de ceux qui ont une sensibilité à l'égard de l'art populaire. On peut sans difficulté justifier une action culturelle en s'appuyant sur ceux qui l'apprécient, mais que faire de tous ceux pour qui une cage à écureuil, un violon fait pas un berger, ne résonnent en rien dans leur cœur ? Tous en effet n'aiment pas l'art populaire, à l'image de ce visiteur du musée de Fessy qui a laissé sur le livre d'or une virulente invective.

« Comment pourrait-on justifier que vous avez conservé ce musée, ce ramassis de vieilleries. Pensez-vous que ces vieilles choses valent le coup d'être vues et comment osez-vous faire payer un droit d'entrée. Dorénavant, il faudrait me payer pour que je revienne dans ce local désastreux ».

Que penser d'une telle remarque ? Faut-il la lire comme le point de vue d'un égaré dans un marasme d'ignorance, et considérer qu'il est déjà suffisant de proposer une offre culturelle à ceux qui s'y intéressent, ou bien chercher aussi à toucher ce public (au-delà

---

<sup>61</sup> Ibid. p.412

<sup>62</sup> Ibid. p.413.

<sup>63</sup> Ibid. p.413.

d'un simple enjeu économique ou politique de rentabilité)? Nous avons vu que chacun, en fonction de son « capital culturel », ira vers un type de culture qui lui correspond. Il n'ira donc pas forcément vers la culture populaire s'il ne s'y retrouve pas. Néanmoins, de ce fait, il s'enferme dans un refus d'ouverture et de connaissance de l'autre. De notre point de vue, la vision actuelle de la « culture pour chacun » est restrictive. La culture est certes « *fondamentalement rapport au monde et mise en commun* »<sup>64</sup>, mais la mise en commun n'est pas uniquement « *au sein d'un groupe social* »<sup>65</sup> mais aussi entre ces groupes sociaux. Il est alors important d'essayer de proposer une offre culturelle qui puisse aussi toucher les non-initiés et les inviter à l'ouverture et à la rencontre, au risque parfois de sortir des cadres habituels. Encore une fois très théorique, cette conception a l'avantage de définir une ligne de conduite

---

<sup>64</sup> Ibid p.413.

<sup>65</sup> Ibid. p.413

## Chapitre 3 – Le cadre institutionnel

Avec cette réflexion, une implication culturelle peut prendre sens et trouver légitimité ou tout au moins sa raison d'être. Mais, dans quel cadre cette implication peut-elle prendre corps ? Quelles sont les modalités pratiques qui peuvent permettre à une exposition d'art populaire d'exister ? Il s'agira de voir dans quel contexte un acteur culturel s'engage et d'en comprendre le fonctionnement, dans les grandes lignes. On verra ainsi les spécificités de l'administration de la culture en France. Ensuite, on s'attachera plus en détail au fonctionnement à l'échelle du département, celui de la Haute-Savoie. Enfin, on verra plus en détail les structures culturelles qui permettent une telle exposition.

### *La gestion de la culture en France*

En France, la gestion de la culture est centralisée au niveau du ministère de la culture et de la communication, qui existe depuis 1959. Son rôle est de « *rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France*<sup>66</sup> ». Il préserve ainsi la conservation du patrimoine, en conduisant « *la politique de sauvegarde, de protection et de mise en valeur du patrimoine culturel dans toutes ses composantes* ». Il doit aussi favoriser « *la création des œuvres de l'art et de l'esprit et le développement des pratiques et des enseignements artistiques* ». Depuis 2010, l'administration centrale du ministère a été réorganisée. Elle se veut « *simplifiée et renforcée* » pour permettre « *une plus grande lisibilité des grandes politiques culturelles* », accroître « *les capacités de pilotage stratégique de l'administration centrale* » et clarifier « *le fonctionnement des services* ». Les activités du ministère sont regroupées en quatre entités :

-Le secrétariat général, qui coordonne les différentes directions générales<sup>67</sup>.

-La direction générale des patrimoines, qui « *définit, coordonne et évalue la politique de l'Etat en matière d'architecture, d'archives, de musées, de patrimoine monumental et archéologique* ».

---

<sup>66</sup> Site du Ministère de la Culture et de la Communication

<sup>67</sup> Selon le Site du Ministère de la Culture et de la Communication : « Il apporte son appui et son expertise aux directions générales et aux établissements publics en matière budgétaire, de ressources humaines, d'expertise juridique, de politique européenne et internationale. Il pilote les réformes ministérielles et coordonne les politiques culturelles transversales : éducation artistique, recherche et innovation, étude et réflexion prospective ».

-La direction générale de la création artistique qui « *définit, coordonne et évalue la politique de l'Etat relative aux arts du spectacle vivant et aux arts plastiques* ».

De lui dépend un certain nombre de délégations et différents établissements déconcentrés<sup>68</sup>. Les acteurs culturels dépendant de ces organismes font donc partie de la fonction publique d'Etat.

En France, bon nombre des institutions culturelles relèvent des collectivités territoriales<sup>69</sup>. Une collectivité territoriale est définie par trois critères :

-« *elle est dotée de la personnalité morale, qui lui permet d'agir en justice* »

-« *elle détient des compétences propres* »

-« *elle exerce un pouvoir de décision.*

Le ministère de la culture et de la communication s'est donc progressivement déchargé de certaines missions au profit d'entités plus locales. Cela s'est fait à partir des grandes lois de décentralisation de 1982 et 1983, puis à la faveur de la loi de 2002 relative à la démocratie de proximité et à celle de 2004 relative aux libertés et responsabilités locales<sup>70</sup>. Cette dernière « *tend à confier aux collectivités territoriales de nouvelles compétences dans le domaine du patrimoine et des enseignements artistiques du spectacle vivant* ». Il existe plusieurs collectivités territoriales, de la commune à la région, en passant par la communauté de commune et le département.

Quelles sont les compétences culturelles relatives à chacune de ces collectivités ? Commençons par l'entité la plus importante : la région. Elle joue un rôle fondamental en matière de développement économique, social et culturel. Nous choisissons ici de ne nous attarder que sur ce dernier point, celui qui nous intéresse. La région a ainsi en charge le financement des musées régionaux, la conservation et la mise en valeur des archives régionales<sup>71</sup>. En ce qui concerne le patrimoine, il lui incombe depuis 2004 la responsabilité de l'inventaire général<sup>72</sup>. La région peut aussi faire demande auprès de l'Etat ou du centre

---

<sup>68</sup> A ne pas confondre avec décentralisé.

<sup>69</sup> Structure administrative, distincte de l'administration de l'Etat, qui doit prendre en charge les intérêts de la population d'un territoire précis. Constitution de la Vaine République. Aujourd'hui, l'expression collectivité locale n'est plus juridiquement fondée.

<sup>70</sup> Site de la Direction Générale des Collectivités Locales.

<sup>71</sup> Par convention, cette responsabilité peut être confiée au département.

<sup>72</sup> Peut aussi être confié, par convention, aux collectivités ou groupements qui en font la demande.



des monuments nationaux le transfert sous leur juridiction de la propriété des monuments classés.

Le département, quant à lui, ne compte pas la culture parmi ses compétences obligatoires. La culture passe avec lui plutôt par le biais de l'enseignement, dans la mesure où le département est en charge des collèges. En matière patrimoniale, il doit néanmoins gérer et entretenir les archives et les musées départementaux<sup>73</sup>.

Qu'en est-il de la commune ? Elle a une vocation instituée par la loi du 5 Avril 1884 : « *le conseil municipal règle, par ses délibérations, les affaires de la commune* », identique quelle que soit la taille de la commune. Cet échelon est celui qui a été le moins concerné par la décentralisation, même si elle a quelque peu élargi ses compétences. En terme patrimonial, elle intervient directement sur la conservation des monuments et des patrimoines bâtis par la gestion de l'urbanisme. Les communes ou les groupements de communes peuvent aussi, comme les départements et les régions, « *se voir transférer la propriété de monuments classés ou inscrits, et des objets qu'ils renferment, appartenant à l'Etat ou au centre des monuments nationaux et figurant sur une liste établie par décret en Conseil d'Etat* ».

Une exposition d'art populaire peut alors prendre corps dans différents types de structure, mais pour chacune la gestion en diffère. Qu'en est-il au sein des départements ? Comment fonctionnent-ils et, partant, comment la culture est-elle envisagée ? Nous choisirons de nous concentrer sur l'exemple précis du département de la Haute-Savoie, pour les besoins de notre offre d'emploi fictive.

### ***La gestion de la culture au sein du conseil général de Haute Savoie***

L'organisation d'un conseil général est complexe et particulière. Celui de la Haute Savoie est administré par une assemblée formée de 34 conseillers généraux (un par canton), avec à sa tête un président, qui « *fixe les orientations de la politique départementale, prend les décisions permettant sa mise en œuvre, vote le budget*<sup>74</sup> ». Le conseil général se réunit une fois par trimestre environ. Une commission permanente est chargée de suivre les affaires courantes pour lesquelles le conseil général lui a donné délégation. Elle est composée du président du conseil général, de 10 vice-présidents (en

---

<sup>73</sup> Un projet de réforme en cours, la réforme des collectivités territoriales, risque de faire évoluer les compétences en charge des collectivités territoriales.

<sup>74</sup> Site internet du Conseil Général de la Haute-Savoie.

charge d'un domaine précis) et de 18 autres membres et se réunit fréquemment<sup>75</sup>. Des commissions ont aussi reçu délégation pour s'occuper d'un domaine en particulier. Ces commissions spécialisées sont au nombre de 11. Chacune réunit un nombre restreint de conseillers généraux. *« En collaboration avec les services départementaux, elles étudient les dossiers, proposent des actions, préparent les décisions. Elles donnent un avis sur certains projets avant qu'ils ne soient soumis au vote de l'assemblée départementale »*. Parmi celles-ci<sup>76</sup>, on va trouver la Commission Culture Patrimoine<sup>77</sup>, qui définit la politique culturelle générale. *« Elle associe les actions en faveur de la Culture et du Patrimoine artistique et historique ; elle est l'interlocuteur des différentes Associations, Fédérations, ou institutions intervenant dans ces domaines »*. Elle a donc en charge tout ce qui touche à *« l'inventaire, la protection, la conservation et la valorisation du patrimoine »* ainsi que *« la création et la diffusion artistique et culturelle (...) l'éducation artistique et culturelle (...) et les enseignements artistiques spécialisés »*.

Les services de la Direction des Affaires Culturelles assurent l'exécution et le suivi des décisions prises au sein de la commission. La DAC est divisée en trois services. On trouvera

- le service administratif<sup>78</sup>
- l'Office départemental d'action culturelle (ODAC)
- le service du patrimoine départemental

Ce dernier se compose lui-même de trois services, le service archéologie, le service mémoire et citoyenneté, et enfin le service des collections. Son rôle est de gérer et de mettre en valeur les collections départementales.

---

<sup>75</sup> Suite aux élections cantonales de Mars, une séance publique le 22 Avril a permis la mise en place d'un planning prévisionnel mensuel des réunions pour les 3 ans à venir. La commission permanente se réunit une fois par mois, le troisième lundi.

<sup>76</sup> Les autres commissions sont : sports-tourisme-montagne, développement rural-eau-environnement, voirie et grandes infrastructures routières-bâtiments départementaux, aménagement du territoire-logement-relations transfrontalières et européennes, éducation-formation, économie-recherche-université-développement numérique, santé-prévention-insertion, enfance-gérontologie-handicap, finances-budget, communication-administration générale-personnel, transports et déplacements, appel d'offres pour les marchés publics, ouverture des plis pour les délégations.

<sup>77</sup> Le président en est Joël Baud-Grasset, et les membres Denis Bouchet, François Excoffier, Jean-Loup Galland. Elle se réunit le deuxième vendredi de chaque mois.

<sup>78</sup> Ce service a en charge toutes les affaires administratives qui touchent au champ d'action de la Direction des Affaires Culturelles (délibérations, conventions, ressources humaines, marché publics, budget...). Néanmoins, les activités administratives ne sont pas complètement cloisonnées, et dans chaque service les agents suivent aussi les affaires administratives, mais en gardant comme référent ce service spécifique.

Comment fonctionnent ces services départementaux ? Ils sont assurés par des agents relevant de la fonction publique territoriale<sup>79</sup>, et dont la hiérarchie est organisée selon les normes en vigueur. Il existe trois catégories hiérarchiques, distinguées par les lettres A, B et C. La première correspond aux fonctions de conception et de direction -les cadres-, la deuxième aux fonctions d'application -des cadres intermédiaires- et la dernière aux fonctions d'exécution. Au sein de ces catégories, on distingue des grades différents, qui distinguent les agents en fonction de leur ancienneté, de leur qualification ou de leur responsabilité. « *Le fonctionnaire est titulaire de son grade mais pas de son emploi* », c'est-à-dire que sa carrière n'est pas interrompue par le changement d'employeur. Au sein d'un service, ces règles se déclinent en exemples concrets. Le service des collections est ainsi géré par une attachée de conservation (le grade est distinct de la fonction), et les différentes tâches sont réparties entre des fonctionnaires de catégorie A, B ou C<sup>80</sup>. On se référera à l'organigramme en annexe pour de plus amples précisions.

C'est au sein de cette pyramide hiérarchique que nous allons étudier comment se met concrètement en place une exposition.

### ***Les éléments permettant la mise en place d'une exposition d'art populaire***

Ayant vu le fonctionnement général de l'organisation culturelle au sein du département de la Haute-Savoie, on peut s'intéresser plus spécifiquement maintenant aux éléments qui permettent et qui motivent la mise en place d'une exposition d'art populaire.

#### **Un lieu d'exposition**

Un des préliminaires indispensable est avant tout un lieu d'exposition : comment exposer si l'on ne sait pas où le faire ? Le service des collections dispose d'un lieu privilégié pour donner à voir ses œuvres : La Châtaignière<sup>81</sup>, Domaine de Rovorée, Domaine d'art et de culture à Yvoire<sup>82</sup>, sur les rives du lac Léman. Cette maison de maître

---

<sup>79</sup> On distingue trois fonctions publiques : la fonction publique d'état, la fonction publique territoriale et la fonction publique hospitalière. La fonction publique territoriale regroupe 8 filières : administrative, technique, culturelle, sportive, sanitaire et sociale, sécurité, animation, sapeurs-pompiers.

<sup>80</sup> Les agents du service des Collections qui ont travaillé à la mise en place de l'exposition sont Frédéric COLOMBAN, co-commissaire de l'exposition avec Viviano MANCINI, Guillaume VEILLET, en charge de la collection JACQUIER, assistant au commissariat de l'exposition, Brigitte PELISSIER, référente de la Chataignière et Valérie GROSSET-JANIN, sous la direction de Corinne CHORIER, puis de Cécile DUPRE, conservatrice du patrimoine, et enfin de François DESCHAMPS, directeur des Affaires Culturelles (lui-même placé sous l'autorité du directeur général des Services) Voir organigramme en annexe 2.

<sup>81</sup> Voir en annexe 1.

<sup>82</sup> Cf carte en annexe.

a été construite en 1926 par l'architecte suisse Maurice Turrettini, pour le compte d'une famille d'industriels lyonnais, les Cozon. Elle est située sur les terres du domaine de Rovorée, ancien fief médiéval des Faucigny, qui vit au début du XX<sup>ème</sup> siècle la construction du manoir de Rovorée, dans un style néogothique<sup>83</sup>. L'architecture de la Châtaignière est assez spécifique. « *S'inspirant de l'architecture des maisons nobles savoyardes ou même des cures de villages des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, elle se caractérise par son volume presque cubique, par ses quatre façades largement percées d'ouvertures et par sa haute toiture à quatre pans. Ici, tout détail sculpté ou gravé, susceptible de détourner l'attention d'une vision d'ensemble, est exclu. Des caves aux combles, tout est conçu pour que l'air, la lumière et le soleil pénètrent*<sup>84</sup> ». La Châtaignière fut pendant un certain temps une résidence de vacances, où l'on venait pour se détendre, avant de devenir une résidence à part entière, et ce jusque dans les années 70'. S'en suivit une période de latence, où elle fut plus ou moins être abandonnée. En 1997, elle fut rachetée par le Conservatoire de l'Espace Littoral et des Rivages Lacustres, avec des appuis financiers du Conseil Général de la Haute-Savoie, du Conseil Régional Rhône-Alpes, du SIVOM du Bas-Chablais et de la Commune d'Yvoire. En 2004, une convention a été signée pour élaborer un projet de mise en valeur. Un sentier pédestre a été mis en place entre Yvoire et Rovorée, les richesses naturelles et historiques mises en valeur, et la demeure de la Châtaignière convertie en lieu d'exposition<sup>85</sup>. Le parti est pris de conserver la structure générale du bâtiment : aucune cloison ne sera abattue ni rajoutée<sup>86</sup>, les lambris, les plafonds de bois, les cheminées et leurs trumeaux ainsi que des éléments de la salle de bain du premier étage seront conservés. Le tout sera mis aux normes en vigueur et adapté pour répondre aux besoins d'un lieu d'exposition<sup>87</sup>. Seuls le rez-de-chaussée et le premier étage

---

<sup>83</sup> Cette propriété, qui appartenait au baron d'Yvoire, fut acquise au XIX<sup>e</sup> siècle par la famille genevoise de l'architecte Turrettini qui l'aménagea au fil du temps. Des sommes considérables furent consacrées à la plantation d'arbres, à la construction d'énormes murs de soutènement le long des berges et à la mise en place d'énormes enrochements au pied des rives. En 1908, Bénédicte Turrettini fit construire sa résidence (actuellement occupée par Savoie-Biblio). Elle fut agrandie en 1935 par la famille Sabran, l'ensemble constituant à terme une agréable réinterprétation de l'architecture médiévale. En 1973, le site va être acquis par le Conseil Général de la Haute Savoie, qui va le laisser en l'état, sans lui apporter de modifications significatives.

<sup>84</sup> Dossier de presse de l'exposition *Paysages en vie, paysages en vue*.

<sup>85</sup> « Ce programme a été financé principalement par le Département de la Haute-Savoie, avec le concours du Conservatoire de l'Espace Littoral et des Rivages Lacustres, de la commune d'Yvoire (bénéficiaire d'un partenariat d'EDF), du SELEQ 74, de la Communauté de Communes du Bas-Chablais, du Syndicat des Eaux des Moises et de l'Union Européenne dans le cadre du programme Interreg-Alcotra » Dossier de presse 2010.

<sup>86</sup> Si ce n'est dans la cuisine.

<sup>87</sup> « La lumière naturelle est filtrée par des films anti-UV, et des stores filtrants amovibles ont été posés à l'intérieur afin de respecter les normes de conservation des oeuvres. Les salles d'exposition sont équipées d'un dispositif d'éclairage d'appoint des oeuvres, modulable en fonction des différentes collections

sont aujourd'hui prévus pour accueillir du public, soit 350 m<sup>2</sup>. Elle dispose ainsi de 9 salles d'exposition, d'une salle pédagogique et d'une réserve.

Ainsi, la Châtaignière se dévoile dans un écrin de verdure<sup>88</sup>, un parc –espace protégé et zone sensible- dans lequel les promeneurs peuvent tout au long de l'année déambuler, sur les rives du lac Léman. La maison de la Châtaignière n'est ouverte que l'été, de juin à octobre, pour proposer des expositions temporaires sur le patrimoine local. Ces expositions ont commencé avec un premier cycle de trois ans autour des lacs savoyards. En 2007 s'est tenue l'exposition *Secrets de lacs - 150 ans d'archéologie dans les lacs alpins*, une exposition sur l'historiographie de la recherche sur les lacs, autour de l'archéologie. En 2008, *Impression de lac*, et en 2009, *De rive en rêve*, qui présentait la dimension symbolique des bords de l'eau. En 2010, l'exposition *Paysages en vue, Paysages en vie* a répondu à une année spéciale, puisqu'elle célébrait le 150<sup>ème</sup> anniversaire du rattachement de la Savoie à la France. Elle a présenté le travail d'un photographe contemporain, François Deladerrière, qui s'est attaché à reprendre en photo, avec 150 ans d'écart, les lithographies qu'avait réalisées Félix Benoist en 1860 dans l'ouvrage *Nice et Savoie*<sup>89</sup>. En 2011, naturellement, dans la continuité de ce projet, une exposition était attendue. Son thème était vierge de toute programmation, les cycles précédents étant terminés. Le choix du thème a été dicté par différents facteurs.

### **Le projet européen**

Le Conseil Général s'est associé à un projet européen, *Traditions actuelles*, qui lui a permis de mettre en place et de développer un certain nombre de projets culturels. Ce projet a pris corps au sein du programme de coopération territoriale *Alcotra Interreg IV* (quatrième génération de programmes européens) inscrit pour 2007 et 2013, mettant en jeu des acteurs français et italiens. Le Conseil Général de Haute Savoie en est la tête de file, associé à la région autonome du Val d'Aoste, à l'écomusée Pays'alp et au Conseil Général de la Savoie. Ce projet, prévu sur deux ans, de 2009 à 2011, prend comme point de départ le constat que « *Les populations de l'Arc Alpin ont forgé à travers les siècles une identité riche qui se nourrit d'une histoire et de savoir faire communs* ». Dès lors, « *afin que les*

---

présentées, et d'instruments de mesure du climat. Le système d'accrochage a été conçu pour laisser intacts les murs de la maison. »

<sup>88</sup> Le domaine de Rovorée accueille aussi le jardin du LIEN (Léman Insertion ENvironnementS), une ferme, un pêcheur, et au sein du manoir, Savoie biblio....

<sup>89</sup> Publié sous l'impulsion de Napoléon III à l'occasion du rattachement du comté de Nice et du duché de Savoie à la France.

*populations locales prennent conscience de la valeur de ce patrimoine* », il propose « *des études et des expositions* » pour assurer « *la collecte, la transmission et la valorisation de cette mémoire, entraînant de ce fait la diversification de l'offre culturelle* ». Il s'organise autour de trois objectifs principaux :

-« *réaliser des études de qualité et diversifiées en même temps que la mise en place de banques de données* »

- « *collecte d'informations, de documents et de photographies auprès des populations locales ; inventorier, conserver et rendre accessible le patrimoine déjà sauvegardé* ».

-« *mise en place d'expositions, de parcours et d'animations favorisant la compréhension et la transmission des techniques et savoir faire traditionnels qui ont forgé l'identité culturelle et économique alpine* ».

Pour y répondre, un certain nombre d'actions est donc programmé, à différentes échelles, permettant une prise en compte efficace et complète des différents aspects de la culture alpine. Ces actions s'organisent autour de trois axes, de la collecte de cette mémoire qui disparaît, en passant par son étude jusqu'à sa mise en valeur. Chaque acteur décline ces aspects en différentes actions. En ce qui concerne le conseil général de Haute-Savoie, elles s'organisent autour de trois éléments majeurs, le château de Clermont, la collection Lacroix et la collection Jacquier. En ce qui concerne le Château de Clermont<sup>90</sup>, le projet a pour but de « *reprendre la muséographie et la scénographie des appartements de Gallois de Regard en la restituant dans son cadre historique de la Renaissance à partir d'un contenu scientifique rigoureux* ». Le deuxième volet concerne la collection Lacroix<sup>91</sup>. Il est ainsi prévu d'en réaliser l'inventaire, de l'étudier, et d'en exposer une partie des objets, conjointement à la collection Jacquier<sup>92</sup>. Le projet européen prévoyait aussi l'inventaire de cette collection, la numérisation des bandes sons ainsi qu'une exposition conjointe avec celle de Bernard Lacroix.

---

<sup>90</sup> Clermont en Genevois est un village situé à 50kms de Genève et à 30 d'Annecy. Son château a été érigé entre 1576 et 1580 par Monseigneur Gallois de Regard, « sur les flancs d'une colline au sommet de laquelle sont encore visibles les vestiges du château médiéval ». C'est l'unique témoignage de l'architecture renaissance en Haute Savoie. Il a été classé monument historique en 1950 et les décors intérieurs inscrits à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques depuis 1988. Il a été acheté en 1966 par le C.G., et agrémenté en 2001 d'un mobilier XVIème-XVIIème. Depuis les années 70, il accueille dans sa cour des spectacles.

<sup>91</sup> Le prévisionnel des dépenses du CG s'élève à 200 464 euros.

<sup>92</sup> Pour un prévisionnel de 140 000 euros.

Le projet européen prévoit donc l'exposition conjointe d'éléments de ces deux collections d'ethnographie, la collection Lacroix et la collection Jacquier. Pour comprendre la mise en place de l'exposition, il est nécessaire de connaître ces deux collections.

### **Les collections Lacroix et Jacquier<sup>93</sup>**

La collection Lacroix est celle qui a été réunie par Bernard Lacroix tout au long de sa vie. Né en 1933, tour à tour peintre, sculpteur, poète et musicien, Bernard Lacroix a, parallèlement à ces activités, réuni une collection de plus de 18 000 objets de la vie quotidienne dans les Alpes d'autrefois. Il a ainsi fondé un musée privé, le musée Paysan de Fessy, dans une maison du XVIII<sup>e</sup> siècle, où il présente l'intégralité de sa collection. Cette collection est répartie sur deux étages, en 26 pièces, organisées par thématique. On y trouve par exemple les objets relatifs à la boulangerie, à l'épicerie, à la forge, à l'atelier du menuisier, mais aussi des salles dédiées à la vie quotidienne, comme la cuisine, la chambre<sup>94</sup>...Sa particularité, outre sa taille, tient aussi à la volonté de reconstitution exhaustive menée par son collecteur. On trouvera par exemple une malle de colporteur patiemment remplie par Bernard Lacroix de tous les objets qui pouvaient s'y trouver originellement, que ce soit une montre ou un bouton de chemise. Bernard Lacroix a fait le choix de vendre sa collection en 2001 au Conseil Général de Haute Savoie, vente réalisée en viager, et legs des murs à la mairie de Fessy. Dès lors, une entreprise d'inventaire a été mise en œuvre et plusieurs missions se sont succédé précédant ce projet européen. Aujourd'hui, deux attachés de conservation, chargés de mission, en poursuivent l'inventaire. Récemment, en Août 2009, des entretiens filmés avec Bernard Lacroix ont été réalisés<sup>95</sup>, dans le but de conserver sa mémoire. En 2010, une campagne photographique a été entreprise « *les objets les plus intéressants d'un point de vue ethnologique et historique* » ont été photographiés « *ainsi que les salles du musée telles que Bernard Lacroix les a aménagées*<sup>96</sup> ». Le but a été de fournir des clichés de haute qualité pour documenter la collection, compléter l'inventaire et communiquer sur ce sujet

La collection Jacquier est celle réunie par Jean-Marc Jacquier, musicien, né en 1949. Membre fondateur en 1974 d'un groupe de musique traditionnelle des Alpes,

---

<sup>93</sup> Voir en annexe 1.

<sup>94</sup> On se référera à notre mémoire de M1 pour de plus amples informations. QUIRION A. 2010. *La collection Lacroix et le musée d'art et de folklore régional de Fessy*. Master 1 : université Pierre-Mendès France, Grenoble.

<sup>95</sup> Par la société Vue d'ici et d'ailleurs.

<sup>96</sup> Site du cg, document de présentation du projet européen.

toujours en activité aujourd'hui, *La Kinkerne*, il a parallèlement réuni une collection documentant la musique traditionnelle des Alpes. Au début des années 1970, il était facteur, et enregistrait de vieux chanteurs ou musiciens, dans le but, au départ, d'élargir le répertoire du groupe. « *Toutefois* », témoigne-t-il, « *j'étais déjà conscient qu'il fallait garder une trace de ce que j'entendais*<sup>97</sup> ». Avec ces premières collectes, il va commencer à rassembler des instruments de musique, puis, petit à petit, va « *chiner dans tout l'arc alpin* ». « *Mes sources étaient très diverses. Si j'ai toujours fréquenté les brocanteurs et les marchés aux puces, j'ai également récupéré beaucoup de choses chez mes informateurs ou par le bouche à oreille* ». Il a ainsi amassé une importante collection, « *marquée par sa diversité et la complémentarité de toutes ses composantes : près de 500 instruments de musique (...) ou objets du quotidien ayant pu servir à faire de la musique (...), 215 enregistrements de collectage (...) réalisés entre le début des années 1970 et 2003, 130 objets décoratifs, 660 photographies anciennes, gravures et cartes postales, 64 affiches de concert, 383 livres, plus de 600 disques vinyle, cassettes et CD* ». En 2009, il l'a vendue au Conseil Général de Haute Savoie<sup>98</sup>. « *Au départ, je l'ai constituée pour moi. Elle m'a permis de mieux comprendre l'unité culturelle et musicale de l'arc alpin. Toutefois, après tant d'efforts, tu n'as pas envie, qu'à terme, ta collection soit disséminée dans le monde entier, vendue par petits bouts sur internet* ». L'achat a été possible grâce au projet européen évoqué plus avant. Actuellement, un chargé de mission est chargé de l'inventorier et de la mettre en valeur. Une première exposition a eu lieu lors des journées européennes du patrimoine de 2010, journées où Jean Marc Jacquier est venu présenter sa collection et la musique des Alpes, comme il continue à le faire régulièrement auprès des écoles par exemple.

### **Le budget**

Le budget global de l'exposition s'élève à environ à 90 000 euros, sans compter le budget de fonctionnement : les salaires, les charges (électricité, eau...) et les frais divers. Ce budget global est réparti comme suit :

-scénographie : 60 000 euros

-communication : 15 000 euros

-Gestion des objets (assainissement, traitement) : 4 500 euros

---

<sup>97</sup> Site de l'ODAC

<sup>98</sup> Une partie en 2009 puis la seconde en 2010.



-Médiation (Animations estivales) : 5 000 euros

-Matériel de médiation : 4000 euros

-

La communication, la scénographie et la gestion des objets sont financée à hauteur de 60% par les fonds F.E.D.E.R (Fonds Européens de Développement Régional), à 20 % par l'Etat et enfin à 20% par le Conseil Général de Haute Savoie. Les autres postes sont aussi autofinancé par le C.G.

## **Partie 2**

-

### **La mise en place de l'exposition**

## Chapitre 4 – Définition d'un propos

Les cadres qui expliquent, permettent et justifient la mise en place d'une exposition sur l'art populaire sont fixés. Dès à présent, il s'agit de voir, de manière pratique, comment elle peut prendre forme et quelle forme elle peut prendre.

### *Panorama des expositions d'art populaire actuelles*

#### **Tendances générales**

Avant de proposer un tel type d'offre culturelle, il est important de connaître l'environnement dans lequel elle s'insère : quelles sont les structures qui proposent ou ont proposé des choses similaires et comment sont elles proposées ? Depuis le développement de la discipline et des musées qui présentent ce type d'œuvres d'art populaire, la forme repose souvent sur le même poncif : la présentation par catégorie ethnographique. Ainsi, si l'on prend l'exemple du *musée de Fessy*, les objets sont présentés suivant leur lieu d'affectation et leur fonction. On a ainsi une boulangerie qui présente tous les objets de la boulangerie, une forge qui présente ceux de la forge...Le propos est d'illustrer et d'expliquer la vie d'autrefois. *Le Musée des arts et traditions populaires*, dont la galerie culturelle a ouvert en 1975<sup>99</sup>, présentait les objets de cette manière. Il y ajoutait aussi un critère régional, le musée national devant être un « *musée de synthèse de la culture de toutes les régions*<sup>100</sup> L'objet était prétexte à faire comprendre la vie d'autrefois, et n'était pas tant présenté pour lui-même. Bien souvent, le tout tendait vers la reconstitution : on souhaitait remettre en scène la vie d'autrefois. Avec ce type de présentation, ce qui compte, ce n'est pas tant l'objet, mais la manière dont on s'en sert, l'histoire dont il est porteur. L'idée principale est de présenter, au-delà de l'objet, les gens qu'il y a derrière. Toute cette tendance se confirme lorsque l'on regarde les différentes expositions. Le MNATP a, par exemple, proposé en 1962 une exposition « *Bergers de France* », en 1973 le musée Savoisien de Chambéry a proposé « *paysans et bergers des pays de Savoie* », le musée Dauphinois « *enfants de nos montagnes* » en 1979 etc...

D'autres fois, l'accent est davantage mis sur une catégorie particulière d'objets, qui sont bien sûr l'occasion de comprendre le contexte qui a permis leur existence. On trouve

---

<sup>99</sup> La galerie scientifique a ouvert en 1972 et la galerie culturelle en 1975.

<sup>100</sup> <http://www.musee-europemediterranee.org/fr/Musee-Le-projet/Histoire-de-l-institution/Le-Musee-National-des-Arts-et-Traditions-populaires>

ainsi à Annecy une exposition « *Le mobilier traditionnel des Alpes* » en 1990, à Genève, en partenariat avec Annecy, une exposition « *Fourches en diable* » en 1993 etc... On voit donc que même si les expositions peuvent prendre des formes différentes, on privilégie toujours le classement ethnographique.

### **Tendances dans le champ alpin**

Qu'en est-il actuellement dans le champ alpin ? Quelles sont les expositions qui sont proposées en ce moment ? Il est en effet nécessaire de savoir ce qui se fait déjà pour envisager une place dans ce champ culturel. Trois grands musées exposent de l'art populaire. Tout d'abord, on citera le musée Dauphinois, qui propose depuis 1998 une exposition intitulée *Gens de l'Alpe*. Elle s'organise par thématiques (l'alpage, l'habitat...), mais a l'avantage de proposer une muséographie particulière : tout le mobilier est construit en bois, avec des bornes sonores pour recréer l'ambiance d'autrefois. Cette exposition suit le principe conducteur de toutes les expositions du musée Dauphinois ; l'idée est de montrer qu'au-delà de leur simple forme, les objets témoignent de la vie d'individus, inscrits dans une société particulière.

Le Musée Savoisien de Chambéry propose lui aussi une exposition *d'art populaire*, depuis la fin des années 70, *Introduction à l'ethnographie de la Savoie*, organisée de cette manière. Elle « *évoque les thèmes traditionnels qui ont longtemps symbolisé la Savoie, les ramoneurs, la coiffe tarine, avant d'aborder l'organisation de la société agro-pastorale et l'artisanat. Des maquettes permettent une approche architecturale de l'habitat rural à travers quelques types remarquables. La vie domestique apparaît avec le mobilier et les innombrables ustensiles de la vie courante*<sup>101</sup> ».

Enfin, beaucoup plus près de notre lieu d'exposition, le musée château d'Annecy présente également ce type d'exposition, toujours selon la même organisation.

### ***L'exposition : angle d'approche et thématiques***

Une fois toutes ces données connues, il est possible d'élaborer un propos scientifique et de choisir un parti pris de présentation de l'exposition. De commun accord entre les commissaires d'exposition<sup>102</sup> et les agents du service, il a été convenu de mettre en place une exposition qui se veut novatrice, détachée des habitudes scénographiques,

---

<sup>101</sup> Cadenne I. & L.-J. Gachet, 1983, « L'ethnographie au Musée Savoisien », Terrain, n° 1, pp. 48-50.

<sup>102</sup> Frédéric COLOMBAN et Viviano MANCINI

bannissant toute présentation ethnographique et évitant toute mise en scène trop traditionnelle. Le parti pris, développé plus largement autour du projet *Traditions actuelles*, a été de rendre accessible au public son patrimoine, et d'abolir la distance entre le public et les œuvres.

Les collections Lacroix et Jacquier offrent certes un potentiel énorme, mais les présenter de manière incomplète réduit les possibilités. Il faut circonscrire un thème qui permette une présentation cohérente d'une sélection d'objet.

### **Le thème général**

En juin 2010, au hasard d'une discussion, d'une pause café sur un perron ou encore d'une réunion, des mots ont jailli : *l'intelligence pratique, l'habileté populaire*. Peut être ce thème est-il inspiré des réflexions de Bernard Lacroix qui ne cesse de flatter en ces objets la fonctionnalité, l'efficacité, la beauté et au-delà la dextérité de leur concepteur ? Une première sélection d'objets a été effectuée en juillet 2010 et, dès Septembre, un premier document écrit annonçait le thème de l'exposition<sup>103</sup>. On insistait alors sur l'aspect « *humain, ingénieux et sensible* » des objets. On pouvait alors lire « *Il s'agira d'attirer l'attention du public sur l'ingéniosité, le soin, et l'expression artistique des hommes qui ont élaboré et réalisé ces objets. Ils seront mis en relation avec la société qui les a conçus (les hommes, leurs métiers, leurs rites) et placés en perspective dans notre société actuelle qui a fait de l'objet jetable issu de la production industrielle un dogme* ». La ligne de conduite était aussi fixée de manière efficace et directe : « *L'exposition se veut à la fois technique, artistique, documentaire, sociologique et surprenante* ». Le titre provisoire en était alors « *Le génie des Alpains* », en référence à une bande dessinée bien connue dans la région : *Le génie des alpages*. Ce fil directeur n'a pas changé et est resté le même : il a défini l'exposition. En revanche, le titre a évolué.

### **Le choix du titre**

Certaines critiques ont soulevé le caractère ethnocentriste de ce titre. On pouvait interpréter le *génie* comme uniquement et proprement alpin. Un *brain storming*, dès début janvier, a permis l'émergence de nouvelles propositions :

- Objets de la vie, objets d'exception
- Objets de vie, vie des Alpains
- De la maison, de l'atelier, des champs, au musée : habileté populaire dans l'arc alpin

---

<sup>103</sup> Voir en annexe 4

- De l'objet à l'œuvre : habileté populaire dans l'arc alpins
- Modestie, beauté, ingéniosité : art/habileté populaire dans l'arc alpin
- Ingénieur, artiste, créateur...habileté populaire dans l'arc alpin
- Objets uniques du quotidien
- Le beau et l'ingénieux au jour le jour
- Le beau et l'ingénieux au fil des jours
- Art populaire dans l'arc alpin
- Les collections Lacroix et Jacquier : habileté populaire et vie quotidienne.
- Ou comment la maison est devenue un musée
- Le guide de l'artiste bricoleur alpin
- L'objet à l'œuvre dans l'arc alpin
- Sensibilité et technicité de la vie alpine
- Modestes mais habiles, l'art populaire alpin.

Derrière ces propositions, on perçoit les différents traits jugés importants. On a voulu insister sur l'habileté populaire bien sûr, mais aussi sur ses différentes déclinaisons : technicité, beauté, ingéniosité, simplicité... On a aussi envisagé de souligner le passage de l'objet à l'œuvre : comment un objet du quotidien est-il devenu œuvre d'art ?. Enfin, on s'est soucié de savoir s'il fallait ou non mentionner les collections Lacroix et Jacquier dans le titre.

Finalement, une réunion a arrêté un titre définitif, puis il a été validé selon les règles administratives<sup>104</sup> : *La fabrique du quotidien*. En date du 10 Janvier le titre était choisi, mais le sous titre a été plus tardif. Le titre, le sous titre et leur typographie ont été définis complètement : *La fabrique du quotidien, art populaire alpin*. Analysons ce titre pour comprendre les raisons d'un tel choix.

Par *fabrique*, on englobe l'idée de conception personnelle, de fabrication. On fait aussi référence à la fabrique, l'usine, ce qui, paradoxe intéressant, porte l'idée qu'il s'agit d'une pratique courante, généralisée, normalisée. Tout ceci est explicité, renforcé par le mot *quotidien*. Cette fabrication, universalisée par le double sens de *fabrique*, est celle du *quotidien*. Par ce mot, on laisse entendre que tout à chacun est concerné : le quotidien peut par définition être celui de tout le monde. Avec ce titre peuvent surgir bon nombre de doutes, d'incompréhension. Qu'est ce donc que cette exposition sur la fabrique du quotidien ? Une exposition sur une usine d'objets ménagers ? Une exposition sur l'évolution des emplois du temps à travers le temps et les classes sociales ? Le sous-titre est alors nécessaire pour recadrer les divagations de l'imaginaire. On y lit *art populaire*. Le lecteur peut alors se demander, comme on l'a fait en première partie, ce qui est entendu par

---

<sup>104</sup> Il a fallu qu'il soit visé par la directrice du service, puis par la conservatrice, et enfin par le directeur des Affaires Culturelles.

cette expression. Mais dès lors qu'elle intervient après la notion de quotidien, on comprend beaucoup plus facilement qu'il va s'agir d'une présentation d'objets de la vie d'autrefois, même si des doutes peuvent encore subsister quant à leur nature. *Art populaire* fonctionne alors comme la marque déposée évoquée en première partie. Avec l'adjectif *alpin*, on introduit une dimension spatiale qui circonscrit le champ d'action. Au-delà, l'habitant local peut se sentir concerné en constatant qu'il va s'agir de sa région.

Bien évidemment, à la lecture de ce titre, beaucoup d'inconnues demeurent, mais il est du rôle d'un titre de séduire sans tout dévoiler. Celui-ci semble à première vue efficace. Un bémol cependant, il s'aventure sur la pente glissante de l'expression *art populaire*, expression dont l'utilisation doit être maîtrisée à défaut d'être subie. Ici, le choix est volontaire et justifié. En termes de communication, il semble relativement pertinent.

### ***Le choix des thématiques***

Après le thème et le titre, il reste à définir les modalités de présentation des objets. Comment faut-il les organiser ? Ils ne pouvaient pas l'être de manière traditionnelle, c'est-à-dire selon une présentation ethnographique, de par le parti pris de l'exposition et de par son thème en lui-même. Ainsi, plusieurs catégories ont été définies, dont l'inspiration a été nourrie par les nombreux objets des deux collections. Le propos était de mettre l'accent sur les différents aspects que pouvait aborder cette notion *d'habileté populaire*.

Deux thèmes majeurs s'en dégagent naturellement : la *technicité* et l'*esthétisme*, chacun donnant naissance à deux thématiques. Le premier s'est divisé en *objets esthétiques* et en *objets personnalisés*, quand le second s'est divisé en *objets ingénieux*, *objets fonctionnels* et *objets détournés*. Un troisième thème, un peu à part, était constitué par les *objets rares*. A l'origine, six catégories étaient donc circonscrites. Finalement, les sous thématiques *objets détournés* et *objets fonctionnels* se sont regroupés en une seule, les *objets fonctionnels*, pour un total final de cinq thématiques.

Elles ont ensuite été validées par la directrice du service et par la conservatrice.

### ***Les objets rares, uniques, singuliers, anecdotiques.***

Il s'agit des objets dont on ne trouve pas forcément de répliques, tant leur créateur y a investi une personnalité propre, une singularité. On classe par exemple dans cette catégorie une jambe de bois d'un *poilu* revenu amputé de la guerre. En place qu'un médecin lui prescrive une prothèse, qui n'existait sans doute pas à l'époque, il se l'est

fabriquée lui même, avec les matériaux dont il disposait (bois, fer...). De même, on y trouve une boîte à liqueur qu'un berger a fabriquée pour protéger sa bouteille d'eau de vie, précieux joyau en alpage. Il y a ajouté l'emplacement pour les verres, le jeu de cartes et le paquet de cigarettes, inaugurant un bien atypique *bar de berger*. Dernier exemple enfin pour illustrer cette catégorie, un violon qui aurait été entièrement confectionné en alpage par un berger mélomane, qui, n'ayant pas la possibilité de s'en procurer un, se l'est fabriqué lui-même.

#### **Les objets personnalisés.**

Il s'agit de ceux sur lesquels le créateur a laissé sa marque, via une date, des initiales, ou parfois un nom complet. Par exemple, on y verra un coffret gravé au nom de *Samuel Devouassoud*. D'autres fois, ce n'est pas le nom du créateur qui y figure, mais celui d'un de ses proches, comme par exemple sur ce coffret où l'on peut lire le nom de Jeanne Vernet. Selon Bernard Lacroix, il aurait été confectionné par le fiancé de sa grand-mère qui y a gravé son nom. On trouve aussi l'accordéon de Jean-Marc Jacquier, qu'il a lui-même sonorisé, et qui a été décoré par une amie peintre à lui.

#### **Les objets esthétiques, artistiques.**

Il s'agit des objets que nous, contemplateurs actuels, trouvons beaux, mais auxquels les contemporains accordaient eux aussi une visée esthétique certaine, de par les décors qui y figurent. Cette sonnaille, ornée de rouelles polychromes n'a pas été gravée pour rien, mais bien pour la rendre belle aux yeux de son créateur et/ou utilisateur. On y retrouve aussi des sculptures en ronde-bosse, réalisée par *André Poirson*, un sculpteur, ami de Bernard Lacroix, ou encore des colombes d'Abondance, des oiseaux de bois, sculptés à partir de deux blocs d'épicéa.

#### **Les objets ingénieux**

Il s'agit des objets qui témoignent, aux yeux du contemplateur actuel, d'une ingéniosité particulière. A l'époque, lorsque l'on décidait de fabriquer un objet, on ne disposait pas nécessairement d'un modèle, mais on avait un besoin bien particulier. A force d'imagination et de savoir faire, on mettait au point un objet efficace et ingénieux. Quoi de plus étrange que cet entonnoir à saucisses à l'aspect de fusée Ariane ? Il faut se pencher sur sa complexité pour en comprendre le fonctionnement. Il en est de même pour ces pièges à souris, pour lesquels les fabricants ont mis toute leur imagination afin qu'ils soient les plus efficaces possibles.



### **Les objets fonctionnels, adaptés.**

Autrefois, lorsque l'on avait un besoin, bien souvent, on ne le comblait pas par l'achat, mais on fabriquait ce qui y répondait le mieux. Ainsi, celui qui voulait fabriquer une vis de pressoir pouvait alors prendre, à l'image de celle présentée dans l'exposition, un tronc d'arbre dans lequel il taillait un pas de vis. Un père qui voulait fabriquer pour son fils un cheval en jouet pouvait le tailler à la gouge dans une bille de bois. Un joueur de quille qui voulait une boule se la fabriquait à partir d'un bloc monoxyle. On retrouvera aussi dans cette catégorie tous les instruments de musique regroupés sous le terme générique de *musique verte*. Il s'agit de tous ces instruments que l'on fabriquait à partir de son quotidien : des kronés<sup>105</sup>, des sifflets, des takenettes<sup>106</sup>...

Toutes ces catégories sont bien sûr, en quelque sorte, artificielles, dans la mesure où bien des objets peuvent autant être affiliés à l'une qu'à l'autre. Néanmoins, elles permettent de mettre en exergue les caractères particuliers que les fabricants du quotidien investissaient dans leurs créations. Elles ont alors pu guider le choix des objets.

Une première sélection de 140 pièces a d'abord été faite, en Juillet 2010, puis une seconde qui en a ajouté 30, en Janvier 2011. Leur classification au sein de ces catégories a pu être fluctuante, mais elle a été définitivement arrêtée vers le mois de Mars. La dénomination de ces catégories ainsi que l'ordre de présentation ont aussi évolué, mais le propos principal est resté le même.

---

<sup>105</sup> Instrument de musique réalisé à partir de noix, d'une pomme et de ficelle.

<sup>106</sup> Instrument de musique à percussion fabriqué à partir de deux lamelles de bois dur, ou encore de côtes d'animaux, dont l'entrechoquement crée un son bien reconnaissable.

## Chapitre 5 – *La documentation de l'exposition*

Dès lors que ces objets ont été sélectionnés, il a fallu les documenter, à partir de différentes sources. On entend alors par cette documentation l'ensemble des éléments scientifiques, permettant de réunir des informations sur les objets, mais aussi tous les documents qui vont les accompagner dans l'exposition : vidéos, photographies et textes.

### *Le propos scientifique*

Nous commençons par le propos scientifique car il constitue en quelque sorte la pierre d'achoppement de l'exposition. Il se construit à l'image d'un travail de recherche universitaire, par exemple. Celui-ci a été commencé de manière effective début janvier.

### **Définir une bibliographie**

Dans un premier temps, il a fallu cerner les différentes structures à même de proposer des documents en lien avec cette exposition. Plusieurs établissements ont été retenus : la bibliothèque du service des collections, la bibliothèque de l'Université Pierre Mendès France de Grenoble, les bibliothèques de l'agglomération d'Annecy<sup>107</sup>, le centre de documentation du musée Savoisien de Chambéry, le centre de documentation du musée Dauphinois de Grenoble. A partir de ces structures et de leur catalogue, disponible le plus souvent sur internet, il a été possible d'ébaucher une bibliographie. Il s'agit alors de renseigner les bonnes entrées sur l'outil informatique pour obtenir un certain nombre de références d'ouvrages. Il faut alors noter toutes celles qui, de près ou de loin, touchent au sujet qui nous intéresse, de manière systématique. Cette bibliographie doit être aux normes en vigueur, pour une utilisation plus efficace. Il est important aussi de prendre en note la localisation et la cote de ces ouvrages, pour les retrouver plus facilement.

Bien entendu, il faut organiser cette bibliographie. Dans le cadre de notre exemple, il a été choisi de la diviser en six catégories. La première concerne l'histoire et la vie traditionnelle dans les Alpes et en Savoie, la deuxième les ouvrages à portée immatérielle (philosophique, sociologique...), la troisième les ouvrages généraux sur l'art populaire, la quatrième les ouvrages de référence concernant les objets et les outils, la cinquième les revues et la sixième les catalogues d'exposition. Cette classification est certainement

---

<sup>107</sup> L'agglomération d'Annecy compte 19 bibliothèques, réparties entre les villes d'Annecy, Annecy le Vieux, Argonay, Chavanod, Cran-Gevrier, Epagy, Metz-Tessy, Meythet, Poisy, Pringy et Seynod.

contestable et pourrait prendre des formes radicalement différentes. Néanmoins, elle a l'avantage de classer l'ensemble des ouvrages et permet à celui<sup>108</sup> ou celle chargée de la documentation de s'y retrouver parmi l'ensemble de ces références. Il faut aussi ajouter à ces références papier l'ensemble des références internet, que l'on peut ranger dans une autre catégorie.

Il est important de commencer par cette étape systématique pour gagner un temps précieux par la suite, temps qui serait considérablement étendu si le corps principal de cette recherche bibliographique s'effectuait en papillonnant d'une référence à une autre. Cependant, cette bibliographie n'est pas définitive, et il est important de toujours l'enrichir en consultant celles des ouvrages généraux tout d'abord, puis celle des ouvrages spécialisés. Cette méthode, si non parfaite, permet de circonscrire l'ensemble des travaux qui ont pu être faits en la matière, en omettant le moins de référence possible, et de rassembler ainsi le maximum d'informations.

### **Rassembler l'information**

Dans un premier temps, il faut consulter les ouvrages les plus généraux, ceux qui concernent *l'art populaire*. Pour rassembler cette matière, il nous a semblé intéressant de constituer un *fichier texte* par ouvrage. En tête de ce fichier apparaît la référence bibliographique complète de l'ouvrage, puis sa localisation. Ensuite, les titres des différentes parties se déclinent de manière hiérarchique, et les numéros de pages sont indiqués. Toutes les citations sont entre guillemets et leur page est aussi mentionnée.

Ce fichier est rangé dans un dossier comprenant l'ensemble des documents consultés au sein de la même structure (par exemple : bibliothèque du service des collections).

Vient ensuite la consultation des documents plus spécifiques (par exemple sur la colombe d'Abondance), toujours selon la même méthode.

Bien souvent, c'est avant tout la proximité géographique des fonds documentaires et l'opportunité d'un déplacement qui organisent la consultation des ouvrages. Ceux disponibles au service des collections ont été consultés en premier (toujours du plus général au plus particulier), puis ceux du centre de documentation du musée Dauphinois<sup>109</sup>,

---

<sup>108</sup> Ce travail a été réalisé par nos soins.

<sup>109</sup> Le 20 janvier 2011.

ceux des bibliothèques de l'agglomération d'Annecy, et enfin ceux du centre de documentation du musée Savoisien<sup>110</sup>.

Un fond de documentation, propre à cette exposition et à ce contexte a aussi été consulté. Il s'agit des entretiens filmés réalisés auprès de Bernard Lacroix, dans lesquels il explique sa vie, sa pratique de collection, et documente certains objets.

### **Classer l'information**

Toute la matière réunie a toujours été, dans un premier temps, organisée de la manière détaillée ci-dessus. Dans un second temps, il a fallu la rendre au maximum exploitable pour l'exposition. Une seconde classification a été opérée (la première a toujours été conservée comme référence et comme sauvegarde).

Il s'agissait alors d'organiser l'information par thématiques en lien avec le propos de l'exposition. On retrouve alors une thématique concernant le bois, la sculpture et les motifs et une deuxième, plus abstraite, concerne la valeur de témoignage de ces objets... Une troisième englobe sous la dénomination *thèmes connexes* l'information qui touche à un thème ethnographique particulier (l'industrie, le travail de la laine). Enfin, une thématique plus large concerne la documentation réunie par objet, selon les catégories de l'exposition. Par exemple, dans ce dossier, on trouve un *sous dossier* concernant la catégorie *Objets rares, uniques*. Dans ce sous dossier, l'arborescence se décline en un autre dossier concernant la *boîte à liqueur*, dans lequel on trouve l'ensemble des documents documentant cet objet.

Toute cette documentation, mise sur le réseau, est exploitable par tous, et peut être utilisée pour tout ce qui touche à l'exposition (cartels, catalogues, visites guidées...). Une telle recherche pourrait se poursuivre indéfiniment, il faut donc, arbitrairement, à un certain moment, considérer que la documentation réunie est suffisante, en fonction des besoins, et qu'elle est désormais exploitable.

Dans le cas de notre exemple, ce travail de recherche a été achevé fin mars.

### **Modalités administratives**

Quelles ont été les modalités administratives qui ont accompagné cette recherche de documentation ? Au-delà des prises de rendez-vous en amont avec les structures, elles

---

<sup>110</sup> Le 31 janvier 2011.

furent restreintes, au sein de l'institution du Conseil Général, à celles relatives aux déplacements. Dans le cadre d'un déplacement dans la ville d'Annecy, sans véhicule, il s'agit simplement de demander par écrit au chef de service l'autorisation de se déplacer hors du Conservatoire d'Art et d'Histoire durant les horaires de travail. Dès lors qu'un véhicule est nécessaire, il faut le réserver en avance, et dès lors que le déplacement est en dehors du département, il faut en plus faire signer un ordre de mission par le directeur des Affaires Culturelles.

Tout déplacement, pour être possible, doit donc être anticipé.

### ***Les documents d'illustration***

Au-delà de ce propos scientifique visant à nourrir les différents textes de l'exposition, des recherches ont été menées pour rassembler des documents afin d'illustrer les objets. En effet, il est apparu intéressant que l'exposition développe plusieurs niveaux de lecture, à la fois littéraires, visuels et sonores.

#### **Les documents texte**

Les premiers sont des textes écrits par un écrivain de Haute Savoie, Michel Etiévent, auteur de multiples ouvrages en lien avec sa région et la mémoire de ses habitants. Il a déjà travaillé plusieurs fois avec le service des collections du Conseil Général de Haute Savoie et, cette année, pour l'exposition, un contrat a été signé avec lui. La liste des objets sélectionnés lui a été communiquée, il a ainsi parcouru la Haute Savoie, à la fin de l'année 2010, pour obtenir des témoignages les concernant (par exemple le berceau, la jambe de bois...). Il est allé à la rencontre de personnes âgées, riche de souvenirs de cette époque, pour retranscrire par écrit leurs paroles. Il les a ensuite retravaillées pour obtenir un texte à tenue littéraire, et a remis l'ensemble début Janvier au Service des Collections.

#### **Les documents cinématographiques**

Les documents visuels, c'est-à-dire l'ensemble des différents films, proviennent de différentes sources. En 2009, des entretiens filmés ont été réalisés auprès de Bernard Lacroix<sup>111</sup>. Certains passages ont été sélectionnés pour prendre place dans l'exposition. Un montage vidéo a été réalisé dans lequel le collectionneur se présente et explique son

---

<sup>111</sup> Voir plus avant.

entreprise de collection. Dans un second, on le voit présenter certains objets de l'exposition. Une convention a été signée avec la cinémathèque des Pays de Savoie et de l'Ain pour réaliser ce montage, mais aussi pour qu'elle réalise le même type d'entretien avec Jean Marc Jacquier (présentation de sa collection et de la musique verte)<sup>112</sup>.

Une telle entreprise demande des modalités administratives complexes. Il faut dans un premier temps effectuer trois demandes de devis (obligatoire dans le cadre d'une institution publique) puis en sélectionner un parmi ceux qui ont répondu. Il faut que celui-ci soit validé par le directeur des Affaires Culturelles (si inférieur à 4000 euros<sup>113</sup>). Ensuite, la prestation peut être réalisée.

Des films d'archives ont aussi été sélectionnés dans la collection de cette même cinémathèque. Ils présentent le contexte d'utilisation de certains objets exposés. On trouve un film sur le travail des champs (illustrant l'araire et le banc de faucheur), un sur l'alpage, illustrant les outils du travail du lait et du fromage, et un dernier sur le travail du bois (banc à planer, varlopes...).

### **Les documents photographiques**

Une partie des photographies sélectionnées provient de la campagne photo réalisée en 2009 par Denis Vidalie, photographe professionnel, au *musée de Fessy*. Cette campagne avait pour ambition de photographier l'ensemble des salles du musée et de photographier individuellement l'ensemble des objets du musée. Ainsi, de nombreux clichés étaient exploitables pour l'exposition<sup>114</sup>. Une sélection a été opérée au sein du service. Il a aussi été décidé de présenter des photographies mettant en scène les objets. Pour en rassembler, différents fonds ont été consultés. Plusieurs personnes du service sont allés explorer le fond photographique de *Paysalp*, puis celui du Musée Dauphinois, et enfin celui du musée Savoisien. Il a ensuite fallu remplir un certain nombre de documents administratifs pour s'acquitter des droits d'auteur.

Tous ces documents ont été choisis en fonction de leur valeur documentaire et de leurs qualités esthétiques. Une grande importance a aussi été accordée à leur

---

<sup>112</sup> Le tournage a eu lieu en avril 2011.

<sup>113</sup> En cas de montant supérieur, la procédure est plus complexe. On la trouvera détaillée plus après.

<sup>114</sup> Le contrat signé avec D. Vidalie stipulait la cession des droits d'auteur pour ces photos. Ainsi, elles sont exploitables sans contraintes.

complémentarité : il n'était pas pertinent d'illustrer un même objet et d'un texte, d'une photo, et d'une vidéo. Il était plus intéressant de distiller ces documents au gré des objets.

### **Les modalités administratives**

La dépense de l'argent public est régie par des normes strictes. Lorsque la dépense ne dépasse pas 4 000 euros, les agents du service doivent faire une demande de devis auprès de trois prestataires, puis en sélectionner un (comme ce fut le cas pour la Cinémathèque des pays de Savoie et de l'Ain). Lorsque le montant dépasse cette somme, on entre dans le cadre d'un marché public, que l'on détaillera plus après.

La procédure de validation varie elle en fonction de différents critères. On distingue budget de fonctionnement et budget d'investissement. Le premier concerne toutes les frais nécessaires à la bonne marche du service (fournitures, marché de scénographie..), par opposition au second type, qui concerne tous les frais engagés pour la mise en valeur, sur le long terme, des collections départementales (vitrines, entretiens filmés, campagne photographique...). La limite entre les deux est parfois ténue. Lorsqu'il s'agit de dépenses de fonctionnement, la signature du Directeur des Affaires Culturelles (ou, en cas d'absence, de la Conservatrice) suffit. Ce fut le cas pour la convention signée avec la cinémathèque des pays de Savoie et de l'Ain.

Néanmoins, dès qu'il s'agit d'investissement, il faut que le dossier soit validé par la Commission Culture et Patrimoine, puis par la Commission permanente. Celles-ci se réunissent environ une fois par mois.

Les délais de validation peuvent en être considérablement allongés, d'autant qu'en période d'élection des conseillers généraux, comme cette année, les commissions ne sont plus assurées. Il faut alors anticiper d'autant plus chaque action.

## Chapitre 6 – Les modalités pratiques de l'exposition

Une fois que tous ces éléments sont rassemblés, il est possible de s'intéresser à ce qui touche au plus concret de l'exposition : les objets et leur mise en espace. On s'intéressera dans un premier temps à leur gestion en amont de l'exposition, puis à la scénographie qui permet leur mise en valeur, et enfin à la mise en place de l'exposition au sein de la Châtaignière.

### *La gestion pratique des objets*

Une fois que la sélection des objets est opérée, il faut prendre en charge leur gestion pratique. Celle-ci s'est déclinée de deux manières en fonction de la collection dont les objets étaient issus.

#### **Les objets de la collection Jacquier**

Considérés comme sains, ils ont directement été intégrés, lors de l'achat, dans les réserves du Service des Collections. Ainsi, jusqu'à leur mise en place à la Châtaignière, ils sont restés conservés à cet endroit, rangés sur leur rayonnage selon les conditions de conservation préconisées (stockés sur des éléments au Ph neutre, dans un environnement soumis ni aux rayonnements solaires, ni aux variations hygrométriques). Les pièces les plus fragiles, comme une vielle à roue du XVIII<sup>ème</sup>, sont quant à elles conditionnées dans des caisses de protection.

Des lors, ils étaient à disposition pour toute consultation.

#### **Les objets de la collection Lacroix**

Pour des facilités pratiques, on aurait pu imaginer qu'ils restent stockés au sein du *musée de Fessy*, et qu'ils soient transportés directement à la Châtaignière lors de la mise en place de l'exposition. Cela aurait été sans compter sur une spécificité inhérente à ce musée, qu'est son infestation d'insectes xylophages<sup>115</sup>. Les objets sont essentiellement infestés de larves de petite vrillette (les capricornes ou termites se retrouvent plutôt dans les charpentes).

Les vrillettes viennent pondre leurs œufs dans les objets en bois, ces œufs se transforment en larves, qui s'en nourrissent. Elles creusent donc des galeries qui

---

<sup>115</sup> Insectes qui se nourrissent de bois.



endommagent le bois et qui à terme détruisent l'objet. Ces larves se transforment en petites vrillettes, insectes volants, qui prennent leur envol depuis ce qu'on appelle un *trou d'envol*, ouverture de leur galerie sur l'extérieur de l'objet. Ce sont précisément ces trous d'envol qui permettent de savoir si tel objet est infecté ou non.

Au-delà de la dégradation de l'objet, l'autre inconvénient majeur est la propagation rapide de ces bêtes dans le bois et donc la contamination des éléments contigus. Sans traitement, les objets infectés risquent de se dégrader et de contaminer leurs voisins. Il n'était donc pas possible de les intégrer ainsi au sein d'une exposition, au risque de contaminer tout l'environnement. Dès lors, il a fallu envisager de les traiter.

Il existe deux procédés pour traiter ces objets : l'anoxie ou l'irradiation par rayons gammas<sup>116</sup>. Le premier dure de trois semaines à un mois. Durant cette période, on retire progressivement l'air de l'environnement de ces objets à mesure que l'on injecte de l'azote. Les insectes sont donc tués par asphyxie. Cette méthode est la plus couramment utilisée. Le second procédé consiste à irradier de rayons gamma les objets, ce qui tue toute trace de vie. L'objet ressortant de cette irradiation n'est en aucun cas radioactif. Cette méthode ne permet pas de traiter les matériaux composites (comme le verre ou le papier). Elle est assez peu utilisée, bien que moins coûteuse et plus rapide (l'utilisation du nucléaire peu rebuter certaines personnes).

Il existe plusieurs établissements susceptibles de proposer ces traitements<sup>117</sup>. Finalement, ce fut l'atelier *Arc Nucléart* de Grenoble qui fut retenu, car plus près, moins coûteux et plus rapide dans la réalisation de la prestation (en utilisant le principe de l'irradiation).

La première sélection d'objets fut conduite puis récupérée fin 2010 par des agents du service. Une fois saines, il n'était pas possible de reconduire les œuvres à Fessy, elles furent donc stockées dans les réserves, à disposition des agents pour tout travail de documentation.

Cette première sélection a été analysée par une restauratrice<sup>118</sup> qui, pour chacun des objets a réalisé un constat d'état, compilé dans un rapport conséquent. Elle y préconise

---

<sup>116</sup> Conférence du Jeudi 31 Mars à Albertville, donnée par la conservatrice d'Arc Nucléart.

<sup>117</sup> Comme expliqué plus haut, par souci de transparence, il a fallu faire trois demandes de devis et en sélectionner un. S'agissant de dépense de fonctionnement, il a simplement été signé par le directeur des Affaires Culturelles.

<sup>118</sup> Célestine HOUSSET.

aussi des traitements et donne des consignes d'exposition, pour veiller à la bonne conservation des objets.

Plus tard, nous avons vu qu'une seconde sélection a été opérée. Elle n'est intervenue qu'après avoir vérifié que les coûts qu'elle engendrait (tant en termes de gestion des objets qu'en termes de mise en valeur) étaient supportables par l'enveloppe du budget de l'exposition. Après cela, il a été possible d'aller chercher les objets au musée, puis de les transporter à *Arc Nucléart*, fin février. Cette fois, il a été choisi de faire appel à un prestataire extérieur<sup>119</sup> pour le transport, spécialisé dans la manutention d'œuvres d'art. Finalement, ils ont été récupérés mi-mars et stockés dans les réserves.

Cette étape est un préalable indispensable à la mise en place d'une exposition. Cependant, il reste à définir les modalités de présentation des objets.

### ***La scénographie***

On entend par scénographie la façon dont les œuvres sont mises en scène dans une exposition. Elle n'est pas réalisée par les agents du conseil général mais par un prestataire extérieur.

Le montant engagé étant supérieur à 40 000 euros, il convient alors de lancer un marché public. La demande de prestation est faite à l'ensemble des citoyens susceptible de réaliser ce genre de travail. « *Le marché public est un contrat régi par le Code des Marchés Publics (Décret du 1<sup>er</sup> Août 2006) qui permet au département d'exercer sa mission de service public* ». Il est « *réservé au service public afin de répondre à un besoin précis et est défini au préalable dans un cahier des charges* ». Trois principes fondamentaux le régissent :

-« *Concurrence et liberté d'accès*

-*Egalité de traitement vis-à-vis des prestataires*

-*Transparence de l'action administrative*<sup>120</sup> »

Il incombe au service qui fait la demande un certain nombre de démarches, mais toujours sous l'égide de la *Direction de la Commande Publique* (D.C.P.), et qui varie en

---

<sup>119</sup> Toujours selon les mêmes règles administratives.

<sup>120</sup>Extrait de la fiche explicative distribuée par la Direction des Commandes Publiques (D.C.P.) aux services de la Direction des Affaires Culturelles.

fonction de l'ampleur de la somme engagée. Le travail de scénographie est évalué à plus de 60 000 euros, et dès lors rentre dans les cadres de ce qu'on appelle un Marché à Procédure Adaptée (M.A.P.A.), car la somme engagée est supérieure à 4 000 euros<sup>121</sup>. Ce MAPA se déroule en trois étapes : publication d'un C.C.T.P (Cahier des Clauses Techniques Particulières), consultation des offres (selon le règlement de consultation prédéfini en amont) et travail avec le prestataire retenu.

### **Le C.C.T.P.**

Il a été mis en place par des agents du Conseil général. « *Il explique en détail la nature des travaux à réaliser, les conditions qu'il faut respecter et les exigences auxquelles il faut se plier*<sup>122</sup>. Il s'organise en plusieurs parties, hiérarchisées. Dans un premier temps, il plante le décor en présentant la structure qui effectue la commande, en expliquant le propos de l'exposition et en décrivant les œuvres présentées, réparties par salle. Il est alors défini que l'organisation sera comme suit :

Rez-de-chaussée :

-Salle A : présentation de l'exposition et des deux collectionneurs : Bernard LACROIX et Jean Marc JACQUIER

-Salle B : objets ingénieux (catégorie 4)

-Salle C : objets fonctionnels (catégorie 5)

1er étage :

-Salle D & E : objets esthétiques (catégorie 3)

-Salle F & G : objets personnalisés (catégorie 2)

-Salle H & I : objets rares (catégorie 1)

Plusieurs paragraphes sont dédiés à la présentation des différents types d'expôts (documents graphiques).

Dans le C.C.T.P. qui nous concerne, une partie est réservée aux « *intentions muséographiques* », celles que nous avons pu résumer plus haut. Il s'agit ici de présenter aux prestataires l'esprit autour duquel ils devront constituer leur offre. Il est rappelé que l'exposition « *sera principalement centrée sur les objets* », (...) *ce sont eux qui doivent être au centre de l'attention* » et que ces objets sont issus d'un contexte particulier, qu'il est nécessaire de rappeler (via documents et pièces d'archives), mais que néanmoins « *il*

---

<sup>121</sup> Il existe ensuite plusieurs catégories de M.A.P.A. en fonction du montant engagé, ce qui peut faire varier les détails de procédure, mais les modalités restent globalement les mêmes.

<sup>122</sup> QUIRION A. 2010. *La collection Lacroix et le musée d'art et de folklore régional de Fessy*. Master 1 : université Pierre-Mendès France, Grenoble.

*n'y aura pas de reconstitution telle que, par exemple, « la chambre d'enfant de l'époque ». Ainsi, ce qui doit être donné à cette exposition, c'est « une esthétique actuelle » qui « ne doit pas glorifier le passé ». Le tout doit ainsi « donner une impression de dynamisme, de mouvement, et éveiller ainsi l'intérêt du visiteur ».*

Une fois le décor planté, le C.C.T.P. s'attache à exprimer les attentes en termes de la conception de la scénographie. On retrouve alors décrit ce qui est souhaité comme accrochage et comme présentation. Le mobilier doit être « *sobre et original* ». Un accent est aussi porté sur le soclage, en raison de la fragilité des objets. Tout au long de cette présentation, le scénographe doit s'attacher à une prérogative : « *rythmer le parcours* ». Il est aussi rappelé que les cloisons en place ne peuvent pas être déplacés, et que le Conseil Général dispose déjà de matériel sur site (des modules autoportants, des vitrines, des systèmes d'accrochage sécurisés Temart) qu'il peut être intéressant d'employer. Enfin, il est surligné que « *Toutes les propositions de parcours, de matériaux, d'équipements et de matériel muséographique devront tenir compte de la réglementation des E.R.P. [Etablissement Recevant du Public] et des normes de conservation préventive actuelles en vigueur, pour l'ensemble des différents objets* ».

Il est aussi souhaité que l'exposition intègre dans sa présentation des éléments interactifs et de l'audiovisuel. Ainsi, « *5 objets seront reproduits en modèles réduits (type maquette) afin que le public puisse les faire fonctionner manuellement* ». De même, « *5 objets pourront être présentés en mouvement continu* ». En ce qui concerne l'audiovisuel, « *cinq bornes audiovisuelles, soit une par thématique, [doivent être] intégrées dans la scénographie ou présentées en îlots séparés* ».

Il est ensuite question du parti graphique, qui porte notamment sur les couleurs, puis des supports d'information (les cartels, les panneaux signalétiques...). Enfin, le C.C.T.P. se termine par plusieurs paragraphes concernant la « *conception* » la « *réalisation des travaux muséographiques* », tant en termes de montage d'exposition que de démontage puis par un calendrier prévisionnel prévoyant l'achèvement impératif des travaux pour le 1<sup>er</sup> Juin, date d'ouverture de l'exposition.

Ce C.C.T.P. a ensuite été validé par la conservatrice et le directeur des Affaires Culturelles avant publication. Il est classé en budget de fonctionnement, de ce fait il ne requiert pas la validation des commissions.

### **Publication du marché et consultation des offres<sup>123</sup>**

.Une fois le C.C.T.P. rédigé, un second document, l'avis de publicité, a été préparé, et de nouveau validé, afin que le marché puisse être publié sur internet. Les entreprises intéressées peuvent le consulter et demander qu'on leur transmette un dossier de consultation, contenant le cahier des charges techniques et le cahier des charges administratives. Elles ont alors eu un délai d'un mois<sup>124</sup> pour faire parvenir leur dossier de candidature -exposant leurs prix, leur curriculum vitae et leur mode de fonctionnement- au-delà duquel les dossiers ne sont plus consultés. En cas d'interrogations, les candidats ont pu poser des questions à la D.C.P. qui diffusait alors la réponse à l'ensemble des candidats, toujours dans un souci d'égalité des chances. Les offres ont été analysées par le Service des Collections, qui a vérifié la conformité des candidatures (s'il y avait toutes les pièces) et qui a choisi un prestataire.

Généralement, le mémoire technique intervient pour 40% dans le choix définitif du candidat, son C.V. pour 40% et le prix pour 20%. Une fois que le candidat a été retenu, il a fallu faire valider la décision par le directeur des affaires culturelles. Il a fallu ensuite en informer le prestataire pour que le marché soit enfin validé, et répondre négativement à tous les autres. Dans ce cas précis, seule une entreprise a répondu. Si aucune n'avait proposé de projet, le marché aurait été infructueux, imposant une nouvelle procédure et mettant grandement en péril la tenue de l'exposition.

### **Le travail avec le prestataire**

Le marché de scénographie a été assez tardif ; ainsi, le délai de conception et de réalisation était très court. Des réunions ont été fixées pour permettre une avancée efficace du projet. Ces réunions permirent, en premier lieu, de discuter du projet du prestataire, puis ensuite d'envisager des modifications éventuelles, et enfin de régler les modalités de réalisation. Pour plusieurs tâches, et pour des soucis de délai, le prestataire a choisi de sous-traiter certains éléments (fabrication des maquettes, bornes audiovisuelles...).

---

<sup>123</sup> Ce paragraphe se base en grande partie sur notre travail universitaire de l'année passée : QUIRION A. 2010. *La collection Lacroix et le musée d'art et de folklore régional de Fessy*. Master 1 : université Pierre-Mendès France, Grenoble..

<sup>124</sup> Dans le cadre d'un M.A.P.A., cela dépend du montant engagé. Plus il est élevé, plus le délai est long.

Les trois premières semaines ont été consacrées à la conception de la scénographie d'ensemble. Les trois suivantes étaient dédiées au graphisme, à la conception et à la réalisation. Six semaines ont permis la conception/réalisation muséographique, en atelier, puis sur site.

### ***La mise en place de l'exposition***

Parallèlement à la scénographie, il a fallu mettre en place les objets. Ils ont été une nouvelle fois conditionnés pour le transport. Chaque objet a été emballé (papier bulle et mousse) puis étiqueté, par souci de sécurité, de législation mais aussi de pratique. Les petits objets ont été gérés par les agents du service<sup>125</sup> et les plus gros par le prestataire de transport<sup>126</sup>.

Les étiquettes indiquaient le nom de l'objet, son numéro d'inventaire et sa localisation dans les salles de l'exposition. Ces objets étaient alors rangés dans des caisses spécifiques attribuées à une salle en particulier, en vue de faciliter l'arrivée et le déballage sur site. Un document résumait les objets contenus dans chacune des caisses, pour des questions d'assurance mais aussi de potentiel contrôle des douanes.

Le transport a été effectué par un prestataire extérieur<sup>127</sup>, le même que celui ayant travaillé auparavant pour le transport à Arc Nucléart, spécialisé dans le transport d'œuvres d'art.

Sur site, les objets ont été pris en charge par les scénographes pour les installer au sein du mobilier de scénographie, une fois celui-ci monté. L'ensemble de la scénographie a été contrôlé et validé par les commissaires d'exposition.

Ainsi, le premier juin, l'exposition était définitivement installée à la Châtaignière, prête à recevoir son public.

---

<sup>125</sup> Les 11 et 12 mai.

<sup>126</sup> Le 16 mai.

<sup>127</sup> En date du 18 mai.

## **Partie 3**

-

### **L'exposition et son public**

Une exposition ne se construit pas sans public, et il faut sans cesse penser aux moyens de le faire venir et de le contenter. Dans un premier temps, il faut donc mettre en place un certain nombre d'offres de médiation. Ensuite, il faut communiquer sur l'ensemble de l'exposition et ce qui l'entoure, et enfin, il faut prévoir un accueil sur site efficace et chaleureux.

## **Chapitre 7 – Construire une médiation<sup>128</sup>**

Autour de l'exposition, il a été décidé, comme les années précédentes, de mettre en place une médiation à destination d'un public diversifié. On entend alors par médiation tout ce qui peut « *servir d'intermédiaire entre une ou plusieurs choses<sup>129</sup>* », ici entre le public et l'exposition. « *Le travail de médiation consiste ainsi à établir un dialogue avec le public, à tisser des liens entre la culture et un public visé* ». Trois niveaux de public sont visés par l'exposition *La fabrique du quotidien, art populaire alpin*.

### ***Le tout public***

Certains éléments de médiation ont été mis en place à destination du plus grand nombre.

#### **Les documents d'aide à la visite**

Pour donner à comprendre l'exposition, un glossaire a été mis en place. Sur certains cartels, des astérisques invitent à s'y référer pour expliciter certains termes. Ils ont été mis en place après l'ouverture de l'exposition, pour des questions de délai.

#### **Les visites guidées**

Elles ont été conçues pour être proposées à tous les visiteurs. Elles permettent de donner aux spectateurs les clés de compréhension de l'exposition, par voie orale. Cela leur permet de l'aborder de manière plus interactive, et de faire cas directement des grands thèmes de l'exposition. Elles leur permettent aussi de poser des questions sur des éléments qui ne sont pas nécessairement détaillés dans les textes. La trame de la visite guidée a été conçue selon le schéma d'organisation de l'exposition, et documentée à partir

---

<sup>128</sup> Elle a été conçu en grande partie par le médiateur de l'exposition (nous même), avec le soutien et l'aide des agents du service des collections.

<sup>129</sup> Guide-âne n°1. La médiation d'un site culturel. p.4.



de l'ensemble du propos scientifique réuni<sup>130</sup>. Sa conception a été assez tardive, puisqu'elle a commencé à partir de la mi-mai.

Pour la concevoir, il faut, dans un premier temps, comprendre le propos général de l'exposition, et les thématiques générales développées dans chaque pièce. Ensuite, il est indispensable de s'imprégner de la configuration des lieux, afin de savoir où se situe chaque objet, et envisager les différents déplacements possibles. Dès lors, la trame de la visite peut être mise en place.

Pour cet exposition, le parti pris n'a pas été celui de papillonner d'objets en objets, en disséminant sa connaissance, mais plutôt celui de rendre le médiateur indispensable, en créant des interactions entre les ensembles d'objets, et divulguant un propos cohérent et organisé. Il a alors fallu regrouper les 173 objets par sous thématiques, à l'intérieur de chaque salle, tout en veillant à respecter un parcours de visite cohérent. Le propos se voulait aussi interactif et vivant, afin d'insister au mieux sur les aspects qui semblaient le plus important.

Une fois la trame de visite guidée établie, elle a été confrontée aux réactions des différentes personnes ayant participé au montage de l'exposition, mais aussi au personnel de la Châtaignière, moins sensibilisé aux détails de l'exposition, afin qu'ils fassent retour de leurs critiques. Elle a ensuite été validée par la directrice du Service des Collections. Cette visite guidée sera détaillée plus après.

### **Jeu mystère**

En salle H, petite pièce ne présentant que des photographies issues de la campagne photographique de 2009, il a été choisi de proposer un jeu aux visiteurs. Tout au long de l'inventaire, les agents du Conseil Général ont été confrontés à des objets mystère, dont le nom et la fonction restent inconnus. Chaque jour de la semaine, une photo de l'un de ces objets mystères est présentée dans la salle. Les visiteurs peuvent alors, sur un cahier, laisser libre cours à leur imagination en proposant une définition de l'objet, une utilisation possible et peut être, qui sait, révéler sa réelle fonction.

Ce jeu a été mis en place après l'ouverture de l'exposition.

---

<sup>130</sup> Comme expliqué en partie II-C.

## Les animations estivales

Pour faire vivre l'exposition et donner envie aux gens de venir la visiter ou la revisiter, il a été mis en place, comme tous les ans, des animations estivales<sup>131</sup>. Celles se tiennent tous les samedis des mois de juillet et d'août. Des intervenants sont invités : ils font découvrir des éléments connexes au thème de l'exposition afin de l'agrémenter sous un jour différent.

Il a fallu tout d'abord trouver des intervenants en lien avec l'exposition, pour être à même de proposer 9 animations (une pour chaque samedi des mois d'été). Plusieurs idées ont alors germé, il ne restait plus qu'à trouver les personnes susceptibles de réaliser ces prestations. Plusieurs demandes de devis ont été envoyées, trois à chaque fois<sup>132</sup>, et un prestataire a été retenu pour chacune des animations. Une convention<sup>133</sup>, fixant la date et les modalités pratiques de l'intervention, a été établie avec chacun d'eux. Ces conventions ont été validées en Commission. En effet, dès lors qu'un contrat doit être signé entre le Conseil Général et une personne, la Commission Permanente doit donner son accord pour que le président du Conseil Général puisse signer le contrat.

Les animations proposées furent initialement les suivantes :

-Une initiation à la dentelle au fuseau, avec des dentellières de l'association *L'Echo de nos montagnes*, fondatrice et animatrice de l'écomusée du lac d'Annecy

-Rencontre avec Jean-Marc Jacquier, dont certaines pièces présentées dans l'exposition sont issues de sa collection, et présentation de *la musique verte*, cette musique que l'on composait autrefois avec les objets de son quotidien.

-Atelier écriture avec Michel Etiévent, auteur de romans, d'essais ou encore d'ouvrages historiques, autour du thème de l'objet (deux dates fixées).

---

<sup>131</sup> L'année passée, par exemple, pour l'exposition *Paysages en vue, paysages en vie*, qui présentait l'évolution des paysages en Haute Savoie, un glaciologue était intervenu pour expliquer l'évolution des glaciers dans les Alpes.

<sup>132</sup> Exception faite de Michel Etiévent pour qui la prestation, en temps qu'écrivain, est considérée comme œuvre de l'esprit et dès lors exempte de cette procédure. Exception faite aussi de l'animation Colombe d'Abondance, animation pour laquelle le faible nombre de prestataires susceptibles de pourvoir à cette demande n'a pas permis de remplir cette condition.

<sup>133</sup> Chaque convention a requis des documents particuliers : un RIB, pour permettre le paiement, une attestation d'assurance de responsabilité civile, et le numéro de Siret des intervenants ci ceux en possède un (pour des questions de ventilation budgétaire).

-Rencontre avec Louis Chiorino, ancien menuisier, compagnon du devoir, fondateur d'un atelier-musée dans les Hautes Alpes, et présentation des outils et des techniques traditionnels du menuisier.

-Rencontre avec Jean Bétemps, sculpteur de colombes d'Abondance, ces oiseaux taillés dans deux pièces de bois.

-Seconde rencontre avec Jean Marc Jacquier, qui cette fois est venu guider la visite de l'exposition au gré des anecdotes et récits de vie qu'il a glanés au fil de ses rencontres.

Initiation à la sculpture au couteau, à partir de la réalisation d'un motif traditionnel, avec Guy Thory, ancien restaurateur au musée Dauphinois, et directeur de nombreux stages de ce type.

-Visite contée de l'exposition, avec Isabelle Sauron, conteuse professionnelle.

Néanmoins, début mai, deux intervenants se sont désistés (Louis Chiorino et Guy Thory), imposant de retrouver deux nouvelles animations. En urgence, ce fut Jean-Paul Rossi qui fut retenu, pour qu'il vienne, deux samedis, fabriquer en public de la vaisselle en bois, au tour à perche. Il s'agit de ce que l'on a coutume d'appeler « *L'argenterie des Bauges* ».

### ***Le public enfant et scolaire***

Tous les ans, ce public est privilégié puisqu'il est nombreux à venir visiter l'exposition. En effet, de nombreuses écoles de la région intègrent la visite dans leur programme. Chaque année, divers propositions sont donc faite à ce jeune public, en plus d'une visite guidée adaptée à leur âge.

### **Des ateliers pédagogiques et créatifs**

Connexes à l'exposition, ils ont pour but de rendre ludique la visite et de la faire aborder aux enfants de manière différente. Habituellement, ces ateliers sont au nombre de quatre. L'année passée, il était ainsi proposé :

-de recomposer un paysage à partir de détails de lithographies présentées dans l'exposition. Ils devaient ainsi coller sur une feuille divers éléments qu'il fallait introduire dans un espace imaginaire mais cohérent graphiquement.

-de s'initier à la lithographie. Les enfants réalisaient leur lithographie à partir de motifs simples et sur les bases d'une technique simplifiée.

-de reconduire photographiquement des aquarelles présentant des paysages du parc de la Châtaignière. Ils devaient alors retrouver le point de vue qui avait servi à peindre l'aquarelle, en dépit des changements dus au temps, et le prendre en photo, exactement sous le même angle, à l'image du travail du photographe de l'exposition.

-de créer un conte, à partir de la rencontre de deux personnages de 1860 : une parisienne et un savoyard. Participant chacun à l'invention du conte, les enfants étaient amenés à découvrir les paysages et les particularités de la Savoie de 1860.

Chacun de ces ateliers durait en moyenne une heure, et était à destination des enfants de 6 à 14 ans environ.

Les bases de travail et les inspirations pour créer les ateliers de cette année étaient donc posés. Restait alors à en concevoir qui cadreraient avec le thème de l'exposition. Plusieurs idées ont germé au fur et à mesure de la préparation de l'exposition, mais finalement quatre principales furent retenues, début mars. Leur élaboration fut progressive, et finalement le corps conceptuel de chacun était arrêté début avril. Quatre ateliers sont ainsi nés, visant à proposer aux enfants ou une activité manuelle, ou bien une plus « intellectuelle ».

On trouve ainsi :

***Elle a l'air louche, cette cuillère !***

Ou comment transposer une enquête policière dans le domaine de l'inventaire.

Il s'agit de faire appréhender aux enfants les mondes de l'inventaire du patrimoine, de la gestion des collections et celui de l'exposition, tout en gardant un propos distancé et ludique dans lequel ils peuvent se retrouver : une investigation policière<sup>134</sup>. C'est aussi pour eux l'occasion de découvrir certains aspects de la vie d'autrefois, à partir d'une recherche documentaire guidée.

Cet atelier se déroule en cinq étapes, à partir d'un propos de base<sup>135</sup> :

Des objets suspectés d'habileté populaire et de vie dans l'ancien temps ont été appréhendés. Leur procès, l'exposition, est prévu pour bientôt. Il faut donc réunir des informations sur ces individus, mais ils ne sont pas bien bavards. Les inspecteurs en chef, les commissaires d'exposition, sont débordés et n'auront pas le temps de constituer un dossier complet de

---

<sup>134</sup> Cette idée a été inspirée par un atelier proposé par le Quai Branly : *Les experts Quai Branly*.

<sup>135</sup> Cet atelier sera davantage détaillé plus bas.

preuves avant la date d'échéance. Votre mission, si vous l'acceptez, est de les aider dans leurs investigations !

### *Les designers du futur*

Le propos pédagogique est de faire prendre conscience aux enfants qu'ils s'inscrivent dans une histoire, et que les objets qu'ils fréquentent n'ont pas toujours été les mêmes. L'atelier les amène à comprendre les particularités des objets anciens (adaptabilité, fonctionnalité, durabilité, économie...) et leur fait analyser leur rapport aux objets aujourd'hui. Il les amène aussi à stimuler leur imagination, à travers la création, par le dessin, de nouveaux objets pour ne pas simplement être consommateurs de leur quotidien, mais aussi moteur de leur environnement.

Pareillement à l'autre atelier, celui-ci se décline en plusieurs étapes, trois, autour d'un propos de base :

Andy Zeinher, artiste designer un peu fou, a en tête de créer des objets révolutionnaires. Il a élaboré une technique qui lui est propre : s'inspirer des objets du passé pour créer ceux du présent et s'adapter aux besoins du futur. Cependant, à court d'inspiration, il vient demander de l'aide pour renouveler ce qui nous entoure, pour fabriquer un nouveau quotidien. Andy va donc former les participants à sa méthode, en les familiarisant avec les objets d'hier pour mieux comprendre ceux d'aujourd'hui et inventer ceux de demain.

### *La rosace, c'est béton !<sup>136</sup>*

Bon nombre des objets présentés dans l'exposition sont ornés de motifs sculptés au couteau (rosaces, rouelles...). Il est alors apparu intéressant de familiariser les enfants avec cet aspect particulier. Naturellement, pour des raisons de sécurité, il était exclu de les faire utiliser un instrument contondant, dès lors le bois était banni. Le béton cellulaire est un matériau qui se travaille facilement. Ainsi, l'atelier s'est développé autour de cet élément. Il offre aussi l'avantage de renouveler le thème de la sculpture traditionnelle, en l'actualisant. Les enfants sont amenés à découvrir des motifs certes traditionnels, mais à les sculpter sur un matériau actuel.

### *Ma quête de l'objet<sup>137</sup>*

Nous l'avons vu plus avant, les objets créés autrefois étaient bien souvent ingénieux et fonctionnels. Néanmoins, pour un enfant, il n'est pas aisé de s'en rendre compte sans avoir manipulé les objets et l'avoir éprouvé concrètement. Il semblait

---

<sup>136</sup> Voir illustration en annexe 3.

<sup>137</sup> Voir illustration en annexe 3

intéressant de les inviter à reconstituer des maquettes de certains des objets de l'exposition. Ils peuvent essayer de comprendre comment s'assemble et fonctionne *la boucheuse à bouteille, l'entonnoir à saucisses* et le *métier à ruban*.

### *La conception de ces ateliers*

Une fois la matière conceptuelle de ces ateliers créée, il restait à les mettre en œuvre concrètement, en concevant tout d'abord les différents éléments de ces ateliers, ce qui a souvent demandé un travail de graphisme.

Ensuite, il a fallu réunir le matériel nécessaire. Ce travail a commencé mi-avril. Pour chacun d'entre eux, une liste précise a été établie, prévoyant dans un premier temps la quantité maximale de matériel pour la saison (un atelier de chaque par jour, soit 153 ateliers sur l'ensemble de la saison). Ces listes chiffrèrent aussi de manière approximative le tarif de ces fournitures. Finalement, pour une première commande, il a été décidé de prévoir le matériel nécessaire pour 50 ateliers de chaque.

Le Conseil Général a mis en place de longue date un certain nombre de partenariats avec des entreprises. Pour certaines fournitures, qui potentiellement peuvent entrer dans le cadre de ces marchés, il est nécessaire de demander au service correspondant s'il lui est possible ou non d'en obtenir. Il faut par exemple demander à la D.C.S.G. (Direction de la Construction et des Services Généraux) pour tout ce qui concerne les fournitures de construction (béton cellulaire), à la D.I.T. (Direction de l'Informatique et des Télécommunications) pour tout ce qui concerne le matériel informatique... Néanmoins, le temps peut parfois être long avant de savoir s'il est possible d'obtenir ces fournitures via ces différents services. Pour ne pas être pris de court, pour chacune des fournitures nécessaires, il a été demandé un devis à trois entreprises différentes, qui acceptaient d'être réglées sous 30 jours, délai de paiement incompressible au Conseil Général de Haute-Savoie.

Ainsi, lorsque les réponses internes au Conseil Général sont arrivées, il ne restait plus qu'à sélectionner un devis parmi les trois proposant un même type de fourniture et à la faire signer par le Directeur de la DAC afin d'obtenir dans les plus brefs délais les fournitures manquantes. Parfois, pour certaines entreprises, un bon de commande a été émis, signé par le directeur des Affaires Culturelles.

Une fois l'ensemble des fournitures livrées, les différents éléments des ateliers ont été mis en place.

### **Le jeu de 7 familles**

L'année passée, un jeu de sept familles a été conçu. Il était illustré de détails des lithographies exposées, organisés en sept familles thématiques. On trouvait par exemple la famille *transport*, qui comptait en son sein une illustration de charrette, détail extrait d'une lithographie. Lorsque des visiteurs enfant entraient dans l'exposition, on leur confiait plusieurs cartes. Ils avaient alors à charge de retrouver les détails de leurs cartes parmi l'ensemble des lithographies de l'exposition. Le cas échéant, ces cartes pouvaient être utilisées pour jouer au jeu de sept familles.

Cette année, il a été choisi de reconduire cette expérience, cette fois ci autour de deux types de jeux de cartes différents.

Un premier de 42 cartes présente les objets, dans leur entier, organisés en familles, et le second, de 42 cartes également, présente des détails de ces mêmes objets, non organisés en familles. Les familles du premier jeu correspondent aux catégories ethnographiques que l'on retrouve dans le champ de l'inventaire du patrimoine. Elles se déclinent ainsi : *L'agriculture et l'élevage, l'alimentation, le travail du bois, le travail du textile, les jeux et les jouets, les instruments de musique, les objets de la maison.*

La forme de ce jeu a été arrêtée dès début février. Il a été conçu en interne mais réalisé par le prestataire en charge de la communication (nous détaillerons ce marché plus après). Il a été livré début Juin, en 7 jeux de 84 cartes, soit 7 jeux de chaque type.

### **Le livret-découverte**

Tous les ans, un livret à destination des enfants est édité. Ils repartent ainsi avec une trace de l'exposition et retiennent plus facilement un certain nombre d'éléments. De plus, cela permet de pérenniser le lieu d'exposition en laissant une trace auprès des enfants mais aussi de leurs parents.

Ce livret a été conçu interne, mais sa réalisation a été confiée à un prestataire extérieur dans le cadre du marché de communication. Il était ainsi convenu qu'il comporte 12 pages de 148 mm x 210 mm, qu'il soit tiré à 1000 exemplaires et qu'il soit livré pour le 27 mai.

Comme les années précédentes, son contenu se voulait ludique et didactique. Une mascotte a ainsi été choisie : *Touthébon*, le cochon, qui est en fait un détail d'un des objets de l'exposition. Tout au long du livret, il invite l'enfant, par un jeu de questions réponses, à s'approprier l'exposition. Les deux premières pages sont dédiées à la présentation du lieu d'exposition et à l'exposition de cette année. La troisième présente les artistes du quotidien et la quatrième les deux collectionneurs. Chacune des pages suivantes est dédiée à la présentation des différentes catégories que l'on retrouve dans l'exposition. Enfin, la dernière page est consacrée aux réponses et invite le lecteur à revenir l'année suivante.

La conception de tels jeux nécessite des précautions particulières, notamment en ce qui concerne le droit des images. Il faut aussi veiller à proposer des activités qui ne soient ni trop simples, ni trop difficiles, et qui aient une réelle portée pédagogique.

Finalement, ces livrets ont été livrés début juin.

### ***Les publics spécifiques***

Tous les ans, un accent particulier est mis sur l'accueil des publics que l'on dit « *empêchés* ». On regroupe sous ce terme les personnes handicapées, physiques ou mentales.

Tout d'abord, pour les personnes ne pouvant pas monter à l'étage de la maison (il n'y a pas d'ascenseur), un power point a été mis en place, diffusé sur le grand écran de la salle pédagogique. Celui-ci présente des photographies des objets et des expôts présentés à l'étage. Ainsi, commenté par un médiateur, il permet à ces personnes de ne rien manquer de la visite.

Pour le public handicapé mentalement, la visite guidée peut être adaptée afin de répondre aux mieux à leurs attentes et convenir à leur disponibilité.

Les ateliers pédagogiques que l'on a commentés plus avant sont aussi adaptables, même si certains ne leurs sont pas accessibles (*la rosace, c'est béton !* notamment). Ils ne réalisent alors qu'une ou deux étapes de chaque atelier. Ainsi, à partir des *Designers du futur !*, ils peuvent reconstituer des collections d'objets (des fers à repasser par exemple) ou bien encore des chronologies. De la même manière, à partir de *Elle a l'air louche, cette cuillère !*, ils peuvent rechercher les objets sur l'ensemble des photographies du *musée de Fessy*.



Bien entendu, tous ces éléments ne sont pas figés, et peuvent s'adapter à la spécificité des publics. Ils constituent en quelque sorte un alphabet qu'il est possible d'agencer de différentes manières en fonction des interlocuteurs.

## Chapitre 8 – Communiquer sur l'exposition

Une fois que l'ensemble des éléments de l'exposition est arrêté, il est possible de communiquer autour de cette offre culturelle. Nous pointons ici, pour les besoins de notre étude, une chronologie, mais dans la pratique, et comme on peut le voir sur le calendrier en annexe, la mise en place de tous ces éléments s'est chevauchée.

Pour communiquer autour de cette exposition, il faut avant tout mettre en place les outils de communication. Ensuite, il faut circonscrire : un réseau de diffusion. En aval de l'exposition, il est aussi intéressant de laisser une marque, c'est ici que prend place un catalogue d'exposition.

### *Les outils de communication*

#### **Les outils de communication provisoires**

Des outils de différents types ont été mis en place à mesure que s'est élaborée l'exposition. En effet, il a été nécessaire de commencer à communiquer sur l'exposition avant que tous les détails n'en soient arrêtés. Ils ont été réalisés en interne.

Pour la mise en place de la médiation avec les scolaires, une lettre spécifique a été écrite<sup>138</sup>. Le recto invitait les enseignants à entrer en contact avec le service des collections pour mettre en place un projet pédagogique conjoint, et le verso leur exposait le propos de l'exposition, les thématiques et leurs soumettaient quelques pistes de travail. Elle a été rédigée par les agents du Service des Collections, alors que la mise en page et le graphisme a été réalisé par des agents de l'ODAC, spécialisé dans la communication. Le rendu se voulait attractif, ludique et explicite.

De la même manière, il a fallu assez tôt, vers février, communiquer sur l'exposition, sans forcément rentrer dans les détails. Ainsi, un flyer provisoire<sup>139</sup> a été réalisé en interne, afin de le distribuer à une réunion auprès des élus, destinée à leurs présenter la future exposition. Ce flyer a ainsi pu être réemployé par la suite, à diffusion limitée (car non définitif), pour différents autres évènements et auprès de différentes structures. Ce format A6 a aussi été imprimé en A4 pour une meilleure visibilité.

---

<sup>138</sup> Voir en annexe 5.

<sup>139</sup> Voir en annexe 6.

En Mai, comme chaque année, se sont tenus des forums à destination des établissements scolaires : les forums d'éducation artistique. Pour les deux premiers (Annemasse et Cluses), les outils de communication définitifs n'étant toujours pas prêts, il a fallu établir un document spécifique, plus avancé que la lettre aux scolaires, présentant de manière quasiment sûre les différents ateliers qui seraient mises en place, ainsi que les animations estivales. Celui-ci a été entièrement réalisé par les agents du Service des Collections. Par la suite, il a encore été amélioré<sup>140</sup>, pour que la responsable des relations publiques, nouvellement recrutée, puisse commencer la prospection, sans attendre dépliants et affiches.

### **Les outils de communication définitifs**

Seul le dossier de presse a été réalisé en interne, quand les autres ont nécessité la mise en place d'un marché public. Le C.C.T.P. s'est décliné en plusieurs modules, pour plus de lisibilité par les prestataires. Une des difficultés principales qui s'est décliné dans l'ensemble des documents de communication, a été celle d'intégrer la charte graphique du Conseil Général. En effet, le Conseil Général a mis en place une charte qui permet de reconnaître que le document a été émis par le Conseil Général, pour ainsi donner une continuité visuelle entre les différents documents. Néanmoins, elle peut parfois entrer en conflit avec le graphisme envisagé pour illustrer au mieux le propos.

### ***Le dossier de presse***

Ce type de document a pour vocation d'être transmis aux différents organes de presse afin qu'il publie un encart, un article ou un numéro spécial sur l'exposition. Il se doit donc d'être le plus exhaustif et le plus efficace possible. Il a été totalement réalisé par les agents du Conseil Général. Le contenu a été rédigé par le Service des Collections, et il a été mis en page par les agents chargés de la communication<sup>141</sup>. Il se divise en 4 parties. La première est dédiée à la présentation du caractère culturel et patrimonial du site départemental de la Châtaignière, ainsi qu'à la présentation des collections ethnographiques du Département. La deuxième présente le propos scientifique de l'exposition de cette année. La troisième expose les différents outils de médiation mis en place, que ce soit visites, ateliers ou animations estivales. Enfin, la dernière partie est dédiée à la présentation plus détaillée du site de la Châtaignière-Domaine de Rovorée.

---

<sup>140</sup> Voir en annexe 7.

<sup>141</sup> Carole NEYRINCK, Olivier BEL, Vinciane MOURONVALLE-CHAREILLE.

### ***Le dépliant promotionnel<sup>142</sup>***

Cet outil a pour objectif, comme indiqué dans le C.C.T.P., de « *faire la promotion de l'exposition* », de « *pérenniser la visibilité de la Châtaignière comme lieu d'exposition départemental* », de « *communiquer sur l'exposition auprès des élus* » et enfin, d'informer « *les acteurs culturels sur l'exposition et les animations proposées* ». Il était convenu que l'ensemble des informations contenues serait présentées sur six faces, dans un format 210 mm x 300 mm, et que les textes seraient fournis par le Service des Collections. Son élaboration a donc nécessité un travail conjoint entre le prestataire, les agents du Service des Collections et ceux chargés de la communication pour en parfaire la maquette. Les dépliants (30 000) devaient être livrés pour le 18 Avril, mais ils l'ont finalement été pour le 18 Mai, pour des questions de gestion.

### ***Les affiches<sup>143</sup>***

Deux tailles d'affiches ont été prévues : A3 et 60 x 80 cm : il a été convenu que les premières seraient livrées par 1000, et les secondes par 100. Elles devaient décliner dans leur graphisme le visuel 2011 (référence aux couleurs de la scénographie, reprise des mêmes objets en visuel etc...) et intégrer les logos. Un va-et-vient s'est installé entre le prestataire et les agents du Conseil Général, comme pour le dépliant. Elles devaient être livrées pour le 18 avril, mais ne l'ont été finalement, elles aussi, que le 17 Mai, pour les mêmes raisons.

### ***Le carton d'invitation***

Il était destiné à inviter un ensemble de personnes au vernissage de l'exposition, le 1<sup>er</sup> Juin. Il devait se composer d'un volet d'invitation, et d'un second faisant office de coupon-réponse. Il devait lui aussi être livré le 18 avril, mais ne l'a été qu'un mois plus tard.

### ***Les kakémonos***

Il s'agit de grandes bâches qui peuvent se fixer sur différents supports, tels que lampadaires, murs... Deux tailles différentes ont été commandées : 1m x 2 m, et 1,60m x 3,36 m. Les premiers, commandés en 10 exemplaires, et imprimés recto verso, ont été disposés sur de grands réverbères. Leur attache devait être solide afin de résister aux

---

<sup>142</sup> Voir en annexe 8.

<sup>143</sup> Voir en annexe 9

grands vents, « *de garantir la sécurité de l'accrochage* » et « *la position verticale du kakémono sans enroulement ni changement d'orientation* ». Les seconds, commandés en 2 exemplaires, ont été disposés sur les façades Sud et Ouest de la Châtaignière. Les contraintes techniques étaient les mêmes, mais ces grandes bâches devaient en plus résister dans le temps face aux intempéries et au soleil. Dans les deux cas, le prestataire s'est chargé de la mise en place. La livraison et la pose était prévue initialement entre le 2 et le 6 Mai, finalement elle n'a eu lieu que le 26 Mai.

### ***Le réseau de diffusion.***

Une fois que les outils de communication sont mis en place, il reste à les diffuser de manière pertinente.

La lettre aux scolaires (document provisoire) a été envoyée à l'ensemble des établissements scolaires primaires et secondaires du Bas Chablais, c'est-à-dire les circonscriptions de Thonon-les-Bains, Evian-les-Bains, Annemasse 1 et 2, Saint Julien en Genevois. Une première version papier a été envoyée début avril et une relance mail a été effectuée début mai. La version mail a été envoyée à l'ensemble des collègues du département.

En ce qui concerne les autres outils, notamment les affiches et les dépliants, ils ont été distribués selon une stratégie particulière. Tout d'abord, ils ont été communiqués à l'ensemble du réseau du Service des Collections. Chaque année, des listings sont alimentés, regroupant l'ensemble des partenaires culturels, mais aussi l'ensemble des structures scolaires, de loisirs, d'accueil des personnes (maisons de retraite, foyers...).

La participation à des événements donnant une visibilité à l'ensemble des acteurs culturels du département est aussi importante, comme par exemple les forums à l'éducation artistique évoqués plus avant, ou encore les bourses d'échange, comme celle de Douvaine.

Ensuite, il convient de diffuser au-delà de ces structures. Des affiches sont disposées et distribuées dans les structures de tourisme (offices de tourisme, hôtel...), et autres sites culturels, ce dans un rayon assez large, comprenant le nord de la Haute-Savoie, et essentiellement le bas chablais.

Enfin, de la prospection plus locale est effectuée, en disposant des affiches et dépliants chez les commerçants locaux. Des dépliants peuvent aussi, le cas échéant, être

distribués de main en main, auprès des visiteurs de la ville d'Yvoire toute proche, par exemple.

Ce travail de diffusion/prospection a été réalisé par la chargée des relations publiques<sup>144</sup>, dès son arrivée, début avril.

La diffusion du carton d'invitation au vernissage est elle plus spécifique. Il est envoyé aux personnalités (maires, préfets, directeurs du Conseil Général...), mais aussi aux partenaires du Conseil Général, aux prestataires et aux institutions.

### ***Le catalogue***

Tous les ans, excepté en 2010, il y a eu un catalogue d'édité. Cette année, il en a été de même, à ceci près qu'il a été distribué gratuitement, grâce au projet européen qui l'a financé. Il a été édité en 500 exemplaires. Le but d'un tel ouvrage est bien sûr de communiquer sur l'exposition de cette année, mais aussi d'en laisser une trace scientifique et communicative qui permet de pérenniser le lieu d'exposition.

La réalisation du catalogue a été confiée au prestataire en charge du marché de communication, mais sa conception a été faite en interne par les agents du Service des Collections. Il était prévu qu'il soit composé de 24 pages, de 210mm x 240 mm chacune. Un « chemin de fer » a commencé à être élaboré mi-avril, et finalement sa rédaction a commencé début Mai.

Il s'ouvre sur un éditо signé par Christian Monteil, président du Conseil général. S'ensuit un avant-propos, rédigé par Jean Guibal, conservateur en chef du patrimoine au musée dauphinois de Grenoble. Une introduction présente ensuite l'exposition, puis deux pages invitent à réfléchir sur la notion *d'art populaire* (en reposant les problématiques que nous avons évoquées en première partie). Les 19 pages restantes détaillent chacune des 5 thématiques, où sont mis en page les textes d'introduction des différentes salles ainsi que des photographies de certains objets et leur descriptif.

Sa livraison était prévue le 27 mai ; il a été livré le 1<sup>er</sup> juin. Du fait du faible nombre de tirages, et de sa gratuité, il a fallu régler les modalités de sa distribution. Tout d'abord, il a été envoyé à l'ensemble des partenaires ayant participé à la réalisation de l'exposition (Paysalp, Musée Dauphinois...) ainsi qu'à tous ceux d u projet européen. Des exemplaires

---

<sup>144</sup> Son rôle sera détaillé plus après.

sont aussi parvenus aux institutions en lien avec le Conseil Général, d'autres aux élus...A l'issue de ces envois, il ne restait plus qu'environ 200 exemplaires. Il a ainsi été choisi de tirer chaque jour au sort un gagnant de l'un de ces catalogues, pour qu'il y ait équité.

Tous ces éléments mis en place, il est possible d'accueillir les publics.

## Chapitre 9 – Accueillir les publics

Pour accueillir les publics, il est indispensable d'avoir un personnel spécifique aux rôles bien définis et complémentaires. Dès lors, ce personnel peut entrer en relation avec les publics intéressés et organiser leur visite. Enfin, comme aboutissement de tout ce travail, la visite sur site est possible.

### *Le personnel<sup>145</sup> et sa formation*

Un personnel spécifique est recruté pour le bon fonctionnement de la saison culturelle. Le profil de poste, rédigé par la responsable du service et par le référent de la Châtaignière, a été publié et diffusé en Mars (par la Direction des Ressources Humaines) pour que les premiers recrutements aient lieu début avril. Ces recrutements ont aussi été effectués par ces personnes, puis validés par la D.R.H.

#### **Un chargé des relations avec les publics.**

Cet emploi court du 1<sup>er</sup> Mai au 30 Octobre. Le rôle principal de ce contractuel est de « *prospector, informer et convaincre les différentes cibles de public* ». Il s'agit alors de transmettre toutes les informations relatives à l'exposition « *au grand public* », « *aux responsables de la culture, de l'éducation et du tourisme* » mais aussi à « *tous les relais d'opinion et structures de diffusion de l'information culturelle* », ce dans un champ local mais aussi plus large, départemental voire régional. Pour ce faire, différents moyens sont envisageables : téléphone, courrier, mails...

Au-delà de cette visée prospective, il s'agit aussi de répondre à la demande des visiteurs, qu'ils soient en groupe ou individuels. Cela s'effectue en lien avec le médiateur, pour adapter l'offre au plus prêt du souhait des visiteurs.

En aval, le responsable des relations avec les publics est chargé de produire les outils permettant un suivi du lieu d'exposition pour évaluer la pertinence des propositions culturelles, des zones de démarchage ou encore des moyens de prospection.

Les critères de recrutement se basent essentiellement sur le niveau d'étude (un bac +3 est demandé) mais aussi sur l'expérience ou encore les capacités relationnelles et d'adaptation.

---

<sup>145</sup> On se réfère ici aux fiches de poste publiées par la Direction des Ressources Humaines, en mars.



### **Un médiateur culturel**

Cet emploi court du 1<sup>er</sup> Mai au 30 Octobre. En amont de l'exposition, ce contractuel a en charge la « *conception des outils pédagogiques et de médiation* », ceux que l'on a pu voir plus avant. La gestion pratique de ces outils (commandes, réalisation...) fait aussi partie de ses missions. Il a aussi en charge la mise en place des visites guidées.

Pendant la durée de l'exposition, il accueille les différents publics, les guide dans l'exposition, et assure « *accessoirement les ateliers* ». Il doit former les assistants de médiation pour qu'ils assurent en priorité les ateliers, mais aussi le cas échéant les visites guidées.

En aval, il doit produire un bilan de saison, pour donner une lisibilité de son action et permettre d'analyser et d'évaluer la pertinence des actions proposées.

Là aussi, les critères de recrutement se basent sur le niveau d'étude (un bac +3 en histoire, histoire de l'art ou science humaine est requis) mais pas seulement. L'expérience entre aussi en ligne de compte, ainsi que les capacités d'expression, de communication et l'aisance relationnelle.

### **Deux agents d'accueil et de surveillance**

Il est prévu que le contrat de l'un des agents court du 1<sup>er</sup> Avril au 29 Octobre, et que celui du second aille du 1<sup>er</sup> Mai au 29 Octobre. Leur rôle est d'accueillir les publics, tant en leur délivrant des renseignements en amont de l'exposition, tant sur place. Ils sont aussi chargés des travaux de secrétariat (fax, courriers, mails, dossiers...). Ils sont le « *relai systématique des instructions, des procédures ou informations* » données par les responsables à toute l'équipe. Ils peuvent aussi être amenés à effectuer certains des travaux de médiation, tels que les visites guidées ou les ateliers, en cas d'absence du médiateur.

Ce sont eux qui sont chargés de la « *surveillance de l'exposition, des œuvres exposées, et du bon comportement des visiteurs* ». Pour cela, ils ont à disposition un logiciel de télésurveillance, mais des « *rondes* » dans les salles sont aussi nécessaires. Ils s'occupent aussi de la gestion pratique des locaux (ouverture, fermeture...). Enfin, ce sont eux qui gèrent la caisse et son suivi.

Il est exigé que ces agents aient le niveau bac, des compétences ou des diplômes dans les « *domaines culturels ou touristiques* », ainsi que des connaissances informatiques.

D'un point de vue humain, on attend de ces personnes qu'elles aient « *un goût pour l'accueil* », des « *capacités relationnelles et d'adaptation* » et de la rigueur.

### **Des agents de surveillance et de médiation**

Ils sont employés pour des contrats « *de deux mois consécutifs pour les mois de juin, juillet août et septembre* ». Ainsi, plusieurs personnes remplissent ce poste sur l'ensemble de la saison. Ils sont chargés de l'accueil du public, de la surveillance des œuvres ou encore d'assister la médiation ou de conduire des visites guidées et des ateliers. Leur rôle est très polyvalent, dans la mesure où ils assistent l'ensemble des agents cités plus avant, dans l'ensemble de leurs tâches. Ils peuvent alors aussi bien être amenés à gérer les locaux qu'à s'occuper de la billetterie ou encore prospecter pour démarcher de nouveaux publics.

Il est convenu que les agents recrutés aient un niveau bac, et qu'ils doivent aussi posséder des compétences ou diplômes dans les domaines culturels ou touristiques. Enfin, ils doivent faire preuve de capacités d'adaptation et d'aisance relationnelle.

### **Les formations internes**

Pour accueillir au mieux les différents publics, les agents employés pour une longue durée ont suivi des formations internes à la Direction des Affaires Culturelles. Tout d'abord, ils ont été formés aux premiers secours (P.S.C.1) et à la prévention des risques incendie pour éviter tout préjudice physique aux visiteurs. Pour proposer une médiation claire et intelligible, ils ont aussi suivi une formation « *voix et médiation* ». Le but était de leur apprendre à bien utiliser leur organe vocal afin de ne pas se fatiguer et ainsi d'offrir la meilleure prestation possible au public. Enfin, une formation spécifique à l'accueil des publics handicapés a été organisée, afin que l'exposition puisse être proposée au plus grand nombre de personnes, et qu'il y ait égalité devant l'offre culturelle. Les agents d'accueil ont de surcroît suivi une formation à l'utilisation du logiciel de billetterie.

### ***La mise en place de l'accueil sur site***

Une fois que le personnel est en place, les visiteurs intéressés par une réservation peuvent prendre contact avec eux afin de s'assurer du meilleur fonctionnement lors de leur visite. Cette réservation se fait généralement par téléphone ou par mail. Dans un premier temps, il faut s'informer du type de public concerné, pour adapter le discours. Ensuite, on peut envisager de réexpliquer le propos de l'exposition mais aussi et surtout, s'il s'agit

d'un public scolaire, il est nécessaire de présenter les différents ateliers pédagogiques, en insistant peut-être plus sur ceux qui sont susceptibles d'intéresser la tranche d'âge des élèves concernés. Immanquablement, il faut indiquer les modalités tarifaires d'une telle visite<sup>146</sup>. Si la visite est retenue, il faut alors convenir d'une date et des modalités d'organisation de la visite et des ateliers.

Pour ce faire, il faut prendre en compte un certain nombre d'éléments relatifs à la sécurité. La Châtaignière ne peut pas accueillir plus de 67 personnes simultanément, il faut donc veiller à ce que le groupe ne dépasse pas cet effectif. A l'intérieur même du bâtiment, chaque salle a une jauge de sécurité propre. Lorsque le groupe n'est pas trop conséquent (moins de 15 personnes), il est toléré d'accueillir plus de personnes qu'autorisé dans l'enceinte d'une salle, dans la mesure où toutes portes ouvertes il est possible d'évacuer facilement le lieu en cas de danger. Cependant, il est impératif de veiller à ne pas accueillir plus de 15 personnes dans la salle pédagogique, car, lors d'un atelier, les chaises, tables et autre mobilier encombrant les issues.

Lorsque certains ateliers sont retenus, il faut veiller à prendre les précautions nécessaires, notamment en ce qui concerne *La rosace, c'est béton !* L'utilisation du béton cellulaire doit méticuleusement être encadrée, pour éviter tout problème. Il faut donc veiller à prévenir, en amont, des risques allergènes et du danger potentiel de l'atelier, en indiquant que toutes les mesures de sécurité sont prises pour limiter les risques.

Lors de l'accueil de public spécifique, et notamment handicapé moteur, il est nécessaire de s'informer en amont du nombre de personnes en fauteuil roulant. En effet, les jauges de sécurité des salles varient en fonction de ce critère. Ainsi, la salle pédagogique ne peut pas accueillir plus de trois personnes en fauteuil simultanément.

Ainsi, l'organisation des visites doit être savamment orchestrée pour que ces paramètres soient respectés.

Pour prévenir tout risque en dehors du bâtiment, il est important de communiquer un certain nombre d'informations. Ainsi, en cas de grand vent, l'entrée au parc et à la Châtaignière est interdite, de par le risque de chute de branches. De même, il faut informer les visiteurs qui viennent en car des modalités de dépose-car les plus sécurisées, et de la possibilité pour les personnes à mobilité réduite de se garer devant la demeure. Pour le

---

<sup>146</sup> On les trouvera en annexe 8, sur le dépliant.

confort des visiteurs, notamment scolaire, il est possible que la mairie d'Yvoire leur mette à disposition la salle communale, en cas de mauvais temps.

Toutes ces informations transmises, les confirmations effectuées et les tableaux de réservation assidûment remplis, il est possible de les accueillir sur site.

Ces consignes de sécurité intégrées, il est aussi possible d'envisager sereinement les visites non réservées.

### ***La visite sur site***

Comme aboutissement de cette recherche, et pour illustrer au mieux le propos développé au long de notre essai, nous choisissons ici de donner au lecteur un aperçu concret du travail réalisé.

#### **Un groupe fictif**

Le cas de figure présenté est assez courant pour le centre d'exposition de la Châtaignière. Imaginons ainsi une école du Bas Chablais, sensibilisée à l'exposition par une lettre reçue au mois de Mai, ayant réservé une visite pour deux classes de CM1, accompagnées chacune de leur enseignant et de 3 parents d'élève. Il aura été convenu en amont de la visite sur site que celle-ci s'organiserait comme suit :

De 10h à 12h, une première classe de 24 élèves, désignée par A, visiterait l'exposition, avec deux accompagnateurs, pendant que la classe B, de 24 élèves, irait se balader aux alentours (admettons à la ville d'Yvoire) avec deux accompagnateurs. De 12h à 13h30, ces deux classes se rejoindraient pour piqueniquer dans le parc de la Châtaignière et, en cas de mauvais temps, une réservation de la salle communale d'Yvoire a été prise auprès de la mairie. De 13h30 à 15h30, la classe B visiterait l'exposition quand la classe A profiterait des alentours (Yvoire admettons). Le point de ralliement serait fixé à 15h30 devant la Châtaignière pour prendre le car, stationné à l'emplacement de la dépose car. Le règlement de la visite s'effectuerait par la suite, dès réception par l'établissement scolaire d'une facture.

Chacune des visites des deux classes s'organiserait comme suit : un premier groupe visiterait l'exposition pendant une heure avec un médiateur quand le second participerait à l'atelier pédagogique *Elle a l'air louche, cette cuillère !* La deuxième heure, les groupes intervertiraient.

Suivons donc leur visite et leur atelier.

## **Elle a l'air louche, cette cuillère !<sup>147</sup>**

### ***Entrée en matière***

Les enfants, en groupe de 12, prennent place dans la salle pédagogique de la Châtaignière, 4 par table. Sur chaque table se trouve une loupe et un nécessaire à écrire par enfant (crayon, papier, gomme). Le grand écran diffuse des images d'objets suspects. Le médiateur présente le contexte, faisant force de théâtralité et de mise en scène.

Des objets suspectés d'habileté populaire et de vie dans l'ancien temps ont été appréhendés. Leur procès, l'exposition, est prévu pour bientôt. Il faut donc réunir des informations sur ces individus, mais ils ne sont pas bien bavards. Les inspecteurs en chef, les commissaires d'exposition, sont débordés et n'auront pas le temps de constituer un dossier complet de preuves avant la date d'échéance. Votre mission, si vous l'acceptez, est de les aider dans leurs investigations !

Une photo d'objet suspect<sup>148</sup>, en 4 exemplaires, est distribuée à chaque table. A chaque élève, on distribue aussi une fiche d'investigation<sup>149</sup>.

Voici les suspects pris en photo, avec leur taille et leur numéro de suspect.

### ***Etape 1***

Tout d'abord, il faut que les enfants formulent des hypothèses.

Quels sont ces objets ? Ils semblent bien suspects, ou tout au moins bien étranges... Sauriez-vous deviner à quoi ils servent ? Faites jouer votre imagination, votre perspicacité, formulez des hypothèses, à charge ensuite de les vérifier !

Cette étape se veut une analogie avec l'inventaire en faisant référence à la première prise de contact avec l'objet : quel est-il ? A quoi sert-il ?

### ***Etape 2***

Il faut maintenant que les enfants recueillent des informations sur ces objets. Dans un premier temps, il est nécessaire d'en trouver le nom.

Passons aux choses sérieuses et identifions-les pour de bon ! Voici des catalogues de suspects<sup>150</sup>, classés par gang. Trouvez l'objet là-dedans ? Comment s'appelle-t-il ?

---

<sup>147</sup> Les informations sont extraites du document interne de présentation de l'atelier.

<sup>148</sup> Voir en annexe 10.

<sup>149</sup> Voir en annexe 11.

<sup>150</sup> Voir en annexe 12.

Une fois son nom et son gang trouvé, les enfants reportent ces informations sur la fiche d'investigation.

Par analogie, cette étape se veut un renvoi à l'inventaire et à la recherche d'information dans les ouvrages de référence.

### *Etape 3*

Il faudrait maintenant connaître la vie de cet objet. D'où vient-il ? Où a-t-il été aperçu pour la dernière fois. Des sources bien informées nous ont confié qu'il avait été hébergé chez un certain Bernard Lacroix, à Fessy, mais rien de bien sûr. Un de nos agents a réussi à y prendre quelques photos. Beaucoup d'objets sont présents, mais celui que l'on cherche se fait discret et se fond dans la masse. Sortez votre loupe, et essayez de le trouver parmi ces photos !

Il est remis aux enfants une série de photos des salles du *musée de Fessy*<sup>151</sup>. Chaque participant doit en analyser 4 et tenter de retrouver l'objet parmi ces ensembles. Cette étape, inspirée du très célèbre jeu *Mais où est Charly ?*, se veut une analogie avec l'étape de l'inventaire qui consiste à localiser précisément l'objet.

### *Etape 4*

Vous l'avez trouvé, c'est un bon début ! Il faut maintenant remonter la pelote de laine et trouver d'autres éléments. Cet objet est venu passer une vieillesse dorée dans ce musée, il y est apprécié des voisins, beaucoup de gens viennent lui rendre visite, mais ne vous y fiez pas ! Sa vie a été bien mouvementée auparavant. Il faut maintenant chercher à connaître cette autre vie. Nous avons retrouvé dans nos archives des dossiers qui peuvent contenir des informations.

Le médiateur distribue à chaque groupe un dossier, sous forme d'enveloppe un peu usagée, comprenant divers éléments :

- une photo d'archive présentant l'objet en situation
- un lecteur MP3 contenant un enregistrement ancien<sup>152</sup>
- un texte descriptif simple de l'objet

Par groupe, les participants doivent donc consulter l'ensemble des documents et remplir leur fiche d'investigation avec les informations qu'ils découvrent au fur et à mesure de leur recherche.

Cette étape s'apparente à la partie documentation de l'inventaire.

---

<sup>151</sup> Voir en annexe 13.

<sup>152</sup> Il s'agit d'un enregistrement réalisé par des agents du Conseil général, imitant la voix et le propos de personnes âgées.

### ***Etape 5***

Une fois toutes les fiches remplies, le médiateur dévoile les hypothèses de départ. C'est alors le moment de présenter les résultats de la recherche et de s'amuser du décalage entre le réel et l'imaginaire.

Le médiateur met ensuite en lumière toute l'analogie entre cette enquête et le travail d'inventaire.

Les participants poursuivent ensuite avec la visite guidée.

#### **La visite guidée**

Le groupe est pris en charge par le second médiateur. Il distribue à chacun des enfants des cartes issues du jeu de 7 familles, 2 par enfant, afin qu'ils puissent, en regardant attentivement les objets, retrouver l'objet auquel correspond le détail de leur carte.

La visite commence par la salle A<sup>153</sup>. On leur présente dans un premier temps le lieu dans lequel ils se trouvent, en expliquant la conversion de la demeure en lieu d'exposition. On leur explique ensuite l'histoire des deux collections ethnographiques départementales, en présentant Jean Marc Jacquier et Bernard Lacroix. Enfin, on en arrive au propos même de l'exposition, à partir du banc de sabotier qui se situe dans cette pièce. Par un jeu de question-réponse, on sollicite leur participation afin qu'ils découvrent par eux-mêmes les particularités des objets d'art populaire mises en avant par l'exposition : l'ingéniosité, la fonctionnalité, l'esthétisme, la personnalisation et le caractère exceptionnel de certains objets, le tout en adaptant bien entendu le discours à l'âge des enfants.

On les invite ensuite à entrer dans la salle B<sup>154</sup>, où sont présentés les objets ingénieux. Avant tout discours, comme ce sera le cas dans chaque salle, on leurs laisse le temps de la parcourir, afin qu'ils repèrent ou non l'objet correspondant au détail de leur carte. S'ils le retrouvent, ils le gardent en tête et interviendront au moment où le médiateur centrera son propos sur cet objet en particulier. Cela s'avèrera alors un outil de médiation riche pour créer une interaction avec les jeunes visiteurs. Une fois cette étape de prise de conscience de l'espace effectuée, le médiateur invite les enfants à s'imaginer vivants il y a 150 ans, et leurs parents fabriquant leurs propres objets. A partir de ceux présentés dans

---

<sup>153</sup> Voir en annexe 14.

<sup>154</sup> Voir en annexe 15.

l'exposition, on leur fait comprendre que l'ingéniosité percevait dans tous les domaines de la vie quotidienne. C'est aussi l'occasion de présenter quelle était la vie à cette époque. Bien entendu, le propos se doit toujours d'être ludique et pédagogique, ce que sert parfaitement la scénographie, en mettant à disposition des maquettes d'objets (la *crécelle-brouette* ou encore *la boucheuse*) et en affichant des photos grand format de salles du *musée de Fessy*, où les enfants peuvent s'amuser à rechercher les objets de l'exposition.

Dans la salle suivante, salle C<sup>155</sup>, celle consacrée aux objets fonctionnels, les enfants sont invités à comprendre comment les gens d'autrefois fabriquaient leurs objets. Bien souvent, on les créait avec les moyens du bord, à l'image de cette *poulie* faite de morceaux de bois non dégrossis, parfois on réemployait des éléments d'autres objets, comme pour cette *roue de meule à aiguiser*, le tout devant être pratique et efficace, comme l'illustre bien cet *araire* taillé dans un bois brut. On leur montre, à partir d'un *égouttoir à fromage*, que souvent les objets avaient deux fonctions : celui-ci a aussi servi de planche à découper. Tout était ainsi bon marché, surtout les objets de loisirs comme les jouets ou encore les instruments de musique que l'on fabriquait avec des éléments naturels notamment (Jean-Marc Jacquier appelle cela la *musique verte*). Ce monde des loisirs est très explicite pour les enfants d cet âge, et le médiateur fait jouer à loisir l'interactivité avec les enfants. Les bornes multimédia sont aussi l'occasion de sensibiliser les jeunes visiteurs à cette vie d'autrefois. Enfin, on leur montre que parfois les objets étaient pratiques avant d'être esthétiques (avec *une chaise haute d'enfant* par exemple). Avant de quitter la salle, chacun des enfants peut s'essayer au *jeu de massacre*, à partir de la maquette mise à disposition.

Avec la salle D<sup>156</sup>, à l'étage, on leur fait comprendre que pourtant, bien souvent, on accordait une place importante à la beauté de l'objet. Bien sûr, cela tient beaucoup à l'évaluation de celui qui regarde, mais pas seulement. Le *seau à traire* pose ainsi la question de savoir si parfois ce n'est pas seulement nous, contemplateurs actuels, qui accordons cette beauté, alors que le fabricant ne cherchait pas nécessairement à le rendre beau. En pointant ensuite un objet décoré comme la *presse à fromage*, ou encore *la terrine*, on met en exergue que les créateurs de l'époque cherchaient souvent à rendre leurs objets beaux. A partir de différentes œuvres, les enfants comprennent que ces créateurs

---

<sup>155</sup> Voir en annexe 16.

<sup>156</sup> Voir en annexe 17.



d'esthétisme pouvaient être n'importe qui, de l'enfant décorant son *cartable* au sculpteur Poirson réalisant une *ronde-bosse*.

Sur la plupart des objets, les mêmes décors reviennent sans cesse (rosace, rouelle...) réalisés avec les mêmes techniques (sculpture, pyrogravure, peinture...). Les enfants les découvrent donc au fil des objets, en cherchant le plus de rosaces ou de rouelles parmi les objets de la salle. Le médiateur les sensibilise aussi à la question du symbolisme qui peut se poser derrière tout ça, avec notamment les *berceaux*, si abondamment décorés qu'ils laissent supposer qu'on a pu accorder à ces motifs une dimension protectrice.

La thématique de l'esthétisme se poursuit en salle E<sup>157</sup>, où l'organisation est propice à leur montrer que partout on va retrouver ce lien entre esthétisme et utilité, ce même sur des objets où à priori la beauté n'a aucune utilité (un *manche de faux*, un *banc d'âne*...°).

Le parcours de visite voudrait qu'on la poursuive par la salle F<sup>158</sup>, néanmoins l'exigüité et les contraintes de sécurité impose de ne leur autoriser qu'un rapide passage, avec lequel ils découvrent des objets des Alpes réputés pour leur particulière beauté : les colombes d'Abondance et les masques de Carnaval.

Avant de rentrer dans la salle G<sup>159</sup>, un détour s'impose pour les inviter à découvrir une salle de bain des années 1930, conservée telle qu'elle. Ensuite, ils viennent découvrir les objets personnalisés, ces objets qui explicitent bien le lien particulier qui s'instaurait entre une personne et un objet. Les enfants sont alors invités à retrouver dans la salle le plus d'inscriptions possibles. On leur explique ensuite que bien souvent, le fabricant d'un objet y gravait un nom. Il pouvait le faire pour marquer sa possession (et reconnaître son objet, comme ce *plumier d'enfant*), signifier l'attachement à sa belle (en gravant son nom sur le *coffret* qu'il lui offrait), marquer son passage dans le temps (comme ce *robot* daté de 1789). Souvent, il le faisait par tradition. On trouve ainsi ce tambour à dentelle, daté de 1978, gravé selon justement la tradition. Parfois, on y laissait un message (comme cette *tuile* invitant à un « meeting » politique). Dans tous les cas, cela témoigne de l'attachement que l'on porte à l'objet. Pour illustrer cette dernière idée, quoi de plus explicite que

---

<sup>157</sup> Voir en annexe 18.

<sup>158</sup> Voir en annexe 19.

<sup>159</sup> Voir en annexe 20.

*l'accordéon* de Jean Marc Jacquier, peint par une amie à lui, sonorisé par ses propres soins, et qui l'a accompagné dans toutes ses tournées ?

Les enfants sont ensuite invités à poursuivre la visite en passant rapidement devant la salle H<sup>160</sup> et les photos de la campagne de 2010, où la jauge de sécurité ne permet pas de s'arrêter, et à rejoindre la salle I<sup>161</sup>. On leur explique alors que dans cette pièce sont réunis des objets qui reprennent l'ensemble des thématiques vues jusqu'alors, mais en les exprimant tellement bien qu'ils en deviennent exceptionnelles. On insiste sur les particularités de presque chacun des objets, de *la canne de berger* finement sculptée à la *jambe de bois* d'un soldat revenu infirme de la guerre de 14, en insistant plus particulièrement sur le *miroir aux alouettes*, reproduit en maquette. On peut alors leur proposer un petit exercice théâtral : des enfants miment l'alouette, d'autres les chasseurs. La visite s'achève par la présentation d'une *vielle à roue*, clou de la collection Jacquier, et qui ouvre le propos sur l'exposition de l'année prochaine : la musique traditionnelle des Alpes, à partir de la collection Jacquier.

Avant de la clore complètement, par souci de pédagogie, il faut s'assurer que chacun des enfants ait bien retrouvé l'objet correspondant au détail de sa carte. Elles sont ensuite récupérées.

Avant que l'ensemble de la classe ne s'en aille, on remet aux enseignants les fruits des ateliers pédagogiques ainsi qu'une pile de  *carnets de souvenirs*, en s'assurant qu'ils ont été satisfaits de leur visite et en présentant une nouvelle fois le propos de l'exposition de l'année prochaine.

---

<sup>160</sup> Voir en annexe 21.

<sup>161</sup> Voir en annexe 22.

## Conclusion

*L'art populaire*, nous l'avons vu, est une notion assez floue de par les termes mêmes qui la structurent. Le terme *populaire* est riche d'un sens qui n'engage que celui qui le prononce et, de même, l'art est un concept qui n'a de cesse d'alimenter les controverses philosophiques. A première vue, point de définition précise. Mais, dès lors que l'on considère la locution comme une marque déposée, liée à ce que l'on appelle couramment *arts et traditions populaires*, le propos devient plus clair. On y englobe alors tous ces objets qui ont rapport au passé rural, le plus souvent local, produits entre la fin du XVIIIème siècle et la seconde guerre mondiale. Le critère esthétique qui valide la portée artistique d'un objet ne réside alors que dans le jugement des contemplateurs contemporains, bercés de modes artistiques ou d'influences nostalgiques.

Dès lors que l'on donne à voir ce type d'œuvres, c'est bien de cette tendance passéiste dont il faut se méfier. Le gouffre est grand que celui du refuge identitaire. Face à un monde qui évolue, qui modifie les structures collectives et qui interroge continuellement la place de l'individu dans la société, une tendance pousse à se rappeler ou à rappeler ce passé comme un âge d'or, au risque de rejeter son présent. L'acteur culturel doit comprendre les responsabilités qui lui incombent, et soutenir son engagement par un propos déterminé et cohérent, pour proposer une prestation au-delà des mécanismes institués.

Ces prémisses posées, il semble légitime de mettre en place une exposition *d'art populaire*, au sein d'une collectivité publique. Par l'expérience menée, nous avons développé ici l'exemple précis du Conseil Général de la Haute-Savoie, riche d'un fonctionnement et d'une machine administrative complexes, voire compliqués, mais qui ont l'avantage de la rigueur et de l'expérience. Grâce à *La fabrique du quotidien, art populaire alpin*, nous avons pu voir que la mise en place d'une exposition requiert des prérogatives de différents types. Le propos doit avant tout être justifié scientifiquement, certes, mais doit aussi être cohérent sur le marché culturel du moment. De manière intrinsèque, il faut tenir compte des fonctionnements déjà en place, des modalités administratives et des contraintes budgétaires prédéfinies, pour finalement aboutir à l'ouverture de l'exposition.

Par delà ces contraintes techniques, il ne faut jamais perdre de vue la raison d'être d'une exposition, le sémaphore qui guide toute décision : le public. Tout est fait pour le sensibiliser, mais aussi pour le séduire et le contenter. Le propos est tout d'abord pédagogique, mais les médiums pour y parvenir doivent être agréables, ludiques voire décalés. Le but premier est certes de parvenir au bon fonctionnement et à la rentabilité, - humaine, entendons nous- de l'exposition temporaire, mais bien souvent, comme avec cet exemple, les structures culturelles visent la pérennité d'un centre d'exposition. Le public est venu, a vu... mais il doit aussi revenir.

L'exposition *La fabrique du quotidien, art populaire alpin* prend place dans un cycle triennal, centré sur les collections ethnographiques du département. La visibilité proche porte donc sur les trois ans à venir. Mais, au-delà, la Châtaignière est un centre culturel qui cherche à se développer, en mettant en place au quotidien des outils d'évaluation pour améliorer son accueil du public. Avec déjà quatre saisons à son actif, elle s'est installée dans le paysage culturel Haut-savoyard et conquiert d'années en années de nouveaux visiteurs.

En livrant ici cette expérience de la manière la moins anecdotique possible, nous avons voulu transmettre le fruit de notre apprentissage mais surtout de notre réflexion. Les bancs universitaires n'enseignent pas l'engagement personnel, mais la confrontation avec le concret du métier permet de forger une conviction. Loin d'être un ressassement du passé, faire vivre le patrimoine nous apparaît aujourd'hui bel et bien comme une *fabrique du quotidien*.

## Sources

Direction Générale des Collectivités Locales (Avril 2011)

<http://www.dgcl.interieur.gouv.fr>

Conseil Général de la Haute-Savoie (Avril 2011)

[www.cg74.fr](http://www.cg74.fr)

Musée europe-méditerranée (Avril 2011)

[www.musee-europe-mediterranee.org](http://www.musee-europe-mediterranee.org)

Office départemental d'action culturelle (Avril 2011)

[www.culture74.fr](http://www.culture74.fr)

## Bibliographie

BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Saint-Amand: Gallimard, 1992. 288 p. (Coll. Tel). ISBN 2-07-028386-0.

BECKER Howard S. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 1988. ISBN : 2-08-012801-

BOËLL D.M. (dir.), *Trésors du quotidien, du musée des arts et traditions populaires au musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, 2005.

BOURDIEU P. *L'amour de l'art : les musées et leurs publics*. 1966.

BURCKHART Titus. *L'art populaire en Suisse*. Bâle : éd. Usgraf, 1941.

CADENNE I. & L.-J. Gachet, 1983, « *L'ethnographie au Musée Savoisien* », Terrain, n° 1.

Catalogue d'exposition. *Paysans et bergers des pays de Savoie*. Musée d'art et d'histoire de Chambéry. Chambéry. 1973.

Catalogue d'exposition. *Bergers de France*. Musée national des arts et traditions populaires. 26 juin-19 novembre 1962.

CHIVA Isaac, Le patrimoine rural. In : NORA Pierre (dir.), *Science et conscience du patrimoine*, Actes des entretiens du patrimoine, 1997.

CRETIAZ Bernard. *La beauté du reste : confession d'un conservateur de musée sur la perfection et l'enfermement de la Suisse et des Alpes*. Carouge-Genève : Editions Zoé, 1993.

CUISENIER Jean. *Guides ethnologiques*. Paris : Editions des musées nationaux, 1972.

CUISENIER Jean. *L'art populaire en France : Rayonnement, modèles et sources*. Fribourg, Office du livre, Paris, Société française du livre, 1975.

CUISENIER Jean (dir.). *Les sources régionales de la Savoie*. Fayard, 1979.

DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard, 1974.

DELERCE Arnaud, GRISOT Delphine, LOISEAU Francine. *La médiation d'un site culturel*. Guide-âne n°1. Cran-Gevrier : éditions réseau empreinte, 2010.

DUFURNET Paul-Henri, *L'art populaire en Savoie : un territoire, une société, des expressions d'art à la fois locales et universelles*. Le Puy-en-Velay : Christine Bonneton, 1981. 261 pp. ISBN 2-86253-027-1.

DUMONT Louis. *Observations sur la transition idéologique du monde traditionnel au monde moderne*. In Ethnologie française. Tome 6, n°2. 1976.

HEINICH Nathalie. *La sociologie de l'art*. Paris : édition la Découverte, 2001.

JERABEK Richard. *L'ethnologie et l'histoire de l'art : sur les corrélations dans le domaine des manifestations plastiques*. Ethnologiae europeae. 1968-69, p197 à 202..

MOUCHTOURIS A., *Sociologie de la culture populaire*. Condé sur Noireau : L'Harmattan, 2007. 198 pp. ISBN : 978-296-02-975-0 BOUVEIR J. (dir.), *Tradition orale et identité culturelle : problèmes et méthodes*.

PFISTER Guillaume & LACLOCHE Francis. *Culture pour chacun : Programme d'actions et perspectives*. Ministère de la Culture et des Communications : Septembre 2010.

POUJOL G. et LABOURIE R., *Les cultures populaires : permanence et émergence des cultures minoritaires locales*.

PRIULI Gherardo. *Vieux objets en bois de la montagne*. Seyssinet : Libris, 2004.

QUIRION A. 2010. *La collection Lacroix et le musée d'art et de folklore régional de Fessy*. Master 1 : université Pierre-Mendès France, Grenoble.

RIVIERE Georges-Henri. *Arts populaires de pays de France. Tome 1. Arts appliqués, matières, techniques et formes*, avec André Desvallées. Paris : Joël Cuenot, 1976.

RIVIERE Georges-Henri & GLUCK Denise. *Arts populaires de pays de France. Tome 2. Arts appliqués, motifs et styles*. Paris : Joël Cuenot, 1976.

SHUSTERMAN R., *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique*. Paris : Minuit, 1992.

## **Sigles et abréviations utilisés**

CAH :	Conservatoire d' Art et d' Histoire
CCTP :	Cahier des Clauses Techniques Particulières
CG74 :	Conseil Général de la Haute Savoie
CV :	Curriculum Vitae
DAC :	Direction des Affaires Culturelles
DCP :	Direction de la Commande Publique
DCSG :	Direction de la Construction et des Services Généraux
DIT :	Direction de l' Informatique et des Télécommunications.
DRH :	Direction des Ressources Humaines
MAPA :	Marché A Procédure Adaptée
MNATP :	Musée National des Arts et Traditions Populaires
ODAC :	Office Départemental d' Action Culturelle



# Table des matières

Dédicace.....	3
Avant-propos.....	4
Remerciements.....	5
Sommaire.....	6
Introduction.....	7
<b>PARTIE 1 - PRÉAMBULE À UNE EXPOSITION D'ART POPULAIRE.....</b>	<b>9</b>
CHAPITRE 1 – L'ART POPULAIRE : ÉTAT DES LIEUX DE LA NOTION.....	10
De populaire à art populaire.....	11
Le peuple : définition ?.....	11
L'évolution sémantique du terme <i>populaire</i> .....	12
Quel sens accorder à <i>populaire</i> dans l'expression art populaire.....	13
Qu'est ce que l'art populaire ?.....	15
Vers une définition universelle de l'Art populaire ?.....	15
L'Art populaire, un <i>monde de l'art</i> .....	16
Les critères qui fondent l'art populaire.....	17
En définitive, qu'est ce que l'art populaire ?.....	20
CHAPITRE 2 – L'ACTION CULTURELLE ET SES ENJEUX.....	21
De la démocratisation culturelle.....	21
Principes théoriques.....	21
Les lignes directrices actuelles.....	23
Quelle ligne directrice pour un acteur culturel ?.....	23
Le goût pour l'art populaire.....	24
Quelle légitimité à proposer une telle offre culturelle ?.....	27
CHAPITRE 3 – LE CADRE INSTITUTIONNEL.....	30
La gestion de la culture en France.....	30
La gestion de la culture au sein du conseil général de Haute Savoie.....	32
Les éléments permettant la mise en place d'une exposition d'art populaire.....	34
Un lieu d'exposition.....	34
Le projet européen.....	36
Les collections Lacroix et Jacquier.....	38
Le budget.....	39
<b>PARTIE 2 - LA MISE EN PLACE DE L'EXPOSITION.....</b>	<b>41</b>
CHAPITRE 4 – DÉFINITION D'UN PROPOS.....	42
Panorama des expositions d'art populaire actuelles.....	42
Tendances générales.....	42
Tendances dans le champ alpin.....	43
L'exposition : angle d'approche et thématiques.....	43
Le thème général.....	44
Le choix du titre.....	44
Le choix des thématiques.....	46
Les objets esthétiques, artistiques.....	47
Les objets ingénieux.....	47
Les objets fonctionnels, adaptés.....	48
CHAPITRE 5 – LA DOCUMENTATION DE L'EXPOSITION.....	49
Le propos scientifique.....	49
Définir une bibliographie.....	49
Rassembler l'information.....	50
Classer l'information.....	51
Modalités administratives.....	51
Les documents d'illustration.....	52
Les documents texte.....	52

Les documents cinématographiques.....	52
Les documents photographiques.....	53
Les modalités administratives.....	54
<b>CHAPITRE 6 – LES MODALITÉS PRATIQUES DE L’EXPOSITION .....</b>	<b>55</b>
La gestion pratique des objets .....	55
Les objets de la collection Jacquier.....	55
Les objets de la collection Lacroix.....	55
La scénographie .....	57
Le C.C.T.P. ....	58
Publication du marché et consultation des offres .....	60
Le travail avec le prestataire .....	60
La mise en place de l’exposition .....	61
<b>PARTIE 3 - L’EXPOSITION ET SON PUBLIC.....</b>	<b>62</b>
<b>CHAPITRE 7 – CONSTRUIRE UNE MÉDIATION .....</b>	<b>63</b>
Le tout public .....	63
Les documents d’aide à la visite .....	63
Les visites guidées .....	63
Jeu mystère .....	64
Les animations estivales.....	65
Le public enfant et scolaire .....	66
Des ateliers pédagogiques et créatifs.....	66
Elle a l’air louche, cette cuillère ! .....	67
Les designers du futur.....	68
La rosace, c’est béton ! .....	68
Ma quête de l’objet .....	68
La conception de ces ateliers .....	69
Le jeu de 7 familles.....	70
Le livret-découverte .....	70
Les publics spécifiques.....	71
<b>CHAPITRE 8 – COMMUNIQUER SUR L’EXPOSITION .....</b>	<b>73</b>
Les outils de communication.....	73
Les outils de communication provisoires.....	73
Les outils de communication définitifs .....	74
Le dossier de presse.....	74
Le dépliant promotionnel.....	75
Les affiches.....	75
Le carton d’invitation .....	75
Les kakémonos .....	75
Le réseau de diffusion. ....	76
Le catalogue .....	77
<b>CHAPITRE 9 – ACCUEILLIR LES PUBLICS .....</b>	<b>79</b>
Le personnel et sa formation .....	79
Un chargé des relations avec les publics.....	79
Un médiateur culturel.....	80
Deux agents d’accueil et de surveillance .....	80
Des agents de surveillance et de médiation.....	81
Les formations internes.....	81
La mise en place de l’accueil sur site .....	81
La visite sur site .....	83
Un groupe fictif.....	83
Elle a l’air louche, cette cuillère ! .....	84
Entrée en matière .....	84
Etape 1 .....	84
Etape 2.....	84
Etape 3.....	85
Etape 4.....	85
Etape 5.....	86
La visite guidée.....	86
Conclusion.....	90

Sources .....	92
Bibliographie .....	93
Sigles et abréviations utilisés.....	95
Table des matières .....	96

## RÉSUMÉ

Ce travail prend appui sur une expérience particulière, celle d'un stage de fin d'étude au Service des Collections du Conseil Général de la Haute Savoie, où l'auteur a participé à la mise en place d'une exposition d'art populaire : *La fabrique du quotidien, art populaire alpin*.

Cette étude est donc prétexte à interroger l'implication d'un acteur culturel dans le champ de l'art populaire et à mettre en lumière les modalités pratiques de mise en place d'une exposition.

Dans un premier temps, elle en fixe les bases en définissant la notion d'art populaire, en légitimant ce type d'offre culturelle et en circonscrivant le cadre dans lequel elle peut s'inscrire.

Dans un deuxième temps, elle présente de manière concrète, à partir d'un exemple précis, la genèse d'une exposition, de la définition de son propos à sa mise en place dans le lieu d'exposition.

Enfin, elle attache une importance particulière à l'accueil du public. Elle détaille ainsi la mise en place des différents outils de médiation et de communication jusqu'à l'accueil du public sur site.

En jouant entre le général et le particulier, le lecteur appréhendera l'exemple d'une transition vers le professionnel et découvrira une illustration de la mise en exposition de *l'art populaire alpin*.

## RESUMEN

Este trabajo descansa sobre una experiencia particular, la de un estagio de fin de estudio al Service des collections del Conseil Général de Haute Savoie, dónde el autor participó a la construcción de una exposición de arte popular : *La fabrique du quotidien, art populaire alpin*.

Así, este estudio es la ocasión para cuestionar la implicación de un actor cultural en el campo del arte popular y para poner de relieve las modalidades prácticas de construcción de una exposición.

Primero, este estudio establece las bases de la construcción de una exposición. Así, define la noción de arte popular, legitima este tipo de oferta cultural y muestra el cuadro en el que puede establecerse.

Luego, presenta muy concretamente el nacimiento de una exposición, desde la definición de su proposito hasta su instalación en el lugar de exposición.

Por fin, este estudio deja una plaza importante al acogimiento del público. Explica la elaboración de los diferentes instrumentos de mediación y de comunicación hasta el acogimiento del público en el sitio.

Navigando entre lo general y lo particular, el lector podrá descubrir un ejemplo de una transición hacia lo profesional. Descubrirá también una ilustración de presentación del arte popular alpino.

**MOTS CLÉS** : art populaire, offre culturelle, exposition, Haute-Savoie, médiation culturelle. Arte popular, oferta cultural, exposición, Haute-Savoie, mediación cultural.