

## La mise en scène des techniques dans les musées

Paul Rasse

► **To cite this version:**

Paul Rasse. La mise en scène des techniques dans les musées. Mise en scène de la science, May 2007, Chamonix, 2007. <sic\_00147272>

**HAL Id: sic\_00147272**

**[https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00147272](https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00147272)**

Submitted on 19 May 2007

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

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

La mise en Scène des techniques dans les musées, Chamonix, janvier 93, actes du Colloque Mise en scène de la science, Ed. Z'éditions, juillet 1993

## **LA MISE EN SCENE DES TECHNIQUES DANS LES MUSEES**

### **Paul Rasse**

Professeur des universités en Sciences de l'information et de la communication - Université de Nice - Sophia Antipolis,

Directeur du Laboratoire de recherche I3M (information, milieux, médias, médiation) en sciences de l'information et de la communication.

Il vient de publier : La rencontre des mondes, Diversité culturelle et communication, éditions Armand Colin, 2006.

**MOTS-CLEFS** : MUSEOLOGIE DES TECHNIQUES ; MISE EN SCENE TECHNICIENNE OU CONTEXTUELLE DES TECHNIQUES.

### **RESUME :**

La mise en scène des techniques dans les grands musées du XIXème ou du début du XXème ne s'est pas faite au hasard. Elle poursuivait un projet idéologique visant à affirmer le pouvoir naissant des ingénieurs et leur conception cartésienne de la technique. Elle s'est faite aux dépens d'une approche sociale et critique, plus sensible, plus accessible qui aurait pu concerner davantage l'ensemble de la population engagée dans la grande aventure que fut l'industrialisation forcée des pays occidentaux.

**SUMMARY:** The exhibition of technology in the great museums of the 19th and the beginning of the 20th century was not without an ulterior motive. It pursued an ideological plan which aimed at affirming the growing power of engineers and their cartesian conception of technology. This occurred to the detriment of a social and critical approach, more sensitive and accessible,

which could have concerned to a grater extent the people involved in the great adventure of the forced industrialization of the western world.

A. GORDAN, J.L. MARTINAND ET D. RAICHVARG, ACTES JIES XV, 1993

## INTRODUCTION

Les techniques industrielles connurent leurs heures de gloire quand, consécration suprême, elles entrèrent au musée et que de grandes institutions comme le musée national des techniques (France), le Deutches muséum (Allemagne), le Teknisks muséum (Suède) ou même la science muséum (GB) leur furent consacrés.

A cette époque, la muséographie hésite : Quels doivent être les principes de mise en scène des techniques ? L'enjeu c'est la représentation du progrès et la compréhension qu'elle nous en suggère. Cette marche forcée du développement industriel. A t-elle pour seul mobile les découvertes scientifiques et techniques qui balisent la seule voie du progrès possible. Faut-il croire que les générations qui en ont payé le prix fort, n'avaient pas d'alternative, qu'elles étaient, et nous le serions nous aussi, condamnés à suivre pour survivre.

Aujourd'hui, au moment de passer à l'ère post-industrielle, alors que l'on se demande quelle trace garder de cette époque et que se multiplient les musées techniques, le débat se pose à nouveau avec acuité. Une relecture critique des choix muséographiques qui furent adoptés à cette époque peut permettre de réfléchir sur les choix de la muséologie contemporaine.

### 1 - HEGEMONIE DE L'APPROCHE TECHNICISTE

A la création des premiers grands musées, deux conceptions de la muséologie s'affrontent. La première que nous nommerons "technicienne", tend à considérer l'objet technique pour lui même, isolément, en le classant sur le mode diachronique, dans une lignée d'objets du même type. La seconde, appelons-la "contextuelle", privilégie l'environnement économique, politique et social ; elle considère la technique sur un mode synchronique dans ses relations avec les autres techniques, les producteurs et les consommateurs, les modes de vie et les systèmes d'organisation du travail en vigueur au même moment..<sup>1</sup>

C'est sans doute en Suède que l'alternative s'est posée avec le plus de vigueur. En 1873, un ethnologue, Arthur Hazelius, ouvre à Stockholm un petit musée du folklore scandinave,

---

<sup>1</sup> L'enjeu du débat dépasse le cadre de la muséologie et concerne l'histoire des techniques toute entière. Celle-ci étant, elle aussi est depuis toujours divisée, entre ce que Denis Woronoff nome approche "*internaliste*" et approche "*externaliste*". Dans le premier cas, elle s'attache à faire, comme l'écrit Lucien Febvre en 1934, "*l'histoire technique des techniques*", tandisque l'approche "externaliste" privilégie "*l'analyse "périphérique" des conditions de production et de reproduction, tant sociales, que scolaires des techniques, c'est l'histoire économique sociale voir culturelle, autrement dit qui ne s'aventurerait pas dans la boîte noire*, L'histoire des techniques en France : esquisse d'un bilan, in Histoire des techniques et compréhension de l'innovation, Actes et communications N° 6 - 1991, Ed. INRA p.45.

Persuadé que les objets collectés dans les campagnes suédoises devaient être présentés dans leur contexte culturel, il reconstitua des scènes de la vie rurale en trois dimensions avec des figurines habillées et bien sûr des objets authentiques<sup>2</sup>. Vingt ans plus tard, un taxidermiste du musée biologique, Gustave Koltoff, à l'idée d'exposer la faune scandinave en situant les animaux devant leur habitat naturel reconstitué au premier plan, tandis qu'au fond, le décor et un paysage habillé peint en trompe l'oeil, donne au visiteur l'impression d'une profondeur de champ allant à l'infini ; si bien qu'il a le sentiment d'être devant un panorama, en relief, s'étendant jusqu'à l'horizon. Le diorama était né.

Dans la même période, (fin du XIX), le second courant se développe à partir des milieux archéologiques. Ses défenseurs sont fortement influencés par les théories de l'évolution de Darwin, fondées sur l'hypothèse selon laquelle tous les objets auraient subi une évolution parallèle à celle des organismes "En identifiant les caractéristiques changeantes d'un grand nombre d'objets, ces derniers pouvaient être classés selon des "séries typologiques", des chaînes de développement qui assurent une chronologie relative. Par exemple, des objets anciens pouvaient faire apparaître des caractéristiques désignées comme "rudimentaires". Dans une série d'objets plus récents, des caractéristiques qui jadis correspondaient à une fonction, devinrent décoratives. Les archéologues tentèrent de créer ainsi des séries de plus en plus longues en rattachant des chaînes séparées par le biais d'objets manquants<sup>3</sup>. Influencés par le modèle taxinomiste issue des sciences de la nature, les muséologues s'attachent à réunir dans leurs collections, des séries d'objets de plus en plus longues en les classant, selon une typologie précise, par groupes d'espèces ; les faux et les faucilles ensemble, par exemple, jusqu'aux faucheuses et aux moissonneuses batteuses les plus sophistiquées.

A cette époque, les ethnologues Suédois cherchent à faire reconnaître leur discipline par l'intelligentsia universitaire, ils renonceront aux présentations sous forme de diorama jugées trop populaires, leurs préférèrent l'approche évolutionniste, perçue comme plus scientifique, plus érudite. De fait, les grands musées scientifiques et techniques créés dans la première moitié du XX<sup>ème</sup>, le Deutsches Museum à Munich (1903), le Science Museum (1913) à Londres, le Tekniska Museet (1936) à Stockholm, ou le Musée du Conservatoire National des Techniques dans sa phase de structuration en musée, renoncèrent aux mises en scène contextuelles. Pour présenter leur collections techniques,

---

2 Lindqvist Svante, Des olympiades de la Technologie, in La société industrielle et ses musées: Demande sociale et choix Politiques 1890-1990, Ed.Archives contemporaines 1992 p. 133

Clair Jean, Les origines de la notion d'écomusée, in Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie .Ed. W / MNES, 1992, p.435.

3 Lindqvist Svante, op. cit. p.135-136.

ils adoptèrent de vue taxinomiste et évolutionniste. Ainsi par exemple, le *“Dès le départ, le Deutsches Muséum, à été conçu comme le temple de l'évolution scientifique et technique dans lequel sont présentés les chefs d'oeuvre de cette évolution... En effet, par son organisation interne, qui se réduit pratiquement à la représentation d'une évolution linéaire allant de l'appareil technique le plus simple jusqu'au plus compliqué, le musée propose une interprétation de l'histoire qui va à l'encontre de toutes les critiques s'exerçant alors à l'égard de la civilisation : l'histoire y est vue comme un progrès ininterrompu et constituant le moteur principal de la culture”*<sup>4</sup> .

## LE POUVOIR DES INGENIEURS

L'approche techniciste, même si elle est aujourd'hui très critiquée, a tout de même dominé la scène de la muséographie pendant près d'un siècle. Sans pour autant y voir de dessin machiavélique, on peut logiquement penser que les industriels n'avaient pas intérêt à ce que l'on fasse référence au contexte social, que l'on parle de la dégradation des conditions de travail, de vie et des drames sociaux qu'entraînaient les progrès de l'industrialisation<sup>5</sup>. Comme ils contribuent au financement des grands musées, on comprend qu'ils aient tenu à s'assurer que ceux-ci ne desserviraient pas leur intérêts en traitant de problèmes sociaux peu ragoûtants. Aux musées techniques, ils préféreront finalement les musées d'art et d'industrie consacrés à la présentation de productions prestigieuses comme les tissus précieux à Roubaix, Mulhouse, Lyon ou les armes finement décorées à St Etienne et se désintéressent des musées techniques, n'y intervenant qu'au coup par coup, comme censeurs ou promoteurs occasionnels.

En fait, si les précurseurs de la muséologie des techniques furent les ethnologues, les véritables protagonistes ont été, semble t-il, les ingénieurs. Cette nouvelle classe sociale, *“grandie dans les jupes du pouvoir”*<sup>6</sup>, doit tout à l'industrialisation dont elle assurent, au plan technique, la progression hégémonique. *Ils retrouvent là, la vocation de leurs ancêtres de la Renaissance, mettre la technique au service du pouvoir, ce sont les gardiens de l'ordre industriel Saint Simonien. Le langage scientifique est l'outil qui leur sert, non seulement à mettre la technique en formules mais aussi à la contrôler à la rationaliser, à*

---

4 Osietzki Maria, De l'émancipation de l'ingénieur à la mise en scène idéologique de l'objet : les premières conceptions muséographiques, in La société industrielle et ces musées: Demande sociale et choix Politiques 1890-1990, op cit p.152

5 Desvallées André, Musées scientifiques, musées techniques, musées industriels : l'exemple français, in La société industrielle et ses musées, op cit p 107.

6 Gaudin Thierry, Pouvoir du rêve, CRCT/Edition d'organisation 1984, p.83

*l'optimiser.*<sup>7</sup> Au moment où se créent les grands musées, cette catégorie sociale est en position ascendante, on comprend qu'elle veuille confirmer son ascension en accédant à l'un des attributs subtiles, mais essentiels du pouvoir : contribuer avec l'intelligentsia à la définition de la culture cultivée. En s'investissant dans les grands musées, ils entendent élever leur discipline au niveau des beaux arts. Maria Osietzki raconte à ce sujet qu'en Allemagne, les ingénieurs s'engagent dans un vaste débat où ils cherchent à briser le monopole culturel détenu par l'intelligentsia néo-humaniste qu'est la bourgeoisie des talents, en lui opposant les valeurs culturelles de la technique.

Pour le Musée du Conservatoire National des Arts et Techniques, la proposition est encore plus évidente puisque celui-ci se situe au sein même de la plus grande école d'ingénieur de France : dont il est, au départ au moins, l'un des piliers. Quand au Deutsches Museum, fondé par l'ingénieur Oscar Von Miller, il a été conçu *“comme le temple de l'évolution scientifique et technique, dans lequel sont prescrits les chefs d'oeuvres caractéristiques de cette évolution... Il devient ainsi le théâtre de la reconstruction idéologiques d'une réalité scientifique et technique correspondant à la compréhension qu'en ont les créateurs”*<sup>8</sup>

La vision que les ingénieurs ont du progrès technique et industriel n'est certes pas celle qu'en ont à cette époque les enfants rampant dans les mines ou sous les métiers à tisser, ni celle des travailleurs déclassés par le progrès, des artisans ruinés, des agriculteurs spoliés, des ouvriers de métier déqualifiés, de tous ces prolétaires dépossédés de tout, nus faces aux prouesses de la machine. Eux sont les premiers bénéficiaires du progrès, on comprend qu'ils s'en fasse les chantres. Mais plus que cela, eux sont habités par le projet positiviste et cartésien, où ne compte que ce qui peut être étudié d'un point de vue scientifique, c'est à dire décomposé, spécifié, mis en relations et en formules, où tout le reste est secondaire, d'ordre métaphysique, éthique ou pré-scientifique.

Un grain de sable est d'autant plus dangereux que les mécanismes sont sophistiqués. Plus la rationalité progresse et plus l'irrationalité, ou tous ce qui est par nature incontrôlable, devient dangereux pour l'organisation du système. De ce point de vue, l'homme ne peut que faire problème. A l'instigation Frédéric Winslow Taylor, leur grand maître dans l'organisation scientifique du travail, les ingénieurs entreprennent de faire du travailleur une

---

7 Gaudin Thierry, op cit p 93.

8 Osietzki Maria, op. cit. p.152.

machine parmi d'autres, un facteur inerte à considérer et à traiter comme n'importe quel autre facteur de production.<sup>9</sup>

Il n'y avait pas de place pour l'homme dans les musées ou les ingénieurs célébraient la technique, sans doute pour la honte que représentaient si souvent les conditions de son exploitation, mais aussi parce qu'il n'y avait pas de place pour lui dans leur conception de la technologie, ou même plus, parce que son évacuation de leur univers mental était au départ une condition du progrès industriel dont ils sont les concepteurs.

Oscar Von Miller, en créant le Deutsches Muséum, souhaitait en faire un manuel vivant qui aurait été *"la première pierre d'une véritable histoire scientifique de la technique"*<sup>10</sup>. Penser que les quelques musées construits à cette époque aient, à eux seuls, bloqué toute autre perspective d'approche historique est sans doute présomptueux. Il est probable, en tout cas, que le poids social des ingénieurs, leur pouvoir et leur nombre, ne serait-ce qu'au regard de celui des chercheurs en sciences humaines -ethnologues ou sociologues- susceptibles de développer d'autres approches de l'histoire des techniques, a grandement facilité la diffusion et l'hégémonie de leurs conceptions ; aussi bien dans le domaine de la muséologie que dans celui de l'histoire des techniques et des représentation du progrès.

### **UNE CONCEPTION ERUDITE, EXCLUSIVE ET FAUSSEE**

La mise en scène techniciste des techniques consiste à présenter les objets en fonction de la logique de classement qui a prévalu à la constitution des collection et à leur conservation. On à parfois même l'impression, que les muséologues se sont contentés de prendre les tiroirs des réserves pour les exposer avec leur contenu dans les vitrines Le principe conduit à l'accumulation des objets ou, au mieux, à leur ordonnancement en catégories, qui le plus souvent, faute de place, s'enchevêtrent et deviennent inintelligibles.

Dans ce cas, seuls les chercheurs, l'érudit ou le spécialiste ont une culture, des connaissances suffisantes pour défaire l'écheveaux et faire sens, c'est à dire, pour relier les objets exposés entre eux en décodant la logique de leur classement.

---

9 Coriat Benjamin, L'atelier et le chronomètre, Christian Bourgeois Editeur Editeur 1979. p15, p45 et suivantes. Voir aussi, sous la direction de De Mont Mollin Maurice, Pastré Olivier, Le taylorisme, Ed. La découverte 1984, et aussi Moutet Aimée, Ingénieur et rationalisation, in Culture technique : Les ingénieurs N°12 mars 1984 p 137, Beaune Jean Claude, l'usine, le plein et le vides, Milieu N°25 1986, p.7

10 Osietzki Maria, op. cit. p.152



Même dans le cas où cette dernière deviendrait évidente, la collection n'a finalement d'intérêt que pour le collectionneur habité par la passion des collections, tandis que le visiteur y trouvera peu d'intérêt parce que la logique d'accumulation du collectionneur n'a pas de rapport avec ses propres préoccupations.

Pris isolément, un objet parle si le visiteur peut entrer en relation avec lui, c'est-à-dire le resituer dans son univers mental à partir de sa propre histoire, de sa culture, de ses préoccupations du moment. Les utilisateurs, certains ingénieurs et ouvriers, par exemple, pourront peut-être reconnaître et extraire mentalement tel ou tel objet de leur vitrines et se le représenter en situation (par exemple dans l'atelier où ils ont travaillé). Le profane, lui, n'y verra qu'un amoncellement où le regard se perd et erre comme dans un labyrinthe sans parvenir à se fixer.

L'accumulation et la multiplication des objets donne le vertige. Elle est incompréhensible, muette, comme peu l'être une partition pour celui qui ne connaît pas le solfège et ne peut décoder la succession des signes faute d'en maîtriser la syntaxe, c'est à dire la logique de leur ordonnancement. A ce rythme, la visite devient vite ennuyeuse, entraînant le sentiment d'exclusion de cet univers qui souvent n'a pas été conçu pour délivrer un message, mais pour conserver des collections dans une perspective élitiste, c.a.d réservant le sens à ceux qui ont la "meilleure" culture.

Parfois, la mise en scène grandiose des musées techniques sauve la mise. Hanas Gottes Diener et Jean Davallon, montrent que les visiteurs attendent du musée qu'il leurs permette de *"bien comprendre l'objet lui-même, ses mécanismes, comment ça marche, de connaître les méandres de la pensée qui sous tendent l'évolution des techniques, de situer le rôle de l'objet dans une dynamique historique, économique, sociologique et humaine"*.<sup>11</sup> Mais comme le public ne trouvent que peu de réponses à ses interrogations, ils surmontent sa frustration par une appropriation esthétique et émotionnelle de ce qui est présenté, en se contentant d'apprécier la beauté, l'étrangeté des objets et du lieu.

Dans les représentations du progrès que le musée déroule ainsi, au long des séries chronologiques, érudites et fastidieuses, la technique trouve sa force en elle, se génère et se transforme en même temps qu'elle conduit la société vers toujours plus de bonheur et

---

<sup>11</sup> Hanas Gottes Diener et Jean Davallon, le Musée National des Techniques sous l'oeil de ses visiteurs, compte rendu de recherche sur le public du musée des Arts et Métiers. La Revue - Septembre 1992 - N° 1 - p.35.

d'harmonie. Aussi, explique Georges Basella, les pièces exposées nous enseignent *"que chaque système technologique découle clairement de celui qui l'a précédé, qu'en matière de progrès technologique, il n'existe ni incidents de parcours, ni cul-de-sac et que la forme finale de l'objet technologique se trouvait miraculeusement prédestinée dans son ancêtre le plus primitif"*<sup>12</sup>.

Le progressisme historique et décontextualisé de cette muséologie n'est pas seulement une mauvaise présentation de l'histoire. Il impose comme un truisme une hypothèse pour le moins discutable, selon laquelle progrès technologique et progrès social sont inexorablement liés <sup>13</sup> Nulle part, il n'est fait référence aux alternatives possibles face aux contraintes économiques, aux stratégies politiques, au contexte social et historique ; comme si les technologies se développaient indépendamment de leur environnement, des projets de leurs promoteurs, des usagers qui les adoptent, les rejettent, ou les subissent. Comme s'il y avait un destin technologique de l'humanité et que son développement suivait une pente naturelle, que *"la nature faisait les choses sans l'homme"*, en dehors des luttes de pouvoirs, de ses folies, de ses désirs et de ses rêves<sup>14</sup>. Dans la mesure où, elles transforment le monde, les techniques ne progressent pas seulement au rythme des découvertes, mais aussi en fonction de l'usage qu'en font les hommes, pour la guerre ou pour soigner, pour dominer les autres ou pour améliorer leurs conditions de vie, pour emporter des marchés ou en créer de nouveaux.

Sous les lambris prestigieux, dans le silence et la lumière des grandes salles d'exposition, des machines restaurées, brossées, lissées, brillantes, jalonnent les hauts faits du progrès technologique. On est loin, bien loin de l'usine et de l'atelier, du bruit, de la crasse, des poussières toxiques, de la fatigue et de la sueur, de la fureur des luttes et de la violence des rapports sociaux qui pourtant contribuent par bien des aspects à l'histoire des technologies. On est hors du temps profane, dans le monde sacré des musées et du patrimoine ; comme si ces machines-là n'avaient aucun rapport avec notre univers quotidiens et qu'elles n'avaient pas contribué à le façonner<sup>15</sup>.

---

12 Georges Basella, Musées et utopie technologique, Culture technique N°4, 1981, p.20

13 Basella Georges, op. cit. p.22

14 Alain Gras et Sophie Poirot-Delpech, L'imaginaire des techniques de pointe, L'Harmattan 1989.

15 Rasse Paul, Sur la muséologie des techniques, in la revue Alliage N°10, Ed. Zédition, 1991.

Rasse Paul, La muséologie des techniques, in la revue Alliage N°13, Ed. Zédition, 1992

Rasse Paul, Muséologie et identité de la Cité aromatique, Contribution au catalogue de l'exposition "Parfum Europe", Ed. Musée International de la Parfumerie, 1992 .

## CONCLUSION

Si aujourd'hui, rénovation des concepts muséographiques permettent un retour en force de l'approche contextuelle, la technique n'est encore abordée qu'accessoirement. Elle est rarement étudiée et présentée pour elle-même, à un rythme et selon une logique qui lui soit propre. D'abord parce que la question du progrès technique et industriel reste explosive, qu'elle met en jeu des forces économiques et sociales importantes, et qu'une large fraction du monde industriel y est toujours hostile. Tout au plus, tolèrent-ils les approches qui cantonnent au passé, sans mettre en question le présent. Ensuite, parce que la présentation et l'histoire sociale, économique des techniques est concevable tant qu'il s'agit de techniques circonscrites dans l'espace, mais qu'elle devient beaucoup plus difficile dans le cas des technologies complexes dont l'impact, la zone d'influence et de développement s'étend à la planète toute entière. Il reste à développer et à approfondir une muséographie qui parte du fait technique lui-même, suive sa genèse, explore les pistes où il se perd, cerne les raisons qui font qu'une innovation va tout d'un coup s'imposer et transformer brutalement ou subrepticement les modes de vie ou la façon de travailler ; bref, qui nourrice notre réflexion sur le progrès technique industriel et maintenant postindustriel.