

# L'histoire aux musées d'histoire

Autor(en): **Germann, Georg**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Jahresbericht / Bernisches Historisches Museum**

Band (Jahr): - **(1986)**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1043560>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

---

## D. Anhang

### L'histoire aux musées d'histoire

par Georg Germann \*

Le titre de ma conférence exige deux précisions. J'ai mis au pluriel le musée d'histoire puisque je me suis proposé de parler des musées d'histoire et de leur destin en général. Il est cependant naturel que je recoure fréquemment à l'exemple de celui qui est le plus familier au présent auditoire, le Musée d'histoire de Berne, que j'ai l'honneur de diriger depuis trois ans.

Outre sa familiarité cet exemple comporte un deuxième avantage: il s'agit d'un musée de grandeur moyenne, se situant entre les musées nationaux et les musées locaux. Il s'avère pour cette raison assez représentatif. Je vais toutefois passer sous silence le fait que c'est aussi un musée extraordinaire parce qu'il a su garder la complexité de ses collections depuis sa fondation jusqu'à nos jours, alors que d'autres musées du même type ne contiennent plus ou n'ont jamais contenu un département d'ethnographie et une collection d'antiquités grecques.

Je suis pourtant heureux que le Musée d'histoire de Berne soit capable de couvrir un champ remarquablement vaste. Certes, les limites spatio-temporelles de ce dernier suscitent parmi les responsables des débats plus acharnés qu'ailleurs parce que la diversité de nos collections est extraordinaire, mais ces débats sont en même temps stimulants dans la mesure où ils nous obligent à réfléchir à l'objectif de nos activités.

Or, je ne veux pas vous entretenir sur les activités d'un musée d'histoire, mais axer votre intérêt sur la présentation de l'histoire aux musées d'histoire. Tout au long de mon exposé je tâcherai donc de définir quel genre d'histoire, quels chapitres de l'histoire se prêtent à être présentés au musée.

\* Conférence faite le 20 octobre 1986 devant l'Association d'histoire et de science politique (HISPO), Berne. Mes vifs remerciements vont à Monsieur Dario Gamboni qui a bien voulu corriger le présent texte et en éliminer les germanismes les plus fâcheux.

Le devoir du muséologue se distingue de celui de l'historien. A première vue la notion d'histoire, en tant que discipline scientifique, se confine au champ de la langue. L'historien traditionnel qui dit «source» sans autre spécification sous-entend «source écrite». Dans un passé récent la discipline de l'histoire fut définie par le recours à l'écrit afin de la distinguer d'une part de l'ère de la préhistoire et d'autre part des méthodes de l'archéologie. Or, la plupart des collections d'un musée d'histoire couvrent le domaine spatio-temporel de «l'histoire» sans pour autant constituer des sources écrites. Elles représentent, à l'instar des objets provenant de fouilles archéologiques ou les collections ethnographiques, la culture matérielle. Dans une perspective moderne les objets conservés dans un musée d'histoire sont certes tout aussi bien des sources de l'histoire que les chartes conservées dans les archives ou les sources imprimées, mais il faut les interpréter différemment et il faut judicieusement distinguer entre les chapitres de l'histoire se basant sur les sources écrites et les chapitres de l'histoire construits à partir du monde visible, voire tangible.

Ce qui se présente comme un problème épistémologique à l'historien soulève des questions méthodologiques et didactiques au niveau de l'exposition au musée d'histoire.

Quelle histoire? Il faudra maintenant répondre à cette question dans plusieurs perspectives.

Je vais donner tout d'abord un tour d'horizon du passé du Musée d'histoire de Berne depuis sa construction jusqu'à l'après-guerre de 1939-1945. Ensuite j'aimerais tourner votre attention vers deux catégories d'objets, les objets de prestige, communément appelés œuvres d'art, et les objets banals. Je voudrais enfin définir la spécificité des musées d'histoire en tant que média.

L'évolution du Musée d'histoire de Berne se divise en trois époques: l'époque des fondateurs, l'entre-deux-guerres et l'après-guerre de 1939-1945, alors que les temps de guerre peuvent être considérés comme des moments de transition. Cette di-

vision s'applique d'ailleurs aisément à l'évolution des musées en général.

La plupart des musées d'histoire furent fondés il y a cent ans. Dans les métropoles européennes, les musées des beaux-arts, les musées d'histoire naturelle et les musées des arts et métiers ou des arts décoratifs les avaient souvent précédés. La Suisse ne fit pas exception. En 1880 le conseiller national zurichois Salomon Vögelin, professeur d'histoire de l'art, suggéra la fondation d'un musée national suisse, de caractère historique, et en 1890 quatre villes, à savoir Bâle, Berne, Lucerne et Zurich, posèrent leur candidature pour le siège de ce musée. L'Assemblée fédérale décida en faveur de la ville de Zurich qui construisit alors l'édifice actuel. Parallèlement, Bâle transforma en musée d'histoire l'ancienne église des franciscains, Lucerne réunit ses collections à l'hôtel de ville et Berne, où l'Etat, la Ville et la Bourgeoisie firent cause commune, érigea, à l'instar de Zurich, un nouveau bâtiment, ouvert en 1894.

Quelles étaient les collections disponibles? Quelles étaient les catégories d'objets préférés à l'époque? Quel était l'objectif de la présentation?

Allons visiter le Musée d'histoire de Berne tel qu'il apparaît en 1909, juste avant l'arrivée du directeur Rudolf Wegeli qui le transformera considérablement. Sont exposées au rez-de-chaussée, à gauche de l'entrée, les collections ethnographiques, à droite les antiquités préhistoriques de la Suisse et de la Méditerranée. Le hall d'entrée est dominé par la maquette en plâtre d'une statue équestre d'Adrien de Bubenberg, par le sculpteur Alfred Lanz. (Le poète Rilke en achètera bientôt une carte postale.) Le héros des guerres contre Charles le Téméraire nous invite à visiter le premier étage du musée, notamment la salle des armes et les salles des tapisseries flamandes provenant soit du butin des Guerres de Bourgogne soit de la conquête du Pays de Vaud. Ainsi les trophées d'une politique agressive sont-ils placés au noyau de l'exposition historique. La présentation n'est pas, pour autant, belliqueuse. Le poêle de faïence qui sépare deux des quatre tapisseries illustrant l'histoire de César, les innombrables bahuts, les vitrines pleines d'objets d'art ecclésiastiques, corporatifs et domestiques font plutôt penser au salon d'un riche commerçant qu'au temple de l'histoire bernoise. Cette impression est renforcée par une suite de salles qui évoquent le bon vieux temps, en ville et à la campagne, au moyen de meubles, costumes, outils etc. Très sensiblement, ces objets sont destinés à servir de modèles. Les rapports annuels du musée nous apprennent que les achats faits en vue de l'enseignement aux écoles des arts et métiers sont largement subventionnés par la Confédération.

En règle générale, le bon vieux temps s'arrête en 1815. Pour le mobilier et les vitraux, l'intérêt se concentre toutefois sur le XVI<sup>e</sup> siècle. Le style du bâtiment est adapté aux collections historiques et aux objectifs principaux des fondateurs. André Lambert, l'architecte du musée, considère que le style de transition du XVI<sup>e</sup> siècle lui confère un caractère national. Les formes de la première Renaissance – dit-il – se prêtent le mieux à caractériser un édifice destiné à abriter les souvenirs de notre histoire, les produits de l'industrie nationale et, surtout, les trophées glorieux du pays.

L'entre-deux-guerres voit la construction d'une extension au sud de la cage d'escalier permettant d'accueillir la collection d'armes et d'objets d'art orientaux de Henri Moser-Charlottenfels et de réorganiser la plupart des autres collections. Après une fermeture de vingt mois, le musée rouvrit ses portes le 22 mai 1922. Hormis la collection Moser exposée dans des salles orientalisantes, la présentation se manifestait plus sobre qu'autrefois. Les objets étaient de préférence organisés par destination et chaque catégories d'objets obéissait dorénavant à un aménagement chronologique. C'est l'idée de l'évolution qui préside à ce système, en dépit des valeurs associatives, voire sentimentales favorisées dans les premières années du musée. On créa dans cet esprit une nouvelle section, celle de l'éclairage et des outils de cuisine, illustrant le progrès du confort quotidien à travers toutes les classes sociales. Voilà un exemple de l'ouverture envers les grands thèmes de la vie privée et publique: la naissance, la maladie, la mort, la guerre, la justice, et ce qui caractérise particulièrement le canton de Berne: l'agriculture, l'élevage, la viticulture et les objets de la tradition populaire qui les accompagnent. Ainsi la façade d'une ferme de Gampelen se montra-t-elle pour la première fois au public. (Elle sera remarquée par un autre visiteur illustre du musée, le peintre Pablo Picasso.)

La transformation la plus profonde que l'exposition permanente du Musée d'histoire de Berne ait jamais subie est due à Michael Stettler, qui le dirigea de 1948 à 1961. Les rapports annuels, soigneusement rédigés et illustrés, nous permettent de saisir et d'apprécier ses réflexions, ses intentions, ses idéaux. Un voyage d'étude entrepris en 1949 montra au nouveau directeur les travaux analogues au Victoria and Albert Museum de Londres. Mais ce musée, créé à la fin de l'exposition universelle de 1851 comme collection de modèles pour l'enseignement des arts décoratifs, ne démentira jamais son origine relativement récente, tandis que le Musée d'histoire de Berne aura toujours la gloire de ses collections bien plus anciennes. Sa vocation historique et bernoise se confirma d'ailleurs en 1953, lors

du centenaire de l'entrée de Berne dans la Confédération suisse, par une manifestation qui fut la première d'une importante série d'expositions temporaires.

Si l'on veut caractériser les aspects principaux de l'exposition permanente telle que Stettler l'a conçue et réalisée, il faut souligner le fait qu'il a vidé les salles. Qui plus est: le besoin d'une noble simplicité, si naturel dans l'après-guerre, et sa formation d'architecte l'amènèrent à corriger l'édifice du musée, en remplaçant la galerie de la «salle à l'italienne» par un plancher, en construisant d'autres planchers pour diviser les salles trop hautes et créer des dépôts pour les réserves, en modifiant enfin des formes et ornements considérés comme hybrides et fâcheux. L'impression qui en résulta pour le visiteur pourrait être qualifiée d'aérée, accueillante, favorable à la jouissance de l'œuvre d'art.

Il y a bientôt trente ans, le directeur Stettler fit une conférence intitulée «Museum und Geschichte». Cet essai qui exprime d'une part les doctrines muséologiques générale des années cinquante, d'autre part des convictions tout-à-fait personnelles, nous servira de point de départ pour aborder la théorie moderne du musée d'histoire. L'écrivain qu'est Stettler nous rappelle d'emblée le jugement que d'autres écrivains ont porté sur les musées, notamment sur le type du musée des beaux-arts apparaissant ici comme le musée par excellence. Il faudra, selon lui, éviter la «Vénus changée en document» de Paul Valéry et vérifier la thèse séduisante du «musée imaginaire» proposée par André Malraux, ou l'œuvre d'art libérée de son origine et de son usage peut engendrer de nouvelles valeurs esthétiques.

Après avoir exposé les aspects positifs et négatifs de l'esthétisation de cette classe d'objets que nous appelons «œuvres d'art», Michael Stettler suggère une solution plus souple. Au musée d'histoire, dit-il, l'œuvre d'art répond à une double vocation, l'une est artistique, l'autre historique, et tantôt c'est l'un de ces deux caractères qui prévaut, tantôt c'est l'autre. Stettler souligne que le musée d'histoire se distingue profondément d'une pinacothèque et d'une glyptothèque. Son objectif principal serait la présentation de l'histoire d'un territoire politique par des témoignages visibles. Je cite encore la version originale: «Das reine historische Museum hat andere Aufgaben als eine Bildergalerie oder eine Skulpturenhalle. Es soll uns instand setzen, die Geschichte eines Staatswesens an Hand sichtbarer Zeugnisse ablesen zu können.»

Le mot allemand «Staatswesen», quelque peu ambigu, doit être compris à partir de la pensée politique bernoise et dans le contexte muséologique où

Stettler met l'accent sur le fait que les principales collections du Musée d'histoire de Berne, à l'instar des collections princières de l'étranger, doivent leur existence à une volonté politique.

Mais revenons à l'hypothèse séduisante de la double vocation de l'œuvre d'art au musée d'histoire. Stettler l'illustre par l'exemple de la tapisserie à mille fleurs. D'une part, dit-il, c'est une création capitale de l'art appliqué, d'autre part c'est une pièce provenant du butin de la bataille de Grandson où le duc de Bourgogne, Charles le Téméraire, fut vaincu par les Confédérés suisses. Il est à noter que la vocation artistique de l'œuvre d'art semble ici être réduite à la vocation purement esthétique et stylistique, tandis que l'aspect iconographique est passé sous silence. Le seul passage dans le texte de Stettler où il est question d'iconographie se réfère à la documentation topographique du canton et de la ville de Berne.

Pour Paul Valéry les œuvres d'art appartiennent à une classe d'objets définie par leur valeur esthétique, alors que Stettler, en parlant de la double vocation de certains, ouvre une perspective plus féconde.

Reprenant la question «quelle histoire?», il faudra maintenant examiner l'amplitude des connaissances et par conséquent des valeurs que les différentes disciplines de l'historiographie sont capables de conférer à un objet de prestige tel que la tapisserie à mille fleurs. Dans un ouvrage publié en 1984, Florens Deuchler aborde les faits et résoud les problèmes suivants: le butin de Bourgogne conquis dans les années 1476 et 1477 – la tapisserie – le commanditaire Philippe le Bon – le tapissier Jehan Le Haze – destination et sort de la tapisserie – le symbolisme héraldique comme document historique – la tapisserie de Berne figurant «l'image du Paradis» – la tapisserie en tant que création et témoignage d'un art savant; on trouve en annexe la quittance de la tapisserie écrite en 1466 et le catalogue des plantes identifiables de notre «tapisserie de verdure».

L'éventail des considérations que Deuchler a faites sur la tapisserie à mille fleurs est tellement large que le muséologue est obligé de procéder à un choix.

Il n'y a pas de présentation neutre, l'évolution du Musée d'histoire de Berne nous l'a déjà appris. La présentation est l'interprétation de l'objet par le muséologue en vue d'un objectif.

Le cadre des objectifs possibles est généralement assez large. Il est toutefois intéressant de constater les hésitations à ce sujet. Les dénominations successives de notre département d'histoire sont révélatrices: en 1902 le département d'histoire devient la «Bernisch-historische Abteilung», mais

sous la direction de Rudolf Wegeli, c'est-à-dire dès 1910, «bernisch» est supprimé. Un nouveau changement, très caractéristique de l'époque, se produit en 1965 lorsque ce département est rebaptisé «Abteilung für Geschichte und angewandte Kunst». Cet intérêt renouvelé pour l'art appliqué correspond à un postulat des années soixante, à savoir la réintégration de l'ornement dans l'architecture au moment où le fonctionnalisme se pervertit en monotonie.

Mais revenons à la présentation de l'histoire aux musées d'histoire en général et dans le nôtre en particulier.

Obéissant à des considérations de conservation, nous avons récemment étudié et réalisé le réaménagement de la grande salle des tapisseries bourguignonnes. Pour les protéger autant que possible du jour, qui dégrade lentement mais irréversiblement les couleurs, force était de fermer les fenêtres et d'installer une lumière artificielle filtrée. Par conséquent nous eûmes à notre disposition quatre parois au lieu de trois. Nous en fîmes profiter la présentation des tapisseries figurant l'histoire de César, les distribuant selon le schéma original tel que mon prédécesseur Robert Wyss l'a reconstitué il y a plus de vingt ans. Cette reconstitution rend justice à la double organisation des tapisseries: le récit des faits de César – par ailleurs très romanesque – exige une suite chronologique des quatre pièces, alors que la composition des images crée une correspondance symétrique de la première et de la quatrième pièce, toutes deux caractérisées par l'assemblée du sénat dans la ville de Rome, et des deux pièces moyennes, dominées à leur tour par des scènes de bataille.

Reconstitution oui, mais jusqu'à quel point? Simuler les fastes de la cour ducale? Réunir autant que possible toutes les tapisseries fabriquées au XV<sup>e</sup> siècle que notre musée possède dans une seule salle? Mettre le doigt sur les circonstances par lesquelles ces chefs-d'œuvre sont arrivés à Berne? Evoquer la politique bernoise à l'époque? Souligner la provenance et le sort divers de nos pièces?

La liste des solutions possibles, loin d'être exhaustive, permettra peut-être d'apprécier le choix des objets que nous devons au conservateur concerné Franz Bächtiger et la présentation sobre et impressionnante dont la responsabilité incombe à cet historien de l'art et au maquetiste du musée Harry Zaugg.

Ce que nous avons essayé de créer, c'est une salle bourguignonne. L'exposition se limite strictement aux objets provenant de la cour des ducs de Bourgogne. Ainsi, le commanditaire est au premier plan et non pas l'artiste. Il s'agit des quatre tapisseries dites de César, de la tapisserie à mille fleurs, de

la grande tapisserie héraldique, de drapeaux et de broderies héraldiques. La discipline de l'iconographie nous révèle la portée intellectuelle de ces vestiges de la culture matérielle. Le thème général de ces textiles est la légitimation du règne bourguignon dans un territoire hétérogène et morcelé.

La grande tapisserie héraldique représentant trois fois le blason bourguignon complet signifiant le duché de Bourgogne, la Franche-Comté, ainsi que Flandres, Brabant et Limbourg. On y voit aussi le briquet, introduit par le duc Philippe le Bon et se rapportant à sa devise latine «Ante ferit quam flamma micat» qu'on traduit librement par «Il vaut mieux frapper et montrer sa valeur par l'effet que par paroles». Parmi les drapeaux, les cornettes provenant du Butin de Grandson portent toutes la devise de Charles le Téméraire «je lay emprins» qu'on pourrait traduire par «Je l'ai risqué». A la légitimation d'un héritage féodal multiple s'ajoute donc le courage du souverain prêt à le défendre et à courir des risques. Cette attitude suit l'exemple de l'antiquité biblique, mythologique et historique, ici présente par les faits de Jules César, de son départ pour la Gaule à la conquête de la monarchie, dans une mise en scène d'autant plus excitante pour la noblesse bourguignonne qu'elle était contemporaine. Or, la souveraineté monarchique n'était pas une fin en soi, elle aurait dû aboutir à un paradis terrestre tel qu'il est figuré sur la tenture à mille fleurs.

Cette interprétation iconographique que je viens de donner, ainsi que d'autres informations indispensables aux visiteurs, font l'objet d'une notice de deux pages sur une feuille gratuite.

Généralement parlant, l'information écrite ou dessinée (dans notre cas c'est une carte politique de la Bourgogne telle qu'elle se présentait à la mort de Charles le Téméraire) donne le fil conducteur à qui visite un musée. Cette information s'échelonne de la simple feuille gratuite jusqu'à la monographie sur un objet (dans notre cas c'est l'ouvrage de Deuchler sur la tapisserie à mille fleurs) et les études d'ensemble par exemple sur le butin des guerres de Bourgogne ou sur les textiles médiévaux de notre musée. Il est cependant malaisé de suggérer au visiteur une lecture prolongée sur place. Tout devrait, au contraire, l'animer à contempler et examiner les objets, les témoins visibles et tangibles de l'histoire.

Quels sont les objets par lesquels le muséologue peut présenter l'histoire moderne dans un Etat démocratique et industriel? Quels sont les objets susceptibles de montrer – indépendamment de la chronologie – les «structures du quotidien» (Fernand Braudel)? Ce sont certes des objets qui, comparés aux attributs de souveraineté et objets de la représentation bourguignons, semblent banals.

Il est intéressant de constater que les «antiquaires» des siècles passés n'ont jamais négligés ces derniers. Ne complétèrent-ils pas leur connaissance des documents par ce qu'ils appelèrent «les monuments»: un large éventail de vestiges collectionnés, conservés, montrés à qui voulait les voir, et enfin publiés moyennant la gravure? La fondation du Musée d'histoire de Berne, avec ses collections ethnographiques et préhistoriques, mais aussi avec ses collections historiques provenant d'une part de l'arsenal, de l'hôtel de ville, de la collégiale et d'autres églises, créées d'autre part par plusieurs générations de mécènes et d'érudits, s'inscrit sans doute dans cette conception de la connaissance de l'homme au travers de sa culture matérielle. Les antiquaires des siècles passés pourraient à juste titre être qualifiés de pionniers de l'«histoire totale».

Au Musée d'histoire de Berne, nous l'avons vu, cette tradition fut continuée par le directeur Wegeli qui créa la section de l'éclairage et des outils de cuisine illustrant le progrès du confort à travers toutes les classes sociales. C'est encore lui qui fit en 1932 déjà l'acquisition d'un aspirateur électrique en vue de la documentation de la vie quotidienne. Il faut souligner que la publication de l'ouvrage qui fit époque dans ce domaine se situe quelques années plus tard: l'ouvrage de l'historien de l'art suisse Sigfried Giedion intitulé *Mecanisation Takes Command*, paru en première édition en 1948.

L'ère industrielle qui a bouleversé l'histoire de l'Europe et enfin celle de notre planète ne peut plus aujourd'hui être écartée de l'exposition permanente des musées d'histoire. Ici aussi il faut évaluer les collections existantes, la demande du public, l'état de nos connaissances et l'équilibre dans l'ensemble de la présentation.

La position d'avant-garde que notre musée tient dans ce domaine est due à sa collaboration avec l'Institut d'histoire de l'Université de Berne. Une exposition temporaire *De l'Ours de Berne à la Croix fédérale*, suivie de l'exposition itinérante sur rail, *Berne de 1750 à 1850: un canton en transition*, enfin l'exposition permanente au deuxième étage nourrie d'une politique d'achat tenace et d'un mécénat libéral, ont abouti, ces derniers temps, à une présentation de l'histoire quotidienne surtout fréquentée par la jeunesse scolaire.

Je vais définir le concept de cette présentation en citant largement le conservateur François de Capitani, qui l'a partiellement conçue.

«Le triomphe de la mécanique, dit-il, et la découverte de nouvelles sources d'énergie ont fortement marqué les deux derniers siècles, et les moyens de communication modernes ont changé les conditions de notre vie quotidienne. Nos propos apparemment simples concernant le travail et les

loisirs, la santé et la propreté, l'information et les divertissements visent à élucider les interdépendances globales qui caractérisent l'époque industrielle.

Sous le titre *Travail et énergie* la première section montre les changements dans la production sous l'influence de la mécanisation, de l'automatisation et des énergies modernes. Avec des objets originaux et des modèles, nous retraçons les grandes étapes allant de la force musculaire et hydraulique à la vapeur, l'électricité et le pétrole. Les industries textile et horlogère, deux piliers de l'économie bernoise, sont au centre de l'exposition.

L'industrialisation changea également les conditions de la vie ménagère. L'eau courante, le gaz et l'électricité ont influencé profondément nos habitudes quotidiennes et ont permis l'avènement d'une hygiène moderne.

*Apprendre et savoir* et *Voir et entendre* sont les deux titres qui présentent le développement de l'information et de la communication à notre époque. L'essor des sciences exactes et l'application de leurs résultats dans la vie de tous les jours sont démontrés par l'exemple de la médecine. Pour notre société, dans laquelle la disponibilité du savoir et des moyens de communication est primordiale, le prestige des sciences et la vulgarisation de l'enseignement sont essentiels. Les possibilités d'enregistrer et de reproduire images et sons sont omniprésentes et marquent profondément notre culture. Un long chemin mène de l'interprétation de partitions musicales aux enregistrements électroniques d'aujourd'hui; mais les deux moyens aspirent à surmonter la caducité de l'instant.»

Bien que les objets illustrant ces propos appartiennent souvent aux mêmes catégories que ceux montrés dans les musées spécialisés, le Science Museum de Londres ou le Technorama de Winterthur par exemple, leur message est différent dans le contexte des musées d'histoire. Voici une notice du catalogue de l'exposition sur rail:

«La machine à vapeur devint le symbole de l'ère industrielle. Cette invention se répandit lentement en Suisse, car les frais de chauffage étaient élevés et les investissements coûteux. La construction des chemins de fer – les locomotives marchant à la vapeur – facilitèrent sa diffusion. Les controverses suscitées par la machine à vapeur n'empêchèrent pas qu'elle rende possible la grande industrialisation intervenue dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La fabrique devint le lieu central de la production industrielle grâce à la machine à vapeur qui fournissait l'énergie distribuée à toutes les places de travail. Par la suite, ce fut le rythme de la machine qui régla les conditions et les heures de travail.»

Contrairement à la présentation des textiles bourguignons, l'exposition consacrée à la vie quotidienne des derniers siècles semble, à première vue, surchargée d'objets. Mais le but est différent. Il ne s'agit pas ici de faire «l'éloge de la main» (Henri Focillon), non plus de contempler les merveilles d'un «art savant» (Florens Deuchler), mais au contraire l'évolution des instruments et machines produits en série grâce à la division du travail.

Dans certains cas, nous avons intégré à la présentation des objets tantôt des images de l'époque, telles les affiches pour une machine à coudre et une machine à écrire, tantôt des représentations scéniques, tels une classe de l'école primaire, un office de publicité et un bar à café.

Il n'est plus question, aujourd'hui, de mettre en cause la compétence des musées d'histoire en cette matière. L'histoire contemporaine en tant que partie d'une histoire totale doit être présente dans l'exposition permanente pour éviter les excès du passéisme.

En guise de conclusion, je voudrais brièvement répondre d'une manière abstraite à la question posée au début de cette soirée: quelles sont les pages de l'histoire que les musées d'histoire sont particulièrement aptes à illustrer?

Il faudra s'orienter par rapport aux besoins du public y compris des écoles, aux recherches des sciences humaines et aux collections existantes avant qu'on puisse déterminer les connaissances à communiquer au public.

Le musée d'histoire s'inscrit dans les massmedia. S'il n'atteindra guère jamais la majorité de la population il fera néanmoins de son mieux pour que le seuil soit franchi, pour qu'il soit attrayant, pour qu'il s'ouvre aux plus grand nombre possible.

Mais c'est un média très spécifique. Nous sommes capables d'y montrer des pages importantes de la civilisation, tandis que les événements de l'histoire politique et militaire, ainsi que la structure des histoires économique et sociale nous échappent souvent.

Victor Hugo, dans son roman *Notre-Dame de Paris*, fait une comparaison entre la culture matérielle des objets et la culture intellectuelle de l'écrit, l'une apparaissant sous l'image de la cathédrale gothique, l'autre sous celle de la presse d'imprimerie. A sa perspective pessimiste «Ceci tuera cela» j'oppose une vue optimiste: tout porte à croire que pour la connaissance de l'histoire les musées d'histoire, trésors de la culture matérielle par excellence, joueront un rôle important.