BEROSE
Encyclopédie internationale
des histoires de l'anthropologie

Le Musée national des arts et traditions populaires, 1936-2005. Récit d'un brillant fiasco. Première partie : Une si longue naissance (1880-1980)

Martine Segalen
Université Paris Nanterre
2019

POUR CITER CET ARTICLE
Segalen, Martine, 2019. «Le Musée national des arts et traditions populaires, 1936-2005. Récit d'un brillant fiasco. Première partie : Une si longue naissance (1880-1980) », in *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris.

URL Bérose : article1685.html

Publication Bérose : ISSN 2648-2770
© UMR9022 Héritages (CY Cergy Paris Université, CNRS, Ministère de la culture)/DIRI, Direction générale des patrimoines et de l'architecture du Ministère de la culture. (Tous droits réservés).
Votre utilisation de cet article présuppose votre acceptation des conditions d'utilisation des contenus du site de Bérose (www.berose.fr), accessibles ici.

Consulté le 29 mars 2024 à 12h31min

1880-1940 : Aux origines du musée

L'histoire du Musée national des arts et traditions populaires (MNATP) est intimement liée à celle des rapports ambigus et complexes entre d'une part l'ethnologie de l'Autre – nommée à partir des années 1970 anthropologie sociale – et d'autre part, le folklore, une ethnologie du soi, une ethnologie française. Les voyageurs, explorateurs, administrateurs coloniaux comme les érudits locaux qu'on nommait folkloristes rapportaient des témoignages matériels des groupes qu'ils étudiaient. À la fin du XIXe siècle, science et connaissance de ces cultures et sociétés qui paraissaient différentes, exotiques, populaires, se sont développées de concert, les peuples colonisés étant les Autres extérieurs, les paysans les Autres intérieurs. Si l'ethnologie étudiait les sauvages et les primitifs, le folklore se disait la science du peuple.

Les collectes de témoignages matériels donnèrent lieu à des collections qui s'incarnèrent dans des expositions, notamment lors des expositions universelles. Ainsi en 1878 fut créé, sous la direction du Dr Ernest-Théodore Hamy le Musée d'ethnographie du Trocadéro (MET) installé dans un palais de l'Exposition universelle de 1877. Aux côtés des galeries d'Afrique, d'Asie et d'Océanie, fut ouverte la salle de France, à l'initiative d'Armand Landrin, assistant d'Hamy, représentative de la conception muséographique de l'époque : hautes vitrines noires

dans lesquelles s'entassaient de petits objets ; au centre, des podiums, sur lesquels étaient présentés des mannequins revêtus de costumes régionaux. Dans les années 1920, le musée périclite, et ne reprend vie que sous la direction du Dr Paul Rivet, qui projette de le remodeler totalement dans le cadre de son rattachement à la chaire du Museum d'histoire naturelle. Celui-ci s'attache alors le concours d'un autodidacte, Georges Henri Rivière dont l'action fut décisive, à ses côtés, à partir 1928 [1]. Jusqu'en 1935, ce dernier y développe une énergie considérable tant en ce qui concerne la reprise en main institutionnelle et fonctionnelle du vieux Musée du Trocadéro dont il obtient en partie la rénovation, que dans l'organisation de plusieurs expositions à succès et de nombreuses missions scientifiques. En même temps, aux côtés de Paul Rivet, il élabore le projet d'un musée neuf, un « musée-laboratoire », le Musée de l'Homme, qui s'installera dans un nouveau bâtiment, construit sur les ruines de l'ancien Musée d'ethnographie et sera ouvert avec retard, en 1938, dans l'aile droite dite Passy du nouveau palais de Chaillot, à l'occasion de l'Exposition internationale « des Arts et techniques appliqués à la vie moderne ».

Voilà Georges Henri Rivière (GHR) auréolé de son succès, riche d'une expérience concernant l'organisation d'un musée et soutenu par son vaste réseau de relations mondaines et scientifiques. Après avoir brillamment fait ses classes auprès du Dr Paul Rivet, aussi ambitieux qu'imaginatif, il recherchait un espace institutionnel qui lui permit d'être maître chez lui ; ce qui allait devenir dans un premier temps « l'ethnographie de la France » lui en donna l'occasion. La salle de France ayant été fermée en 1928, il n'existait aucun musée national traitant du folklore, ce qui était d'autant plus choquant que les musées régionaux s'étaient multipliés dès la fin du XIXe siècle, et plus encore, des musées de folklore dans les grandes capitales du nord et du centre de l'Europe. Depuis le début des années 1930, parallèlement à ses activités au Musée de l'Homme, il avait suivi, puis avait été un acteur de la mise en valeur du folklore français. Sa stratégie, comme celle de Paul Rivet, consista à séparer celui-ci de l'ethnographie indigène, et à rompre le lien qui avait initialement associé « l'ailleurs » et le « paysan » au sein d'une même institution. Pour ce faire, Georges Henri Rivière choisit de s'appuyer d'une part sur les anciens courants régionalistes et d'autre part sur les nouveaux courants socialistes qui se manifestaient dans les années 1935. Pour fonder sa doctrine muséale, il avait visité les musées russes, allemands, scandinaves, s'inspirant de la fonction pédagogique d'un tel, récusant les présentations « folkloriques » d'un autre. En liaison avec les musées régionaux français, Georges Henri Rivière se proposait d'ouvrir à Paris un « musée de synthèse », ce qui fut fait – sur le papier – le 31 décembre 1936 (par inscription dans la loi de finances) et le 1er mai 1937 (par décret), sous la signature de Jean Zay, ministre de l'Éducation et des Beaux-Arts sous le Front populaire. Sur le plan administratif, la nouvelle institution, le musée national des Arts et traditions populaires (MNATP ou ATP) n'est encore qu'un « département » dont Rivière est nommé conservateur le 26 mai 1937.

Souhaitant marquer physiquement sa séparation d'avec le Musée de l'Homme, il obtient quelques bureaux et l'espace d'une galerie dans l'aile Paris, dite aile gauche du nouveau palais du Trocadéro. Et pour finir de rompre les amarres institutionnelles avec le Musée de

l'Homme et son rattachement de tutelle, le Museum d'histoire naturelle, il fait passer l'ethnographie folklorique sous la tutelle des Musées nationaux (alors direction des Beaux-Arts du ministère de l'Éducation nationale). Pour la nouvelle institution, cette décision devait avoir deux conséquences graves tout au long de sa vie. Au sein de leur tutelle, les ATP allaient sans cesse être confrontés à la logique prévalant pour les Beaux-Arts. S'étant coupés institutionnellement de l'ethnologie générale, le Musée allait devoir défendre sa vocation scientifique. Une fois désolidarisés institutionnellement, ATP et Musée de l'Homme ne purent collaborer, se privant mutuellement de la possibilité d'agir de concert, notamment dans les périodes de crise qu'ils traversèrent ensemble à la fin des années 1980.

Entre sa nomination à la tête de la nouvelle institution et la déclaration de la guerre, GHR déploya une activité considérable.

1940-1950 : La traversée de la guerre

En l'espace de deux années, le jeune département organise le 1er Congrès international de folklore en 1937 ; participe à l'exposition « Les travaux et les jours dans l'ancienne France » à l'occasion du troisième centenaire d'Olivier de Serres ; organise en 1939 pour le pavillon français de l'exposition universelle de New York une exposition sur la communauté villageoise provençale, Barbentane, célébrée tant pour ses traditions folkloriques (Nuit des bergers, razeteurs, farandoleurs, pétanque) que pour son adaptation aux transformations socio-économiques. Une activité d'enseignement et de recherche se déploie avec les cours donnés à l'École du Louvre, et diverses enquêtes de terrain, à Romenay-en-Bresse, en Sologne avec le célèbre anthropologue Malinowski, en 1938, à Saint-Viâtre (fêtes et cérémonies de la communauté villageoise). Dans un effort de systématisation des résultats, les enquêteurs sont enjoints de tenir un « journal de route » qui conte au jour le jour l'avancement du terrain et peut être illustré de croquis. Dotée d'un équipement moderne d'enregistrement, une enquête sur la musique traditionnelle bretonne sera engagée, rapidement interrompue par la guerre [2]. Dans les nouveaux locaux, un Office de documentation est installé. Plus que jamais, et surtout à l'approche de la guerre qui fragilise un projet encore naissant, Rivière est sur tous les fronts.

C'est aussi à l'ouverture de galeries d'exposition qu'il s'attache, prévues dans les espaces libérés par les Monuments historiques, soit plus de 2 000 m2. Dès 1937, est établi un document [3] très complet qui expose à la fois le projet scientifique, détaille les collections d'objets qui en illustreront les différentes sections, et décrit les espaces muséographiques qui les accueilleront. Celui-ci est suffisamment précis pour que la réalisation puisse être mise en œuvre rapidement, espère Rivière : conception scientifique et conception muséographique sont pensées simultanément, une démarche qui sera mise en œuvre dans l'élaboration du projet du bois de Boulogne. Afin d'obtenir les budgets nécessaires, il engage, dès alors, sa longue bataille contre une administration à la fois pauvre et chiche – elle aussi prémonitoire des combats épuisants menés à nouveau à partir des années 1950.

La phase architecturale, confiée à Guy Pison, s'engage sous la direction de Jacques Carlu,

l'architecte du palais de Chaillot. En 1938, l'essentiel des travaux concernant l'installation des bureaux et réserves du 2e sous-sol comme l'installation de l'Office de documentation folklorique est réalisé ; au début de 1939 l'adjudication des vitrines est lancée. En juillet, des travaux de désinfection des objets sont exécutés par le laboratoire du Musée de l'Homme. On peut donc penser qu'au moment où la guerre éclate, le musée n'était pas loin d'obtenir les infrastructures nécessaires à l'aménagement de l'exposition. Mais celle-ci impose de mettre temporairement les collections en lieu sûr.

Le nouvel établissement se trouvait en effet doté des collections françaises de l'ancien Musée du Trocadéro. Elles furent transférées dans l'aile droite du palais de Chaillot : Agnès Humbert et Louis Dumont commencèrent l'inventaire d'un fonds contenant environ 4000 objets. Si un vigoureux mouvement de collecte par don ou achat (financé par la Réunion des musées nationaux ou les amis de GHR lorsque celle-ci faisait défaut) permit d'enrichir les collections de 1000 numéros entre 1938 et 1940, beaucoup restait à faire pour illustrer les présentations muséographiques en projet. La rapidité avec laquelle ces programmes furent conçus avant la guerre donne à penser qu'ils étaient donc quelque peu virtuels et répondaient à une double stratégie : obtenir les financements nécessaires au projet, mais aussi servir de trame pour les enquêtes à réaliser et les collectes à conduire. Quoi qu'il en soit, dès 1939, la réputation de l'institution est bien établie grâce à son incessante activité.

Souhaitant que la guerre ne tue pas dans l'œuf son projet, Rivière, connu pour son opportunisme, en a traversé les années avec la prudence du caméléon. Et cette période a été l'objet de débats récurrents, suscités par son éventuelle complaisance avec le programme idéologique de la Révolution nationale voire de collaboration, jusque dans les années 2000. Si dans les années 1941-1942, Rivière a instrumentalisé la propagande vichyste et lui a fait écho, dès 1943, vraisemblablement sous l'influence de Marcel Maget, il s'est engagé dans une nouvelle voie : faire de son musée un lieu de science. C'est bien « la science » qu'invoque en effet Rivière dans une lettre à son ancien chef de service, Paul Rivet, directeur du Musée de l'Homme, le 18 octobre 1944 : « J'ai suivi, ce me semble, votre grand conseil : faire de la science [4]. »

Comme les historiens l'ont bien montré, son projet s'inscrivit d'abord en effet dans le programme de l'État français, dont la continuité idéologique avec le Front populaire n'est étonnante qu'a priori. Si le second a davantage souligné la vocation pédagogique du musée et la mise en valeur de la culture populaire, le folklore ne lui était point étranger et s'enracinait dans le régionalisme qui se développe fortement dans les années 1920 et 1930.

Loin d'être une création de Vichy, le folklore est républicain et la propagande vichyste n'est qu'une « réappropriation réactionnaire et antirépublicaine des mouvements régionalistes républicains d'avant-guerre et une reprise de leur utilisation spectaculaire du 'folklore', déjà critiquée dès 1925 par certains 'savants' – érudits locaux, historiens, folkloristes [5] ». Vichy fait du folklore un de ses emblèmes et du musée un de ses instruments de propagande. Une nouvelle légitimité lui est d'ailleurs donnée dans le cadre de la loi du 10 août 1941 qui réorganise les musées nationaux et y rattache organiquement le « département » devenu

Musée national des arts et traditions populaires.

On peut mesurer cette continuité en comparant, par exemple, la place du folklore en 1937 et en 1941. Tout en se plaçant souvent sous les auspices des loisirs populaires, l'Exposition internationale de 1937 avait largement célébré le folklore, comme en atteste cet article du 30 novembre 1937 : « l'Exposition a servi le folklore, puisque des rondes ont été dansées, des musiques traditionnelles chantées ». Celles-ci étant exécutées par des groupes folkloriques dont l'authenticité des costumes n'était pas garantie, l'auteur s'exclame : « Qu'importe ! C'est quand même la province française qui s'est réveillée, s'est souvenue, s'est cherchée ! Elle a pris conscience de sa vie propre et commence à avoir l'orgueil de son sol et de son clocher [6]. »

De plus, certains considérants de la Commission nationale des arts et traditions populaires mise en place au ministère de l'Éducation nationale en 1938, notamment le point trois, « répandre le goût et la pratique de la musique, des chants, de la danse etc. », allaient dans le même sens. La parenté est si évidente que Rivière demandait en décembre 1942 la création d'une « Commission nationale du folklore » en faisant valoir que « l'objet essentiel de l'ancienne commission est resté sensiblement celui de la nouvelle : coordonner et développer l'étude scientifique du folklore français et étudier toutes mesures propres à en assurer la conservation, la préservation et la rénovation [7] ». Un projet de décret était en préparation en novembre 1943, avec les mêmes protagonistes qu'en 1938, Lucien Febvre présidant la première section dite d'ethnographie folklorique, le directeur des Musées nationaux présidant la seconde, dite de muséographie folklorique et Jean Charles-Brun la troisième, dite de préservation et rénovation du folklore.

Le nouveau conservateur s'était engagé personnellement dès 1937 dans le mouvement du folklore. Des photos le montrent en tête d'un défilé d'un groupe folklorique de Romenay-en-Bresse ; il soutint des manifestations analogues en Provence comme leur promotion en dehors de la France ; à l'occasion de la fête de l'Union nationale du 14 juillet 1939, il est noté que « le musée a fait rallumer plusieurs centaines de feux de la Saint-Jean [8] », etc.

Ce soutien du jeune musée au mouvement folklorique lui donna une légitimité et une visibilité nationales. Un rapport du 27 novembre 1939 soulignait combien celui-ci avait « joué en 1939 un rôle de tout premier plan dans le retour aux traditions et le renouveau folklorique dont la guerre n'a[vait] pas interrompu le développement ». C'était six mois avant le régime maréchaliste.

Se saisissant de l'adéquation entre le folklore, le domaine du musée et l'idéologie qui allait être celle du gouvernement de Vichy, Rivière comptait ainsi maintenir son établissement en activité. Dès la fin de 1939, dans ses divers rapports, il faisait état de multiples activités, comme pour effacer la perturbation liée au conflit. Contrairement à son homologue ou plutôt son géniteur, le Musée de l'Homme, dont certains membres firent un choix radical opposé, celui de la Résistance, le jeune MNATP se mit rapidement au service de l'idéologie vichyste pour ne pas voir cassé le bel élan qui avait présidé à sa fondation.

L'activité pendant les premières années du nouveau régime s'inscrit clairement dans cet espace idéologique comme l'indique le rapport du 30 septembre 1939 : « Une série de 10 conférences radiophoniques consacrées aux traditions de France et de Grande-Bretagne est organisée sur l'initiative du Musée et donnée au poste Radio-Paris. L'Assemblée permanente des Présidents des Chambres d'Agriculture a chargé le Musée de préparer un numéro de folklore paysan, intitulé 'Le Paysan français dans la guerre'. Une quarantaine des meilleurs écrivains régionaux y contribuent par des articles. Enfin M. Le Directeur général des Beaux-Arts a confié au Musée la préparation d'une section du Théâtre aux Armées : la Tradition française. » Le rapport se clôturait sur cette formule : « La guerre ne brisera pas l'essor du Musée dont le but est de mettre en valeur et d'illustrer les traditions et les arts du peuple français [9]. »

Le reproche formulé à l'encontre de Georges Henri Rivière quant à son instrumentalisation du régime de Vichy pour continuer de faire vivre son musée pourrait être mis en parallèle avec l'adhésion des ethnologues du Musée du Trocadéro au modèle colonialiste de l'État français dans les années 1930. Celui-ci leur fournissait les moyens de leurs actions dont le directeur, Paul Rivet, selon Christine Laurière « à aucun moment ne remet en cause la colonisation… Il est parfaitement à l'unisson de cet idéal, qui recoupe la philosophie et ses opinions politiques… Étant donné le contexte d'impérialisme triomphant qui prévaut, agir différemment aurait été un geste contre-productif pour le développement du musée [10]. » Et pouvait-on en 1939-1940 imaginer ce que serait ce conflit ? On sait que les Français d'alors étaient très partagés.

Mais, et ceci lui sera aussi reproché, cédant à la propagande antisémite, l'Office de documentation folklorique, brièvement fermé à la déclaration de guerre, rouvrit dès septembre afin de servir « La propagande française [11] », épuré de ses auteurs juifs. L'adhésion au projet vichyste est donc rigoureuse, jusqu'à l'usage caricatural d'un vocabulaire militant : le musée doit s'employer à « relever la jeunesse française », « renouveler l'artisanat national », « célébrer le travail sain », « rénover la mentalité de la France et ranimer les goûts pour l'art authentique » etc. Toute cette rhétorique – inspirée par le vocabulaire maréchaliste – est nouvelle et abondamment employée dans les textes qui accompagnent les expositions temporaires préparées par Georges Henri Rivière, André Varagnac et Marcel Maget, dès l'année 1940. En témoigne par exemple cette note datée du 1er novembre 1940 et intitulée : « Point de vue de deux folkloristes relativement aux activités artisanales dans les chantiers de jeunesse et les camps de compagnons [12] », dans laquelle Georges Henri Rivière et Pierre-Louis Duchartre énumèrent les activités artisanales auxquelles « la jeunesse » pourrait se consacrer, tels le filage de la laine, la chaiserie, ou les métiers du bois. Ils suggèrent aussi diverses pistes pour enseigner aux compagnons les beautés de l'esthétique populaire, ce qui permettrait d'en faire des folkloristes en herbe, qui pourraient ensuite collecter de quoi enrichir le musée de terroir le plus proche [13]. Mais dès la fin 1942, Rivière et son équipe mirent une sourdine à l'hagiographie maréchaliste du paysan et de ses coutumes pour mettre en valeur le projet scientifique. Comme l'observe Daniel Fabre, soulignant les capacités d'adaptation du personnage aux circonstances politiques, au fond

Rivière « n'a pas plus donné à Vichy qu'il n'a réellement donné au Front populaire [14] ».

Un réel coup d'envoi au développement d'une politique de recherche de « laboratoire » est rendu possible dès 1941 grâce au développement des « Chantiers intellectuels et artistiques » dont l'intense activité allait succéder aux expositions magnifiant l'artisanat. Elle se place sous les auspices de l'État français, au sein du Service de civilisation paysanne de la Corporation paysanne dont Marcel Maget fut nommé directeur en octobre 1941 [15]. Ce syndicat corporatiste, fondé dès le 2 décembre 1940, devait contribuer à la rénovation de la société en commençant par celle de la paysannerie française. René Rémond souligne que « de toutes les réformes conçues par l'État français, c'est sans doute celle qui exprime le plus exactement l'inspiration de la Révolution nationale comme l'ambition du maréchal Pétain de reconstruire la France sur des fondements traditionnels [16] ». Ce Service fut à l'origine des enquêtes lancées dans le cadre des chantiers intellectuels et artistiques qui abondèrent le maigre budget du musée et servirent à son fonctionnement et à lancer des enquêtes. Restés célèbres dans l'histoire du musée, les chantiers de recherche furent au nombre de trois, consacrés à l'étude du mobilier traditionnel (EMT chantier 909 du 15 avril 1941), de l'architecture rurale (EAR chantier 1425 du 28 octobre 1941) et des techniques artisanales traditionnelles (1810, 1er novembre 1942). Un quatrième (chantier 1187, 9 juillet 1941) permit de pallier la pénurie de personnel. Employant près d'une centaine « d'équipiers » – selon le vocabulaire de l'époque –, ces quatre chantiers non seulement enrichirent considérablement les fonds du jeune musée, mais ouvrirent une réflexion sur le champ de son activité, ses méthodes comme ses buts. Le travail qui s'y déploya fit passer d'un folklore passéiste à une ethnographie solidement fondée sur des enquêtes de terrain très documentées.

Collectives et extensives, ces enquêtes cherchaient à rassembler un matériau homogène en suivant des protocoles de questionnaires élaborés en amont. Ainsi, réalisés par de jeunes architectes, historiens, dessinateurs, près de 1 500 maisons rurales firent l'objet de relevés architecturaux, de clichés et d'enquêtes de terrain ; plus de 13 000 dossiers concernant l'ameublement populaire furent rassemblés, tandis que se développaient des enquêtes approfondies sur des activités artisanales. Au plan politique, on sait que ces chantiers sauvèrent du Service du travail obligatoire (STO) nombre de jeunes chercheurs révoqués par Vichy dont les plus célèbres sont Henri Lefebvre et Albert Soboul [17]. Des questionnaires furent lancés sur l'« Atlas folklorique de la France », le « Calendrier traditionnel », le « Folklore juridique », autant de thèmes de recherches qui avaient été proposés lors du Premier Congrès d'ethnographie en 1937. Ce fut l'occasion pour le musée de créer un réseau d'enquêteurs locaux qui serviraient de correspondants réguliers. Grâce à ces travaux, les fonds du musée s'enrichirent considérablement au point que les espaces prévus pour les salles d'exposition au palais de Chaillot servirent de réserves. Dès la fin de la guerre, Georges Henri Rivière savait qu'il lui faudrait trouver un nouveau bâtiment pour présenter les collections et mettre en œuvre les nouveaux principes de sa muséographie.

L'immédiat après-guerre et l'ombre du soupçon

À l'approche de la Libération, l'activité du musée se déroule sous l'œil suspicieux des

vainqueurs ; sur une dénonciation anonyme, Rivière est suspendu de ses fonctions le 22 août 1944, remplacé par Marcel Maget. Soumis à une enquête au cours de laquelle il est soutenu par plusieurs membres du Musée de l'Homme (dont Paul Rivet, André Schaeffner, Michel Leiris), il est réintégré dans ses fonctions le 17 mars 1945 [18]. Cette courte période fut longtemps l'objet de commentaires controversés car dans les années qui suivirent immédiatement la guerre, l'orientation prise par le musée dès 1939 laissa des traces. Le Musée de l'Homme avait pris le parti opposé puisque s'y créa le premier groupe de résistance avec Boris Vildé, Anatole Lewitsky, ethnologues, Jean Cassou et Yvonne Oddon, qui publièrent un journal clandestin *Résistance*. Les deux premiers membres du groupe furent fusillés en février 1942 [19]. Une collaboratrice des ATP, Agnès Humbert, s'y joignit et fut déportée en Allemagne. Rentrant de captivité, elle publia immédiatement ses souvenirs : « Au portillon du palais de Chaillot, un écriteau indique que l'entrée du musée est gratuite pour les soldats allemands. La bibliothèque du MNATP a déjà été modifiée et expurgée. Le livre *Morceaux choisis* de Lévy-Bruhl, qui portait une dédicace de la main même du maître, s'est vu mutiler de sa page de garde. Un volume nouveau d'un certain Montandon sur les Races a pris place non loin des ouvrages de Lévy-Bruhl, et les auteurs allemands sont déjà sur tous les rayons. La très belle et intéressante série de photographies des grèves de 36 a disparu, ainsi que toute trace de documentation muséographique provenant d'URSS [20]. » Ces destins héroïques sont certes sans commune mesure avec le choix du MNATP que Maget justifiait ainsi près de cinquante années après la fin de la guerre : « Que faire ? Soit se résigner à faire du folklore en chambre et à moudre de la théorie à l'ombre des bibliothèques en berne ; soit accepter, avec le minimum de révérence dû à tout pouvoir en place, les moyens de contribuer à un accomplissement partiel du programme d'urgence : le directeur du MNATP [Rivière], dont plusieurs collaborateurs sont prisonniers de guerre, prend les risques de la deuxième solution [21]. »

Le blanchiment de Rivière ne suffit pas à éteindre les polémiques qui se rallumèrent avec des travaux de jeunes historiens. Après qu'un long silence se fut abattu sur les périodes controversées de la guerre, des mémoires entrèrent en conflit à la fin des années 1980. Christian Faure publie en 1989, sous la direction de Pascal Ory, *Le projet culturel de Vichy [22]*, qui insiste notamment sur la dérive folklorisante du musée. À nouveau, des comptes furent demandés à l'institution, alors qu'elle était confrontée à une grave crise institutionnelle, alors que le public des visiteurs s'était rapidement tari, passé les années brillantes de ses débuts. Georges Henri Rivière étant disparu en 1985, c'est Marcel Maget, son ancien adjoint, qui réfute point par point la construction à charge de l'ouvrage, en 1993. Ainsi, contrairement à ce qu'affirme Christian Faure, ce n'est pas en raison d'une position doctrinale que le musée resserre son champ sur le domaine rural et paysan, mais la conséquence des conditions de travail imposées par la guerre [23]. De même, les jeunes architectes lancés sur ces « chantiers » n'étaient pas à la recherche de modèles passéistes de la tradition, mais au contraire dans la continuité des réflexions sur l'architecture nouvelle des années 1930, écloses notamment aux États-Unis. Un des principaux enquêteurs de l'EAR, Guy Pison, était un architecte moderniste. Dans un article très éclairant, ce dernier soulignait que le rôle de

l'ethnographie folklorique était plutôt de révéler des constantes qui s'attachent à la nature de l'homme et de ses créations, en ouvrant des perspectives sur les techniques et les matériaux traditionnels utiles en raison des besoins en reconstruction qui s'annonçaient [24].

Dix années plus tard, à l'occasion d'un ouvrage consacré à la Résistance, Daniel Fabre relance le débat sur la participation du musée à l'idéologie vichyste, dressant un parallèle avec le « ni blanc ni noir » de Primo Levi. Il brosse un portrait nuancé des attitudes des différents protagonistes à l'égard de la science et du pouvoir, mais conclut que le sentiment de culpabilité des survivants expliquerait la direction qu'a prise aux ATP l'ethnologie de la France jusqu'en 1975. « Toute une génération de l'anthropologie française, au sens large, a mis beaucoup d'énergie à dénier et conjurer les dérives, les tentations voire les impuissances qui furent les siennes pendant l'Occupation [25]. » C'est réduire le mouvement scientifique qui inspira Georges Henri Rivière à une contingence politique, alors qu'il était fondé sur le matérialisme historique (Charles Parain), ou l'importance des techniques (André Leroi-Gourhan). C'est évidemment faire peu de cas du renouvellement quasi complet du personnel du musée, dès les années 1970, et des choix engagés par le nouveau conservateur-directeur Jean Cuisenier qui, au contraire, fit en sorte de prendre de la distance, voire de rompre avec les partis pris scientifiques du passé.

Alors que les convulsions du musée faisaient craindre sa disparition prochaine, un colloque « Du folklore à l'ethnologie en France et en Europe » fut tenu dans le grand amphithéâtre du musée en 2003. Une fois de plus étaient remises sur le devant de la scène l'ethnologie et ses musées au cours des années controversées de la guerre. Dans l'introduction de l'ouvrage qui s'ensuivit, Christian Bromberger se demandait pourquoi cette « volonté de savoir s'exprimait si tardivement ». Cette fois-ci, le père mort et enterré ne fut point accusé de collaboration, mais on l'assassina, en récusant sa légitimité scientifique : « Georges Henri Rivière était, sans nul doute, un génie de la muséographie, un inventeur enthousiaste, un infatigable organisateur doté d'une sensibilité esthétique peu commune, mais le grand savant en matière d'ethnologie de la France était alors Arnold Van Gennep (le premier tome de son *Manuel* paraît en 1937) qui demeura en marge du musée et ne s'associa que ponctuellement et tardivement avec Georges Henri Rivière, [...] Toujours est-il que le MNATP, qui jouit, dès ses premières expositions, d'une remarquable aura muséographique, souffrit, à ses origines et chroniquement par la suite, d'un déficit de légitimité scientifique [26]. » On achève bien les chevaux.

On peut penser qu'un travail de recherche sur les relations entre Georges Henri Rivière et Arnold Van Gennep, qui est encore à faire, donnerait en 2020, une vision plus nuancée de la place des deux hommes dans le champ de l'anthropologie française. L'Exposition « Georges Henri Rivière. Voir c'est comprendre » présentée au MUCEM à Marseille en décembre 2018 n'est-elle pas un début de réhabilitation, une tentative, certes insuffisante, pour faire sortir l'homme de l'oubli ? (cf la seconde partie de cet article)

1950-1960 : La difficile naissance de l'institution

Rivière est souvent présenté sous les traits d'un dandy génial, masque derrière lequel lui-même aimait s'abriter. On souligne ses qualités d'esthète et son art de l'entregent : en effet, il a réussi à s'imposer comme seul interlocuteur des instances politiques, structurant le champ de la muséologie et de la recherche au profit de son projet. Utilisant le vocabulaire des ethnologues, les historiens ont montré l'existence de ce que d'aucuns nomment « le clan Rivière » tandis que d'autres lui préfèrent « la clique Rivière ». Dès 1945, c'est la rupture avec André Varagnac – soupçonné d'avoir dénoncé Rivière – qui tente de concurrencer les ATP en créant l'Institut d'archéo-civilisation au sein duquel il tente sans succès d'enrôler Arnold Van Gennep [27]. On sait que le grand folkloriste, auteur du monumental *Manuel de Folklore français contemporain* est resté aux marges des institutions. Celui-ci entretenait une relation ambivalente à l'égard du musée, dont il désapprouvait les méthodes, mais restera néanmoins un compagnon de route. Lui-même et d'autres folkloristes de l'après-guerre reprochaient à Rivière de monopoliser les positions institutionnelles, comme les financements. En bon stratège, Rivière lui offre la présidence de la Société d'ethnographie française en 1951 [28].

Une fois positionné institutionnellement, Georges Henri Rivière a développé des qualités exceptionnelles de persévérance dont on peut juger à l'aune des combats qu'il a menés pour mener à bien son projet. Certes il a usé de son charme et de son réseau personnel, mais celui-ci n'a pu fonctionner qu'au prix d'une incroyable énergie. Contrairement aux années 1928-1937 dont les activités furent très soutenues par la Société des amis du Musée d'ethnographie du Trocadéro puis du Musée de l'Homme, Rivière ne retrouva pas auprès de la Société des Amis des ATP, créée après la guerre, un soutien financier de même ampleur. Son président, James Barrelet, était secrétaire général du Comité des industries du verre, auteur de « La Verrerie en France de l'époque gallo-romaine à nos jours ». Il rassembla une importante collection dont il fit don en partie au musée. En ces années de vaches maigres d'après-guerre, les membres de la Société ne disposaient pas des moyens des riches aristocrates de l'entre-deux-guerres [29], mais James Barrelet offrit à Rivière un soutien indéfectible.

Entre 1950 et 1969, les espoirs ont succédé aux déceptions, et jusque dans les mois précédant l'installation dans le nouveau siège du bois de Boulogne, les rumeurs ont couru sur l'impossibilité du transfert. Il aura donc fallu près de vingt ans pour que le Musée national des arts et traditions populaires traverse le bois de Boulogne et, quittant sa colline du Trocadéro, vienne jeter l'ancre aux côtés de la rivière enchantée du Jardin d'Acclimatation. Au fil de ces années, l'argumentaire développé par Rivière a beaucoup évolué, depuis la tentative de réveil du folklorisme à la constitution d'une véritable science. Afin de systématiser le travail, un laboratoire de recherches, dirigé par Marcel Maget, conservateur adjoint, allait se créer au sein de l'établissement et se doter d'un corps de doctrines [30] pour conduire de nouvelles enquêtes systématiques. Dans le guide d'étude qu'il rédige, celui-ci formalise ce que doit être la rédaction du Journal de route [31], dont l'habitude s'est imposée depuis la fin des années 1930. Le champ étudié est alors sans ambiguïtés : la société rurale traditionnelle. Les travaux sont guidés par un sentiment d'urgence devant la disparition rapide d'un monde traditionnel face à l'avancée du progrès technique.

Tandis que se développaient enquêtes et collectes, quoique à un rythme moins vigoureux que pendant la guerre, Rivière poursuivait sa quête obsessionnelle d'un lieu adéquat pour son musée. Les milieux du folklore et de l'ethnologie scientifique (y compris international) comme celui de la muséologie lui étaient acquis : il s'agissait désormais de dépasser le cercle étroit des spécialistes et de convaincre le monde culturel et politique. Il trouve auprès des responsables de la direction des Musées de France, créée en 1945, d'abord sous la tutelle du ministère de l'Éducation nationale, puis celle du ministère des Affaires culturelles en 1959, le soutien dont il a besoin pour faire émerger le premier musée neuf d'après la guerre. Après plusieurs projets avortés, le choix se porta sur le Palmarium, un grand pavillon de verre, anticipant le futur Grand Palais, situé dans le bois de Boulogne, au Jardin d'Acclimatation, un parc de loisirs créé sous la direction de Geoffroy Saint-Hilaire pour « acclimater » les animaux rapportés des pays que l'Europe entreprenait de coloniser. Le Jardin fut inauguré en 1860 par l'empereur Napoléon III et l'impératrice Eugénie. À partir de 1877, on eut l'idée d'y faire danser quelques Africains de Nubie en compagnie d'animaux originaires de Somalie et du Soudan. De très nombreux groupes, dénoncés aujourd'hui sous le terme de « zoos humains », Zoulous, Lapons, Amérindiens kalina de Guyane, etc., furent ainsi exhibés jusqu'à la veille de la seconde guerre mondiale. Le Palmarium, édifié en 1890, hébergeait une grande serre, le premier étage accueillant de grands banquets. Il tombe en ruines après la guerre et pour faciliter sa nouvelle destination, son sort institutionnel est dissocié de celui du Jardin dont la concession, appartenant à la Ville de Paris, venait à échéance.

En août 1952, une convention fut signée entre l'État, par le biais du secrétariat d'État aux Beaux-Arts, et la Ville de Paris, qui concéda le grand bâtiment dit « Palmarium » ainsi qu'une parcelle de terrain contiguë à la façade Est d'environ 1 200 m2, pour trente ans. Destiné à l'installation du Musée des arts et traditions populaires et à l'aménagement de salles de réunions ou conférences, le bâtiment devait accueillir des congrès scientifiques et folkloriques. Sa contiguïté avec le Jardin devait permettre la présentation de maisons des provinces françaises ; la nouvelle société d'exploitation du Jardin, la société Maillot-Maurice Barrès, acceptait que soient reconstruits dans le parc des spécimens d'architecture rurale, au nombre de dix au maximum.

Dès juillet 1953, Rivière avait été avisé par le directeur général de l'architecture de la désignation, sur la recommandation de Le Corbusier, de Jean Dubuisson, architecte en chef des bâtiments civils et des Palais nationaux, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome et Grand prix de Rome en 1945. L'idée initiale de l'administration était de loger le musée dans la structure métallique du Palmarium rénové mais Rivière et Dubuisson surent convaincre leurs interlocuteurs d'ériger un bâtiment neuf. En effet Dubuisson prit vite conscience qu'un aménagement du vieux Palmarium serait plus coûteux que l'érection d'un bâtiment neuf ; Rivière fut enchanté de ces nouvelles perspectives architecturales qui fourniraient à la beauté des collections l'écrin d'un édifice moderne.

Les deux hommes ne purent se mettre tout de suite au travail, puisqu'entre temps, il avait fallu que fût signé le contrat entre la Ville de Paris et le ministère de l'Éducation nationale.

C'est en 1955, une fois l'hypothèque des premiers crédits levée, que les deux hommes commencèrent à collaborer. Jean Dubuisson était l'homme de la situation, celui qui construirait « non pas un bâtiment somptuaire, mais un bâtiment moderne, flexible ». Jean-François Leroux-Dhuys a retracé les conditions de la coopération entre ces deux hommes qui s'appréciaient mutuellement [32]. À partir d'un programme établi par Rivière, Dubuisson et Michel Jausserand, son assistant (qui resta constamment en contact avec le projet) travaillèrent sans relâche au cours de l'année 1955 au projet du bâtiment. En raison de difficultés de toutes sortes, les travaux ne purent commencer qu'en octobre 1959 et leur lenteur désespérait Georges Henri Rivière, pourtant soutenu par une partie de la presse, ainsi « *Les Lettres françaises* » de mars 1961 qui faisaient l'éloge du projet : « Un musée révolutionnaire est en train d'élever lentement ses huit étages de fer, de béton et de verre. Pour la première fois en France se construit un complexe muséographique imaginé et calculé point par point selon les perspectives les plus avancées de la science. » André Malraux, premier titulaire du nouveau ministère de la Culture appuya les efforts de Rivière pour accélérer les travaux. Le 21 février 1963, la charpente et sa couverture étaient achevés ; un « bouquet de terminaison » fut posé pour célébrer cette étape tant attendue. Cependant, les années passant et en raison de conflits complexes, Georges Henri Rivière dut renoncer au projet de présentation de maisons rurales dans le Jardin d'Acclimatation.

Contrairement aux années de guerre où les recherches-collectes avaient été si vigoureuses, l'enrichissement fut plus lent au cours de la décennie d'après-guerre. Un conflit institutionnel intervint entre Rivière et Marcel Maget qui conduisit ce dernier à quitter l'établissement en 1962. Resté seul maître à bord comme il le souhaitait, entouré d'un personnel principalement féminin, tout à sa dévotion, Rivière administra la maison avec l'autorité et la méticulosité dont il avait fait preuve dans les années passées au Musée d'ethnographie du Trocadéro. Et comme au Trocadéro dont il soulignait sans cesse l'état déplorable et même « la misère [33] », il se plaint sans relâche auprès de ses administrations de tutelle. S'il avait enduré dix années de lutte dans l'entre-deux-guerres, aux ATP, ce fut une bataille contre le ministère qui dura 25 ans et même jusqu'à l'ouverture. Dans les nombreux courriers qu'il adresse à la direction des Musées de France, il se plaint du manque de personnel, de la précarité des conditions des travail, alors que l'équipe est encore installée dans les locaux du Trocadéro, une partie au sous-sol du Musée des monuments français, une autre dans les combles, qui auraient dû servir d'appartement au conservateur. Connu pour ses saillies humoristiques, Georges Henri Rivière disait qu'alors, aux ATP, ils étaient « en-dessous et au-dessus de tout ! ». C'est en effet une équipe très réduite, secondée par des bénévoles, qui assurait les tâches administratives et de recherche. Ainsi le catalogage des collections tel qu'il avait été mis au point au Musée du Trocadéro était conduit sous la direction de Marcelle Bouteiller qui, au cours des années 1950, avait mené des enquêtes sur les « panseurs de secrets » et autres guérisseurs. Sous la houlette attentive de Jacqueline Demoinet, par ailleurs spécialiste du cirque, se remplissaient les cahiers d'inventaire, compilation des minutes consacrées à chaque fiche d'objet, selon les instructions élaborées quelque vingt ans auparavant. Un incendie se fût-il propagé dans la maison, Jacqueline

Demoinet disait qu'elle aurait jeté par la fenêtre les longs volumes reliés de noir afin de conserver la mémoire des fonds du musée. Quant à Hélène Tremaud, elle fit office de secrétaire générale tout en se consacrant à l'étude des jeux traditionnels.

Georges Henri Rivière met au point l'organigramme de la maison qui est divisé en deux entités, les travaux techniques dans les « services [34] », les travaux scientifiques dans les « départements [35] », mais la séparation n'était pas étanche puisque des membres des premiers menaient aussi parfois des recherches, tel Pierre Soulier (responsable du service photographique et dessin) qui rassembla une vaste collection de marionnettes. À travers ce découpage en départements, le Musée entretenait l'illusion d'embrasser la totalité du social : tout objet pouvait rentrer dans l'une des cases. Si les catégories liées à des techniques agricoles, pastorales ou artisanales étaient relativement claires, tout ce qui relevait du social, du symbolique ou du religieux était renvoyé dans l'imprécise catégorie des « Coutumes et croyances ».

C'est par le biais des expositions temporaires que le musée put acquérir de nouvelles collections et grâce au travail en réseau avec les musées régionaux et locaux, les collectionneurs, les spécialistes de la question. Alors que le projet du bois de Boulogne avait du mal à décoller, ces expositions permettaient à Georges Henri Rivière de rester présent sur la scène culturelle et politique. Fondée sur des enquêtes extensives organisées autour de la collecte, cette démarche muséale coupa le musée de l'anthropologie sociale qui se développait alors sur d'autres bases méthodologiques (longs séjours de terrain) et théoriques, inspirée notamment par les travaux conduits en 1949 par Claude Lévi-Strauss, Michel Leiris, Alfred Métraux au sein de l'Unesco.

Entre 1951 et 1963, le musée organisa au palais de Chaillot 22 expositions temporaires conçues comme des « spectacles devant le rideau » (selon l'expression de Rivière), mais aussi esquisses préparatoires à certaines parties des vitrines du futur musée. Parmi celles-ci, *Bretagne, art populaire, ethnographie régionale* (1951), qui présentait notamment le résultat du travail d'enquête conduit sur le terrain par Dan Lallier, auprès du centre céramique de Saint-Jean-la-Poterie, sous la direction de Marcel Maget suivant les préceptes de son fameux guide d'enquête ethnographique. *Objets domestiques (1953)*, réalisée après plus de deux années de préparation par Suzanne Tardieu, était aussi le fruit des enquêtes du chantier 909. Parmi ces expositions, on compte aussi *Arts du cirque* (1956), *Jeux de force et adresse* (1957), *Cinq ans d'enrichissement* (1960), *Bergers de France* (1962). Outre les acquisitions institutionnelles ou sur le marché de l'art, les collectes d'objets liées aux plus récentes expositions temporaires étaient le fruit de démarches raisonnées et documentées sur le terrain, dans le milieu d'origine, au fur et à mesure que le nombre de chercheurs augmentait (Louise Alcan pour le vêtement, Mariel Jean-Brunhes Delamarre pour l'agriculture et l'élevage, Hélène Trémaud pour les jeux, Suzanne Tardieu – présente dès la première heure au musée – pour la vie domestique, Claudie Marcel-Dubois et Maguy Pichonnet-Andral pour la musique, André Desvallées pour l'artisanat etc.).

Grâce à eux, au cours de la seconde moitié de la décennie 1950, s'affermit la politique de

recherche du musée, nouée par le biais de liens institutionnels avec le CNRS qui iront s'intensifiant. Un pôle scientifique majeur et unique, à l'échelle de la France, était en voie de constitution, alors que s'accomplissait le passage du folklore à l'ethnologie. Dès ses débuts, le CNRS fut partenaire du musée, ouvrant des postes pour les chercheurs, fournissant au coup par coup, soit des moyens en missions, soit des allocations pour des projets de recherche. Ainsi la mission folklorique de Basse-Bretagne de 1938 avait-elle été financée par le CNRS et pendant la guerre, plusieurs membres du musée, bénéficièrent de ses allocations. De plus, il abondait le budget d'équipement, comme en 1957, où le musée bénéficiera d'une dotation exceptionnelle pour acquérir des caméras, enregistreurs, appareils photo, machine à écrire. Faute de personnel en nombre suffisant relevant du ministère de la Culture, le schéma institutionnel élaboré par Rivière consistait à confier à ses chercheurs tout à la fois l'aspect recherche et l'aspect scientifico-administratif de la collecte, la gestion des collections et la mise en exposition. En somme, il s'agissait d'établir une continuité entre le travail scientifique de recherche, de collecte et son aboutissement au musée, dans les circuits du catalogage, de la restauration et de l'exposition. Symbiose éphémère tenue jusqu'à l'ouverture du musée.

À partir de 1955, on vit grossir le nombre des personnels CNRS [36] qui, outre leurs travaux de recherche, devaient consacrer une partie de leur temps à des « travaux d'intérêt collectif » exercés en principe au plus près de leur spécialisation [37]- ce qui ne fut pas toujours le cas ; par exemple Jacques Gutwirth, spécialiste d'ethnologie religieuse travaillait sur le costume traditionnel aux côtés de Louise Alcan. Dès lors, la recherche prit le pas sur toutes les autres considérations, comme le proclame Rivière lors d'un congrès international en 1964 : « La recherche est l'infrastructure de toute notre institution. Elle constitue notre contribution à l'avancement de l'ethnologie, elle conditionne le rassemblement des objets et des documents, elle inspire l'action éducative et culturelle. Nous sommes en définitive un musée-laboratoire et cela explique que le Centre national de la recherche scientifique nous donne son appui [38]. » Et cette recherche n'était plus seulement orientée vers la connaissance des techniques ; elle s'intéressait de plus en plus aux « structures sociales, aux représentations [39] ». Cette déclaration est une réponse à tous ceux et celles, sous l'influence de Claude Lévi-Strauss, qui jugeaient l'orientation du musée trop techniciste. Sur le plan institutionnel, elle anticipe ce « musée laboratoire », qui devait être la pierre angulaire de la maison et qui en fut en partie le fossoyeur.

1960-1970 : L'aboutissement du projet Rivière

Conforter le projet scientifique du Musée national des arts et traditions populaires, se placer dans le cadre des nouvelles structures de recherche élaborées par le jeune et dynamique CNRS, fonder une ethnologie scientifique de la France débarrassant la discipline de son fumet vieillot, organiser une opération de recherche « modèle », tels sont quelques-uns des motifs qui poussèrent Georges Henri Rivière à se lancer dans « l'aventure Aubrac [40] », une enquête d'une ampleur jamais reproduite, au destin scientifique complexe, loin d'avoir tenu toutes ses promesses. Elle fut le lieu d'une querelle interdisciplinaire, qui avait pour enjeu la

direction du Musée national des arts et traditions populaires que Georges Henri Rivière se voyait contraint d'abandonner, l'échéance de sa retraite se profilant.

Dans les années 1960, les sciences sociales ont été marquées en France par l'organisation de trois grandes enquêtes collectives interdisciplinaires impliquant un grand nombre de chercheurs : celle menées à Plozévet, commune du Finistère, entre 1961 et 1965 ; en Aubrac, à la frontière de l'Aveyron, du Cantal et de la Lozère de 1964 à 1966 ; dans le Châtillonnais, au nord de la Côte-d'Or, entre 1966 et 1968. La première fut placée sous l'égide du Musée de l'Homme, la seconde sous celle des ATP ; elle a mobilisé une quarantaine de chercheurs issus de diverses institutions et a conduit à la publication entre 1970 et 1986 de sept volumes coordonnés, permis la réalisation de films documentaires, de milliers de photographies et de phonogrammes, l'enregistrement de kilomètres de bande magnétique et la collecte de près de 1 000 objets. La troisième, animée par Jean Cuisenier, associait divers chercheurs dont une équipe de jeunes femmes du Laboratoire d'anthropologie sociale dirigé par Claude Lévi-Strauss.

Contrairement à ce qu'avance Arnauld Chandivert dans une relecture à charge des archives de la recherche [41], qui ne voit dans l'enquête Aubrac qu'une démarche encore folklorisante, l'enquête Aubrac correspond bien à ce moment historique de l'émergence d'une ethnologie scientifique qui a contribué par certains aspects à intégrer l'ethnologie française au sein de l'anthropologie sociale. Certes, l'enquête qui lui succéda en Châtillonnais marqua une rupture avec les thématiques et les façons d'enquêter, mais dans la RCP (recherche collective sur programme) Aubrac, on trouve entre autres, des travaux pionniers d'anthropologie historique (Charles Parain), d'anthropologie urbaine (Jean-Luc Chodkiewicz) [42], d'anthropologie culturelle (Jean-Michel Guilcher), sans même parler du terrain au long cours mené par les agronomes pour conseiller les éleveurs bovins face aux transformations induites par la mise en place du marché commun européen [43]. Ainsi Georges Henri Rivière pouvait-il écrire dans un rapport destiné au CNRS : « L'ethnologie de la France, désormais, s'axe sur le passage de la société traditionnelle à la société industrielle, constitue sur la première de vastes archives écrites audio-visuelles et coopère avec d'autres disciplines-notamment l'histoire et la sociologie, l'anthropologie sociale et l'agronomie en vue d'une connaissance rétrospective et prospective de notre pays [44]. »

Autour de Rivière et André Leroi-Gourhan, toute l'équipe du musée se mobilisa afin de produire une gigantesque monographie à l'échelle de trois départements, couvrant en principe tous les aspects sociaux, techniques, culturels de ce qu'on appelait alors les « communautés villageoises ». L'épicentre de l'enquête se focalisait sur l'activité fromagère dans les burons –ainsi nomme-t-on les fromageries d'altitude – dont l'un d'entre eux fut intégralement reconstitué dans la galerie culturelle du musée. Aux côtés des ethnologues sur le terrain, une équipe de sociologues, sous la direction d'un jeune agrégé, Jean Cuisenier, alors assistant de Raymond Aron au Centre de sociologie européenne, fut appelée, dont les rapports publiés dans le premier tome détonnaient en raison du pessimisme de leur diagnostic concernant l'avenir de la région. Pour eux, société et économie aubraciennes

étaient en train de dépérir, de régresser, avec le vieillissement de la population, le départ des femmes, la vétusté des logements, etc. Non seulement les conclusions étaient fort déprimantes, mais l'analyse, fondée sur le thème de la rationalité économique, avait un ton et un style qui tranchaient fortement avec le reste des volumes. Les « ethnologues » imputaient aux façons de faire des « sociologues » – visite rapide sur le terrain d'une petite équipe de sept personnes – leurs analyses trop rapides et tranchantes, leur vision très extérieure de la société. Là où les sociologues voyaient « une société qui se défai[sai]t [45] », les ethnologues observaient un système agro-pastoral traditionnel en train de muter dans le cadre de la mise en place du marché commun. Les traces de cette querelle entre étiquettes disciplinaires furent durables au sein des ATP dont Jean Cuisenier reprit la direction en 1968. Jusqu'à ce que l'âge de la retraite atteigne l'ancienne équipe qui avait collaboré aux côtés de Rivière à la constitution du musée, un procès en illégitimité pesa sur les épaules du nouveau directeur et de ses collègues.

Cette enquête présentée comme exemplaire connut un destin finalement aussi triste que le musée dont elle est fille. Alors que « la grande aventure de l'Aubrac », comme on la nommait, continuait de fonctionner sur des schémas anciens d'enquête collective, à l'image des missions africaines du Musée d'ethnographie du Trocadéro, alors qu'elle était centrée sur des questions de technologie culturelle en liaison avec la collecte d'objets, de nouveaux paradigmes, sous l'influence de Claude Lévi-Strauss s'imposaient : enquêtes longues ; nouvelles thématiques : la religion, la parenté, les rituels, le champ des représentations. Finis les terrains sur lesquels travaillait une tribu de scientifiques. Selon la manière de faire de l'anthropologie anglo-saxonne, chacun et chacune, seul sur « son » terrain, approfondissait une thématique spécifique, en se demandant « comment cela fonctionne-t-il ici et maintenant [46] ? ». Une nouvelle génération d'ethnologues renouvelait aussi le traitement de thèmes classiques. Ainsi peut-on comparer le catalogue de recettes de la thérapeutique populaire publié dans le volume IV de *L'Aubrac* à la façon dont Jeanne Favret-Saada s'est emparée de ces sujets quelques années plus tard.

Quel que fût le destin posthume de l'enquête, celle-ci contribua à établir solidement la réputation scientifique du musée à laquelle Georges Henri Rivière était très attaché. Avec le départ de Marcel Maget et la disparition de son « laboratoire d'ethnographie française » en 1962, la recherche ne trouvait son compte ni dans les services, ni dans les départements du musée. Rivière fournit en janvier 1965 un rapport détaillé des liens entre le musée et la recherche autour de quatre axes : le terrain, le laboratoire, les publications, la RCP Aubrac. Fin connaisseur des rouages administratifs du CNRS, et en étroite complicité avec son directeur général Pierre Monbeig qu'il connaissait de longue date, Rivière inscrivit donc le musée dans la première vague de créations de musées-laboratoires [47]. Le Centre d'ethnologie française (CEF) fut créé le 1er juillet 1966. Il cessera ses activités en 2005.

À la veille du déménagement dans ce qu'on nommait « le nouveau siège », le fondateur établit un état des lieux contrasté de la situation. Dans deux volumineux dossiers manuscrits, datant de 1964 [48], souvent très raturés, comportant quelques passages dactylographiés,

Rivière entreprit la synthèse des actions du musée, telles qu'elles furent menées et telles qu'elles auraient dû l'être, qu'il s'agisse des locaux ou du personnel.

Le préambule de la conclusion [49] jetait un regard rétrospectif sur la construction du musée – quoiqu'empirique et réalisée au travers des années et des difficultés – d'où se dégagent des idées-forces :

> « a) réaliser un équilibre entre les trois fonctions fondamentales propres à tout musée de quelque importance : étudier, conserver, mettre en valeur ;
> b) construire un musée-laboratoire ayant pour discipline de base l'ethnologie française, conçue au sens le plus large : de la socio-économie à l'ethno-esthétique ;
> c) obtenir le personnel technique nécessaire au fonctionnement de services et de départements, en d'autres termes pallier le vide technique dont souffrent encore la plupart des musées français ;
> d) remodeler toujours en logique ce qu'impose l'empirisme quotidien – poursuivre un grand dessein, auquel la préparation du nouveau siège est étroitement liée. »

Georges Henri Rivière espérait (ou faisait semblant de croire) que l'installation au bois de Boulogne aurait lieu en 1966 : cet emménagement devait couronner « sa vocation de musée-laboratoire d'ethnologie de la France, de musée français [50] ». Mais ses propos trahissaient sa lassitude et son sentiment d'être mal compris des « autorités supérieures » – ainsi qu'il les nommait.

Au fur et à mesure que l'on s'enfonce dans la lecture de ce rapport qui n'est qu'une longue plainte, émerge l'image d'un homme vieillissant, pris d'un fort sentiment d'amertume, voire aigri, usé et épuisé par les luttes contre l'administration [51]. Ses propositions d'organisation, prévues avec un degré de minutie quasi obsessionnelle, révèlent sa fixation maladive sur le détail au point de rendre impossible tout fonctionnement [52]. Ce travers, bien connu de son équipe, ne fit que s'accentuer avec l'âge et le moment d'un départ qui se profilait. En dépit de ses efforts pour conserver son poste jusqu'à l'ouverture de l'institution, il fut mis à la retraite le 1er juillet 1967, peu de temps après l'anniversaire de ses 70 ans. Selon Jean-François Leroux-Dhuys, cette retraite jugée comme brutale s'explique par le fait que la direction de l'Architecture de la rue de Valois rendait Rivière responsable du retard du chantier et du dérapage de son coût financier. Le coût de la construction avait de très loin dépassé les prévisions budgétaires : « 9 millions de francs avaient été estimés suffisants par l'architecte. En fait, dès mars 1971, 29, 9 millions d'autorisations de programme avaient été ouverts et 27, 8 affectés [53]. » Dans un entretien donné au *Monde*, Rivière, amer, voyait les choses autrement : « On ne m'a pas donné un jour de plus. J'étais fâché avec Malraux. Il avait découvert que j'avais créé un laboratoire associé au CNRS, alors qu'il avait horreur de la science. [...] Il me l'a fait cruellement ressentir en me mettant sans appel à la retraite [54]. » Comment lui succéder ? Qui pouvait prendre la relève ? Georges Henri Rivière refusait l'échéance et, jaloux de son autorité, n'avait formé aucun successeur, en dépit des exhortations que multipliaient ses amis Claude et Monique Lévi-Strauss au cours des nombreux dîners auxquels ils accueillaient Georges Henri Rivière [55]. Cette crise de

succession est sans doute à la racine de la tragédie des ATP.

Rivière avait cependant dressé en creux le portrait de son successeur dans son rapport de 1964 : « Je suis ce que je suis et j'ai fondé l'institution. J'estime que mon successeur devrait faire preuve de deux aptitudes, l'une d'ordre muséal, l'autre d'ordre scientifique, couvrant respectivement les deux volets du diptyque, autrement dit du musée-laboratoire qui constitue l'institution. Aptitude muséale, c'est-à-dire vocation à administrer, à organiser, à collecter, à mettre en valeur. Aptitude scientifique, c'est-à-dire titre universitaire tel que doctorat ès lettres (ethnologie), aptitude à diriger des chercheurs et à contrôler les problèmes techniques qu'entraîne la recherche. Il y aurait intérêt à ce qu'il soit un homme [56]. »

Cette dernière phrase était évidemment un coup de couteau dans le dos de certaines de ses plus proches collaboratrices qui auraient bien pris sa suite. Michèle Richet, spécialiste d'esthétique, collaboratrice infatigable et dévouée de Rivière depuis vingt-cinq ans, se voyait bien à la tête du musée ; elle fut nommée conservateur par intérim, acceptant la tâche « malgré les difficiles conditions matérielles et psychologiques [57] ». Mais si sa candidature était légitime aux yeux de ses collègues du musée, elle ne l'était pas aux yeux de l'administration de tutelle pour coiffer le jeune Centre d'ethnologie française. Au sein du vivier des conservateurs, il n'existait aucune personnalité dotée de la double qualification, muséale et scientifique. Le nom de Corneille Jest, jeune ethnologue qui avait dirigé efficacement aux côtés de Georges Henri Rivière la mission Aubrac, fut un temps avancé, mais le choix se fixa sur celui de Jean Cuisenier.

Né en 1927, agrégé de philosophie, Jean Cuisenier, après avoir conduit des enquêtes de terrain en Afrique du Nord à la fin des années 1950, s'orienta vers l'anthropologie. Il est nommé à la Sorbonne de 1959 à 1968 comme assistant de Raymond Aron, directeur du Centre de sociologie européenne, au sein duquel il est chargé du domaine méditerranéen. Rivière avait fait sa connaissance lors de sa participation à la RCP Aubrac dans laquelle il incarnait la discipline « sociologie » et Claude Lévi-Strauss lui avait fait confier la responsabilité de la RCP suivante, celle du Châtillonnais, à laquelle participèrent principalement des membres du Laboratoire d'anthropologie sociale. À l'intérieur de la maison, il se disait que Rivière approuvait ce choix, pensant ainsi avoir les coudées franches pour achever son musée, alors que le nouveau conservateur-directeur du CEF se consacrerait aux activités de recherche. Nommé par André Malraux pour une mission de deux ans, Jean Cuisenier prit ses fonctions officielles le 1er janvier 1968. Ainsi espérait-on en haut lieu qu'un homme jeune et dynamique viendrait à bout d'un chantier dont les retards lassaient l'administration [58].

Le nouveau conservateur dut affronter une fronde locale portée par le mouvement de mai 68. Les conditions de sa nomination, sans aucune consultation avec les membres du musée avaient été peu appréciées : il était considéré comme un « parachuté ». Des assemblées générales se tinrent dans la salle de conférences du Musée des ATP (alors encore à Chaillot) et dans la salle de cinéma du Musée de l'Homme. Outre la contestation du mode de nomination du conservateur en chef du MNATP, les structures de celui-ci, dans sa vocation de musée-laboratoire, étaient déjà en débat !

Pour les membres de l'équipe Rivière, en désignant un « sociologue », la direction des Musées de France avait fait entrer le loup dans la bergerie. Dans le contexte des années 1960, confier à un sociologue la responsabilité d'un musée d'ethnologie semblait blasphématoire. Les deux disciplines se tournaient alors le dos, qu'il s'agisse des terrains – sociétés complexes contre sociétés pensées comme simples, sociétés modernes contre sociétés du passé –, ou des méthodes : enquêtes quantitatives statistiques pour les premières, s'appuyant sur des échantillons représentatifs, enquêtes ethnographiques qualitatives pour les secondes, sur le terrain, aux côtés des populations étudiées. Bref, la sociologie semblait très éloignée de l'objet et des méthodes du musée. Cette virulente opposition s'était déjà manifestée à propos de l'enquête Aubrac car, on l'a dit, les conclusions des enquêtes conduites sous la responsabilité de Jean Cuisenier, à la tonalité nettement négative quant à l'avenir de la région, étaient réfutées par les ethnologues qui opposaient notamment leur longue présence sur le terrain aux rapides incursions qu'il y fit avec son équipe de sociologues du Centre de sociologie européenne [59]. L'antagonisme entre les membres de la « maison Rivière » et les nouveaux venus était un des vers dans le fruit, alors même que le musée n'était pas encore ouvert.

À la veille de prendre ses fonctions en juillet 1968, Jean Cuisenier demandait à tout le personnel scientifique de la maison de lui faire part de leurs vues sur l'ethnologie de la France. Se pliant à cette demande, le vieux conservateur qui venait d'être institutionnellement dépossédé de son enfant, fit surtout état du véritable « martyre », du « calvaire des vingt années passées » causé par l'insuffisance des moyens. Avant même que le déménagement eût lieu, Georges Henri Rivière observe que « c'est beaucoup, pour l'institution, son nouveau responsable, ses collaborateurs anciens ou nouveaux, que d'être délivrés, d'être libres du fardeau, du cauchemar qu'aura été, au travers des années, la gestation, pour ne pas dire l'obsession constante de cette entreprise géante. C'est beaucoup de se trouver soudain, après les soutes, les galetas, les taudis de l'ancien siège, dans ce cadre harmonieux de travail [60] ». À la nouvelle équipe, le vieux conservateur offrait ce bel outil – quoiqu'encore inachevé.

Le déménagement des collections s'effectua en septembre 1968 dans les magnifiques réserves du second sous-sol (régulièrement inondées au fil des années par la charmante serpentine du bois de Boulogne) où furent installés les 80 000 objets en trois dimensions, les 200 000 en deux dimensions trouvant leur place dans les services (iconothèque, photothèque, bibliothèque). Jean Cuisenier emménagea avec ses collaborateurs membres du CNRS qu'il voulait agréger à l'équipe fondatrice du musée. Ce fut là d'ailleurs une des premières sources de conflit : il fallait faire de la place pour des personnels chercheurs non prévus dans le projet architectural.

1970-1980 : L'Apothéose de la Maison Rivière

Quand le musée sortit de terre, *Le Monde*, enthousiaste, qualifia le bâtiment de « pur vaisseau de cristal teinté », et l'ensemble de l'institution de « machine muséale d'une dimension sans exemple en Europe, peut-être dans le monde [61] ». Certes, la structure de verre et d'acier

avait de quoi surprendre tant elle était en opposition, voire en contradiction, avec le nom même du musée qu'elle abritait : en allant visiter les arts et traditions populaires, on s'attendait à voir surgir au coin du bois une chaumière au toit de paille ou une ferme en pierre de granit plutôt qu'un parallélépipède d'acier et de verre. Non seulement, le bâtiment avait de quoi surprendre, mais il avait aussi de quoi séduire par sa rigueur et sa simplicité qui offraient un contraste saisissant avec l'environnement urbain cossu et l'entourage de verdure.

Œuvre de Jean Dubuisson, le MNATP est la première commande d'un musée national après la guerre, passée en 1953. Alors que bien souvent, des musées sont logés dans d'anciens bâtiments au sein desquels il est difficile de loger les collections, celui-là fut le résultat d'une collaboration unique entre architecture et mise en valeur des collections. Le projet prévoyait d'associer à un bâtiment horizontal qui offrirait une vitrine aux expositions, un édifice de huit étages abritant les services de conservation et de recherche. Séparé dans une première ébauche du projet, le bâtiment-laboratoire fut réintégré, dans une seconde ébauche, au-dessus du bâtiment muséal.

Dans l'après-guerre, la réflexion sur les fonctions d'un musée s'était affermie et le souci de la préservation des collections occupait une place importante. Aux ATP, il fallait donc des réserves suffisamment vastes pour accueillir des collections qui ne cessaient de s'enrichir ; il fallait pouvoir les conserver dans des conditions optimales afin de garantir leur pérennité ; un laboratoire de restauration des objets était indispensable ; le contrôle climatique et optique des conditions de présentation des objets devait être rigoureux. Des matériels technologiques de pointe furent installés dans les divers services : phonothèque, photothèque, un centre informatique avec son terminal, que complétèrent différents ateliers techniques de restauration et entretien (mécanique, menuiserie, métaux, textiles). Deux auditoriums furent prévus, l'un au 9e étage, pour servir de salle de séminaire avec mur coulissant pour en augmenter la capacité, et au sous-sol un auditorium alors ultra-moderne de 500 m2 avec une cabine son-image, une régie cinéma, une cabine de traduction simultanée, etc. À l'énumération de ces éléments architecturaux, on comprend l'exceptionnel travail réalisé tant sur le gros œuvre que sur le second, jusqu'à l'intégration des luminaires, le mobilier des bureaux [62].

L'œuvre de Georges Henri Rivière ne pouvait être achevée qu'après l'ouverture des galeries d'exposition. Après sa retraite, s'il n'occupa jamais le bureau du conservateur situé au 8e étage, des moyens de travailler lui furent conservés avec l'attribution d'un bureau au 9e étage, et du personnel CNRS détaché auprès de lui. En fait, toute l'ancienne équipe du musée, encore en activité, fut mobilisée [63], pour réaliser le programme scientifique des galeries qui était achevé depuis de nombreuses années.

Le temps qui s'était écoulé entre le projet et sa réalisation permit à Rivière de fortifier sa doctrine muséographique. Il y aurait deux galeries, l'une destinée au grand public, la galerie culturelle, et la galerie d'étude qui devait attirer un public de spécialistes. L'organisation du bâtiment invitait le curieux à passer de la première à la seconde puis pour approfondir ses

connaissances à s'élever dans les étages du bâtiment jusqu'aux services de documentation : iconothèque, phono- et photothèque. Logiquement, la galerie culturelle aurait dû être ouverte en premier, mais elle prit du retard, et afin de calmer l'impatience de l'administration, c'est la galerie d'étude à laquelle on accédait au premier sous-sol par un escalier qui fut inaugurée le 1er février 1972. Sur une surface de 2 500 m2, elle était constituée de rues consacrées aux thématiques coiffées par chacun des douze départements du musée. Dans un sous-sol sombre dont la seule lumière éclairait les objets, le visiteur était invité à regarder les gestes techniques de l'agriculture, de l'élevage, de la vie domestique, etc.

Dix rues bordées de vingt vitrines parallèles longues de 25 m, hautes de 2, 26 m et profondes de 1, 13 m s'éclairaient à la pression du doigt du visiteur. Celui-ci était saisi par la sobriété de la muséographie. L'objet, sur lequel se focalisait tout l'éclairage, était présenté dans sa nudité sur fond noir, suspendu par un fil de nylon, une technique à laquelle Georges Henri Rivière pensait déjà au Musée d'ethnographie du Trocadéro et au Musée de l'Homme, inspirée des présentations des grands magasins auxquels il rendait visite avec André Leroi-Gourhan [64]. La muséographie novatrice de cette galerie que certains ont qualifiée de « magique », d'autres « d'exigeante », fut composée comme un livre. André Desvallées, chef du service de muséologie et Jacques Pasquet, muséographe-designer, recourent volontiers au vocabulaire de la typographie : « Nous n'avons recherché aucun 'effet' en soi. Nous avons ordonné les séries comme un typographe compose une page, signe après signe, groupe de signes après groupe de signes, en ménageant des espaces entre les paragraphes, des respirations, des ponctuations [...] Nous avons voulu épurer, abstraire. On nous taxera peut-être de jansénisme. De toute manière, dans un musée, les objets ont rompu le contact avec leur milieu d'origine [65]. »

Dans la vitrine, peu de cartels et aucun commentaire, mais les informations relatives au contexte social et culturel de production et d'utilisation des objets, outils, costumes, etc., n'étaient cependant pas absentes. On les trouvait dans des alvéoles courant le long des murs : des moyens audiovisuels variés – visionneuses automatiques de diapositives, magnétophones, projecteurs cinématographiques en miniature à écrans incorporés – furent installés. Avant l'ère de l'interactif et du multimédia, Rivière fit appel à la technique la plus sophistiquée en matière de réalisation audio-visuelle de l'époque. À propos des techniques de l'agriculture et de l'élevage, par exemple, la dimension historique était restituée grâce à la projection de diapositives représentant les pages de livres d'heures témoignant de leur ancienneté. Une séquence de film sur le battage au fléau en Aveyron exposait la dimension technique ; un enregistrement de cabrette, la dimension sonore, etc.

Hélas, les équipements, rapidement obsolètes, tombèrent en panne les uns après les autres sans espoir de réparation. De même, la réalisation d'albums documentaires composés de cartes postales, photographies, documents cartographiques, qui devaient mettre en situation les objets présentés dans les vitrines, ne fut jamais conduite à son terme [66]. En revanche, une petite collection de guides-catalogues très documentés permettait d'éclairer le visiteur. Ces livrets dénommés « guides ethnologiques [67] », opuscules particulièrement

intéressants pour comprendre le système de traitement muséographique des objets ethnographiques, restent aujourd'hui les seuls témoins de la galerie d'étude.

Les thématiques des rues allaient du plus matériel au plus symbolique. Habitat, techniques d'acquisition (cueillette, chasse, pêche), portage et transports ruraux, techniques de production (agriculture, élevage), techniques de transformation, vie domestique occupaient les premières vitrines ; venaient ensuite les croyances et coutumes, costume, jeux, puis la littérature, la musique, la danse, le spectacle, les arts graphiques et plastiques. Un mode de visite était imposé au visiteur qui devait en quelque sorte « lire » les vitrines de la gauche vers la droite. Les outils étaient présentés dans l'ordre croissant de technicité, du plus simple au plus sophistiqué, (par exemple en ce qui concerne les outils de labour, de la houe à la charrue, les outils du battage, du fléau au tarare, etc.), ou selon des fonctionnalités qui s'enchaînaient dans l'ordre chronologique des actions, préparation des aliments, modes de cuisson, ustensiles pour servir ou conserver, etc. Cette galerie était fortement inspirée par les rigoureuses classifications techniques d'André Leroi-Gourhan. Les grilles de présentation étaient essentiellement fondées sur des typologies technologiques et la taxonomie de la culture matérielle ; elles ne pouvaient toutefois s'appliquer dans les dernières sections concernant les coutumes et croyances et les manifestations de la culture. Les objets n'étaient plus alors les « témoins » d'un savoir-faire ; il leur était demandé de symboliser un fait social. Une des illusions entretenues par la muséographie de Georges Henri Rivière fut d'aligner le traitement du social sur celui du technique. Le visiteur qui regardera un mouchoir décoré de scènes représentant des recettes de la médecine traditionnelle, une statuette de saint protecteur, une quenouille dite « à la Vierge » ou un trezain (pièces de monnaie données en mariage) ne comprendra ni les façons de faire thérapeutiques populaires, ni les circuits d'échanges matrimoniaux. L'homogénéité de la muséographie, par la proximité, dans les vitrines, d'outils qui parlent de systèmes techniques, de chaînes opératoires, et d'objets qui se rapportent à la vie sociale ou religieuse, produira, en quelque sorte, une tromperie sur la marchandise, car ces deux types d'objets n'appartiennent pas à la même catégorie, et ce, sous un double registre : celui de leur fabrication (production artisanale) et celui du sens. Plus généralement, la fonction pédagogique s'exprime dans les objets et instruments à finalité technique, mais pas à finalité symbolique. La présentation d'une ponne à lessive donne à comprendre le travail de la lavandière, alors qu'une coiffe de mariée n'apprend rien des rites et stratégies matrimoniales [68]. Dès années plus tard, à propos du musée du Quai Branly, Philippe Descola exprimera la même réserve relative à la présentation de tel ou tel objet rituel : « Pour apporter une information scientifique sur un objet de ce type, pour le contextualiser sérieusement, c'est-à-dire pour donner une idée de l'efficacité dont il est crédité dans les circonstances où on l'emploie, il ne suffit pas d'informer le spectateur de ce qu'il sert à convoquer les esprits dans un rituel chamanique ou à éprouver le courage d'un garçon dans un rituel initiatique, il faudrait [...] pouvoir restituer par le menu l'ensemble des actions auxquelles il participe et l'ensemble des relations au sein desquelles il s'insère, qu'il modifie, pendant la durée du rituel [...] bref, il faudrait recréer l'intégralité du rituel [69]. » Ce qui est impossible, bien entendu.

Janséniste, certes, cette galerie l'était : dépouillée, austère dans sa recherche esthétique ; seuls quelques spécialistes très pointus de telle ou telle technique, de telle ou telle manifestation de la culture pouvaient en interpréter le sens. Les visiteurs – grand public – étaient décontenancés par ces présentations, et les commentateurs de la presse déconcertés par ce parti pris. À leur décharge, il faut préciser que, lors de l'ouverture de la galerie, le matériel qui devait servir à documenter les objets était encore absent et peu de cartels posés. Seuls quelques-uns – énigmatiques à souhait – appuyés sur les classifications d'André Leroi-Gourhan [70] du type « percussion posée à tranchant longitudinal » (couteau), « percussion posée transversale » (herminette), « percussion lancée » (hache) – figuraient dans les vitrines. Ainsi entraîné dans un monde qui sollicitait plus son imagination que son intelligence, le visiteur était pris d'une vive émotion esthétique, analogue à celle suscitée par « l'art brut ». Comme Rivière l'avait souhaité [71], ces assemblages d'outils de fer et de bois suspendus en apesanteur contribuaient indéniablement à former la sensibilité du public. Paradoxalement le manque d'indications dans les vitrines participait de leur beauté puissante. Sally Price note que « la plupart des expositions où les objets sont présentés en tant qu'objets ethnographiques sont assorties d'informations sur les fonctions techniques, sociales et religieuses, ce qui gomme l'idée que la qualité esthétique de l'œuvre 'peut aller de soi' ou plutôt, gomme l'idée même que l'objet possède une qualité esthétique digne d'être transmise. Dans ce mode de présentations, le spectateur est invité à construire une compréhension de l'objet à partir du texte explicatif et non plus à réagir par absorption sensorielle et émotionnelle de ses qualités formelles [72] ».

Le Monde parlait de « spectacle sobre mais d'un intérêt prodigieux [73] ». « Magicien des vitrines [74] », Rivière a enchanté et surpris des milliers de visiteurs et fait de la muséographie un « art ». Cependant, déjà certains critiquaient une muséologie dont l'esthétisme était qualifié de « glacial », ôtant *a contrario* toute émotion à la visite. Aux louanges de 1972, succéderont rapidement des critiques, les contempteurs oubliant la rupture fondamentale que cette muséographie avait instaurée avec les présentations que l'on avait coutume de voir dans les anciens musées de folklore : scènes de genre, reconstitution d'intérieurs assemblant des objets hétéroclites, faux cortèges de mariage, etc.

Tant attendue, de plain-pied au rez-de-chaussée, la galerie culturelle fut enfin inaugurée le mardi 10 juin 1975 par Michel Guy, alors ministre de la Culture. Longuement mûri, souvent remanié (on en connaît cinq versions), le programme de la galerie est un document impressionnant qui détaille le contenu des vitrines et exprime la globalité du projet. Dans ce document, Rivière présente la genèse et le parti pris architectural, idéologique, et muséologique [75]. La galerie est organisée en deux sections, l'Univers [76] et la Société [77], et répond à la doctrine de l'objet-témoin, visant à exprimer la culture de l'humanité à travers celle des paysans français. Il s'agissait moins de faire revivre une civilisation, que de montrer l'homme dans une de ses manifestations culturelles particulières. Ensemble, galerie d'étude et galerie culturelle étaient le « reflet global de la culture française préindustrielle », et constituaient « de véritables encyclopédies des connaissances anthropologiques relatives au domaine français » [78]. Cette seconde galerie s'adressait au grand public : elle était

construite sur un parcours sinueux de 2 350 m2, sans échappatoire et se composait principalement d'une série de vitrines qui avaient été pensées comme mobiles et démontables au gré des transformations futures de la muséographie.

Georges Henri Rivière a rédigé une dédicace qui recense les personnalités du monde de la science, de la culture et de la politique auxquelles l'institution est redevable d'enfin exister :

> « À André Malraux, mon ami des anciens jours, mon ministre des nouveaux jours et auquel le Musée des arts et traditions populaires doit de prendre forme ;
> À Claude Lévi-Strauss qui n'a cessé d'inspirer ce travail ;
> À Jean Châtelain et Pierre Monbeig [79] en reconnaissance de leur aide confraternelle ;
> À tous mes collaborateurs du Musée et de son Centre d'ethnologie française sans lesquels rien n'aurait été fait ;
> et à la mémoire de Georges Salles [80] mon guide et mon soutien de toujours,
> je dédie le programme de la galerie culturelle, œuvre maîtresse du Nouveau siège. »

Ici, comme dans la galerie d'étude, une des plus grandes surprises du visiteur était l'atmosphère sombre dans laquelle il était plongé. Celle-ci répondait à un double objectif : muséographique et conservatoire. Selon la doctrine de Rivière, les objets seuls devaient être éclairés, comme dans une mise en scène, pour mieux focaliser l'attention du visiteur. Par ailleurs, les conservateurs qui se souciaient de la pérennité de leurs collections observaient que la lumière les détruisait rapidement. Dans le cadre de sa direction de l'ICOM de 1948 à 1965, Rivière fut parmi les premiers à attirer l'attention sur les méfaits de la lumière naturelle. Si initialement des « skydômes [81] » devaient laisser la lumière du bois de Boulogne éclairer les présentations, Rivière en accord avec Dubuisson décida d'obstruer tant le plafond que les vitres extérieures afin de maîtriser la lumière artificielle. En plongeant le visiteur dans une atmosphère sombre, son œil s'accommodait et l'on pouvait réduire l'intensité de l'éclairage. Parti pris muséologique et contraintes de conservation convergeaient dans un mode d'exposition qui faisait autant appel à l'intellect qu'à l'émotion.

Alors que la conception de la galerie d'étude était thématique et fondée sur les taxonomies de fonctions d'objets, laissant au visiteur le choix de sa « rue thématique », l'itinéraire de la galerie culturelle imposait un itinéraire fixe. Après une brève vitrine historique, y étaient d'abord abordés les aspects techniques des sociétés paysannes, puis les aspects sociaux et esthétiques. Des séquences suivaient les temps et les gestes des hommes – du blé au pain, de la vigne au vin, etc. –, entrecoupées de vitrines mettant en situation un moment social : le berger et son troupeau en transhumance, la montée des vaches en estive sur une montagne de l'Aubrac, un enterrement en Normandie par une confrérie de Charitons, etc.

Scandant ce parcours étaient installées des « unités écologiques », une création de Georges Henri Rivière, inspirée par les fouilles de l'archéologue André Leroi-Gourhan qui démarraient alors à Pincevent et qui consistaient à faire des prélèvements aussi exhaustifs

que possible sur le site. Appliquant la même technique, le conservateur fit prélever sur le terrain des ensembles domestiques ou artisanaux complets qui cessaient d'être en usage et furent restitués ou reconstruits en une présentation formant un système signifiant : un atelier de tourneur sur bois en forêt de Perseigne à la Fresnaye-sur-Chédouet (Sarthe), une forge à Saint-Véran (Hautes-Alpes), un intérieur domestique à Goulien (Finistère), le buron de Chavestras-bas (Cantal), etc. Un système audio-visuel des plus modernes accompagnait la présentation enclenchée par un bouton : le commentaire et la lumière s'accordaient pour décrire le travail et le lieu, présenter l'artisan ou le groupe des éleveurs, ainsi que les techniques utilisées.

En outre, au long du parcours, plus de 35 diaporamas étaient installés. Outre l'éclairage contenu, le refus des figurations humaines résultait d'un choix murement pensé. Les premiers musées d'ethnographie présentaient des « races » et les musées d'ethnographie des « types régionaux », inspirés par les débuts de l'ethnologie, qui s'inscrivait dans le champ d'une connaissance totale de l'homme, y compris physique. Dans ses expositions temporaires comme dans les galeries du musée, Rivière récusa toute figuration humaine ou animale ; les hommes, les femmes, les chevaux, les moutons, les vaches, les chiens, etc., étaient suggérés par des volumes donnés par les fils de nylon ou d'acier qui, grâce à l'ingéniosité des équipes techniques, soutenaient la cape du berger, dressaient la coiffe de la bigoudène, supportaient le harnachement du cheval, faisaient tenir le collier du mouton comme celui du chien, ou encore le joug des bœufs. Ce mode de présentation illustre la doctrine de l'objet conçu comme « témoin », qui fut à son apogée dans années 1960. Selon Jean Gabus, conservateur du musée de Neuchâtel en Suisse qui a théorisé cette proposition, l'objet est témoin du milieu (on parle par exemple de la « civilisation du maïs »), témoin du niveau de technique, du niveau de vie, de l'organisation sociale, de l'économie, de la religion et du rituel, de l'art local, de la cosmogonie, etc. L'objet porte un très lourd fardeau, il est un coffre-fort qui recèle les secrets de la société et le rôle du conservateur est de le faire parler : « La collecte d'objets n'est pas seulement 'ethnographie matérielle', dans le sens restrictif du terme, histoire, documents ou références. C'est également un cheminement vers une totale incorporation à ce lieu éternel, cette 'haute demeure' (Platon) qu'est le théâtre de l'espèce humaine. C'est un univers où rien ne sépare plus les êtres des choses. Ne pourrions-nous, au Musée, tenter de le dire [82] ? » La galerie culturelle fut une de ces tentatives.

Au fur et à mesure des acquisitions qui continuaient de se multiplier, Rivière, toujours prompt à se saisir des plus récents développements de la recherche sur le terrain modifiait le programme des vitrines [83]. Ainsi une vaste section, non prévue dans les années 1960, fut consacrée à l'Aubrac, en raison de la richesse des objets collectés lors de l'enquête : la reconstitution d'un buron dans une des fameuses unités écologiques, la montée en estive, la traite, l'Aubrac à Paris, autant de thèmes traités dans les vitrines comme dans les ouvrages qui furent publiés. Il fallait cependant éviter la surcharge : en dépit de la richesse des collections, la galerie se contentait de présenter 5 000 objets seulement, les plus significatifs et les plus beaux, avec un matériel d'exposition discret.

Parmi tous les reproches adressés par la suite aux galeries, outre la muséographie, l'oubli de l'histoire fut mentionné, ce dont Georges Henri Rivière s'était expliqué en 1964, en arguant du manque d'objets pour les périodes anciennes. Plus tard, les spécialistes critiquèrent aussi une présentation qui réifiait une société rurale, isolée des sociétés urbaines alors que les liens entre ces deux mondes étaient consubstantiels. Parmi le public, certains visiteurs étaient déçus de ne pas trouver une section bretonne, auvergnate ou corse.

Si de telles critiques ne furent d'abord que des murmures, puis allèrent crescendo dès le début des années 1980, l'ouverture des deux galeries fut néanmoins saluée unanimement comme une réussite. Déjà en 1972, Jacques Michel écrivait que « Le Louvre du peuple [84] » venait d'ouvrir. En 1975, la qualité esthétique des vitrines de la galerie culturelle suscita des commentaires aussi enthousiastes. Paule-Marie Grand écrivit ainsi dans *Le Monde* : « L'expression est si vivante qu'elle est une fête plus qu'un adieu [85] », en saluant « l'ossature intellectuelle qui le soutient de sa 'structure' claire et intelligente à souhait puisqu'elle est due à Claude Lévi-Strauss. » L'association de l'établissement au nom de l'anthropologue dont la réputation qui brillait au firmament de l'anthropologie française et internationale l'avait récemment conduit au Collège de France, était évidemment garante de la qualité de la présentation. Dans les années 1960 et 1970, se prévaloir du parrainage du grand savant renforçait l'aura scientifique du musée et lui servait de caution. Et, dans le hall d'accueil, Rivière fit graver sur le mur d'ardoise les lignes suivantes :

> « Toute civilisation humaine, aussi humble soit-elle, se présente sous deux aspects majeurs : d'une part elle est dans l'univers, d'autre part elle est elle-même un univers.
> Elle est dans l'univers, ce qui signifie d'abord qu'elle s'insère dans le temps et dans l'espace. Ensuite qu'elle s'articule avec la nature physique. Enfin que ses membres sont eux-mêmes des êtres biologiques, dont la société rythme par ses usages la naissance, la croissance et le déclin.
> Mais aussi cette société constitue elle-même un univers, avec ses divisions, ses répartitions, ses hiérarchies et ses lois, et elle engendre des œuvres, dans lesquelles elle se reflète, et qui influent sur son développement. »

À propos de l'influence de Claude Lévi-Strauss sur le programme de la galerie culturelle, une mise au point s'impose. Rivière s'est manifestement approprié son parrainage pour asseoir la référence scientifique du musée, et n'a jamais démenti l'influence que Lévi-Strauss aurait eue dans la conception du programme du musée – en témoigne la dédicace citée plus haut. Certes Claude Lévi-Strauss appréciait particulièrement la qualité esthétique des présentations, comme il le souligna dans une allocution dédiée à la mémoire du fondateur de l'institution, le créditant d'avoir « inventé de toutes pièces une muséographie puriste et élégante, il [avait] démontré qu'une solidarité unit à travers les siècles les chefs-d'œuvre du passé et les créations du présent. En lui [s'étaient] conciliés le goût de la subversion et un classicisme très strict, le raffiné et le rustique, le savant et le populaire, la sensibilité et la rigueur [86] ». Mais à maintes reprises, il nia avoir participé à la conception intellectuelle du musée.

Dans un entretien accordé en 1992 à la revue *Le Débat*, pour un dossier intitulé « Que faire des Arts et traditions populaires », au moment où les controverses faisaient rage autour de l'établissement, Claude Lévi-Strauss continue de minimiser son rôle [87]. Non seulement, explique-t-il, on ne lui avait indiqué ni les surfaces, ni les contraintes muséographiques, mais il attribue l'interpellation de son ami à un « caprice ». Ce dernier, perplexe quant à la distribution des collections, lui aurait demandé un plan. Lévi-Strauss ajoute qu'il est agacé par l'attribution d'une responsabilité qui n'est pas la sienne, et rappelle que, dans les années où ce croquis demandé fut établi, il entrait au Collège de France et se consacrait à la rédaction de *La Pensée sauvage* : « je lui ai fait un croquis, et puis je n'y ai plus pensé [88]. »

Rivière et Lévi-Strauss s'étaient croisés au Musée de l'Homme avant le départ de Lévi-Strauss pour le Brésil, puis à son retour alors qu'il mettait en fiches les objets qu'il y avait collectés [89]. C'est grâce à Rivière que l'exposition sur les objets rapportés par Claude et Dina- Lévi-Strauss fut organisée en 1937, à la galerie Wildenstein, avant même l'inauguration du nouveau Musée de l'Homme.

Après la guerre et son retour en France, leurs relations se confortent dans une amitié et une admiration réciproques, que soutient l'hospitalité généreuse de Monique Lévi-Strauss. Rivière avait table ouverte chez les Lévi-Strauss qui accueillirent ce solitaire, sans famille, malgré les lapins qu'il pouvait leur poser, étant donné son caractère fantasque. Tous deux avaient des peintres dans leur famille, Claude, son père, Georges Henri, son oncle, qu'ils aimaient évoquer à travers des souvenirs d'enfance. Lévi-Strauss écoutait avec intérêt Rivière développer ses idées sur les programmes du musée, sur la nouvelle muséologie des fils de nylon qui l'enthousiasmait. Un lien de pseudo-parenté fut créé lorsque le couple demanda à Georges Henri Rivière de devenir parrain de leur fils Mathieu. Contrairement à ce qui a été dit ou écrit, le programme de la galerie culturelle n'a donc pas été inspiré par le « maître de l'anthropologie structurale ». Monique Lévi-Strauss [90], présente en tant qu'amphitryon, confirme que son mari n'a jamais donné de suggestions, encore moins de consignes en ce qui concerne le programme du musée, et que son rôle n'était que passif. L'idée que Lévi-Strauss fut partie prenante dans la programmation a cependant la vie dure ; ainsi dans un article très fouillé concernant le bâtiment, Élise Guillerm continue d'écrire que les présentations « se réclament des travaux structuralistes de Claude Lévi-Strauss et de la nomenclature du préhistorien André Leroi-Gourhan [91] », ce qui est faux pour le premier et bien schématique en ce qui concerne le second.

Lorsqu'il s'est agi, en ses débuts, d'encenser le musée, on faisait appel à Lévi-Strauss, mais lorsqu'il s'est agi de le critiquer, ce fut alors le « corsetage structuraliste » qui fut incriminé.

Pour leur part, les spécialistes étrangers furent enthousiastes. Kenneth Hudson visita le musée au milieu des années 1980 et, dans sa recension des « Musées influents », il n'avait pas de termes assez dithyrambiques pour évoquer l'œuvre de '*one of the few undisputed museum geniuses of the twentieth century*' (l'un des rares génies incontestés de ce siècle en matière de musées) [92]. Il était impressionné par l'ampleur des collections comme par le cadre institutionnel mis en place pour les étudier ; plus encore, il s'émerveillait que des fonds

publics eussent été investis dans ce domaine, en l'arrachant ainsi définitivement au style de musée romantique de divertissement que l'on avait l'habitude de rencontrer en Europe. Il saluait la qualité de la muséographie au service d'un propos scientifique [93]. Jusqu'à la fin des années 1980, le public fut au rendez-vous avec environ 160 000 visiteurs par an. L'inauguration des galeries n'avait pas marqué pour autant leur achèvement que Rivière continua de superviser, avec André Desvallées et Jacques Pasquet, jusqu'en 1977. Puis il se tourna vers d'autres projets muséographiques, internationaux à travers l'ICOM, ou nationaux, avec le développement des écomusées. Mais son souhait de « construire la maison de l'ethnologie française [94] » , ne put être exaucé tant furent nombreux les vents contraires.

---

[1] Christine Laurière, « Introduction », *in* André Delpuech, Christine Laurière, Carine Peltier-Caroff (dir.), *Les Années folles de l'ethnographie. Trocadéro 28-37*, Paris, Publications scientifiques du MNHN, 2017, p. 7-47.

[2] Marie-Barbara Le Gonidec (dir.), Claudie Marcel-Dubois, François Falc'hun, Jeaninne Auboyer, *Les archives de la mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939*, 2009, Paris, CTHS – Dastum.

[3] Martine Segalen, « Le premier programme muséographique du musée national des Arts et Traditions populaires (1937-1941) » *in* Denis-Michel Boëll, Jacqueline Christophe, Régis Meyran (dir.), *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 309-322.

André Varagnac a œuvré à la rédaction de ce document aux côtés de Rivière.

[4] Lettre publiée par Jean Jamin, *Gradhiva*, n° 1, automne 1986, p. 27, citée par Daniel Fabre, « L'ethnologie française à la croisée des engagements (1940-1945) », *in* Jean-Yves Boursier (coord.), *Résistants et Résistance*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 371.

[5] Florence Weber, « Le folklore, l'histoire et l'État en France (1937-1945). Note sur quelques publications récentes », *Revue de synthèse*, juil-déc, 3-4, 2000, p. 453-467.

[6] Marguerite Henry-Rosier, *L'Aube*, 30 novembre 1937.

[7] Archives des Musées nationaux, U 32 ATP, 10 décembre 1942.

[8] Arch ATP Mus. Rapport du 27 novembre 1939, p. 4.

[9] *Ibid.*, p. 5-6.

[10] Christine Laurière, « L'épreuve du feu des futurs maîtres de l'ethnologie », *in* André Delpuech, Christine Laurière, Carine Peltier-Caroff (dir.), *Les Années folles de l'ethnographie. Trocadéro 28-37*, Paris, Publications scientifiques du MNHN, 2017, p. 405-447.

[11] Archives des Musées nationaux, U 2 ATP, 30 septembre 1939.

[12] Arch ATP Mus.

[13] Au titre des actions dans la droite ligne de la nouvelle politique, on peut citer aussi le projet de camps de folklore pour la rédemption de la jeunesse ; la participation du musée à une exposition en mai 1941 à un salon de l'imagerie, consacré aux « Saints patrons du travail » ; une exposition à la Foire de Rennes en mars 1942 sur « Les arts du bois dans la tradition bretonne ».

[14] Daniel Fabre, « L'ethnologie française à la croisée des engagements (1940-1945) », *in* Jean-Yves Boursier (coord.), *Résistants et Résistance*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 376.

[15] Florence Weber, « Marcel Maget, le folklore paysan et la Corporation paysanne (1937-1944) », *in* Denis-Michel Boëll, Jacqueline Christophe, Régis Meyran (dir.), « *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 231-253.

[16] René Rémond, *in* I. Boussard, *Vichy et la Corporation paysanne*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1980, p. 11.

[17] Pascal Ory, « Georges Henri Rivière en son musée, du Front populaire à la Libération (1936-1945) », *in Georges Henri Rivière. Voir c'est comprendre* (coll.), Marseille, MUCEM, 2018, p. 97-108.

[18] Jacqueline Christophe, « Georges Henri Rivière aux commandes du département des Arts et traditions populaires », *in* Denis-Michel Boëll, Jacqueline Christophe, Régis Meyran (dir.), « *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 217-229.

[19] Germaine Tillion, *À la recherche du vrai et du juste : à propos rompus avec le siècle*, Paris, Le Seuil, 2001.

[20] Agnès Humbert, *Notre guerre. Souvenirs de Résistance, Paris 1940–1941*, 2e éd., Tallandier, 2004, p. 9.

[21] Marcel Maget, « À propos du Musée des ATP de sa création à la Libération (1935-1944) », *Genèses Sciences sociales et histoire*, n° 10, janvier 1993, p. 95.

[22] Christian Faure, *Le projet culturel de Vichy*, Presses universitaires de Lyon et Éditions du CNRS, 1989.

[23] Marcel Maget, « À propos du Musée des ATP… », art. cit., p. 96.

[24] Guy Pison, « L'enquête d'architecture du chantier 1425 » *Techniques et architectures*, 11-12, 1943, p. 312, n° « Techniques locales) ; Georges Henri Rivière, « Le chantier 1425 : un tour d'horizon, une gerbe de souvenirs », *Ethnologie française*, III, 1-2, 1973, p. 9-14.

[25] Daniel Fabre, « L'ethnologie française à la croisée des engagements (1940-1945) », *in* Jean-Yves Boursier (coord.), *Résistants et Résistance*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 378.

[26] Christian Bromberger, « Introduction. L'ethnologie de la France, du Front populaire à la Libération :

entre continuités et ruptures » *in* Denis-Michel Boëll, Jacqueline Christophe, Régis Meyran (dir.), « *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009 : 1-10.

[27] Daniel Fabre et Christine Laurière (dir.), *Arnold Van Gennep. Du folklore à l'ethnographie*, Paris, Éditions du CTHS, 2018.

[28] Nicolas Adell, « Esprit(s) de folklore(s). Georges Henri, André, Arnold… et les autres au prisme de Roger Lecotté, *in* Daniel Fabre et Christine Laurière (dir.), *Arnold Van Gennep. Du folklore à l'ethnographie*, Paris, Éditions du CTHS, 2018 : 261-288.

[29] Christine Laurière, « Le Banquier et mécène du musée. La Samet » *in* André Delpuech, Christine Laurière, Carine Peltier-Caroff (dir.), *Les Années folles de l'ethnographie. Trocadéro 28-37*, Paris, Publications scientifiques du MNHN, 2017, p. 141-201.

[30] Marcel Maget, *Ethnographie métropolitaine. Guide d'étude directe des comportements culturels*, Paris, Civilisations du Sud, 1953, dont Florence Weber a rapporté l'influence sur le travail de terrain de Pierre Bourdieu, en Béarn («Célibat et condition paysanne», *Études rurales*, 1962, V-VI, p. 32-134).

[31] Jacqueline Christophe, « *Les Journaux de route* du Musée national des Arts et Traditions populaires », *Ethnologie française*, XXX, 1, 2000, p. 137-146.

[32] Jean-François Leroux-Dhuys, « Georges Henri Rivière et le Musée des atp » *in Les bâtisseurs de la modernité*, AMO (Architecture et maîtrise d'ouvrage), Paris, Le Moniteur, 2000, p. 173-180.

[33] Christine Laurière, « Introduction », *in* André Delpuech, Christine Laurière, Carine Peltier-Caroff (dir.), *Les Années folles de l'ethnographie. Trocadéro 28-37*, *op.cit.*, 2017, p. 19.

[34] Georges Henri Rivière, *Arts et traditions des pays de France, Trois ans de travaux et d'acquisitions 1960-1962*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1963, p. 7-13.

Bibliothèque, documentation, objets, phonothèque, photo-film-dessin, secrétariat, stages-enseignement-méthodologie, muséographie-matériel-surveillance.

[35] Structures socio-économiques, techniques d'acquisition et de production, artisanat, équipement domestique, costume, coutumes et croyances, jeux, ethnomusicologie, danse, littérature, art, histoire.

[36] Isac Chiva est nommé en 1954, Louise Alcan en 1955, Jean-Michel Guilcher en 1958, Marie Jean-Brunhes Delamarre en 1959 ; du personnel technique est aussi affecté au musée : Geneviève Vayssière (archives) en 1962, Denise Gluck (revue) en 1964, Alain Guey (photographie) en 1965.

[37] Ce fut généralement le cas, mais pas toujours. Ainsi Jacques Gutwirth, spécialiste d'anthropologie religieuse bien connu trouvera tout à fait normal de consacrer quelques heures par semaine au département du Costume.

[38] Arch ATP. Communication devant la section de muséologie du VIIe congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques tenu à Moscou août 1964. Le texte décrit les formes de la collecte, en

relation avec les démarches de préhistoriens ou d'archéologues : il faut savoir rechercher les « unica » comme les « typica » pour constituer des séries limitées et raisonnées pour fin de constitution de types, sachant que le musée peut consentir des dépôts à des musées de province. En 1961, le musée compte 59 280 objets, 70 500 imprimés, 11 000 phonogrammes, plus de 100 000 documents photographiques dont près de 90 000 avec leurs clichés, 37 500 calques, 1 634 monographies d'architecture rurale, 13 784 monographies de meubles régionaux, et des cartes postales innombrables.

[39] Rapport du 9/X/1961 intitulé « Politique d'accroissement des collections » Il s'agit de la première version du rapport du 7/XII/1961.

[40] Martine Segalen, « L'enquête de la RCP Aubrac (1963-1966). Une stratégie intellectuelle, un enjeu institutionnel », *in* Bernard Paillard, Jean-François Simon et Laurent Le Gall (dir.), *En France rurale. Les enquêtes interdisciplinaires depuis les années 1960*. Rennes, PUR/CRBC, 2010, p. 263-279.

[41] Arnauld Chandivert, « Sur les plateaux de l'histoire. La RCP 'Aubrac 1964' », septembre 2016, 32, *Ethnographiques.org*. : https://www.ethnographiques.org/2016/Chandivert

[42] Jean-Luc Chodkiewicz, *L'Aubrac à Paris*, Paris, Éditions du CTHS, 2e édition, 2015.

[43] Bertrand Vissac, *Les vaches de la République. Saisons et raisons d'un chercheur citoyen*, Paris, INRA, 2002.

[44] Contribution de Rivière au rapport de conjoncture de la 20e section du CNRS (ethnologie).

[45] Jean Cuisenier, « Sociologie économique », *L'Aubrac, tome I, Géographie-Agronomie. Sociologie économique*, Paris, Éditions du CNRS, 1970, p. 229-285.

[46] Christian Bromberger, « Du grand au petit. Variations des échelles et des objets d'analyse dans l'histoire récente de l'ethnologie de la France », *in* Isac Chiva et Utz Jeggle (dir.), *Ethnologies en miroir. La France et les pays de langue allemande*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1987, p. 86.

[47] La convention d'association par le Directoire du CNRS est approuvée en décembre 1965.

[48] Arch ATP Musée Projet de rapport général (1re partie 1964).

[49] Première partie de ce qui apparaît être le préambule placé cependant dans le dossier conclusion (ce texte est manuscrit et fort raturé).

[50] Sur la couverture du dossier, figure de sa main : « Arch Projet de rapport général 1964. Éléments élaborés à des degrés divers, d'un rapport général que j'ai pu achever, et que remplace en plus bref le rapport général 1966. À conserver néanmoins, du fait que certains documents renferment des renseignements intéressants» (note qui indique que Rivière regarde ses archives).

[51] Rivière alors parle de lui-même à la troisième personne. Selon son habitude il entre jusque dans les détails les plus techniques pour décrire le dénuement de ses conditions de travail : « La situation est particulièrement cruelle pour le conservateur. Agent d'une grande valeur scientifique, spécialiste reconnu

de l'art populaire, il est à ce point sollicité par la gestion du secrétariat qu'il doit pratiquement renoncer à toute activité, partageant son temps entre l'orientation quotidienne des collaborateurs et des visiteurs.» Il se plaint surtout du manque de personnel administratif : «Le contrôle des services et des départements risque d'échapper à deux agents surmenés. Dans le plan d'urgence qu'ils dressent au début de chaque matin, maintes sérieuses questions sont écartées, qui s'enlisent finalement dans les instances. La possibilité n'existe pas de rattacher [au poste de conservateur] les assistants devenus depuis peu, avec la réforme du statut, conservateurs adjoints. La santé de l'un ne lui permettrait pas de faire face à une activité aussi anormale. L'autre se dépense dans un poste clef, qu'il ne pourrait délaisser, sous peine de catastrophe : la gestion des archives scientifiques et documentaires. Pas même de possibilité d'assistance du côté des deux assistants des musées nationaux, lesquels sont chargés des autres postes clefs : la gestion des collections d'objets, celle de la surveillance et de l'entretien et du matériel, plus la coordination des préparatifs du nouveau siège.»

[52] Ainsi au chapitre bibliothèque, il va jusqu'à signaler les équipements : «massicot, grande et petite presse, cisaille, ponsoir (?) de l'atelier de reliure ; – 2 armoires métalliques, machine à écrire électrique, fichier rotatif, fichier Kardex pour pointage des périodiques».

[53] Arch ATP Mus, coupures de presse concernant le musée. *Combat*, 3 juillet 1972, publie un article intitulé «Le rapport annuel de la Cour des Comptes» qui débute ainsi : «La cour des comptes regrette que le musée des ATP dont la construction a commencé en 1959 ne soit pas encore complètement achevé.»

[54] Le 8/9 juillet 1979.

[55] Entretien avec Monique Lévi-Strauss, le vendredi 29 juin 2018.

[56] Arch ATP Mus. Projet de rapport général 1964.

[57] Arch ATP. Lettre datée du 17 juillet 1967 à M. Jean Châtelain, directeur des Musées de France.

[58] Avant sa prise de fonction officielle, des rumeurs couraient encore sur les risques entourant le déménagement, la direction des Musées de France étant lassée des interminables retards du chantier.

[59] D'ailleurs, pour démontrer la fausseté de leurs vues «pessimistes», une petite équipe d'ethnologues et zootechniciens retourna en Aubrac en 1973 pour mesurer les transformations liées à l'avènement du Marché commun. Elle conclut aux transformations positives de l'Aubrac, dont l'économie s'orientait vers la production de viande de boucherie, grâce au dynamisme des éleveurs. Ces conclusions furent publiées dans un volume de la série Aubrac, coordonné par Corneille Jest, *L'Aubrac, dix ans d'évolution, 1964-1973*, Paris, CNRS, 152 p. Ce fut en quelque sorte un volume «pirate» que le CNRS accepta de publier, chez le même éditeur, hors de la série des sept volumes auquel il s'était engagé auprès de Georges Henri Rivière. Sous une couverture identique, mais à partir d'un manuscrit simplement dactylographié, les auteurs voulaient démontrer que les jugements négatifs portés sur l'évolution de l'Aubrac par l'équipe Cuisenier n'étaient pas fondés. Cette publication réalisée dans le plus grand secret, sans prévenir ni Rivière ni Mariel Jean-Bruhnes Delamarre et moi-même qui avions la charge de l'édition, montre la proximité aujourd'hui inimaginable entre l'administration centrale du CNRS et ses laboratoires !

[60] ATP Arch. Ste Atp 67.96 « Testament administratif de Georges Henri Rivière », réponse aux questions de Jean Cuisenier : « problèmes nouveaux que le musée, d'après vos vues théoriques, devra traiter dans les 20 prochaines années ».

[61] Jacques Michel, « En bordure du Bois de Boulogne, ouverture du Musée des arts et traditions populaires », *Le Monde*, 3 février 1972.

[62] Élise Guillerm, « Le musée des arts et traditions populaires. Naissance d'une muséologie moderne », *AMC*, avril 2012, n° 214.

[63] Deux jeunes de l'équipe nouvelle furent associés à l'équipe maison ; Françoise Loux et moi-même, sous la direction de Marcelle Bouteiller, responsable de la section « Coutumes et Croyances ». Nous participâmes – très modestement – à la muséographie de la section intitulée « Médecine populaire », « Aspects de la vie familiale » de la rue des « Coutumes et croyances » de la galerie d'étude.

[64] Philippe Soulier, « André Leroi-Gourhan. De la muséologie à l'ethnologie », *in* Denis-Michel Boëll, Jacqueline Christophe, Régis Meyran (dir.), *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 205-225.

[65] *Connaissance des Arts*, janvier 1972, 239.

[66] À l'exception de deux albums documentaires, Agriculture et Coutumes et croyances, qui furent rapidement dérobés.

[67] Les guides ethnologiques furent édités par la Réunion des musées nationaux. On les recense ici par ordre de travée dans la galerie : Cueillette, chasse, pêche (1984), Transports ruraux (1972), Techniques de production : l'agriculture (1971), Techniques de production : l'élevage (1975), Équipement et activités domestiques (1972), Croyances et coutumes (1973), Costume (1983), Jeux de force et d'adresse (1972), Marionnettes (1972), Arts populaires graphiques (1974).

[68] Martine Segalen, « Des ATP au Mucem : exposer le social », *Ethnologie française*, XXXVIII, 4, 2008, p. 639-644.

[69] Philippe Descola, « Passages de témoins », *Le Débat*, novembre-décembre 2007, p. 147.

[70] André Leroi-Gourhan, *L'Homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1943, p. 179-195.

[71] Armelle Lavalou, « Le choix de la scénographie comme élément moteur de la communication vise à saisir le visiteur dans un tissu d'impressions sensitives fortes qui accompagnent la vision de l'objet et renforce son impact ou son message. L'écrit devient alors inutile ou minimum : la pédagogie, la signification passent par l'objet, sa présentation au visiteur, et non plus par le texte », « Voyage en terres d'exposition », cité par André Desvallées, « Filiations ou changements de perspectives » *in La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989, p. 361.

[72] Sally Price, *Arts primitifs : regards civilisés*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1992, p. 128.

[73] Jacques Michel, *Le Monde* du 3 février 1972.

[74] Nina Gorgus, *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.

[75] Arch. ATP Mus « nouveau siège du musée des arts et traditions populaires ; programme de la galerie culturelle (ste atp 66-99 juillet-décembre 1966) ».

[76] Sous-sections : Milieu et Histoire, Techniques, Croyances et Coutumes.

[77] Sous-sections : Pratiques, Établissements, Institutions, Œuvres.

[78] « Inauguration de la galerie culturelle », colloques, 11-13 juin 1975, MNATP-CEF, ronéoté, p. 9.

[79] Respectivement alors directeur des Musées de France, et directeur des Sciences humaines au CNRS.

[80] Directeur des Musées de France de 1944 à 1957.

[81] Élise Guillerm, « Le musée des arts et traditions populaires. Naissance d'une muséologie moderne », art. cit., p. 83.

[82] Jean Gabus, « L'objet-témoin », *Muséum*, XVIII, 1965, p. 42.

[83] Lorsqu'en 1972, je fus en mesure de faire l'acquisition d'un équipement complet d'une confrérie de Charité normande, Rivière modifia les plans d'une vitrine de la galerie culturelle pour faire place à la présentation d'un cortège d'enterrement à Daubeuf-la-Campagne (Eure). Cf. Martine Segalen, *Les confréries de Charité dans la France contemporaine*, Paris, Flammarion, 1975.

[84] Jacques Michel, *Le Monde*, 3 février 1972.

[85] « Ouverture de la galerie culturelle aux ATP. La dernière fête de la France d'hier », *Le Monde*, 12 juin 1975.

[86] Claude Lévi-Strauss, « 'Allocution', Hommage à Georges Henri Rivière », *Ethnologie française*, 16, 2, 1986, p. 130.

[87] Claude Lévi-Strauss, « Qu'est-ce qu'un musée des arts et traditions populaires ? », entretien avec Isac Chiva, *Le Débat*, mai-août1992, 70, p. 165-173.

[88] *Ibid.*, p. 170.

[89] Emmanuelle Loyer, *Lévi-Strauss*, Paris, Flammarion, 2015, p. 236.

[90] Entretien du vendredi 29 juin 2018 avec Monique Lévi-Strauss.

[91] Élise Guillerm, « Le musée des arts et traditions populaires. Naissance d'une muséologie moderne »,

art. cit., p. 83.

[92] Kenneth Hudson, *Muséums of influence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 132.

[93] *Ibid.*, p. 133.

[94] Archives MUCEM 10AH45, lettre de Georges Henri Rivière à Corneille Jest, le 19 juin 1964.