

**Progrès et patrimoine, questions d'identité et de  
représentation: une étude de trois musées ethnographiques  
dans les Pyrénées occidentales françaises**

**Eric Andrew Todd**

**Doctor of Philosophy**

**September 1997**

This thesis was submitted for examination in September 1997. It does not necessarily represent the final form of the thesis as deposited in the University after examination.

# UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON

## ABSTRACT

FACULTY OF ARTS

FRENCH SECTION, SCHOOL OF MODERN LANGUAGES

Doctor of Philosophy

Progrès et patrimoine, questions d'identité et de représentation:  
une étude de trois musées ethnographiques dans les Pyrénées  
occidentales françaises

by Eric Andrew Todd

In this thesis, theories of identity and semiotics are applied to the discourse of three ethnographic museums in the western French Pyrenees in order to ascertain what image is projected by their exhibitions of certain aspects of Pyrenean culture, how this image is formed, what purpose this image might serve, and whether the minority communities concerned might use the same materials to project an image which serves *their* interests. These museums are analysed in terms of the political, economic and cultural circumstances in which they were conceived and elaborated, in order to establish their original purpose. They are then examined in the light of the present situation, that of the construction of the European Union, and the tensions between the desire for material progress on the one hand, and on the other, disillusionment with the notion of linear progress, awareness of the need for a sustainable economy and the realisation that quality of life need not depend on material progress.

The inhabitants of two Pyrenean valleys in particular, the Vallée d'Aspe and the Vallée d'Ossau, the upper parts of which are within the boundaries of a national park, and through one of which a wide road is under construction to improve transport links between Spain and northern Europe, are caught in the cross-fire between ecologists and proponents of material progress.

The inhabitants of mountainous areas have always fascinated town-dwellers, and descriptions of them portray them either as ideal human beings, or as the opposite of ideal, according to the motivations of those who create the image, motivations that tend to correspond to the needs of the dominant social group.

The most recent of the three museums studied appears to represent an attempt to create an image more in keeping with the perception that the community in which it is situated has of itself. This thesis demonstrates that, although this is a positive step, it is insufficient, that the ethnographic museum, including the ecomuseum, is inadequate as a means of projecting a positive image of a community, as it is incapable of addressing the complex and rapidly changing issues in which any community is involved.

## Table des matières

|  |    |
|--|----|
| <b>Abstract</b>  | 3  |
| <b>Table des matières</b>  | 4  |
| <b>Acknowledgements</b>  | 6  |
| <b>Introduction</b>  | 7  |
| <br>   |    |
| <b>PREMIERE PARTIE</b>   |    |
| <b>L'identité: construction et représentation</b>  | 9  |
| <b>Chapitre premier</b>  |    |
| <b>La construction des divers types d'identité</b>   | 10 |
| Les parties composantes de l'identité  | 10 |
| L'identité personnelle et sociale  | 11 |
| L'identité des ethnies minoritaires et des régions   | 12 |
| Les ethnies  | 12 |
| Les minorités  | 16 |
| L'identité des montagnards en France   | 21 |
| <br>   |    |
| <b>Chapitre 2</b>  |    |
| <b>Le discours des musées ethnographiques</b>  | 25 |
| La subjectivité et la fabrication d'une image voulue                                       | 25 |
| Les sens indirects   | 27 |
| Le mécanisme de la représentation muséographique   | 31 |
| Le visiteur  | 37 |
| Le point de vue de l'étranger  | 40 |
| Le passé et le présent   | 42 |
| La participation des minorités dans l'élaboration des images                               | 44 |
| <br>   |    |
| <b>Chapitre 3</b>  |    |
| <b>Les représentations des Pyrénées:<br/>continuités et ruptures dans l'image diffusée</b> | 47 |
| <br>   |    |
| <b>DEUXIEME PARTIE</b>   |    |
| <b>Les expositions de trois musées ethnographiques</b>                                     | 56 |
| <b>Chapitre 4</b>  |    |
| <b>Le Musée Pyrénéen, Château fort de Lourdes</b>  | 57 |
| La première salle  | 57 |
| La deuxième salle  | 59 |
| La suite   | 60 |
| Conclusion   | 64 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Chapitre 5</b>                                      |     |
| <b>Le Musée du Parc National, Arudy</b>                | 65  |
| L'après-musée  | 77  |
| <br>   |     |
| <b>Chapitre 6</b>                                      |     |
| <b>L'écomusée de la Vallée d'Aspe, Lourdios-Ichère</b> | 79  |
| Le pré-musée   | 79  |
| Le musée propre  | 80  |
| Conclusion   | 92  |
| <br>   |     |
| <b>TROISIEME PARTIE</b>                                | 94  |
| <b>Chapitre 7</b>                                      |     |
| <b>Conjoncture et genèse</b>                           | 95  |
| Le Musée Pyrénéen                                      | 95  |
| La Maison d'Ossau                                      | 105 |
| L'écomusée à Lourdios-Ichère                           | 112 |
| <br>   |     |
| <b>Chapitre 8</b>                                      |     |
| <b>Continuité d'intérêt et avenir</b>                  | 119 |
| Le Musée Pyrénéen                                      | 119 |
| La Maison d'Ossau                                      | 123 |
| L'image diffusée                                       | 128 |
| <br>   |     |
| <b>Conclusion</b>                                      | 131 |
| <br>   |     |
| <b>Bibliographie</b>                                   | 136 |

## Acknowledgements

I would like to thank Professor Michael Kelly for allowing me to register as a postgraduate research student in his department. I would like to thank the University of Southampton for financing the first year of my research and the British Academy for subsequently accepting that financial burden. I am grateful to a very large number of people for putting up with me while I was engaged in this project and who helped me in various ways to actually finish the task I had set myself: my supervisor, Dr Trevor Jones; my first advisor, Dr Sean O’Cathasaigh, who sadly passed away recently; Dr Bill Brooks, who bravely took Sean’s place, bringing a fresh perspective and new advice which dramatically altered the shape of the thesis. Other members of the French Section of the School of Modern Languages also offered much appreciated advice and encouragement at various crucial moments, notably Dr Rodney Ball and Dr Lucy Mazdon. I would like also to thank Dr Jonathan Sawday, director of the School of Research and Graduate Studies, for helping me in many ways, and Mary Stubbington, also of the SRGS, for her administrative support.

Thanks and gratitude are due also to my fellow postgraduate students in the Faculty of Arts for their persistent and invaluable moral support: Pier Paolo Frassinelli, Maggie Ronayne, Dr Ben Alberti, Dr Tony Archdeacon and Alyson Pendlebury were the most valiant on that score, as were my friends Dr Corran Laurens and Michelle Bonnel.

I am indebted to a number of people in France. I would particularly like to thank Madame Geneviève Marsan, curator of the Musée Pyrénéen in Lourdes and of the Musée du Parc National in Arudy, who not only allowed me access to documents relative to the formation and history of the Musée Pyrénéen, but also generously gave up two whole mornings to discuss various aspects of the two museums for which she is responsible. Similarly, Madame Ariane Bruneton, an ethnologist who played a key role in the elaboration of the exhibitions in the third and most recent of the museums I have studied in this thesis, provided me with some very illuminating information in answer to questions regarding the Écomusée de la Vallée d’Aspe.

I have a huge debt of gratitude to Monsieur Pierre Bidart and Madame Dolorès de Bortoli of the Centre de Recherche Sociologique at the Université de Pau et des Pays de l’Adour, for their advice and guidance, for their material support in the form of an office provided during a period of my fieldwork, and for the CRS’s contribution to my travel expenses.

Many thanks to Philippe Martel of the Université de Montpellier for his interest in my project and his encouragement, and for his generous gift of a signed copy of *L’Invention du Midi: Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*.

I would also like to thank the many friends I made in France during the course of my research for their moral support and encouragement, notably the ethnologist Patricia Heiniger, who also enabled me to become more familiar with the inhabitants of the north-western Pyrenees, Lysiane Massetat who helped me keep fit, Geneviève Vincendeau who introduced me to so many people I would not otherwise have met, and her sister Nadia Vincendeau who chose to share the journey through life with me for a while.

Finally, I would like to thank my mother, Sonia, and her husband Roy Miller for their financial contributions and for their help with the logistics of my nomadic existence.

If anybody feels that they have been missed out, I apologise, but I would like to say that my heartfelt thanks go to anybody and everybody who has helped me in any way, in some cases unknowingly.

## Introduction

*Gavot, gavach, gavatx, gabacho...* Des Alpes outre Pyrénées se retrouvent des ethniques qui de toute évidence ont une base étymologique commune et qui rentrent dans des discours le plus souvent péjorants. De l'Espagne au Languedoc, le *gavach* est toujours l'autre, le septentrional plus ou moins lointain et le montagnard avoisinant est souvent bon gré mal gré le *gavach* de quelqu'un.<sup>1</sup>

Il y a « dans la littérature française des débuts du siècle, tout particulièrement dans les récits de voyage, un « type » pittoresque du montagnard ».<sup>2</sup> Or, ce type pittoresque semble avoir collé et perdure de nos jours, et se reproduit dans les diverses représentations que l'on continue de fabriquer, du petit bibelot, souvenir pour les touristes, jusqu'au Musée des Arts et Traditions Populaires à Paris, en passant par les guides touristiques, les beaux livres et les expositions muséographiques provinciales. Nous allons étudier spécifiquement l'image du montagnard des Pyrénées centre-occidentales, surtout des habitants des Vallées d'Aspe et d'Ossau, diffusée par trois musées ethnographiques se trouvant dans ces montagnes: Le Musée Pyrénéen dont les expositions sont hébergées dans le Château-fort de Lourdes; le Musée du Parc National des Pyrénées occidentales, ou la Maison d'Ossau, qui occupe l'ancien commissariat d'Arudy, et l'écomusée de la Vallée d'Aspe dont les expositions sont aménagées dans une ancienne école de la commune de Lourdios-Ichère.

Nous sommes partis de l'hypothèse que toute représentation d'une personne ou d'un groupe sert d'abord les intérêts de la personne ou du groupe qui en a conçu l'image et procédé à son élaboration, mais que certains aspects du contenu ou du mécanisme de la même image peuvent éventuellement servir les intérêts de ceux qui en étaient les victimes au départ. Ayant observé, lors d'un long séjour en France, l'exemple d'une représentation qui figeait une communauté entière dans un passé vague, mais qui ne pouvait pas être plus récent que les débuts du XXe siècle, une image dont la non-pertinence nous a frappés, nous nous sommes demandé quelles pouvaient être les motivations à l'origine de cette image et quels pouvaient être les intérêts servis par la perpétuation de la même image. Nous avons choisi trois musées ethnographiques dans les Pyrénées occidentales françaises.

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Petit, '« Gavach », en Languedoc', in Martel, Philippe, (éd), *L'Invention du Midi: Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Montpellier: Obradors occitans, 1987), p. 159.

<sup>2</sup> Philippe Martel, 'Les Alpes du Sud: une Arcadie?', in Martel, Philippe, *op. cit.*, p. 171.

Nous avons tenu compte de la conjoncture dans laquelle chacun des ces musées fut conçu: trois moments de « crise » dans l'histoire française. Nous avons tenu compte également de la conjoncture actuelle dans laquelle le visiteur, du moins le visiteur européen, voit ces expositions aujourd'hui, une conjoncture dominée par la construction de l'Europe et par la dégradation de l'environnement. Ces deux aspects de l'actualité ont vu s'intensifier les débats autour des notions de progrès matériel linéaire et d'une qualité de vie liée à une économie soutenable et à la conservation du patrimoine naturel. Pourtant nous voyons le progrès matériel prendre le devant sous forme, notamment, de la construction concrète de l'Europe, de l'amélioration des réseaux routiers, surtout sur les axes est-ouest, et nord-sud, à travers les Alpes et les Pyrénées. Or, les Pyrénées occidentales françaises possèdent une faune et une flore exceptionnelles, et des populations humaines figées, apparemment, selon le stéréotype qui fait partie de la culture collective française, voire européenne et mondiale, dans un passé que nous regrettons. Ces populations voudraient intégrer à plusieurs titres la communauté européenne et mondiale. D'où le conflit entre le progrès et le patrimoine, nouvelle étape dans l'opposition citadin / montagnard qui voit la nature et la culture changer de mains, et qui tourne autour de la représentation que l'on fait de ceux qui sont pris entre deux feux.



## **PREMIERE PARTIE**

### **L'identité: construction et représentation**

Dans cette première partie, nous nous proposons, dans le chapitre premier, de passer en revue les thèses de quelques spécialistes en psychologie sociale portant sur la question de la formation des divers aspects de l'identité. Dans le deuxième chapitre nous examinerons les moyens par lesquels les musées ethnographiques contribuent à la formation d'identités, en fabriquant des images et des emblèmes, des signes et des symboles.

## **Chapitre premier**

### **La construction des divers types d'identité**

#### **Les parties composantes de l'identité**

Le problème d'identité est l'un des défis les plus difficiles auxquels les sciences sociales sont appelées à répondre.<sup>1</sup> Pourtant, c'est un défi auquel nous devons faire face puisque la persistance, l'universalité et la simultanéité des réclamations d'une identité particulière, fondée sur des notions de nationalité, de race, de région, et nuancée par des considérations d'âge, de sexe ou de préférences sexuelles, ou de classe sociale, sont telles que de nombreux intellectuels considèrent que le processus de la construction, de la reproduction et du remodelage de l'identité constitue la préoccupation la plus importante de notre époque.<sup>2</sup>

Mais qu'appelle-t-on « identité »? Dans ce chapitre nous considérerons d'abord les parties composantes de l'identité: les rôles différents qu'assume l'individu dans des contextes divers tels que la famille, le lieu de travail, les lieux de loisirs, ou dans l'arène plus vaste de la société générale. Ensuite nous examinerons le processus de la formation d'une identité particulière et individuelle, et de l'adaptation continue de celle-ci, avant de considérer l'interaction de cette identité avec la société: à quel point la société influence-t-elle la formation et le remodelage de l'identité individuelle, et à quel point s'agit-il d'une identité individuelle qui doit s'insérer dans la société, y trouver une niche? Pour conclure ce chapitre, et pour introduire proprement le thème du chapitre suivant, nous nous poserons quelques questions à propos de l'identité des ethnies minoritaires et des régions marginalisées et délaissées par le progrès; et plus particulièrement des habitants des montagnes en France.

---

<sup>1</sup> Karmela Liebkind, 'Ethnic Identity - Challenging the Boundaries of Social Psychology', in Breakwell, Glynis M., et al, *Social Psychology of Identity and the Self Concept*, (London: Academic Press Limited, 1992), p. 147.

<sup>2</sup> Robin Cohen, *Frontiers of Identity: The British and the Others*, (New York: Longman Sociology Series, 1994), p. 204.

Selon Glynis M. Breakwell la nature « processuelle » du soi a reçu peu d'attention de la part des chercheurs, l'accent ayant été mis sur la description de la *structure* des parties composantes de l'identité qui constituent le soi.<sup>3</sup> Alors que la recherche sur la notion du soi s'est préoccupée *aussi* des processus qui déterminent la structure du soi, les études portant sur l'identité mettent l'accent plutôt sur le contenu que sur le processus.<sup>4</sup>

### *L'identité personnelle et sociale*

Nous traitons ici l'identité personnelle et l'identité sociale. Ceci n'indique, pourtant, aucune intention de notre part de trancher en faveur de ceux qui maintiennent que ces deux aspects de l'identité peuvent être clairement délimités et séparés. Cependant, nous n'affirmons pas non plus que l'identité personnelle et l'identité sociale sont inséparables. Nous pensons, plutôt, comme Kay Deaux, que ces deux aspects de l'identité sont différents mais intimement liés, la délimitation entre les deux étant difficile à déterminer, chacun contribuant à la constitution du soi et variant en termes du contenu et de la proportion de la contribution, selon l'individu et selon le contexte dans lequel se trouve l'individu à un moment donné. Pour Kay Deaux, les aspects du soi qui ensemble constituent, d'un certain point de vue, l'identité personnelle, peuvent être considérés comme étant des attributs émanant d'un aspect de l'identité sociale.<sup>5</sup> Être heureux, tranquille et reconnaissant, traits personnels d'un certain point de vue, font en même temps partie du fait d'être un ami, selon l'exemple donné par Deaux. Ou, pour donner un exemple ayant un rapport avec notre sujet, la fierté, trait personnel, peut être une fonction du fait que l'on est berger ossalois, ce dernier étant un trait social. Ainsi, affirme Deaux, ces deux concepts, l'identité individuelle et l'identité sociale, sont à bien des égards inséparables bien que l'on puisse les distinguer l'un de l'autre.<sup>6</sup>

L'identité sociale est définie comme étant « la conscience de l'individu d'appartenir à certains groupes sociaux et la signification émotionnelle et qualitative que lui apporte l'appartenance à ces groupes. »<sup>7</sup> Or, l'appartenance à un groupe subordonné peut conférer

---

<sup>3</sup> Glynis M. Breakwell, 'Introduction', in Breakwell, Glynis M., et al, *Social Psychology of Identity and the Self Concept*, (London: Academic Press Limited, 1992), p. 3.

<sup>4</sup> Glynis M. Breakwell, *op. cit.*, p. 4.

<sup>5</sup> Kay Deaux, 'Personalizing Identity and Socializing Self', in Glynis M. Breakwell, et al, *op. cit.*, p. 25.

<sup>6</sup> Kay Deaux, *Ibid.*

<sup>7</sup> Henri Tajfel, cité dans Dominic Abrams, 'Processes of Social Identification', in Breakwell, Glynis M.,

à l'individu une identité sociale négative. L'individu croit, comme les autres membres de son groupe, que son groupe est inférieur à celui qui le domine, surtout si les membres du premier acceptent les valeurs du groupe dominant. La théorie de l'identité sociale de Tajfel propose les moyens par lesquels les membres de groupes subordonnés peuvent construire et maintenir une identité sociale positive.<sup>8</sup>

## **L'identité des ethnies minoritaires et des régions**

### *Les ethnies*

Karmela Liebkind souligne un problème fondamental concernant la pratique de distinguer entre groupes ethniques en fondant les distinctions sur des critères culturels. Elle note, comme le font, à notre avis, trop peu de chercheurs en sciences sociales, que parce que la ségrégation sociale qui existe entre les *classes* au sein d'une même communauté fait qu'elles diffèrent les unes des autres en matière de loisirs, de possibilités de mobilité sociale, de leurs modes de vie respectifs, elles deviennent elles aussi des collectivités culturelles.<sup>9</sup> Une définition d'un groupe ethnique ne peut donc reposer uniquement sur des critères culturels.

Dans de nombreuses études, selon Liebkind, l'identité ethnique est définie simplement comme la partie de l'identité *sociale* ayant égard, spécifiquement, à l'appartenance à une ethnie. L'identité sociale est définie, à son tour, comme la partie de la conception de soi de l'individu ayant son origine dans l'appartenance de l'individu à un groupe social. Lorsque l'on considère les individus comme membres d'un groupe, ils se ressemblent dans leurs idées et leurs comportements. Leurs actes dans le contexte du groupe nous fournissent donc moins de renseignements sur eux en tant qu'individus. Toute catégorisation implique donc un stéréotype. Ce stéréotype peut être formulé par des membres du groupe qui fait l'objet du stéréotype (autostéréotype) ou par des membres d'un autre groupe

---

et al, *Social Psychology of Identity and the Self Concept*, (London: Academic Press Limited, 1992), p. 58.

<sup>8</sup> Henri Tajfel, cité dans Dominic Abrams, *op. cit.*, p. 60.

<sup>9</sup> Karmela Liebkind, 'Ethnic Identity - Challenging the Boundaries of Social Psychology', in Breakwell, Glynis M., et al, *Social Psychology of Identity and the Self Concept*, (London: Academic Press Limited, 1992), p. 149.

(hétérostéréotype).<sup>10</sup> Les membres d'un groupe ethnique sont donc nécessairement liés par des traits qu'ils ont en commun et qui les distinguent d'autres groupes. Mais sur quels critères peut-on faire une distinction entre une ethnie et une autre catégorie de groupe social?

John Edwards demande quels sont les facteurs communs les plus importants qui lient les membres d'une communauté ethnique. Certains occupent-ils une place plus centrale que les autres? D'autres sont-ils essentiels? La considération la plus importante semble être cette barrière mentale, cette frontière, pourrait-on dire, qui sépare une ethnie d'une autre.<sup>11</sup> Edwards considère surtout des phénomènes linguistiques mais nous avons utilisé parmi ses observations celles qui peuvent s'appliquer également à d'autres phénomènes culturels. Edwards se réfère à F. Barth qui affirme que bien que les cultures des groupes évoluent, les divisions, les frontières, pourrait-on dire, entre les groupes sont plus durables. Edwards cite l'exemple des jeunes Américains, immigrés de troisième génération dont la culture ressemble peu à celle de leurs aïeux. Le concept et l'utilité d'une frontière entre leur groupe et les autres a néanmoins une signification dans la mesure où ils reconnaissent qu'ils ont encore des liens avec les leurs et qu'il existe des différences entre eux et les membres des autres groupes.<sup>12</sup> Par extension, donc, bien que les jeunes générations actuelles des diverses ethnies et communautés régionales en Europe se ressemblent davantage que celles de leurs ascendants, en conséquence du processus d'universalisation culturelle, les divisions sont encore pertinentes pour certains d'entre eux.

La perception de *différences* entre groupes est donc un facteur important dans la définition d'une ethnie, et un facteur déterminant en ce qui concerne l'appartenance à un groupe. Mais Edwards cherche une définition de ce qui constitue une ethnie qui puisse aussi expliquer la persistance, qui survit aux générations, du sentiment d'appartenance à une ethnie en dépit des mutations sociales rapides et profondes. Une définition fondée sur des attributs objectifs (langue, race, géographie, religion, ascendance, par exemple) présente l'appartenance à une ethnie comme un héritage, un fait historique. Cette appartenance est involontaire, et distingue donc l'appartenance à une ethnie de l'adhésion à une association, ou à un club. Cependant, proteste Edwards, ceci ne suffit pas à expliquer la continuité de l'ethnicité même après la disparition des liens visibles ou tangibles avec

---

<sup>10</sup> Karmela Liebkind, *op. cit.*, p. 158.

<sup>11</sup> John Edwards, 'Language in Group and Individual Identity', in Breakwell, Glynis M., (éd.), *Social Psychology of Identity and the Self Concept*, (London: Academic Press Limited, 1992), pp. 130-131.

<sup>12</sup> John Edwards, *op. cit.*, p. 131.

les générations précédentes. Edwards cherche donc une définition adéquate dans la nature subjective de la notion d'appartenir à une ethnie. Il cite Weber qui considère que ce qui définit un groupe ethnique est la croyance subjective des membres du groupe en une ascendance commune, que peu importe pour eux s'il existe objectivement des liens de parenté. L'appartenance à un groupe ethnique diffère des liens de parenté précisément parce que le premier est une identité présumée. Il cite également Shibutani et Kwan, pour qui une ethnie consiste en un groupe de gens qui considèrent qu'ils se ressemblent, qui sont unis par des liens émotionnels; qui, bien qu'ils aient un héritage, un patrimoine en commun, ce qui importe le plus est leur croyance en une ascendance commune. Cependant, note Edwards, cette subjectivité n'est pas entièrement arbitraire: comme dans le cas de la perspective objective dont il est question ci-dessus, l'appartenance est fondée sur un fait réel, objectif, une ascendance commune. Quels que soient les changements vécus par le groupe et les individus qui le constituent, il doit y avoir un lien entre le passé et le présent.

Edwards considère par la suite un quatrième type d'ethnicité, l'ethnicité symbolique, qui permet la continuité du sentiment d'appartenir à une ethnie. Cependant, parce que ce type d'ethnicité dépend de symboles, et n'implique plus un mode de vie différent de celui des autres groupes, surtout du dominant, il n'entrave d'aucune manière l'avancement social dans la communauté nationale, voire internationale, des individus appartenant au groupe.<sup>13</sup>

Edwards conclut que l'identité ethnique est la loyauté à un groupe, grand ou petit, socialement dominant ou subordonné, avec lequel on a des liens ancestraux. Il n'est pas nécessaire qu'il y ait continuité, à travers les générations, des mêmes modes de socialisation ou des mêmes phénomènes culturels, mais par contre il faut que persiste un sentiment d'être nettement distingué des autres groupes. Ce sentiment peut être maintenu par des attributs objectifs, comme la langue ou la religion, par exemple, même reléguées à un rôle symbolique, ou par des phénomènes qui contribuent à un sentiment subjectif d'appartenance au même groupe, ou par une synthèse de l'objectif et du subjectif. Cependant, les attachements symboliques ou subjectifs doivent avoir une relation avec un passé « réel ».<sup>14</sup>

Plus important, pour ce qui nous concerne dans notre étude des représentations muséographiques des habitants des vallées d'Aspe et d'Ossau dans les Pyrénées-

---

<sup>13</sup> John Edwards, *op. cit.*, pp. 132-133.

<sup>14</sup> John Edwards, *op. cit.*, p. 133.

Atlantiques, est le constat, banal peut-être, que la force de la résistance offerte par une communauté aux changements culturels est en relation directe avec les possibilités pour les membres du groupe de vivre une vie bien remplie au sein de leur communauté telle qu'elle est; que les éléments d'identité ethnique ne sont pas indispensables face au choix entre la survie et l'anéantissement.<sup>15</sup> Tout changement culturel, que ce soit linguistique ou autre, semble être envisageable dans ce contexte. Edwards note que la préoccupation centrale, en général, est la mobilité sociale, l'avancement matériel et économique.<sup>16</sup> Cependant, les phénomènes culturels propres à l'ethnie peuvent être maintenus, mais ils assument désormais un rôle symbolique, plutôt qu'instrumental, ce qui peut leur conférer une valeur supérieure à celle qu'ils avaient quand ils faisaient partie du vécu quotidien.<sup>17</sup>

Edwards note le cas des immigrés aux Etats-Unis où les autorités se sont abstenues d'exercer sur eux une pression favorisant l'uniformité culturelle. Les divers groupes ethniques s'y sont adaptés de leur propre volonté, influencés par l'attraction des avantages qu'ils percevaient dans l'assimilation à la culture dominante. Edwards croit qu'il en est de même pour les immigrés dans de nombreux contextes en dehors des Etats-Unis. Ce qui importe pour nous est que, selon Edwards, il en est de même pour les minorités *indigènes*, les membres ordinaires de ces groupes étant plus concernés par des exigences immédiates que par des notions abstraites ou romantiques telles que la conservation de phénomènes culturels.<sup>18</sup> Pourtant, l'acceptation de la nécessité de s'adapter ne signifie pas pour autant une volonté d'intégrer la communauté majoritaire.<sup>19</sup> L'auteur note également la distance qui sépare ceux qui prétendent représenter leur communauté en matière culturelle des membres ordinaires, les premiers appartenant à l'élite intellectuelle et ayant, le plus souvent, prospéré dans la communauté plus large, au-delà des limites de leur propre ethnie.<sup>20</sup>

Edwards considère également la perspective des groupes majoritaires, et affirme que l'évidence, à travers l'histoire, montre que les membres des communautés majoritaires sont ou intolérants ou indifférents envers les cultures minoritaires, mais que récemment il y a une tendance croissante à les tolérer, voire à considérer la diversité culturelle comme

---

<sup>15</sup> John Edwards, *op. cit.*, p. 135.

<sup>16</sup> John Edwards, *Ibid.*

<sup>17</sup> John Edwards, *op. cit.*, pp. 135-136.

<sup>18</sup> John Edwards, *op. cit.*, p. 138.

<sup>19</sup> John Edwards, *op. cit.*, pp. 141-142.

<sup>20</sup> John Edwards, *op. cit.*, p. 138.

un atout.<sup>21</sup> Nous verrons au Chapitre 6 que l'opinion publique en France concernant le mode de vie des minorités indigènes françaises est beaucoup plus complexe lorsqu'il s'agit de la relation entre l'homme et son environnement. En effet, Edwards note que la tolérance n'est pas nécessairement une quantité stable, que la tolérance ne s'applique pas forcément à toutes les relations entre majorité et minorité ou entre une minorité et une autre, que la tolérance n'égalise pas le soutien actif, et que la tolérance dégénère subitement lorsque surgit la nécessité de trouver un bouc-émissaire.<sup>22</sup> Or, en matière de protection et de conservation de l'environnement, sujet délicat qui mobilise des émotions parfois violentes dans toutes les sociétés modernes, l'homme post-industriel a besoin de boucs-émissaires. Il les trouve en Afrique, où l'on montre du doigt les massacreurs d'éléphants pour qui la survie est un souci plus immédiat que la biodiversité et la survie à longue échéance de l'humanité, par exemple, mais aussi parmi ses propres populations rurales.

### *Les minorités*

Selon quels critères estime-t-on qu'un groupe est « minoritaire »? Karmela Liebkind se réfère à la théorie d'identité sociale de Tajfel où il est question de distinguer entre minorités numériques et minorités psychologiques. Ce dernier concept permet de considérer qu'un groupe subordonné, même numériquement supérieur au dominant, comme dans le cas des noirs en Afrique du Sud sous le régime d'apartheid, est une minorité. Le critère qui définit une minorité psychologique et qui la distingue donc du groupe dominant est un sentiment de communauté fondé sur le fait de partager des attributs mal vus. De cette manière le fait d'être du côté des perdants est incorporé dans la définition même d'une minorité. Ce qui renforce le lien entre le concept de minorité et un état psychologique d'incertitude. Cet état psychologique, affirme Liebkind, caractérise les groupes sociaux qui ont internalisé des définitions péjoratives de leur groupe formulées par d'autres groupes. Ceci conduit les membres du groupe dominé à se voir d'une manière négative, à nier leur propre valeur.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> John Edwards, *op. cit.*, p. 139.

<sup>22</sup> John Edwards, *op. cit.*, p. 139.

<sup>23</sup> Karmela Liebkind, 'Ethnic Identity - Challenging the Boundaries of Social Psychology', in Breakwell, Glynis M., (éd.), *Social Psychology of Identity and the Self Concept*, (London: Academic Press Limited, 1992), p. 156.



L'histoire de l'humanité (ou de l'*in*humanité) a démontré à maintes reprises que la loyauté ethnique excessive chez les groupes majoritaires dominants peut avoir des conséquences désastreuses pour les minorités, mais, affirme Liebkind, donner une identité sociale positive à un groupe minoritaire et subordonné est un acte révolutionnaire parce que cette nouvelle identité conduit le groupe à percevoir l'injustice sous une nouvelle lumière. Lorsque l'on a une identité sociale positive on perçoit les désavantages subis comme injustes, et l'on s'efforce de changer les relations entre les groupes afin d'améliorer son sort, alors qu'un sentiment d'infériorité favorise la continuité de la subordination de la part d'un groupe majoritaire.<sup>24</sup>

De nombreuses études portant sur le manque d'amour-propre parmi les membres de groupes minoritaires révèlent une supposition injustifiée concernant la conformité des minoritaires aux définitions formulées par la majorité et leur dépendance de ces mêmes définitions. Il existe également de nombreuses publications qui traitent de la notion de haine de soi parmi les groupes marginalisés. Des changements dans les connotations évaluatives des identités sociales ne pourront donc avoir lieu que si l'on change au préalable la structure sociale.<sup>25</sup> Il faudrait trouver les moyens de réduire le pouvoir des uns à imposer une identité négative aux autres. Une société proprement égalitaire relève peut-être de l'utopique, mais l'on peut ôter aux puissants, qui décident de la répartition des identités positives et négatives, le monopole des instruments qu'ils emploient dans cette opération: les médias.

Pourtant, de tels changements ne pourront avoir lieu s'il existe effectivement un consensus sur la réalité sociale et que l'on considère que certaines identités sociales sont conformes à des valeurs idéales évidentes alors que d'autres en diffèrent d'une manière honteuse. Si un seul système de valeurs s'applique à toutes les sections d'une société, partagé à la fois par celles qui en tirent profit et par celles qui en souffrent, l'implication est qu'il y a un consensus sur les normes et sur ce qui constitue la différence *honteuse*. Le résultat en est que les groupes dominés ont internalisé les valeurs du groupe dominant et qu'ils se sentent inférieurs, voire coupables du fait de posséder les attributs pour lesquels ils doivent souffrir. Parce que chaque groupe n'existe que dans le contexte de quelques valeurs qu'il partage avec la société au sens plus large, un groupe minoritaire ne peut avoir un système de valeurs compréhensif et imperméable.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Karmela Liebkind, *op. cit.*, p. 157.

<sup>25</sup> Karmela Liebkind, *op. cit.*, p. 160.

<sup>26</sup> Karmela Liebkind, *op. cit.*, p. 161.

D'un point de vue matérialiste, il existe une dialectique entre l'individu et l'ordre social, où l'individu est formé d'un côté par les institutions et par les idéologies de l'ordre social, mais où l'individu s'efforce également de résister à cette éducation. Les conflits entre les diverses idéologies reflètent les conflits entre les intérêts de leurs auteurs. L'individu se trouve dans un contexte social où il doit choisir à tout moment entre ces idéologies. Son choix est déterminé par une interaction entre les idéologies présentées et la structure identitaire existante à laquelle elles doivent être assimilées. Mais du point de vue matérialiste marxiste il est extrêmement difficile de vaincre un système hégémonique de croyances centrales. Les membres des groupes minoritaires sont donc, de ce point de vue, contraints d'accepter le système de valeurs et l'idéologie propres au groupe dominant. Dans cette optique les valeurs et les croyances des groupes minoritaires doivent donc rester invisibles.<sup>27</sup> Par contre, l'on peut également affirmer que seulement une partie de l'identité individuelle est le produit de l'idéologie prescrite par le consensus social ou par le pouvoir en place, les autres parties composantes de l'identité demeurant intouchées. De ce point de vue les groupes dominants ne peuvent entièrement contrôler le cœur ethnique des identités minoritaires.<sup>28</sup>

Selon de nombreuses théories en psychologie sociale, dans le contexte de hiérarchies stables entre groupes, les membres des groupes dominés assument toujours personnellement la responsabilité de leur désavantage. C'est uniquement à partir de cette situation que les membres des minorités tentent d'intégrer le groupe dominant, et ce n'est que l'échec au niveau des tentatives individuelles qui engendre un degré suffisant de solidarité ethnique pour conduire à des efforts collectifs vers l'égalité sociale et la reconnaissance du groupe minoritaire.<sup>29</sup> Pourtant, affirme Liebkind, il n'est pas certain que les membres de groupes minoritaires se dénigrent systématiquement et admirent la majorité. Il paraît impossible d'étudier les relations entre des individus ou entre des groupes d'individus sans prendre en compte la notion de reconnaissance sociale. Dans certains cas, être reconnu équivaut à exister et à avoir le droit d'exprimer ses besoins et ses aspirations. Lorsque l'on est sûr de ses valeurs et de ses aspirations, et que son existence est reconnue, une différence perçue entre soi et une autre personne ne représente pas une menace, car l'on se considère moins facilement comme étant du côté des perdants.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Karmela Liebkind, *op. cit.*, pp. 161-162.

<sup>28</sup> Karmela Liebkind, *op. cit.*, p. 162.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

Un groupe majoritaire peut également se sentir menacé par une minorité. Cependant, une majorité vulnérable se comporte d'une manière très différente d'une minorité se sentant menacée. Les membres d'une majorité vulnérable évitent toute comparaison avec la minorité, s'identifient d'une manière fortement défensive avec les autres membres de leur propre groupe et rejettent les réclamations de la minorité en matière de culture, d'identité. Les membres d'un groupe minoritaire menacé cherchent à s'identifier à tous les égards avec la majorité puisque celle-ci représente la norme à laquelle il faut aspirer. L'identité du groupe minoritaire est donc une source de honte à éviter. Une majorité sûre d'elle peut se permettre de tolérer les minorités et de prendre en compte leurs besoins et leur point de vue, et ne considère pas qu'il soit nécessaire de faire valoir l'identité majoritaire. Une minorité puissante, par contre, souligne les différences qui la séparent de la majorité, et ses membres s'identifient clairement avec leurs « co-ethniques ». Cette identification devient défensive seulement dans la mesure où les membres du groupe ont internalisé l'idée que la majorité représente la norme. Si cette internalisation n'a pas eu lieu, la minorité demande que l'on reconnaisse les attributs qui la distinguent d'une manière positive des autres groupes, cette réclamation prenant souvent la forme d'une demande d'un degré d'autonomie (culturelle, et/ou économique, et/ou politique).<sup>31</sup>

Tout individu et tout groupe veut, naturellement, que son autodéfinition soit validée par les autres. Nous nous engageons donc dans des « négociations identitaires » afin d'arriver à un consensus. Nous nous présentons d'une certaine manière dans l'espoir que l'autre acceptera cette définition, et en même temps nous suggérons une identité pour l'autre, ce qui appelle l'autodéfinition de notre interlocuteur. Ces négociations identitaires peuvent avoir lieu entre individus ou entre groupes. Collectivement, les groupes se présentent au travers des médias et par le biais de déclarations plus ou moins formelles, mais les interactions entre les membres individuels des divers groupes servent la même fonction.<sup>32</sup> Dans le cas d'un musée ethnographique nous n'avons, le plus souvent, qu'une (re)présentation d'une communauté formulée par un membre, ou des membres, d'un autre groupe, sans que les membres du groupe ainsi représenté aient eu la possibilité d'offrir leur autodéfinition.

Ces négociations identitaires peuvent concerner la valeur de l'identité, ou des diverses parties composantes de l'identité, autant que le contenu, ayant donc un effet positif ou

---

<sup>31</sup> Karmela Liebkind, *op. cit.*, pp. 162-163.

<sup>32</sup> Karmela Liebkind, *op. cit.*, pp. 163 et 164.

négalif sur l'amour-propre des personnes ou des groupes engagés dans ce dialogue. Il existe des identités sociales si mal reconnues par le reste de la société qu'il devient une question de valeur d'accepter leur existence.<sup>33</sup> Les Aspois et les Ossalois, par exemple, n'ayant pas proclamé haut et clair leur singularité, ni réclamé l'autonomie, comme leurs voisins les Basques du sud, n'ont pas, d'un point de vue français, une identité clairement définie qui les distingue franchement des autres Français. Ils ne forment qu'une partie de l'équation: Le Béarn + (le Labourd + la Basse Navarre + la Soule) = 64. Leur « Pyrénéité » est donc un élément dispensable de leur identité, au profit de leur « Francité », du moins, encore une fois, d'un point de vue français. D'ailleurs, « cette dépossession d'ethnotype [est] nécessaire à l'intégration du citoyen dans l'État-nation ».<sup>34</sup>

Selon la théorie des évaluations reflétées, notre auto-évaluation de nous-mêmes à tendance à reproduire les évaluations que les autres font de nous. Cependant, nous assimilons ces évaluations d'une manière sélective. Certaines évaluations provenant d'ailleurs n'ont donc aucune incidence sur notre amour-propre. La distinction faite entre les aspects de l'identité qui sont auto-définis et ceux qui sont définis par autrui est donc d'une grande importance pour l'amour-propre. L'influence de l'auto-évaluation que l'on fait de soi-même sur les évaluations que l'on imagine dans l'esprit des autres est plus grande que l'influence de celles-ci sur la première, affirme Liebkind.<sup>35</sup> Mais ne s'agit-il pas d'un cercle vicieux dans lequel la pierre angulaire de notre auto-évaluation, dès l'enfance, est précisément l'évaluation que les autres font de nous, où notre auto-évaluation est ainsi, en dernière analyse, le produit de ce que l'on pense de nous?

Si l'appartenance à un certain groupe ethnique est devenue une source de honte il y aura un conflit identitaire. Ce conflit peut être résolu, soit en renonçant à cet aspect de son identité, soit en opérant une réévaluation de son identité et en rejetant l'opinion négative que les autres ont formulée à l'égard de l'ethnie dont on est né membre.<sup>36</sup> Les évaluations reflétées influencent surtout l'amour-propre fondé sur des notions de vertu ou de valeur morale. Pourtant, l'amour-propre peut aussi être fondé sur un sens d'efficacité, de compétence ou de pouvoir, un sens acquis par le biais d'expérience de la réussite. L'amour propre acquis de cette manière est donc *relativement* indépendante de l'opinion des

---

<sup>33</sup> Karmela Liebkind, *op. cit.*, p. 164.

<sup>34</sup> René Merle, 'Langue d'oc et parole populaire: la mise en place des ethnotypes', in Martel, Philippe, (éd), *L'Invention du Midi: Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Montpellier: Obradors occitans, 1987), p. 39.

<sup>35</sup> Karmela Liebkind, *op. cit.*, p. 166.

<sup>36</sup> Karmela Liebkind, *op. cit.*, p. 165.

autres.<sup>37</sup> Même si, en dernière analyse, ce qui constitue l'efficacité, la compétence, le pouvoir ou la réussite est établi par un consensus général de la société, que cette dernière soit l'ethnie ou la communauté à plus grande échelle, régionale, nationale, continentale, voire, dans une certaine mesure aujourd'hui, mondiale, dont on est membre. L'importance, pour le bien-être en général de l'individu, et surtout pour son amour-propre, d'avoir l'impression d'agir, de manière efficace, d'avoir tout sous son contrôle, est de plus en plus évidente.<sup>38</sup>

De nombreux chercheurs ont contribué à faire accepter qu'il est très probable que les groupes sociaux dépourvus de pouvoir, de ressources matérielles et de mobilité croient que les événements les concernant dépendent, non de leurs actions mais d'autres facteurs tels que les agissements d'Autres puissants, et que cette attitude est préjudiciable à l'amour-propre. Cependant, répond Liebkind, la possibilité de se défaire de la responsabilité de ses échecs, de les attribuer au « système » ou aux préjugés des autres envers le groupe dont on est membre, plutôt qu'à ses propres faiblesses, peut aussi protéger l'amour-propre.<sup>39</sup>

## **L'identité des montagnards en France**

Nous voudrions terminer ce chapitre en considérant la question spécifique de l'identité des minorités montagnardes en France, communautés qui, de par la nature des lieux qu'ils habitent, fascinent les habitants des plaines et surtout des villes.

Dans sa contribution à l'ouvrage collectif *L'Invention du Midi: Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, Jean-Marie Petit affirme clairement que « la notion de montagnard inclut celle de grossièreté ».<sup>40</sup> Pour sa part, René Merle, dans sa contribution au même ouvrage fait référence à « l'habituelle péjoration des montagnards ».<sup>41</sup> L'article de Jean-Marie Petit traite du mot « gavach », un terme péjoratif qui inclut des notions de saleté, de grossièreté, d'ignorance, et qui, employé depuis au moins le XVIe siècle, semble avoir désigné surtout les habitants des montagnes les plus proches dans tout le sud de la France. « Rudesse du climat montagnard, pauvreté (manifestée par une nourriture

---

<sup>37</sup> Karmela Liebkind, *op. cit.*, p. 166.

<sup>38</sup> Karmela Liebkind, *op. cit.*, p. 167.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Jean-Marie Petit, « Gavach », en Languedoc, in Martel, Philippe, (éd), *L'Invention du Midi: Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Montpellier: Obradors occitans, 1987), p. 161.

<sup>41</sup> René Merle, 'Langue d'oc et parole populaire: la mise en place des ethnotypes', in Martel, Philippe, (éd), *L'Invention du Midi: Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Montpellier: Obradors occitans, 1987), p. 33.

rustique) sont des thèmes eux aussi bien connus; l'opposition rural / urbain s'enrichit d'un troisième terme et devient montagnard / rural / urbain ».42

Les montagnards en général semblent donc avoir une mauvaise réputation depuis longtemps, et en sont conscients. Petit nous présente un exemple d'une tentative, dans l'oeuvre du « potier-poète de Clermont-l'Hérault », J. A. Peyrottes, datant de la première moitié du XIXe siècle, de corriger la mauvaise réputation des montagnards. L'auteur de cette tentative reprend chacun des attributs des montagnards qui font l'objet de commentaires péjoratifs et en explique le bon côté. Petit remarque que l'auteur ne parvient pas vraiment à son but, ses arguments n'étant pas plus convaincants que ceux auxquels il s'oppose, mais que ce texte signale un malaise, un besoin chez les montagnards de se défaire de leur image de marque, de se déculpabiliser.43

Petit affirme que le terme « gavach » et ses variants ont perdu leur force péjorative, que les montagnards installés dans les plaines ou leurs descendants, qui étaient surtout visés par le terme, sont assez bien assimilés pour ne plus s'en sentir concernés. Il semble pourtant que même si ce terme spécifique est désuet l'opposition « montagnard / rural / urbain » est bien enracinée dans les mentalités, et encore valable de nos jours.

En effet, les images de marque ont tendance à perdurer, à survivre de longtemps aux époques où elles ont pu contenir tant soit peu de vérité. En France il semblerait que c'est la Révolution de 1789 qui a mis « en circulation des mythologies (sur le « Midi », le « Méridional »...: le climat, le tempérament...) et [a contribué] efficacement à la folklorisation du Sud.44 Nous ne nous préoccupons pas dans ce volume de l'origine de l'image du montagnard pyrénéen. Nous ne remonterons pas plus loin que la fin du XVIIIe siècle et les débuts du Romantisme. Période qui a vu affluer un nombre significatif toujours croissant de visiteurs vers ces montagnes et la publication d'un nombre corrélatif de textes décrivant les Pyrénées et leurs habitants. Ce qui importe pour nous ici est que « le consensus d'ordre socio-culturel sur lequel repose la représentation [...], peut participer, dans un univers de discours comme la littérature, d'un *contrat de véridiction* ».45 Ou encore dans l'univers des discours muséographiques. Plus important encore, « la représentation, c'est aussi une *étiquette*, un instrument de *classement* et donc

---

42 Jean-Marie Petit, *op. cit.*, p. 164.

43 Jean-Marie Petit, *op. cit.*, p. 166.

44 Henri Boyer, 'Pour ne pas conclure', in Martel, Philippe, (éd), *L'Invention du Midi: Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Montpellier: Obradors occitans, 1987), p. 191.

45 *Ibid.* (Italiques dans le texte original).

de *discrimination*, de *ségrégation* ». <sup>46</sup> Pourtant, « le regard étranger au groupe qui jauge ses « façons d'être » peut les décrypter à travers ses nostalgies, son imaginaire social et ses mythologies pour en fournir une lecture gratifiante si elles correspondent à ses attentes ». <sup>47</sup> Comme l'affirme Régis Bertrand, ceux qui gagnent leur vie en pratiquant des « activités artisanales folklorisées » peuvent y trouver un intérêt d'ordre économique. <sup>48</sup> Ceux qui se représentent comme étant pauvres peuvent y trouver un intérêt semblable, mais au prix de devoir souffrir l'ingérence du pouvoir qui leur accorde ces bénéfices, voire la colonisation. <sup>49</sup> Bernard Traimond nous fournit un bon exemple de comment le consensus peut s'établir autour d'un stéréotype, ce consensus étant fondé sur l'intérêt que les diverses parties y trouvent. Nous en avons reproduit le texte en bas de la page. <sup>50</sup>

Comme Philippe Martel et ses collaborateurs, nous nous demanderons, dans les deuxième et troisième parties, comment fonctionne l'image d'une communauté « une fois intégrée à des discours plus vastes, politiques ou historiques », et aussi « à quoi sert cette image ». <sup>51</sup> Nous appliquerons ces deux questions au cas spécifique des habitants des Vallées d'Aspe et d'Ossau dans les Pyrénées-Atlantiques, pris dans l'antagonisme entre deux aspects divergeants de l'aménagement du territoire: l'amélioration des infrastructures de communication qui accompagne la construction de l'Europe d'une part, et le souci de protéger et conserver l'environnement de l'autre. Dans le chapitre qui suit nous

---

<sup>46</sup> *Ibid.* (Italiques dans le texte original).

<sup>47</sup> Régis Bertrand, 'Le « langage patois » des « hommes de la nature », in Martel, Philippe, (éd), *L'Invention du Midi: Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Montpellier: Obradors occitans, 1987), p. 9.

<sup>48</sup> Régis Bertrand, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>49</sup> Bernard Traimond, 'L'Invention des Landes de Gascogne sous la Révolution', in Martel, Philippe, (éd), *L'Invention du Midi: Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Montpellier: Obradors occitans, 1987), p 107.

<sup>50</sup> « Une conjuration d'intérêts et d'images se rassemblent à la révolution pour constituer des espaces culturels [...] qui s'imposent par la rencontre de discours d'en bas et d'en haut. Le meilleur exemple de cette rencontre est la pièce de Sewrin, [...], représentée au théâtre des Variétés à Paris le 21 octobre 1811, *Les habitants des Landes*. Non seulement le titre et le thème répondent à une demande du public parisien mais *le Journal des Landes* en donne le compte rendu: « Le contraste de la rudesse du pays avec les moeurs douces et hospitalières des habitants forme un tableau agréable. On retrouve l'âge d'or au milieu de ces sables affreux ». \* Tout le monde se trouve dans ce type de description et ce consensus fonde les stéréotypes régionaux. Les Landes sont inventées, leur étrangeté fait recette. Les Landais se louent de voir leur originalité reconnue et peuvent espérer en retirer quelque avantage; les autorités ont le sentiment au travers de ces images de connaître le pays et pouvoir mieux le gérer; le public est sensible au pittoresque et à l'étrangeté. Les Landes de Gascogne sont aussi devenues une zone d'intérêt et lieu de colonisation. (Bernard Traimond, *op. cit.*, p. 112. \* *Le journal des Landes*, n° 793, 6 novembre 1811, cité par Bernard Traimond).

<sup>51</sup> Philippe Martel, 'Avant-propos: Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire', in Martel, Philippe, (éd), *L'Invention du Midi: Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Montpellier: Obradors occitans, 1987), p. 5.

détaillerons les moyens par lesquels un musée ethnographique construit une image voulue de la communauté qui fait l'objet de ses expositions.



## Chapitre 2

### Le discours des musées ethnographiques

#### La subjectivité et la fabrication d'une image voulue

La richesse d'une culture, ou du déroulement d'une de ses phases, n'existe pas à titre de propriété intrinsèque: elle est fonction de la situation où se trouve l'observateur par rapport à elle, du nombre et de la diversité des intérêts qu'il y investit.<sup>1</sup>

La nature subjective de l'histoire, de la culture, de l'identité fournit à l'observateur qui veut faire le portrait d'une société la possibilité de le faire à sa guise. Le musée ethnographique est un instrument formidable qui permet la réalisation de cette opération aux moindres frais. Les musées, depuis les débuts, ont été créés afin de servir les intérêts de leurs concepteurs.<sup>2</sup> Pourtant, ceux qui voudraient par la suite se servir du même établissement et des mêmes objets, mots et expériences pour faire un portrait de la même communauté mais qui est totalement différent du portrait qu'il remplace, trouveront dans les expositions existantes les matières premières qu'il leur faut.

James A. Boon affirme que le musée est un lieu où l'on a amassé des objets disloqués de leur environnement culturel, de leur raison-d'être, de telle manière que l'histoire qu'ils nous racontent sur la communauté qui les a produits est incomplète, fragmentée.<sup>3</sup> Barbara Kirshenblatt-Gimblett, elle aussi, pense que l'emploi d'une collection d'objets pour représenter une culture produit une image fragmentée, et ajoute qu'il est difficile de décider avec combien d'autres objets l'on doit exposer l'objet, et lesquels, à cause de la complémentarité des objets au sein de leur environnement culturel.<sup>4</sup> C'est, en définitive, au conservateur qu'il revient de prendre cette décision, et l'impact en est si grand que l'on pourrait dire que c'est le musée qui *crée* l'objet ethnographique, puisque le message communiqué par ce dernier est modifié proportionnellement au détachement de l'objet de

---

<sup>1</sup> Claude Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, (Paris: Plon, 1983), p. 30.

<sup>2</sup> Elaine Heumann Gurian, 'Noodling Around with Exhibition Opportunities', in Karp, Lavine, et al., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991), p.178.

<sup>3</sup> James A. Boon, 'Why Museums Make Me Sad', in Karp, I., Lavine, S. D., et al., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, p. 256.

<sup>4</sup> Barbara Kirshenblatt-Gimblett, 'Objects of Ethnography', in Lavine, Karp, et al., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, p. 388.

son environnement.<sup>5</sup> Une exposition muséographique est donc un discours, composé par le conservateur et le scénographe et contenant un message explicite ou implicite. Or, l'on peut trouver des sens seconds ou indirects, des allusions à autre chose que ce qui est immédiatement évident dans tous les types de discours.<sup>6</sup> Ces sens indirects sont « évoqués par association »; et cette association peut se faire entre « des objets ou des actions » autant qu'entre des mots et des phrases, et « une situation peut être symbolique, tout comme un geste ». La seule différence entre les sens évoqués et les autres types de sens est que dans le cas des premiers il s'agit de l'« association du présent à l'absent ».<sup>7</sup> La fragmentation de la culture au musée, la sélection d'objets qui ont le potentiel d'illustrer un trait culturel, et leur séparation conséquente de leur environnement, permettent donc au musée ethnographique de représenter une communauté telle que le directeur du musée et ses maîtres veulent que leur public la perçoive.

De plus, les musées ethnographiques ont pour eux l'autorité dont jouissent les musées en général. En effet, l'autorité même du musée est son attrait principal.<sup>8</sup> Cette autorité émane en partie de l'aspect physique extérieur: l'édifice qui héberge les expositions est souvent choisi en fonction de son style imposant qui met en valeur le statut autoritaire du musée, puisque l'on associe le premier à un individu, à une administration ou à une divinité qui commandent le respect, la révérence, ou qui inspirent la peur chez ceux qui contemperaient l'insubordination. Cependant l'autorité du musée lui est accordée dans une large mesure par son public. Le musée est encore une institution publique dont nous attendons de l'instruction dispensée avec l'autorité de celui qui sait la vérité de ce qu'il dit. Notre besoin de cette autorité est si grand que si on la mettait en cause, les musées risqueraient de perdre leur attrait.<sup>9</sup> Comme toute personne physique ou morale qui veut répandre des ensembles idéels, les musées se prétendent désintéressés; et la prétendue neutralité (politique, religieuse...) du musée est précisément le trait qui lui confère la plus grande partie de sa puissance en tant qu'instrument d'endoctrinement.<sup>10</sup>

Néanmoins, suivant la mode socio-politique et éducative, et en réponse aux exigences de la démocratie pluraliste, les conservateurs de musée voudraient encourager le débat.

---

<sup>5</sup> Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *op. cit.*, pp. 386-387.

<sup>6</sup> Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation* (Seuil, coll. 'Poétique', 1978), p.11.

<sup>7</sup> Todorov, *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>8</sup> Steven D. Lavine et Ivan Karp, 'Introduction: Museums and Multiculturalism', in *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991), p. 7.

<sup>9</sup> Steven D. Lavine et Ivan Karp, *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>10</sup> Ivan Karp, 'Culture and Representation', in *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991), p. 14.

Leur statut autoritaire à toutefois tendance à s'opposer à cette ouverture.<sup>11</sup> En effet, le public qui, en général, s'attend à ce que le musée fasse autorité, pourrait ne plus lui faire confiance si ce dernier admettait franchement que les perspectives offertes par ses expositions étaient partielles et discutables.<sup>12</sup> Ainsi, en se servant à leur guise des objets dont ils disposent, en les transformant en patrimoine de manière à ce qu'ils servent la cause de ceux qui voudraient raconter l'histoire d'une certaine manière, les conservateurs abusent impunément de l'autorité que le public leur accorde.<sup>13</sup>

### Les sens indirects

Selon Tzvetan Todorov, c'est l'étrangeté, ou la non-pertinence d'un énoncé qui nous conduit à chercher sa signification dans le contexte qui a présidé à sa formulation.<sup>14</sup> Les musées ethnographiques du genre qui existe depuis la fin du XIXe siècle nous présentent des ensembles d'objets primitifs du monde rural d'autrefois, mais sans précisions historiques, et sans aucune intention déclarée de limiter au passé la représentation de la communauté dont il s'agit. Ils prétendent ainsi implicitement représenter cette dernière telle qu'elle est, aussi bien que telle qu'elle était. L'absence de ces objets du quotidien au-delà des murs du musée nous conduit à remonter à la conception et à la naissance du musée dans l'espoir d'y trouver une signification. Mais si ces musées existent encore, presque inchangés, c'est qu'il existe encore des partis intéressés, ceux qui veulent se servir des musées pour communiquer un message, et ceux qui veulent bien l'entendre:

La parole est motivée, [...] on ne parle pas pour parler - ce qui est réputé un travers -, ni pour accomplir un rite - ce qui est réputé une superstition - mais parce qu'il y a une utilité à le faire, qui peut être celle du locuteur, du destinataire ou d'un tiers quelconque. [...] D'où la possibilité, perpétuellement ouverte, de mettre et de chercher, dans tout discours, des « allusions ».<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Steven D. Lavine et Ivan Karp, *op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>12</sup> Steven D. Lavine, 'Art Museums, National Identity, and the Status of Minority Cultures', in *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991), p.86.

<sup>13</sup> Spencer R. Crew et James E. Sims, 'Locating Authenticity: Fragments of a Dialogue', in *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991), p.162.

<sup>14</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 26.

<sup>15</sup> Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, cité par Todorov, in *Symbolisme et interprétation*, (Seuil, coll. 'Poétique', 1978), p.27.

L'on peut voir des allusions dans un discours « à partir du moment où, par un travail d'interprétation, nous lui découvrons un sens indirect ». <sup>16</sup> Pourtant nous ne pouvons voir dans tout discours une fonction symbolique; le discours doit nous en donner des indices lui-même. Nous réagissons en cherchant ce à quoi le discours peut bien faire allusion. <sup>17</sup> Nous procédons d'une part en interprétant, en tentant d'affirmer ce que le discours veut dire, et d'autre part en expliquant, en essayant d'établir quelles sont les implications de ce qui est dit. <sup>18</sup>

Todorov fait une distinction entre le « sens » du discours et des éléments qui constituent ce dernier, d'une part, et la « signifiante » de l'autre. Par « sens » Todorov entend ce qu'une série de signes est censée représenter, tenant compte des métonymies, des métaphores, des sous-entendus.... La « signifiante », par contre, se réfère à la relation qui existe entre ce sens et une personne, ou un contexte quelconque. <sup>19</sup>

Les musées nous induisent à l'interprétation en nous montrant une image des Pyrénéens sans aucune indication de date. Ce qui, vu que nous ne voyons aucune confirmation, en dehors des musées, des « réalités » que l'on nous présente à l'intérieur, nous laisse perplexe. Nous voulons savoir pourquoi l'on nous montre une telle image, en comprendre le sens des parties composantes du discours, ainsi que du discours intégral et démontrer les implications de ce dernier.

Le discours du musée qui dépend d'une collection d'objets est fragmenté au départ, et lors des réformes que subissent tôt ou tard la plus grande partie des musées qui sont jugés un jour ou l'autre désuets ou dont on estime que le contenu pédagogique est inadéquat. Le metteur en scène peut en effet négliger ce que Todorov appelle « des baliseurs, qui décrivent le reste du discours, en explicitant ainsi les rapports de hiérarchie ». <sup>20</sup> Dans un musée, ces baliseurs résident souvent dans les espaces entre les ensembles thématiques d'objets, dans la position d'une exposition par rapport à une autre, surtout dans la juxtaposition. L'incohérence se trouve surtout là où il n'existe aucune relation entre les propositions qui forment le discours. C'est ce que Todorov appelle « une sorte d'*asyndète* sémantique », qu'il qualifie d'une série de « propositions accolées l'une à l'autre sans qu'elles aient un rapport quelconque de contenu, ni de conjonctions indiquant leur

---

<sup>16</sup> Todorov, *op. cit.*, , p.18.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Leo Strauss, début de l'essai *Persecution and the Art of Writing*, cité par Todorov, *Symbolisme et interprétation*, (Seuil, coll. 'Poétique', 1978), p.20.

<sup>19</sup> Todorov, *op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>20</sup> Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours* (Seuil, coll. 'Poétique', 1978), p. 82-83.

hiérarchie ». L'incohérence peut aussi avoir ses origines dans l'« intoxication verbale »: le même élément du discours est répété plusieurs fois de suite, gardant ou non le même sens chaque fois. Enfin, ce sont les contradictions dans les séries de propositions qui produisent la plus grande incohérence.<sup>21</sup> Un manque de rapports interpropositionnels, et des contradictions existant entre les propositions, entre les parties composantes de l'ensemble des expositions, rendent possible la manipulation idéologique du sens de son discours, et donc de sa signifiante.

Chaque élément d'un discours a un nombre de sens possibles, mais son insertion dans un discours et sa relation aux autres éléments de ce même discours, existant lui-même dans un contexte, réduisent le nombre de sens que l'on peut lui attribuer. Dans le cas d'un énoncé verbal la signification d'une phrase située dans un discours est moins ambiguë que celle d'une phrase isolée:

La signification de la phrase subit un double processus de détermination lors de sa transformation en sens de l'énoncé: elle perd de son ambiguïté et ses références au contexte se particularisent.<sup>22</sup>

Tout discours est construit dans un contexte. Il n'a pas d'existence indépendante. En tentant d'interpréter le discours il faut donc tenir compte non seulement de ses parties composantes, mais aussi des éléments du contexte dans lequel le discours fut élaboré: « interlocuteurs, temps et lieu, rapports existant entre ces éléments [*extra-discursifs*] ».<sup>23</sup> Pourtant, l'énoncé n'est pas sans ambiguïté, et il faut connaître le contexte pour comprendre le sens de l'énoncé. En outre, la signifiante de l'énoncé change dans la mesure où le contexte évolue. Se référant au langage verbal, Todorov affirme que:

Dès lors que [la] phrase devient un énoncé, elle commence à se référer à une personne, à un temps, à un lieu, qui peuvent ne pas être les mêmes lors d'une autre énonciation de la même phrase.<sup>24</sup>

Ainsi, lorsqu'il s'agit d'énoncés enregistrés, sous forme de textes, de bandes sonores, d'images, d'expositions ou de toute autre forme d'enregistrement de discours, le contexte dans lequel l'interlocuteur, qui n'était pas visé lors de l'enregistrement, l'entend ou le lit est aussi important, sinon plus, que celui qui a présidé à son énonciation.

---

<sup>21</sup> Todorov, *op. cit.*, p. 83.

<sup>22</sup> Todorov, *Ibid.*

<sup>23</sup> Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, (Seuil, coll. 'Poétique', 1978), p.9.

<sup>24</sup> Todorov, *Ibid.*

En étudiant le sens du discours d'un musée, nous avons affaire à ce que Todorov appelle le « sens discursif *indirect* ». <sup>25</sup> Nous devons chercher les sens seconds ou indirects dans les objets, les textes et les images exposés, dans l'ensemble d'objets, de textes et d'images que sont les expositions, et dans l'ensemble d'expositions que sont les musées, et dans les relations entre ce discours et les interlocuteurs, ainsi que les conjonctures originale et actuelle. En appliquant des théories linguistiques au discours muséographique nous devons faire attention. Dans quelle mesure peut-on considérer celui-ci comme un discours au même titre qu'un discours composé de mots ayant une signification bien plus précise, ou du moins mieux déterminée et cernée qu'un objet fonctionnant comme signe; des mots disposés en phrases disposées à leur tour et reliées entre elles de façon à former un discours cohérent? Nous nous croyons justifiés en appliquant des théories linguistiques à l'étude de discours élaborés à partir d'assemblages d'objets, puisqu'un mot, comme un objet, peut avoir plus d'un sens et plus d'une signifiante. Todorov donne au domaine des sens indirects que l'on peut trouver dans le langage verbal le nom de « *symbolisme linguistique* » et à l'étude de ces sens indirects il donne le nom de « *symbolique du langage* ». <sup>26</sup> Il affirme également que les sens indirects se trouvent dans la littérature et la conversation quotidienne. Autrement dit, pour Todorov, le langage verbal n'est pas moins ambigu que le langage d'une exposition muséographique.

Comme la poésie, le discours des musées ethnographiques est insuffisamment référentiel. Ce qui rend possible une multiplicité d'interprétations ou d'explications.

L'inachèvement fait qu'on ne se réfère à rien, la discontinuité, qu'on se réfère à des faits différents, et la contradiction, qu'on ne s'y réfère pas de la même manière. <sup>27</sup>

Dans le cas des musées que nous examinerons dans les deuxième et troisième parties du présent ouvrage, le premier, l'inachèvement peut s'appliquer au manque de données dans les textes accompagnant les objets exposés; le deuxième, la discontinuité, au fait que les trois musées se réfèrent à l'homme mais aussi à son environnement naturel et surtout à la faune, la relation entre l'homme et la nature n'étant pas toujours très claire. Et dans le Musée Pyrénéen, on essaie de se référer à trop d'aspects de la vie dans les Pyrénées, et d'englober une variété trop grande de cultures. Pour ce qui est du troisième, la contradiction, peut-on considérer la juxtaposition d'une personne âgée avec son âne et des

---

<sup>25</sup> Todorov, *op. cit.*, p. 11.

<sup>26</sup> Todorov, *Ibid.*

<sup>27</sup> Todorov, *Les Genres du discours*, (Seuil, coll. 'Poétique', 1978), p. 84.

jeunes avec tracteur, hélicoptère, comme une tentative de contredire, ou plutôt de *nuancer* l'image diffusée par les deux autres musées?

Les innombrables instruments, ustensiles et outils de travail et autres objets appartenant au monde rural et pré-industriel exposés dans les musées que nous avons choisis d'étudier pourraient être perçus comme autant de métonymies ou de synecdoques, ou comme constituant ensemble *une* métonymie ou *une* synecdoque, perçues comme représentant tous les Pyrénéens, ou tous les habitants des montagnes en France, ou en Europe, ou tous les paysans français, ou européens, voire du monde entier. Ou encore, tout simplement, un monde idéal pouvant se situer là où le visiteur voudra le mettre dans son imagination. Il y a bien sûr le danger de surdéterminer, d'y voir un signe ou un symbole de trop de choses. Un changement dans les proportions des types d'objets exposés, (un nombre plus important d'objets contemporains, par exemple) et dans les relations positionnelles et hiérarchiques entre eux, ainsi que des précisions textuelles ou orales concernant les relations entre les objets, et entre eux et la culture de laquelle ils proviennent; et entre les groupes au sein de la communauté, et entre la communauté et d'autres sociétés, et entre la communauté représentée et son environnement naturel, produiraient théoriquement une image plus précise de la communauté. Mais c'est oublier le stéréotype, image qui résiste et persiste.

### **Le mécanisme de la représentation muséographique**

Ecrivant à propos des représentations des Landes à la fin du XVIIIe siècle, Guy Latry analyse deux séries de gravures qui paraissent dans deux ouvrages de Jacques Grasset de Saint-Sauveur, publiés en 1796 et 1797.<sup>28</sup> Latry constate d'abord que la différence essentielle entre les deux séries est que les personnages dans la première sont isolés et statiques « portant sur eux un certain nombre de traits distinctifs d'un « type » ». <sup>29</sup> Par contre, affirme Latry:

La série de 1797 malgré l'effet trompeur de certains titres (« costumes », « intérieur de maison ») est composée de « scènes » c'est-à-dire de présentations simultanées de

---

<sup>28</sup> Jacques Grasset de Saint-Sauveur, *Encyclopédie des voyages, contenant l'abrégé des moeurs, usages, religions, sciences, arts et commerce de tous les peuples et la collection complète (sic) de leurs habillements*, (Paris, 1796) et *Voyage à Bordeaux et dans les Landes de Bordeaux* (Paris, 1797)

<sup>29</sup> Guy Latry, 'Le peigne et le miroir: Deux voyageurs de l'an VI dans les Landes de Gascogne', in Martel, Philippe et al, *L'Invention du Midi: Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Montpellier: Obradors occitans, 1987), p. 138.

plusieurs « types », mais en mouvement, ou accomplissant une action elle-même significative.<sup>30</sup>

Il y a aussi beaucoup de répétition, le texte décrivant le contenu des images, l'explication de la planche disant ce qui est évident dans l'image, le texte répétant les informations déjà fournies par les explications et « chaque élément, une fois introduit, est repris dans les planches suivantes ».<sup>31</sup> Le « lecteur / spectateur » confronté plusieurs fois par ce « déjà-vu », cessant de percevoir chaque image comme étant une représentation intégrale d'un fragment de la réalité, commence à percevoir l'ensemble d'images comme « une série, une suite liée, et homogène, faisant signe vers un référent unique (à vrai dire, constitué comme tel par cette opération même): [dans ce cas particulier] « les Landes » ».<sup>32</sup> De plus, chaque élément que l'on a vu et revu, associé intimement au contexte dans lequel on l'a vu, se trouve attribué la fonction de « signifier à lui seul l'ensemble ».<sup>33</sup>

Ce qui nous intéresse dans cette analyse d'une série d'images accompagnées de textes représentant une région et ses habitants, c'est que les expositions dans les musées ethnographiques fonctionnent d'une manière similaire, présentant au visiteur un ensemble d'objets, souvent rassemblés selon les thèmes et donc variant peu entre eux, l'image se formant donc dans l'esprit du visiteur de façon cumulative (une série de sonnailles par exemple, au Musée Pyrénéen, où la seule différence visible se trouve dans la taille et le poids). Les explications des expositions peuvent tromper de la même manière que celles indiquées par Latty: combien de musées ethnographiques n'ont pas au moins une collection de gravures ou d'aquarelles, ou une caisse vitrée, sinon une salle entière consacrée aux « costumes », ou une représentation d'un « intérieur de maison », d'une « cuisine » ou d'une « chambre » ? Comme dans la série de gravures analysées par Latty, les musées ethnographiques contiennent beaucoup de répétition entre les objets mêmes, les photographies des mêmes objets, les explications, et les textes plus longs. Le tout servant à *gaver* le visiteur de *micro-images* qui forment dans son inconscient une *macro-image* de la communauté représentée par sa culture matérielle.

Comme dans tout autre endroit en dehors des musées, le visiteur bombardé d'images et d'informations récurrentes finit par les associer intimement au contexte dans lequel il les a vues, à la communauté chez laquelle il les a vues et dont elles font partie du vécu

---

<sup>30</sup> Guy Latty, *op. cit.*, p. 140.

<sup>31</sup> *Ibid.*.

<sup>32</sup> Guy Latty, *op. cit.*, p. 142.

<sup>33</sup> Guy Latty, *Ibid.*



quotidien. Le problème dans le cas des expositions ethnographiques est que les images, les objets, les usages qu'elles nous présentent, décrivent et expliquent appartiennent au quotidien vécu il y a fort longtemps. Ce qui n'empêche pas le visiteur privé de tout autre contact avec la société représentée dans l'exposition de former une image mentale de cette société à partir des informations dont son esprit est saturé. Et l'image mentale qui se forme est consacrée par un consensus général au niveau national, voire internationale. Latry affirme que dans le cas de la deuxième série de gravures qu'il analyse, « l'image renvoie ainsi au texte et le texte à l'image en un jeu de miroirs où la représentation se fige en stéréotype ».<sup>34</sup> Dans le cas des musées ethnographiques dans les Pyrénées, ce « jeu de miroirs » a lieu non seulement entre les images et les textes à l'intérieur des musées, mais aussi entre le contenu des musées et des textes et images pré-existants, ainsi que les images existantes dans l'esprit du visiteur avant sa visite.

Se référant au cas spécifique des représentations des Landes à la fin du XVIIIe siècle et au XIXe siècle, Bernard Traimond affirme plus généralement que:

Si l'intérêt pour une région relève d'une certaine vision du monde que l'on reconnaît en elle, les explications « naturelles », climat, géologie, voire anthropologie physique ne suffisent pas à légitimer une spécificité posée comme objective. A cela doit s'ajouter un regard extérieur qui à la fois valide les travaux « scientifiques » et aussi affirme des différences de zone à zone. Les récits de voyage organisent la légitimisation (*sic*) de ces stéréotypes régionaux.<sup>35</sup>

Or, les musées, de par l'autorité investie en eux par le public, jouent, eux aussi, un rôle non négligeable dans la légitimation des stéréotypes des peuples dont la culture se trouve réduite à ce que l'on peut exposer dans un musée. Même les écomusées, développement muséographique relativement récent visant à affranchir les musées de site des limitations imposées par les édifices qui hébergent les expositions corrigeront difficilement les stéréotypes. La société, y compris les minorités représentées par les écomusées, est imprégnée des stéréotypes et le consensus social les accepte pour vrais depuis trop longtemps pour que de nouvelles images puissent s'installer à leur place sans trouver d'obstacle.

Le monde évoqué par un musée ethnographique n'est pas « objectivement réel », si un tel monde puisse exister.<sup>36</sup> C'est une construction de l'équipe ethnographique dont chaque

---

<sup>34</sup> Guy Latry, *Ibid.*

<sup>35</sup> Bernard Traimond, 'L'Invention des Landes de Gascogne sous la Révolution', in Martel, Philippe, *op. cit.*, p. 111.

membre, individuellement et en tant que membre d'un groupe, observe la communauté qui fait l'objet de l'étude d'un point de vue subjectif. Le patrimoine, selon G. J. Ashworth, est un bien de consommation fabriqué à partir de l'histoire pour satisfaire les besoins des consommateurs.<sup>37</sup> Le produit patrimonial n'est pas simplement la matière première (l'objet, l'image, la parole), mais plutôt son « interprétation » (sélection, assemblage, montage et présentation). La sélection est une fonction de la demande plutôt que de la disponibilité des denrées, et le développement du produit est effectué en fonction des besoins d'un secteur du marché identifié et visé.<sup>38</sup>

La signification du patrimoine est donc différente de celle de la matière première à partir de laquelle il est élaboré, et il existe une variété presque infinie de patrimoines, chacun créé pour satisfaire les besoins de groupes de consommateurs spécifiques. Ce qui importe ici est que des produits patrimoniaux très différents les uns des autres peuvent être créés à partir des mêmes matières premières en variant la présentation.<sup>39</sup> La nature du produit patrimonial étant déterminée plutôt par les besoins du consommateur que par la disponibilité des ressources, la diversité possible de produits est très grande. Bien que cette diversité possible ne soit pas infinie, sa flexibilité et le fait que le patrimoine n'entend pas refléter un quelconque enregistrement de la réalité ou de la vérité, aucun lieu n'est figé dans un passé particulier auquel il lui est impossible d'échapper.<sup>40</sup> L'assemblage du patrimoine est donc intimement lié à des messages qui, loin d'en être des appendages marginaux, ou des perversions, en constituent l'élément essentiel qui donne de la cohésion au tout, et sans lequel les diverses parties composantes du passé ne pourraient être transformées en produits patrimoniaux.<sup>41</sup>

Barbara Kirshenblatt-Gimblett considère la question de « voix ». L'objet dans un musée nous parle-t-il? Peut-il, tout seul, nous apprendre quelque chose sur la culture dont il est issu? Ou sont-ce plutôt le conservateur, les ethnologues et ethnographes, et le scénographe qui nous instruisent? Le consensus est que les objets ne nous apprennent rien, ne pouvant représenter que leur propre forme.<sup>42</sup> Même si l'objet avait une voix, elle serait noyée par le

---

<sup>36</sup> Pour un argument contre la notion même de la réalité, voir Louis Althusser, 'Soutenance d'Amiens', in *Positions*, (Paris: Éditions sociales, coll. 'Essentiel', 1976), pp. 139-185.

<sup>37</sup> G. J. Ashworth, 'From History to Heritage - From Heritage to Identity: In Search of Concepts and Models', in Ashworth, G. J., et Larkham, P. J., *Building a New Heritage: Tourism, Culture and Identity in the New Europe*, (Londres: Routledge, 1994) p.16.

<sup>38</sup> G. J. Ashworth, *op. cit.*, p. 17.

<sup>39</sup> G. J. Ashworth, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> G. J. Ashworth, *op. cit.*, pp.20-21.

<sup>42</sup> Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *op. cit.*, p.394.

fait d'être mis dans un musée, puisque même un effort de la part du scénographe pour l'exposer de façon « neutre », par terre, ou sur une surface transparente, par exemple, transformerait le « message » communiqué par l'objet. Si l'on présente l'objet dans une reproduction de son environnement normal, cet environnement n'est pas moins important pour l'instruction du visiteur que l'objet même. Mais ce genre d'exposition, faute de données, permet trop de spéculation. Il faut donc du texte.<sup>43</sup> C'est par le biais des textes « explicatifs », surtout, que le conservateur oriente l'interprétation de l'exposition. Or, tout en prétendant informer, on peut facilement désinformer. Armé de cette autorité, le musée peut orienter le visiteur vers la connaissance en utilisant, par exemple, des étiquettes ou des panneaux, ou vers l'ignorance en soulignant le caractère mystérieux de l'objet, par le biais de lumière féerique ou simplement insuffisante.

L'emploi de l'entretien par l'ethnologue peut donner l'impression que celui-ci permet à l'artisan ou au paysan que l'on interviewe de participer activement à sa propre représentation, de s'exprimer. Mais les questions sont formulées d'une manière à rendre impossible à l'indigène de s'exprimer librement, le but de l'ethnologue étant de solliciter des réponses qui feront l'affaire de ceux qui ont conçu l'idée d'inviter un public non indigène à découvrir la culture locale. De plus, l'interviewé a souvent de la peine à comprendre la question puisque la formulation reflète la perception que l'ethnologue étranger a du sujet. Ceci donne l'impression que l'ethnologue connaît mieux le sujet que l'indigène, que l'ethnologue *possède* la culture de l'indigène plus que l'indigène ne la possède lui-même. Puisque l'ethnologue, de par sa profession, même s'il est né membre de l'ethnie minoritaire qu'il étudie, représente l'ethnie dominante, l'État et la nation, la culture du groupe minoritaire est perçue comme appartenant à la nation. L'entretien est une forme d'interrogatoire, et l'interrogatoire est un moyen d'exercer son pouvoir.<sup>44</sup> Nous verrons au Chapitre 6 que dans le cas du diaporama à l'écomusée de la vallée d'Aspe nous n'entendons que le discours des indigènes. S'agit-il d'un discours libre ou sont-ce des réponses, habilement enfilées, à des questions, supprimées pour mieux cacher le jeu des ethnologues? Comme les objets considérés comme représentants d'un tout complexe dont ils ne sont qu'un élément, les photographies fragmentent la vérité. Une image provoque la spéculation. Quelle est, par exemple, la relation entre deux personnes qui s'y trouvent ensemble? L'attitude, la position, l'expression, les vêtements du sujet peuvent passer pour

---

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Richard Bauman et Patricia Sawin, 'The Politics of Participation in Folklife Festivals', in Karp, Lavine, et al., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, p.305

caractéristiques, alors qu'ils sont le produit d'un événement inhabituel, ou des directions du photographe ou de l'ethnologue.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett fait la distinction entre l'exposition « in situ » et l'exposition « contextuelle ». La première fonctionne par le biais du mimétisme et de la métonymie, tentant de reproduire l'environnement culturel de l'objet. La seconde fait usage d'explications verbales, textuelles ou audiovisuelles du contexte, ou bien l'on juxtapose des objets considérés comme étant complémentaires, mais sans essayer de reproduire l'environnement de l'objet primaire.<sup>45</sup> Dépendre de la métonymie aggrave la nature fragmentaire du portrait de la communauté.<sup>46</sup> Ainsi, le musée simplifie trop sa représentation de la communauté, et contribue à réduire la culture ou la société représentée à un seul signe signifiant à lui tout seul l'ensemble culturel dont il est issu. Plus grave encore, pour la communauté représentée, la reproduction mimétique de l'environnement culturel de l'objet permet au musée un degré de flexibilité à l'égard de la vérité, tout en donnant l'impression qu'il s'agit de l'exposition, à l'intérieur du musée, d'une partie du monde réel qui existe dehors.<sup>47</sup> L'exposition « contextuelle », aussi, se prête à la fabrication d'images et d'histoires partielles, d'autant plus qu'elle ne tente même pas de reproduire l'environnement de l'objet. Comme le dit si bien Barbara Kirshenblatt-Gimblett, pour chaque objet il y a autant de contextes possibles que de stratégies interprétatives.<sup>48</sup>

La fragmentation de la culture au musée, la sélection d'objets qui ont le potentiel d'illustrer un trait culturel, et leur séparation conséquente de leur environnement, permet à ce dernier de représenter une communauté telle qu'il veut que son public la perçoive, ou telle que le public visé veut la percevoir. La fragmentation du tout, inévitable dans une forme de discours qui dépend de la juxtaposition d'objets et de documents révélateurs, est accentuée par des facteurs de disponibilité: si telle denrée est indisponible, cette partie de l'histoire n'est pas racontée, ou, dans le meilleur des cas, l'attention qu'elle reçoit ne correspond pas à son importance.<sup>49</sup> Le vide ainsi laissé peut également fournir au musée un espace dans lequel il peut fabriquer une histoire qui lui convienne, et s'il ne profite pas de cette occasion, chaque visiteur le fera à sa place.

---

<sup>45</sup> Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *op. cit.*, pp.388-390.

<sup>46</sup> Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *op. cit.*, p.389.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *op. cit.*, p.390.

<sup>49</sup> Crew et Sims, *op. cit.*, p. 161.

Quelles que soient les raisons politiques ou économiques pour lesquelles un musée ethnographique puisse chercher à dépeindre telle communauté de telle façon, il y aura toujours un certain nombre de problèmes inhérents au musée qui l'empêcheront de parvenir à son but. Cependant, il est clair que le conservateur peut dans bien des cas exploiter ces insuffisances, puisqu'elles lui fournissent souvent un espace où il peut raconter l'histoire que lui, veut raconter, et qu'il pense que le public veut entendre.<sup>50</sup>

### *Le visiteur*

Comment le visiteur réagit-il au discours muséographique? G. J. Ashworth affirme que les visiteurs aux musées ne sont pas des réceptifs passifs mais des participants actifs dans le processus de la formation du patrimoine.<sup>51</sup> C'est sans doute au moment du contact entre le produit patrimonial et les connaissances du visiteur que le sens du premier acquiert une signification, pour reprendre le terme de Todorov, qu'il devient du patrimoine proprement dit et qu'il communique un message, un message qui peut être celui voulu par la personne, physique ou morale, qui a conçu et élaboré l'exposition, puisque la majeure partie des connaissances d'un individu sont aussi des connaissances communes à l'ensemble de sa collectivité culturelle, mais ce message varie sans doute d'un individu à l'autre puisque la *configuration de l'ensemble* des connaissances de l'individu lui est propre. Mais l'assimilation et l'accommodation des nouvelles données, est-ce un processus dans lequel le visiteur est consciemment actif? Le visiteur au musée est-il aussi alerte, intellectuellement, que le prétend Michael Baxandall?<sup>52</sup> Résiste-t-il à la manipulation? Plus convaincant est le portrait dressé par Riccardo Petrella:

L'individu est surtout un receveur d'informations, d'images et de symboles abstraits, stéréotypés, qui véhiculent la connaissance, les valeurs, les normes... il n'est pas en mesure d'«internaliser» la masse énorme d'informations dont il est bombardé. Il les accumule acritiquement dans son «moi», il les consomme passivement dans ses relations et ses communications avec les autres. Ses attitudes, ses opinions, ses comportements sont «externalisés» en ce sens que leur origine et leur création, ainsi

---

<sup>50</sup> Crew et Sims, *op. cit.*, pp. 161-162.

<sup>51</sup> G. J. Ashworth, *op. cit.*, p. 21.

<sup>52</sup> Michael Baxandall, 'Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects', in Karp, I., Lavine, S., et al., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (London: Smithsonian Institution Press, 1991), pp. 37-38.

que leur diffusion et leur concrétisation sont «externes» à l'individu. Celui-ci ne participe pas: il s'y *conforme*.<sup>53</sup>

Carol Duncan observe que les visiteurs aux musées, aussi critiques qu'ils puissent être ailleurs, ont à la fois la capacité et la volonté d'adopter une attitude de réceptivité acritique qu'elle compare à celle des fidèles lors d'une cérémonie religieuse.<sup>54</sup> Kenneth Hudson, pour sa part, affirme qu'au musée, comme devant toute nouvelle information qui menace de mettre en cause les idées reçues qui nous sont chères, nous sommes *activement* passifs, résistant à toute tentative de nous libérer de notre passivité.<sup>55</sup>

Ceci a d'importantes implications en ce qui concerne la perception d'un groupe minoritaire par un groupe numériquement plus important. L'image absorbée acritiquement, s'insère parmi les autres images et idées reçues qui constituent les connaissances qu'a l'individu du monde; des connaissances déterminées par ceux qui ont intérêt à mouler les attitudes collectives. Même la communauté représentée par le musée risque de manquer de mettre en question l'image diffusée puisque ses membres ont été conditionnés par les mêmes instruments idéologiques que les visiteurs (ce que Louis Althusser appelle les « appareils idéologiques d'Etat », et parmi lesquels on peut inclure les musées sous la catégorie de « l'AIE culturel »), et ont appris à se voir des mêmes yeux que ces derniers.<sup>56</sup>

Ivan Karp pense que le choc culturel que subit le visiteur au musée ethnographique est tel qu'il réagit soit en assimilant les informations obtenues de l'exposition aux connaissances déjà acquises, soit en accommodant ces dernières à ce que le musée lui apprend.<sup>57</sup> Autrement dit, le visiteur réagit comme dans toute autre situation où il se trouve confronté à de nouvelles données:

Tout processus psychique, dit-on, comporte deux phases ou deux aspects, ceux que Piaget désigne par *accommodation* et *assimilation*. Le psychisme humain, à tout moment, est riche de certains schèmes qui lui sont propres et, lorsqu'il se trouve confronté à des actions et des situations qui lui sont étrangères, il réagit, d'une part, en

---

<sup>53</sup> Riccardo Petrella, *La Renaissance des cultures régionales en Europe* (Paris: Éditions Entente, 1978), p. 268.

<sup>54</sup> Carol Duncan, 'Art Museums and the Ritual of Citizenship', in Karp, I., Lavine, S. D., et al *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991), p.91.

<sup>55</sup> Kenneth Hudson, 'How Misleading Does an Ethnographical Museum Have to Be?', in Karp, I., Lavine, S. D., et al, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991), p.459

<sup>56</sup> Pour une liste des « appareils idéologiques d'Etat », voir Louis Althusser, *Positions*, (Paris: Editions sociales, 1976), pp. 96-97, et pour une analyse approfondie de ces appareils, voir les pages 81-137 du même ouvrage.

<sup>57</sup> Ivan Karp, 'Culture and Representation', in Karp, Lavine, et al., *op. cit.*, p. 22.

adaptant les schèmes anciens à l'objet nouveau (c'est l'accommodation), d'autre part, en adaptant le fait nouveau aux schèmes anciens (et c'est l'assimilation).<sup>58</sup>

L'image du Pyrénéen que les musées ethnographiques implantent dans l'esprit du visiteur dépend donc de si ce dernier assimile ou accommode les nouvelles données que lui présentent les musées aux données relatives à la conjoncture déjà présentes dans son esprit et à des images mentales plus personnelles. Mais les informations diffusées par les musées ne corrigent guère l'image mentale collective résultant de l'intérêt que portaient aux Pyrénées les touristes du XIXe siècle. Il y a trop peu de nouvelles données dans les expositions. Il y a donc peu à assimiler ou à accommoder.

Stephen Greenblatt décrit deux sortes d'expériences que peut éprouver le visiteur au musée: la résonance (« resonance ») et l'émerveillement (« wonder »). La résonance est le pouvoir qu'a l'objet exposé de transcender ses propres contours pour évoquer les forces complexes et dynamiques qui l'ont produit, et que le visiteur peut considérer comme étant représentées par l'objet. L'émerveillement est, pour Greenblatt, le pouvoir de surprendre, de communiquer le caractère unique de l'objet, et de produire chez le visiteur une attention exaltée.<sup>59</sup> La résonance encourage donc un degré de compréhension, ou du moins un désir de comprendre la culture qui a produit l'objet exposé, alors que l'émerveillement est la stupéfaction du visiteur devant un objet certes intéressant, mais totalement inconnu et inexplicable; et ce sont des facteurs tels que l'éclairage, la présence ou l'absence d'objets complémentaires ou d'explications textuelles ou enregistrées qui dirigent le visiteur vers l'une ou l'autre réaction.

L'exposition muséographique, de par le procédé d'assembler des éléments du tout, que l'on visionne individuellement, formant au fur et à mesure de notre visite une image plus complète est un moyen idéal d'exagérer tel trait aux frais d'un autre, d'instruire ou de mystifier, sans que le visiteur s'aperçoive du jeu. Le processus mental du visiteur au musée ethnographique est l'inverse de celui qui contemple un tableau. Ce dernier voit d'abord le tout et ensuite le détail, tandis que le premier suit le scénographe dans son assemblage de détails. En regardant un dessin satirique l'on se rend compte d'emblée du but de l'artiste, alors que l'effet du musée est bien plus subtil. Cependant, ceci est compliqué par la présence dans l'esprit, et du scénographe et du visiteur, d'images qui forment une partie de

---

<sup>58</sup> Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation* (Seuil, coll. 'Poétique', 1978), p.25.

<sup>59</sup> Stephen Greenblatt, 'Resonance and Wonder', in Karp, I., Lavine, S. D., et al, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991), p. 42.

notre culture collective et qui nuirait à toute tentative de projeter une image qui en différencierait radicalement.

### **Le point de vue de l'étranger**

Non seulement notre culture influence-t-elle notre perception d'autres cultures, l'observation de ces dernières nous permet aussi de réfléchir à la première, nous en donne une nouvelle perspective.<sup>60</sup> Les représentations de l'« Autre » sont donc essentielles à la formation d'une conscience nationale, par exemple. Ashworth dit que l'apogée de l'Etat-nation en Europe coïncide avec les débuts de l'intérêt que l'on commençait alors à prendre pour la conservation des objets historiques, que la relation entre le nationalisme et cette conservation a toujours été intime.<sup>61</sup>

Et c'est précisément parce que les minorités existant sur le territoire national se trouvent dans une situation précaire, pouvant être ou assimilées, ou exotisées, ou marginalisées et étiquetées comme l'«Autre» indésirable, au gré des besoins de l'État, qu'il importe que ces minorités s'emparent du contrôle des appareils de représentation culturelle et identitaire. Les représentations qui en résulteraient ne seraient pas plus objectives - comment une représentation pourrait-elle l'être? - mais les minorités ne seraient plus comme des poupées de chiffon entre les mains d'un enfant évoluant, son jouet préféré un moment, et quelques années plus tard à la poubelle, la tête arrachée.

La perspective d'un étranger, membre d'une société plus « développée » et dominante, sur un groupe peut être bénéfique à ce dernier s'il veut « avancer » sur la même voie que la société de celui-là. Mais lorsque la représentation élaborée par l'étranger est la seule ou la dominante, elle peut conduire à une situation dangereuse pour les « victimes » de cette représentation. Nous connaissons tous le sort des Africains et des Amérindiens sous les colons, et des Juifs sous les Nazis, pour ne citer que les exemples les mieux connus d'attitudes engendrées par des représentations, et les atrocités que ces attitudes ont engendrées à leur tour.

---

<sup>60</sup> Barbara Kirshenblatt-Gimblett, 'Objects of Ethnography', in Karp, Lavine, et al., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991), p.409, et Tzvetan Todorov, *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, (Paris: Seuil, 1989).

<sup>61</sup> G. J. Ashworth, *op. cit.*, p.21.



L'hypothèse de l'idéologie dominante affirme que ceux qui détiennent le pouvoir, gouvernements ou élites socio-économiques projettent toujours un message destiné à légitimer leur position.<sup>62</sup> Pourtant il n'est pas nécessaire d'accepter acritiquement la présence universelle de cette idéologie. Les producteurs du patrimoine diffusent souvent une multiplicité d'idéologies diverses même par le biais du même patrimoine, plutôt qu'un seul programme cohérent ayant la fonction d'appuyer une vision particulière et dominante de la société.<sup>63</sup>

Notre propre perception des Pyrénées est pénétrée des représentations effectuées par les visiteurs au XIXe siècle, à tel point que la prétendue objectivité de l'ethnographe et du conservateur en étant sérieusement affectée, le contenu des expositions ethnographiques nous est vaguement familier. Bien que le fait de voir, toucher, ou sentir ce dont nous avons lu des descriptions ou ce dont nous avons vu des représentations graphiques donne la nouveauté à l'expérience, l'image reste, pour l'essentiel, la même.

Le point de vue de l'étranger peut laisser l'indigène perplexe: s'il est engagé dans la conservation consciente et délibérée d'une tradition, le fait que l'étranger qualifie cette activité de « folklorique » ne pose pas de problème. Par contre, s'il s'agit du métier ordinaire de l'indigène, qu'il pratique sans vouloir délibérément par ce moyen conserver une tradition, le terme « folklorique » peut le contrarier, puisque le terme implique que son mode de vie est primitif.<sup>64</sup>

Le pouvoir qu'ont l'ethnographe, le scénographe et le conservateur de déformer l'image composée par l'assemblage d'objets ethnographiques est d'autant plus grand que nous avons un penchant pour les qualités esthétiques des fragments et des reliques. L'histoire que ces objets, inchangés par ceux qui les « découvrent », et laissés dans leur environnement culturel, pourraient nous raconter nous intéresse à un moindre degré.<sup>65</sup> Ainsi, le public qu'envisageait Le Bondidier, fondateur du Musée Pyrénéen à Lourdes, l'autorisait à dépeindre très partiellement les sociétés pyrénéennes, car ce qui nous intéresse est moins de les connaître en profondeur que d'en apprécier les beautés.

---

<sup>62</sup> G. J. Ashworth, *op. cit.*, p. 20.

<sup>63</sup> G. J. Ashworth, *op. cit.*, pp.20-21.

<sup>64</sup> Richard Bauman et Patricia Sawin, *op. cit.*, p.304.

<sup>65</sup> Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *op. cit.*, p. 388.

## Le passé et le présent

L'histoire est employée pour remplir un certain nombre de fonctions, dont la formation d'identités socio-culturelles en rapport avec des lieux particuliers qui servent de support à certaines structures étatiques. Depuis deux siècles en Europe le passé appuie surtout les identités *nationales*. Bien que cet emploi d'aspects du passé ne soit pas limité à l'Europe, la situation politique dans laquelle se trouve l'Europe actuellement présente la possibilité de se servir de l'histoire européenne pour former une nouvelle identité à l'échelle continentale.<sup>66</sup> Riccardo Petrella croit que les cultures régionales, autrement dit *les histoires européennes*, ont, ou pourraient avoir un rôle à jouer dans la formation des cultures européennes de l'avenir.<sup>67</sup> Vu l'emploi nationaliste que l'on fait du passé, y compris des cultures régionales, assurer le pluralisme culturel dans l'Union européenne nécessitera des changements au niveau des centres de décision en matière culturelle et identitaire.

Petrella pose le problème de la séparation du présent et du passé. « Faut-il remonter à une série de faits culturels qui n'existent plus et décrire dès lors une identité régionale qui, apparemment, n'est plus perçue et vécue en tant que telle dans les régions concernées? Ou, au contraire, est-il préférable de porter l'attention sur les faits culturels d'aujourd'hui? ».<sup>68</sup> Le problème se trouve dans l'inséparabilité du présent et du passé, le premier trouvant ses sources dans le second. Mais il est aussi difficile de déterminer avec précision « les relations existantes entre le capital accumulé (le patrimoine) et les faits culturels actuels ».<sup>69</sup> Comment évaluer l'influence de la culture au passé sur celle d'aujourd'hui? Qu'est-ce qui est vraiment passé et/ou présent? Telles sont les questions que ceux qui entreprendraient de mettre à jour l'image de marque de leur communauté devraient se poser.

Pourtant, une fois acceptée la notion que le passé moule le présent, l'on reconnaît la nécessité d'inclure le passé dans tout musée ethnographique. Il appartient, après tout, au musée de site d'exposer des objets du passé puisque les objets d'actualité se trouvent autour de nous. Cependant, le musée ethnographique doit se distinguer du musée d'histoire par l'usage qu'il fait des objets exposés. S'il expose uniquement des objets désuets, il est coupable de désinformation: s'il est nécessaire de connaître le passé d'un groupe afin de le

---

<sup>66</sup> G. J. Ashworth, *op. cit.*, p.13.

<sup>67</sup> Riccardo Petrella, *op. cit.*, p. 268.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

comprendre au présent, ce présent, il en va de soi, n'en est pas moins important. Les musées ethnographiques prétendent représenter les communautés. Se plier aux attentes d'un public nourri d'images romantiques, revient à trahir cette cause.

Parmi les fonctions du passé tel qu'il est employé dans le patrimoine l'on peut inclure celle de satisfaire les besoins psychologiques de l'individu, et par extension de la société entière. Le passé peut reconforter de manière à atténuer les émotions provoquées par l'avenir, et pour prévenir une sorte d'amnésie qui conduirait à la désorientation sociale.<sup>70</sup> Chaque lieu n'a donc pas *un* produit patrimonial unique, mais plutôt une variété presque infinie de patrimoines, chacun créé pour répondre aux besoins de groupes de consommateurs spécifiques. Il y a autant de produits patrimoniaux que de groupes spécifiques identifiés, créés à partir des mêmes matières premières.<sup>71</sup> Le passé évoqué correspond donc aux besoins du secteur du marché identifié et visé.

« Education » est un terme employé par les musées depuis leurs débuts pour justifier leur existence. Les sociologues remplaceraient ce terme par celui de « socialisation »: le processus par lequel les normes d'une société sont transmises aux nouvelles générations. Les experts en sciences politiques y rajouteraient le terme « légitimation » en se justifiant par le fait que non seulement la narration des événements du passé sert-elle à transmettre les normes sociales; elle a également la fonction de permettre aux groupes dominants de justifier la dominance de leur idéologie en faisant appel aux continuités qui existent entre passé et présent. Ces fonctions du passé, ou du moins ces justifications postérieures, ont longtemps dominé les préoccupations de ceux qui l'emploient. Pourtant, l'on a rajouté récemment des arguments purement économiques pour l'emploi du passé.<sup>72</sup>

L'intervention des autorités locales en matière de patrimoine est plus importante que jamais: la réussite ou l'échec économique à l'échelle municipale, par exemple, étaient jusqu'à récemment déterminées par des facteurs au-delà des compétences des autorités locales. L'aménagement local ne pouvait que rendre le lieu plus attractif ou acheter des facilités en utilisant les bénéfices d'autres activités économiques. Mais le système de production post-industriel emploie d'une manière instrumentale des facteurs tels que l'historicité.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> K. Lynch, *What Time is this Place?*, (Cambridge, Massachussets: MIT Press, 1972), cité par G. J. Ashworth, *op. cit.*, p.14

<sup>71</sup> G. J. Ashworth, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>72</sup> G. J. Ashworth, *op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>73</sup> *Ibid.*

## La participation des minorités dans l'élaboration des images

Karmela Liebkind affirme que c'est une impérative éthique de permettre aux membres des groupes minoritaires de participer directement aux projets de recherche qui les concernent. La langue et / ou la culture des ethnies minoritaires étant souvent très différentes de celles du groupe majoritaire, un chercheur qui est membre de la majorité doit faire un grand effort d'adopter la perspective du groupe minoritaire qui fait l'objet de son étude.<sup>74</sup>

Ivan Karp affirme que les expositions ethnographiques s'inspirent de la culture de leur public et de l'imagerie populaire.<sup>75</sup> Ceci contredit Pierre Lamaison qui prétend que les expositions ethnographiques dans les musées des parcs nationaux français sont les fruits de recherches scientifiques « objectives » réalisées auprès des communautés représentées.<sup>76</sup> Il semble, en effet, que les images formées par ces expositions soient tirées d'une imagerie collective profondément enracinée représentant l'« Autre ».<sup>77</sup> Ce qui nuit inévitablement à toute tentative de représentation objective; et il n'est pas certain qu'un effort sincère soit fait dans ce sens.

Les fondateurs des premiers musées ethnographiques avaient à leur disposition une vaste littérature se voulant ethnologique et qui a dû indubitablement leur fournir certains éléments de l'image qu'ils se faisaient des peuples dont ils se proposaient de présenter la culture (du moins matérielle) au public, même dans les cas où ils étaient issus de ces communautés. Les images diffusées par les musées ethnographiques sont donc intimement liées à celles répandues par les récits de voyage qui ont proliféré au cours du XIXe siècle et qui font partie de notre héritage, et ont l'effet, voulu ou non, de renforcer et perpétuer celles-ci.

Ashworth postule que si, comme l'affirme Horne, l'Etat-nation européen fut construit sur des interprétations nationalistes du passé, la réorientation vers des identités non liées à la nation nécessitera une reformulation de ces interprétations; un nouvel avenir pour l'Europe ne peut être construit que sur une interprétation post-nationaliste du passé.<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Karmela Liebkind, *op. cit.*, p. 178.

<sup>75</sup> Ivan Karp, 'Other Cultures in Museum Perspective', in Karp, Lavine, et al., *op. cit.*, p.375.

<sup>76</sup> Pierre Lamaison, *Ethnologie et protection de la nature: pour une politique du patrimoine ethnologique dans les parcs naturels, rapport au Ministère de l'Environnement, Direction de la protection de la nature*, (Editions l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1983), p.19.

<sup>77</sup> Ivan Karp, *op. cit.*, p. 374.

<sup>78</sup> G. J. Ashworth, *op. cit.*, p. 21.

Ashworth affirme aussi que la nouvelle Europe, qui remplacera l'Europe des Etats-nations, sera une Europe des villes et des régions, et que la gestion du patrimoine assumera une nouvelle importance dans la formation des identités locales.<sup>79</sup>

Il est clair que, de par la polysémie inhérente à un musée ethnographique qui consiste en une collection d'objets symbolisant, signifiant ou représentant une culture matérielle, et essayant même d'évoquer la culture intellectuelle et spirituelle d'une communauté, ce musée fournit au pouvoir - micro-régional, régional, ou national, voire supra-national - en place, un instrument d'endoctrinement dont le contenu matériel et intellectuel (ce dernier étant en général descriptif et « objectif ») requièrent peu de modification. En effet, c'est plutôt la conjoncture que le contenu du musée qui lui prête une signification, ou, pour employer le terme de Todorov, une « signifiante ».

Que le musée cherche à souligner les ressemblances ou les différences qui existent entre « nous » et l'« Autre » dépend, selon Karp, de l'accent préexistant dans l'imagerie populaire.<sup>80</sup> Cependant, il nous semble que ceci doit dépendre aussi des intentions politiques de ceux qui sont responsables de la fabrication et du contrôle de l'image, ces intentions pouvant aller à l'encontre de ceux qui détenaient le pouvoir lors de la constitution de l'imagerie populaire existante. Dans une telle situation, il y a conflit entre les intérêts économiques du musée, qui doit tenir compte de ce que son public désire voir, et les exigences politiques de ses maîtres.

Nombreux sont ceux qui demandent qu'on les entende: les voix diverses et discordantes des chercheurs, les experts et les artistes indigènes, et les autres membres des communautés représentées; et les multiples voix des visiteurs.<sup>81</sup> Selon Steven D. Lavine, les musées commencent à prendre cette question en considération.<sup>82</sup> Les musées doivent faire face aux exigences d'une démocratie pluraliste, où ni les plus forts ni les plus nombreux ont forcément raison, et où les minorités et les faibles demandent qu'on les écoute. Bien que l'équipe travaillant sur l'élaboration d'une exposition ethnographique consulte divers membres de la communauté dont il est question, le produit fini reflète plus souvent les aspirations du musée que celles des représentés.<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> G. J. Ashworth, *Ibid.*

<sup>80</sup> Ivan Karp, *op. cit.*, p. 375.

<sup>81</sup> Steven D. Lavine, 'Museum Practices', in Karp, Lavine et al, *op. cit.*, p. 151.

<sup>82</sup> Steven D. Lavine, *Ibid.*

<sup>83</sup> Lavine et Karp, *op. cit.*, p. 5.

Nous avons vu au Chapitre premier que le fait d'appartenir à un groupe ethnique qui est devenu une source de honte conduira à un conflit identitaire, et que ce conflit peut être résolu soit en renonçant à cet élément de son identité, soit en rejetant l'opinion négative que les autres groupes ont formulée à l'égard de l'ethnie dont on est né membre.<sup>84</sup> Un musée ethnographique peut contribuer à la rectification d'une mauvaise image de marque en (re)présentant le groupe qui forme le sujet de ses expositions de manière à souligner les aspects admirables du groupe. Pourtant, toute tentative de représenter une communauté en exposant une sélection de ses oeuvres matérielles sera inadéquate, puisque l'on ne peut pas évoquer par ce moyen des aspects culturels tels que les relations de parenté, la philosophie, la cosmologie, les valeurs, les attitudes, les traditions orales, les rituels, la danse, les échanges verbaux quotidiens.<sup>85</sup>

Il y aura toujours entre les membres de l'équipe d'un musée des débats concernant leurs buts, et les moyens d'y parvenir. Ces débats tourneront autour de questions telles que celles de savoir s'il faut privilégier l'objet-même ou son contexte, souligner sa valeur esthétique ou fournir des données anthropologiques et à ce propos de déterminer si ces données instruisent de manière plus efficace que le contexte dont l'objet est issu.<sup>86</sup> Mais ces débats sont en grande partie en vain, puisque, comme le remarque Svetlana Alpers, le musée se prête plus facilement à la mise en valeur d'objets dont les qualités premières sont d'ordre esthétique qu'à l'instruction du public.<sup>87</sup> On vient, avant tout, les *regarder*. Il s'ensuit que l'exposition de meubles, ordinaires pour le paysan, « rustiques » pour le citadin, leur confère le statut d'oeuvres d'art primitif alors que leur valeur originelle était fonctionnelle. Ceci met la communauté rurale dans une position désavantageuse par rapport aux communautés plus « avancées » dont on expose les oeuvres plus ornées dans d'autres musées, non- ethnographiques, ou plutôt, qui ne prétendent pas avoir une fonction ethnographique : musées des beaux-arts. Ainsi, la relation entre les deux types de communautés, implicite dans l'exposition d'objets utilitaires figés comme si leur première fonction eût été de plaire aux yeux, est celle de supériorité et d'infériorité, de dominant et de dominé.

---

<sup>84</sup> Karmela Liebkind, *op. cit.*, p. 165.

<sup>85</sup> Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *op. cit.*, p.394.

<sup>86</sup> Ivan Karp, *op. cit.*, p.12.

<sup>87</sup> Svetlana Alpers, 'The Museum as a Way of Seeing', in Karp, Lavine, et al., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, p. 30.

## Chapitre 3

### Les représentations des Pyrénéens: continuités et ruptures dans l'image diffusée

Depuis la fin du XVIIIe siècle, et surtout depuis le début du XIXe, les Pyrénées ont fait l'objet de nombreux portraits exécutés par les plus prestigieux des écrivains et peintres: Victor Hugo, George Sand, Stendhal...<sup>1</sup> Le succès des artistes qui ont séjourné dans ces montagnes au cours du XIXe siècle est tel que presque tous les Français aujourd'hui, qu'ils aient ou non lu les oeuvres décrivant les Pyrénées et leurs habitants, ont au moins une vague image mentale du Pyrénéen.<sup>2</sup> Cette image est formée d'un amalgame d'éléments de l'imagerie des Romantiques et des Réalistes, assimilés le plus souvent de manière inconsciente, par l'intermédiaire d'affiches publicitaires, de brochures, par exemple.

Dans ce chapitre, nous allons tenter d'établir que le Musée Pyrénéen à Lourdes et la Maison d'Ossau à Arudy continuent de diffuser une image du Pyrénéen conforme à l'imagerie du XIXe siècle; et que le nouvel écomusée de la vallée d'Aspe, malgré la sophistication des moyens mis en oeuvre, et malgré la conjoncture qui a vu sa naissance, a néanmoins pris le relais des ethnographes romantisants. Nous résumerons donc les traits essentiels de l'image romantique et réaliste du Pyrénéen, et nous avancerons des hypothèses à propos du rapport idéal entre les représentations faites des Pyrénéens depuis la Révolution de la fin du XVIIIe siècle, d'une part, et l'évolution de la conjoncture politique en France, notamment l'évolution du colonialisme, avant de comparer cette image à celle diffusée par nos trois musées ethnographiques et de formuler des hypothèses analogues à celles dont il est question ci-dessus.<sup>3</sup> Quel est l'intérêt, aujourd'hui, de continuer de diffuser une image créée au moment de la consolidation de la nation française

---

<sup>1</sup> Alfred de Vigny, Lady Chatterton, Chateaubriand, Mérimée, Baudelaire, Flaubert, Lamartine, La Boulinière... Voir la thèse de Jean Fourcassié, *Le Romantisme et les Pyrénées*, (Toulouse: annales Pyrénéennes, 1990, [1ère édition, Paris: Gallimard, NRF, 1940] ), et celle d'Anne Lasserre Vergne, *Les Pyrénées centrales dans la littérature française entre 1820 et 1870*, (Toulouse: Eché, 1985).

<sup>2</sup> Jean Fourcassié, *op. cit.*, p. 372, évoque « le concert des thèmes pyrénéens que cinquante ans de romantisme ont rendus accessibles au public le moins cultivé [dans la deuxième moitié du XIXe siècle] ». Il attribue aussi la diffusion d'une image faussée des Pyrénées et des Pyrénéens aux *Guides*, trop souvent lus à la va vite. (*op. cit.*, p.373).

<sup>3</sup> Nous ne proposons pas une description détaillée et nuancée de la perception qu'avait chaque artiste ou écrivain du Pyrénéen. Voir les thèses de Jean Fourcassié et Anne Lasserre-Vergne citées ci-dessus. Nous nous intéressons à l'image globale, particulièrement en ce qui concerne la structure de la société et sa relation avec l'environnement naturel, transmise par l'ensemble des oeuvres.

et de l'expansion impérialiste? Nous terminerons ce chapitre en examinant la signification de la création de l'écomusée de la vallée d'Aspe et les réformes projetées au Musée Pyrénéen et à la Maison d'Ossau.

Démontrer qu'un musée ethnographique diffuse une image en particulier est une entreprise compliquée par la polysémie inhérente aux objets arrachés à leur environnement originel et rassemblés dans le but de représenter la société qui les a produits. Bien que la scénographie et les informations fournies réduisent le degré de polysémie, il est difficile de déterminer quelle image est diffusée par le musée puisque la polysémie permet au visiteur de l'interpréter avec un grand degré de liberté. Par contre, nous pourrions avancer l'hypothèse que, si le musée même ne fournit pas une image précise, ce vide est rempli dans l'esprit du visiteur par une image déjà formée, une image qui est commune à toute sa communauté culturelle. A moins que le musée en question ne vienne s'opposer radicalement à cette image, obligeant le visiteur à adapter son image aux nouvelles données.

### *L'Imagerie pyrénéenne des Romantiques et des Réalistes*

Quelle image du Pyrénéen les Romantiques et les Réalistes ont-ils formée dans l'inconscient de la communauté culturelle française ou européenne? Braconniers, chasseurs d'ours, contrebandiers et chevaliers barbares du moyen âge abondent dans l'art des Romantiques. La pauvreté et la misère, l'héroïsme quotidien du paysan luttant contre les éléments, mais sans l'aventure ni la gloire déjà évoquées par les Romantiques, ne forment pas l'aspect dominant de la vie quotidienne dans ces oeuvres. L'on se contentait alors de constater une différence marquée entre les « vallées riannes » telles que celle de Campan, où les habitants vivaient bien, du moins dans l'esprit des visiteurs, et d'autres vallées caractérisées par un terrain plus sévèrement accidenté et la pauvreté des indigènes. Mais un courant tardif du Romantisme, le « Romantisme social », évoluera vers le Réalisme.

Un constant dans les représentations des Pyrénées et des Pyrénéens depuis l'industrialisation et la croissance des villes est la joie exprimée par les auteurs de pouvoir échapper aux vices et à la corruption de la société urbaine. Les préromantiques et les Romantiques pensent qu'en se réfugiant dans les montagnes ils fuient « l'homme » ou



« les hommes ». Ce qui laisse entendre que pour eux les montagnards ne sont pas des hommes, mais des demi-sauvages vivant dans un âge d'or tel que celui évoqué par Rousseau dans son *Discours sur l'inégalité parmi les hommes*. Selon Anne Lasserre-Vergne, les visiteurs romantiques s'obstinaient à voir le Pyrénéen comme l'« Autre », plutôt que comme un compatriote:

Le Pyrénéen est vu uniquement dans sa singularité, non dans sa réalité quotidienne. Ce que perçoit, avant tout, le promeneur, ce sont les différences qui existent entre lui et l'habitant des montagnes. Les voyageurs sont à la recherche de l'élément qui fait - et le fera quand ils le raconteront - couleur locale. Le chasseur d'ours les intéresse donc.<sup>4</sup>

Bon nombre des visiteurs aux Pyrénées à l'époque romantique y venaient dans le but d'échapper un moment à ce qu'ils percevaient comme les vices de leur propre société. Or, Rousseau avait non seulement, dans son *Discours sur l'origine de l'inégalité*, fait le portrait du bon sauvage vivant dans un âge d'or,<sup>5</sup> et donné l'impression dans *La Nouvelle Héloïse* que ce bon sauvage existait bel et bien dans les Alpes, mais il avait aussi sévèrement critiqué les explorateurs qui s'obstinaient à voir, dans les peuples des pays parcourus, des « nous » à quelques différences près, au lieu de reconnaître leurs différences à juste titre.<sup>6</sup> Suivant dans ses pas, ses disciples romantiques venaient chercher dans les Pyrénées l'homme parfait, opposé dans sa vertu à l'homme corrompu de la cour et de la ville. Leur détermination était telle qu'ils l'ont trouvé, dans leur imagination. Et voilà le Pyrénéen érigé en monument à toutes les qualités souhaitables en l'homme, (et surtout en un Français, puisque ces visiteurs cherchant l'« Autre » trouvent en fait le « Nous » idéal, toujours dans leur imagination, bien entendu). Il est perçu comme étant naturellement bon, content de son sort, généreux, courageux, aventureux, (voire aventurier), mais attaché à ses montagnes, habile et agile, alerte, mais rarement est-il

---

<sup>4</sup> Anne Lasserre-Vergne, *Les Pyrénées centrales dans la littérature française entre 1820 et 1870*, (Toulouse: Eché, 1985), p. 115.

<sup>5</sup> L'idée que les peuples primitifs sont plus vertueux que les sociétés « civilisés » remonte au moins jusqu'à Montaigne. Voir Tzvetan Todorov, *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, (Seuil, 1989), pp. 59-60, et 61, et Michel de Montaigne, 'Des cannibales', in *Essais* (Paris: Librairie Félix Alcan), vol 1, 1922, pp261-277. Mais chez Montaigne « le jugement de valeur positif est fondé sur le malentendu, la projection sur l'autre d'une image de soi - ou, plus exactement, d'un idéal du moi, incarné pour Montaigne par la civilisation classique ». Todorov, *op.cit.*, p.60. Bien que Rousseau et ses héritiers littéraires aient vu des montagnards, à quel point serait-ce vrai pour eux aussi? Les Pyrénéens seraient-ils bons, et de bons modèles pour les Français, seulement parce qu'on leur attribue les qualités des bergers virgiliens?

<sup>6</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, (Paris: Bordas, 1985). [Jean Jaques (*sic*) Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens (*sic*) de l'inégalité parmi les hommes*, (Amsterdam: Marc-Michel Rey, 1755)].

représenté comme étant « intelligent ». Comment pouvait-on le percevoir comme ayant dans son esprit des idées complexes, et une suite entre elles, alors que la relation entre le visiteur-patron riche et son hôte-serviteur pauvre et mi-étranger, voire moitié sauvage, imposait une certaine distance, une ségrégation, une espèce d'apartheid? Le visiteur qui, de plus, ne comprenait pas la langue de son hôte, et ne pouvant donc rien comprendre aux conversations entre les indigènes ne pouvait accéder qu'à leur culture matérielle. L'observation des manières brusques, et de la pauvreté avait tendance à corroborer l'impression initiale que le Pyrénéen est bête et ignorant. Sa religiosité est perçue par bon nombre de visiteurs comme étant d'une naïveté qui relève du haut Moyen Âge.<sup>7</sup> Les visiteurs se moquent de ce que les coutumes de cette société rigidement patriarcale n'ont pas évolué. Ce fait leur semble indiquer le primitivisme. Pourtant, le bonheur que le visiteur romantique attribue à la fixation de la structure sociale et des coutumes dans un passé qui correspond à l'âge d'or rousseauiste, et à l'ignorance qu'on lui attribue, éveille une jalousie nostalgique chez le citadin las de son environnement urbain. Les préromantiques et les Romantiques admirent la simplicité et la frugalité des montagnards pyrénéens. A la manière de Rousseau, ils estiment que la « civilisation » et les bénéfices matériels qu'elle entraîne corrompent l'homme:

Conserver les traditions revient cependant à préserver une certaine qualité de vie. Et le voyageur a beau ironiser, il reste séduit par l'image d'une vie pastorale aux moeurs patriarcales, et se plaît à évoquer le tableau d'une famille réunie autour de l'aïeul, tableau qui suggère, par excellence, le bonheur simple et calme.<sup>8</sup>

L'idée que les montagnards sont naturellement généreux dans tous les sens possibles du terme, qu'ils soient considérés ou non comme des hommes, était si répandue depuis *La Nouvelle Héloïse* qu'une mauvaise surprise à cet égard pouvait provoquer chez le touriste un vif mouvement de répugnance. Ramond de Carbonnières eut le malheur de croiser un berger qu'il décrit comme un menteur, et ajoute:

Du reste je l'ai trouvé avide et intéressé. Il parut de même à nos guides. [...]: je lui payai trois fois ce que je lui devais, et il marchandait; c'est le seul qui m'ait donné ce dégoût dans des lieux dont le charme est altéré et dont la beauté se ternit devant le vice et la corruption. Ici j'étais dans un désert, il me rappela les hommes; je me croyais à mille lieues des villes, il me sembla être à leur porte.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Anne Lasserre-Vergne, *op.cit.*, p. 126

<sup>8</sup> Anne Lasserre-Vergne, *op.cit.*, p.127.

<sup>9</sup> Ramond de Carbonnières, Louis, *Carnets pyrénéens*, (Lourdes: Éditions de l'Échauguette, 1931), tome 1, p.26. Le contenu de ce tome fut rédigé entre le 25 juillet et le 1er octobre 1792.

Mais s'ils sont réputés pour leur spontanéité et leur naturel en ce qui concerne leur bonté, ils sont aussi réputés irresponsables quant à leur gestion des ressources naturelles fournies par leur « milieu ». La création de l'Administration des Eaux et Forêts au XVIIe siècle avait installé un état de guerre entre les représentants de cet organisme et les Pyrénéens, et avait conduit à la diffusion d'un mythe selon lequel les Pyrénéens seraient des destructeurs de la nature. Il fallait donc limiter les dégâts en imposant des lois de protection des bois et forêts.<sup>10</sup> Nous retrouvons cette image négative, qui justifie l'intervention de l'État dans la gestion des ressources naturelles pyrénéennes, même chez les auteurs qui éprouvent le plus de sympathie pour les Pyrénéens:

Heureusement Gavarnie ne manque pas de bois et l'on s'y chauffe très bien; mais il ne s'écoulera pas un grand nombre d'années avant que ce lieu où la prévoyance ne va pas plus loin qu'ailleurs, soit réduit pour son chauffage au buis, au Rhododendron et aux Daphné de ses montagnes.<sup>11</sup>

Jean Fourcassié note que le style des représentations littéraires des Pyrénées évolue selon la conjoncture politique:

L'oeuvre de Picqué,<sup>12</sup> bien caractéristique du préromantisme, se distingue donc surtout par son « style ». A côté des Pyrénées « Louis XVI » de ses prédécesseurs, en attendant les Pyrénées « Style Empire », et les Pyrénées « 1830 », il est le seul à représenter le « style Convention ».<sup>13</sup>

Fourcassié remarque que « la littérature du Premier Empire renchérit de louanges »,<sup>14</sup> et que « le berger est le survivant, dans les montagnes, de l'âge d'or chanté par les poètes [latins] ». <sup>15</sup> La diffusion, sous le Premier Empire, d'une image qui flatte les vertus des habitants d'une région non seulement périphérique, mais aussi voisine de l'un des pays qui menacent l'intégrité du nouvel État-nation français, aurait-elle une raison politique? Serait-ce une manière de conforter ceux qui croient ardemment à cette nation en leur présentant un peuple vaillant qui non seulement défend efficacement la frontière, mais qui est aussi

---

<sup>10</sup> Jean-Paul Métaillie, *Le Feu pastoral dans les Pyrénées centrales (Barousse, Oueil, Larboust)*, (Paris: C.N.R.S., 1981), p. 6.

<sup>11</sup> Ramond de Carbonnières, *op.cit.*, p. 21.

<sup>12</sup> J.-P. Picqué, légiste et médecin d'origine pyrénéenne. Il fut aussi député à la Convention, assez obscur, s'exila à Bruxelles pendant la restauration et rentra en France en 1817. (Jean Fourcassié, *op. cit.*, pp. 12-15. Son oeuvre pyrénéenne comprend *Voyage dans les Pyrénées*, (Paris: Delion, 1832 [Paris: Le Jay, 1789]).

<sup>13</sup> Jean Fourcassié, *op. cit.*, p. 15.

<sup>14</sup> Fourcassié, *op. cit.*, p. 326.

<sup>15</sup> *Ibid.*

un symbole du citoyen français idéal: courageux, généreux, noble, mais simple? Les aléas du climat socio-politique, ainsi que les progrès de l'industrialisation, expliquent en partie l'attrait de la montagne, et plus particulièrement des Pyrénées. Les Pyrénées sont voisines de cette Espagne que les conquêtes napoléoniennes avait rendue si attrayante à ceux qui rêvaient d'aventure, annonçant l'expansion colonialiste. Traversant les Pyrénées, les Tartarins en puissance qui se dirigent vers l'Espagne, nourris des récits de ceux qui ont participé à la conquête des Amériques, perçoivent les montagnards comme de bons sauvages.

Fourcassié cite M. Arbanère, maire de Tonneins dans le Lot-et-Garonne et amateur de la course en montagne, qui observe que les villes d'eaux attirent « plus de malheureux que de malades », et que les membres des classes dirigeantes françaises inquiets devant les « vastes commotions politiques » qui menacent l'ordre établi, viennent chercher le calme dans les Pyrénées.<sup>16</sup> Mais viennent-ils chercher seulement le calme, ou viennent-ils chercher aussi ce montagnard rousseauesque, détenteur de tant de vertus, pour se rassurer que l'homme n'est pas forcément mauvais, et pour le dépeindre afin de le montrer, comme modèle du citoyen français, aux citadins corrompus ou dégoûtés de la corruption des mœurs? Victor Hugo, affirme Fourcassié, emploie le thème de la noblesse montagnarde pour « déclamer contre les tyrans perfides et particulièrement contre Napoléon III ».<sup>17</sup> Les écrivains emploient donc le Pyrénéen, en accentuant certains de ses traits, pour servir leurs propres intérêts politiques ou ceux de leur classe. Pour un écrivain dont les intérêts ne sont pas représentés par le pouvoir en place, l'abondance de hors-la-loi dans les Pyrénées à l'époque fournissait une excellente occasion de souligner leurs vertus, en contraste avec les vices dont le monde « civilisé » était infesté.

Pourquoi, vers le milieu du XIXe siècle, commence-t-on à s'intéresser plus particulièrement à la pauvreté et à la misère des montagnards pyrénéens? Le Pyrénéen, relativement libre, dans les faits sinon en principe, du joug de la loi des tyrans, aurait-il été jusque-là, durant cette période de révolutions, d'empires et de restaurations, un symbole des aspirations des bourgeoisies, ou des éléments libéraux de l'aristocratie?

Avant 1850 les réclamations contre le sublime de la montagne sont rares. Mais les montagnards, âmes candides, trouvent des détracteurs de plus en plus nombreux: il suffisait, pour ne pas se laisser emporter sur ce point par le préjugé commun issu de

---

<sup>16</sup> Fourcassié, *op.cit.*, p. 311, citant M. Arbanère, *Tableau des Pyrénées*, 1828, Tome I, pp. 8 et 9.

<sup>17</sup> Fourcassié, *op. cit.*, p. 327.

l'optimisme de Rousseau, d'ouvrir les yeux, de constater que le « pasteur » ne s'accordait pas en effet au concert d'éloges qu'on lui décernait.<sup>18</sup>

Pour Fourcassié « l'amour pour la montagne correspond à un désir aristocratique: ne pas se laisser toucher au sentiment d'horreur qu'elle inspire est une manière de snobisme distingué ».

Mais dès que cette admiration triomphe et que la foule vient à la montagne pour s'extasier, le snobisme reprend ses droits, en sens invers. Contre une mode vite vulgarisée, les esprits originaux se défendent.<sup>19</sup>

Selon les théories raciales qui se développaient au cours du XIXe siècle<sup>20</sup> le sol détermine le caractère des habitants. Or, si les montagnes sont considérées comme admirables, bien qu'elles inspirent la peur, les montagnards sont vertueux, et leur courage est prouvé par le fait qu'ils continuent d'habiter ce pays si sauvage, luttant pour leur survie contre les éléments qui sont ici d'une violence toute particulière. La réaction contre les louanges excessives de la montagne, entraîne aussi la démotivation des montagnards qui deviennent aussi misérables et laids que leurs montagnes. Toutes les vertus et richesses qu'ils possédaient selon les Romantiques enthousiastes de la montagne sont transformées en vices et pauvreté. Le constat, à contrecœur, que les Pyrénéens ne ressemblent guère aux montagnards de Rousseau, doit y être pour quelque chose; et cette déception se traduit en une volonté de désabuser tout visiteur éventuel. On souligne donc la pauvreté par l'exagération. Ramond de Carbonnières avait déjà remarqué une différence nette entre le niveau de vie des montagnards alpins et celui des Pyrénéens. « Pourquoi cette pauvreté? Peu se posent la question », affirme Anne Lasserre-Vergne.<sup>21</sup> Et ni le Musée Pyrénéen ni la Maison d'Ossau ont tenté jusque-là de répondre à cette question, la pauvreté s'expliquant donc implicitement par l'infériorité.

L'évolution du Romantisme vers le Réalisme serait, selon Fourcassié et Lasserre-Vergne, la conséquence d'un dégoût croissant à l'égard des excès des Romantiques. Soit. Mais pourquoi ce dégoût vers le milieu du siècle? Le Romantisme était le produit d'une époque mouvementée de victoires, de gloire, d'exaltation, de bouleversements politiques,

---

<sup>18</sup> Fourcassié, *op.cit.*, p. 388.

<sup>19</sup> Fourcassié, *op.cit.*, p.392.

<sup>20</sup> Tzvetan Todorov, *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, (Seuil, 1989), p.114: «Le racisme est un comportement ancien, et d'extension probablement universelle; le racialisme est un mouvement d'idées né en Europe occidentale, dont la grande période va du milieu du XVIIIe au milieu du XXe siècle».

de confrontations entre grands orateurs et entre armées en parures superbes. Vers le milieu du siècle le socialisme et la sociologie attiraient l'attention des écrivains vers la misère des classes ouvrières et des paysans. Le colonialisme devenait, selon Edward Saïd, plus agressif,<sup>22</sup> et les voix contestataires à cet égard n'étaient pas inouïes. Il ne s'agissait plus de batailles entre armées ayant plus ou moins une chance égale de remporter la victoire, mais d'une répression brutale. Ce qui appelait la formulation d'apologies du colonialisme.<sup>23</sup> Les études ethnologiques qui se faisaient à l'époque avaient tendance à démontrer l'infériorité des peuples soumis. Et (paradoxalement) le même positivisme qui avait conduit son concepteur, Auguste Comte, à élaborer la sociologie, produisit une foi absolue en la science, en la supériorité de la civilisation européenne qui en découlait, et la conviction que les sociétés « avancées » avaient le *devoir* d'apporter les bénéfices de leur science aux peuples primitifs.<sup>24</sup> Or, l'on constatait qu'à l'intérieur même de l'Europe, les sociétés rurales n'étaient guère plus « avancées » que les sociétés africaines. Un séjour dans les Pyrénées était une sorte d'expédition coloniale dans sa version moins aventureuse, moins coûteuse, et plus courte. Hippolyte Taine, l'un des concepteurs des théories raciales déterministes et essentialistes selon lesquelles le sol et le climat sont responsables du caractère des peuples, fit un tour dans les Pyrénées à Saint-Sauveur et aux Eaux-Bonnes en août 1854 et publia son *Voyage aux eaux des Pyrénées en avril 1855*. Après avoir visité d'autres lieux dans les Pyrénées en 1855 et en 1856 il révisa son ouvrage et le publia de nouveau chez Hachette en 1858 sous le titre définitif de *Voyage aux Pyrénées*.<sup>25</sup> Son récit représente les Pyrénéens comme des sauvages (le paysage montagneux est sauvage, du point de vue d'un citadin) qui ont besoin des fruits du progrès de la société urbaine du nord

---

<sup>21</sup> Anne Lasserre-Vergne, *op. cit.*, p.124.

<sup>22</sup> Edward Saïd, *Culture and Imperialism*, (Londres: Vintage, 1994 [1ère éd., Chatto & Windus, 1993]).

<sup>23</sup> Voir Tzvetan Todorov, *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, (Paris: Seuil, coll. 'La Couleur des idées', 1989).

<sup>24</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 117-118, fait remonter le racialisme au scientisme: «Plusieurs traits communs indiquent que la famille spirituelle du racialisme est le scientisme. En effet, on a vu celui-ci se caractériser par l'affirmation d'un déterminisme intégral (incluant aussi bien la relation du moral au physique que celle de l'individu au groupe; et par la demande adressée à la science de formuler les buts de la société et d'indiquer les moyens légitimes pour les atteindre. Le scientisme, pourrait-on dire, est l'iceberg dont le racialisme est la pointe émergée. Aujourd'hui, les théories racialistes ne font plus recette; mais la doctrine scientiste est aussi prospère que jamais». Or, le positivisme est l'une des formes que prend le scientisme (*op. cit.*, p.49). «Comte croit qu'il est possible d'établir - à l'aide de la science - la bonne constitution, qui ne tardera pas à s'imposer à tous les peuples, en surmontant les différences nationales. [...] . A terme, l'humanité constituera donc une société unique. C'est la tâche du positivisme, seule doctrine véritablement universelle, que d'aider les hommes à avancer dans cette voie». (*op. cit.*, p. 45).

<sup>25</sup> Jean Fourcassié, *op. cit.*, p. 284.

de la France. Il n'y a rien de fortuit à ce qu'Alphonse Daudet envoie Tartarin non seulement à la chasse au lion en Algérie, mais aussi faire un tour dans les Alpes.

## DEUXIEME PARTIE

### Les expositions de trois musées ethnographiques

Dans les trois chapitres qui forment cette section nous entendons décrire le contenu de trois musées consacrés à la représentation des « paysans » habitant les zones montagneuses des Hautes-Pyrénées et des Pyrénées-Atlantiques. Le terme « paysan » désigne ici les individus qui vivent de l'agriculture et de l'élevage, et même les artisans dont l'industrie est intimement liée aux deux premières activités. Les connotations péjoratives du terme « paysan », qui se sont multipliées avec la spécialisation accrue des agriculteurs (*maïsculteurs*, par exemple), font que son utilisation ici est pertinente, puisque à notre avis, les trois musées qui nous concernent ici ne corrigent guère cette fâcheuse image des habitants des campagnes.

Nous avons tenté de décrire non les seuls musées, mais l'expérience de la visite. Pour cette raison, la structure de ces trois chapitres est celle imposée par celles des musées (dans la mesure où ils en ont une) ou par l'ordre dans lequel j'ai vu les objets qui constituent leurs expositions. Imposer notre propre structure sur ces chapitres eût été donner une fausse impression de la structure des musées. Pour cette raison aussi, nous avons noté nos impressions et nos réflexions, reconnaissant notre subjectivité, pendant et après les visites et, dans deux cas, nous avons noté aussi des propos échangés avec les employés des musées qui ont eu l'amabilité de répondre à nos questions.



## Chapitre 4

### Le Musée Pyrénéen, Château-fort de Lourdes

Le musée est divisé en une série d'expositions permanentes, et il y a souvent une exposition temporaire. L'on recommande que nous visitons ces expositions dans un ordre particulier, indiqué par des flèches et par les numéros des expositions. Une affiche sur le mur près de l'entrée de la première exposition explique: « Pour la visite complète suivre les numéros dans l'ordre ».

#### *La première salle*

Une autre grande affiche très visible, près de celle dont il est question ci-dessus, nous informe que l'exposition dans cette salle représente une « CUISINE BEARNAISE ». A l'intérieure une affiche beaucoup plus petite précise la période historique: « CUISINE BEARNAISE / MOBILIER XVIIIe-XIXe SIECLES »

Chaque objet dans l'exposition porte un numéro qui correspond à un numéro sur l'affiche qui nous donne le nom de l'objet. Il n'y a aucune explication de son mode d'emploi.

La salle est très mal éclairée. Une petite lampe à huile est suspendue au plafond; en fait, l'on y a attaché une ampoule électrique, au dessous de l'abat-jour. Le résultat: une lumière éblouissante, aggravée par la présence, en face, d'une très petite fenêtre par laquelle les rayons d'un soleil d'automne pénètrent dans la salle. La lampe étant entre nous et la fenêtre, nous sommes presque aveuglés, et la salle paraît d'autant plus sombre.

Lors d'une de nos visites, une famille américaine est entrée dans la salle. « Les meubles sont beaux » s'exclame la femme. Son compagnon explique à une fille adolescente que « ceci » (“This”) aurait appartenu à un baron, et non à un roi. Il en est d'abord certain, puis il répète avec hésitation, comme s'il refusait d'admettre son erreur, quand il aperçoit les mannequins qui représentent un couple de Pyrénéens stéréotypés. Quand il commençait son explication, il avait pu apercevoir seulement l'« ARMOIRE, ECOLE DE MORLAAS » (selon la

petite affiche qui nous donne le nom de chaque objet dans la salle, si nous l'avons remarqué dans son coin mal éclairé, ou si nous nous sommes donné la peine de la consulter). Il n'avait pas encore aperçu Caddetou, le personnage de bandes dessinées créé à la Belle Epoque, stéréotype grotesque du petit paysan béarnais, que l'on a trouvé digne de représenter les vrais Béarnais. En outre l'Américain venait de pénétrer dans le musée et s'attendait peut-être à ce que le château contienne des meubles ayant appartenu aux propriétaires du château (en effet, ce meuble aurait bien pu appartenir aux comtes de Bigorre). L'armoire n'est pas à sa place dans ce qui est censé être la cuisine d'un couple de petits paysans.

« Oh, que c'est joli » dit tout haut une jeune Française immédiatement en entrant dans la salle. Un groupe espagnol entre. « Mira, que guapo » dit la première femme à entrer.

Le premier article qui figure sur l'affiche est un « buffet rustique ». Pourquoi le qualifier de « rustique »? N'est-ce pas une précision plutôt vague? Le terme « rustique » a apparemment un sens spécifique pour les citadins, évoquant un mode de vie tranquille. Le consensus est que l'exposition est jolie, belle, mignonne. Cette cuisine semble répondre à un besoin très répandu d'une ambiance chaleureuse, douillette, intime, où l'on se sent à l'abri du tourbillon d'activité dehors. L'impression globale créée par cette salle, si l'on fait abstraction de la présence des mannequins, est celle d'un pub rural anglais. Il y a dans cette salle, de nombreux pots en cuivre, il y a une grande cheminée, et un solide repas sur la table (rustique, bien entendu): un énorme pain de campagne (ou du moins une représentation d'un pain de campagne, ou d'un « pain fariné » comme on l'appelle maintenant dans de nombreuses boulangeries dans les villes, peut-être parce que ce type de pain est plus souvent consommée de nos jours par les citadins que par les campagnards); un rôti, une assiette de soupe, et une bouteille de vin rouge.

L'Espagnole remarque avec enthousiasme un jambon suspendu au plafond, et prend pour un chorizo ce que l'affiche décrit comme un « bâton courbe pour suspendre le cochon mort ». De telles erreurs sont inévitables; les affiches décrivent les objets seulement en français, et de toute manière, ceux qui, Français ou étrangers, se donnent la peine de les consulter, voire qui s'aperçoivent de leur existence, sont minoritaires. Etant donné le nombre de visiteurs qui ne lisent pas les affiches « explicatives », un nombre presque aussi important d'entre eux (ou presque, car souvent un membre du groupe lit le texte à haute voix pour satisfaire la curiosité des autres) *ne savent pas quelle période historique est représentée* par l'exposition, dans les cas où cette information est fournie. Dans le cas de

cette salle, la plupart des visiteurs ont lu seulement les mots « CUISINE BEARNAISE » historiquement vagues, mais très visibles, sur l'affiche à l'entrée.

La petite affiche presque invisible à l'intérieur de la salle reconnaît au moins la source de sa représentation grotesque d'un couple béarnais: l'objet numéro 31 est une « PAYSANNE - "MARIETTE" »; le numéro 34 est un « PAYSAN - C'ADDETOU ». Mais combien de visiteurs savent qui sont ces deux personnages? Combien de *Béarnais* savent qui ils sont?

Ceux qui, parmi les visiteurs francophones, ont tendance à lire les affiches sont les enfants et les jeunes adultes, les plus âgés préférant deviner à quoi servaient les objets, fondant leurs hypothèses sur leurs connaissances de deuxième ou troisième main ( voire, dans certains cas, de leur expérience personnelle) de la vie à la campagne au début de notre siècle ou à la fin du siècle dernier.

Nous avons eu l'occasion de parler avec les « Américains » observés au début de la visite en question. Ils étaient en réalité des Canadiens. L'homme pensait en effet que « l'armoire école de Morlaas » n'était pas à sa place dans une cuisine de petits paysans. Les deux adultes étaient d'accord que les expositions étaient plutôt désordonnées, mélangeant des périodes historiques sans explication. Cependant, ils trouvaient agréable de « vivre » l'histoire. L'un des charmes, paraît-il, que le Vieux Monde offre aux visiteurs venant de l'Amérique du Nord. Ils faisaient un voyage dans un monde révolu, et ne cherchaient pas à faire le lien entre les expositions et le présent.

### *La deuxième salle*

Sur le même mur que l'affiche annonçant la cuisine béarnaise, un peu plus loin, se trouve une autre affiche qui nous informe que la deuxième salle, juxtaposée à la première, contient une exposition de « PALEONTOLOGIE ». Les deux premières expositions sont logées dans la même « maison », le haut du château étant composé d'une série de bâtiments individuels.

La première partie de la deuxième salle est consacrée à la faune de notre ère. En entrant nous sommes accueillis par un ours brun, debout, dans une attitude agressive. A côté de l'ours, il y a un gypaète barbu, les ailes tendus, le bec ouvert, tout aussi agressif que son voisin plantigrade; et de l'autre côté de l'ours, il y a un izard, dans une attitude mignonne et inoffensive.

Dans la prochaine caisse en verre, il y a un loup, qui nous montre ses dents, comme s'il allait attaquer; un renard adulte et son petit, qui nous montrent leurs dents aussi; mais aussi quelques animaux qui sont réputés ni particulièrement dangereux ni mignons: un loutre, une belette, un écureuil, un fouine, un Desman des Pyrénées, et un petit cochon rayé sans étiquette (un jeune sanglier?) Il y a une collection de petits oiseaux pyrénéens disposés sur de petites branches en haut sur le mur au fond de cette caisse. Ceux-ci, comme les affiches explicatives sont remarqués par une infime minorité des visiteurs. Dans la deuxième partie de la salle se trouve une collection d'ossements. L'exposition suivante est une collection de photographies d'exemples d'architecture médiévale restés presque intacts jusqu'à nos jours.

C'est en sortant de cette exposition qu'une mère explique à son enfant qu'« Il faut suivre les flèches ». Effectivement, l'on visite les expositions, presque sans exception dans l'ordre recommandé, l'interprétant peut-être comme une règle. Cette recommandation est affichée tout à côté d'une autre affiche que l'on ne peut interpréter autrement que comme étant prescriptive: « Défense absolue de fumer pendant la visite du musée et des expositions temporaires »; et du règlement intérieur qui nous interdit de pique-niquer dans l'enceinte du château, de fumer, de donner des pourboires aux employés, ou d'écrire sur les murs, les statues ou les boiseries, « sous peine d'une amende et de poursuites judiciaires ». Est-il étonnant, donc, que nous faisons la visite dans l'ordre voulu par les autorités du musée?

Suit une série d'expositions rassemblées sous le titre de « FOLKLORE », annoncé sur une plaque en bois gravée. Nous ne savons ce qu'il y a de folklorique dans la fabrication du vin (« Voici comment on fabriquait le vin autrefois »?), mais c'est le thème de la première salle dans cette série d'expositions: « Vinification »; une collection d'instruments en bois et de réceptacles utilisés dans la fabrication du vin. Cependant, c'est une exposition exceptionnelle en termes de la qualité de la documentation. La petite affiche sur le mur fournit au visiteur des détails assez précis, donnant non seulement un nom à chaque objet, mais précisant aussi ses origines, le type de bois, et la date, parfois approximative, parfois exacte, de sa fabrication:

1 PRESOIR (CABIDOS)  
CHENE  
1710

2 BARRIQUE (CABIDOS)  
CHENE - CHATAIGNIER  
XIXe s

La salle suivante est en effet folklorique. Mais il s'agit du folklore de *qui*? Une affiche en bois nous annonce que cette salle représente une « CHAMBRE DE BIGORRE ». Comme la cuisine béarnaise, elle est mal éclairée, avec le même type de lampe à huile, à laquelle on a attaché une ampoule électrique, mais cette fois celle-ci est couverte par l'abat-jour; et il y a deux fenêtres. Nous ne sommes pas éblouis.

Encore une fois, un mélange de catégories sociales et de zones géographiques sont représentées dans la même salle: encore une armoire magnifique, qui aurait pu appartenir à un baron, mais non à un roi; un lit avec un matelas qui paraît peu confortable; une deuxième armoire, qui, selon l'affiche, est une « ARMOIRE BEARNAISE » (dans une chambre de Bigorre?). Et comme dans le cas du bâton courbe pour suspendre le cochon mort dans la cuisine béarnaise, il y a ici des articles qui, de par la nature de leur fonction, ne nous semblent pas être à leur place dans le genre de pièce représentée:

17-18 2 MESURES A VIN (1/4; 1/2 LITRE)

19-21 3 MESURES EN ETAIN (1/4; 1/2; 1 LITRE)

et

26 POT A BOUILLON

Les deux expositions suivantes sont dans une même salle: « PASTORALISME » et, en face, de l'autre côté du passage, « AGRICULTURE DE MONTAGNE ».

Complémentaires, ces deux expositions constituent une collection importante d'outils, d'ustensiles, et de récipients primitifs, avec une gamme impressionnante de sonnailles de vache, le tout mal éclairé par des lampes qui ressemblent à celles utilisées par les mineurs au siècle dernier, mais avec des ampoules électriques ingénieusement insérées pour remplacer les bougies. Les objets sont numérotés, mais il semble que de nombreux chiffres se sont absentés. Il y a un imprimé encadré sur le mur, auquel on a rajouté le texte suivant:

Dans le Haut-Aragon (versant espagnol des Pyrénées) les paysans séparent le grain de l'épi en utilisant le « Trillo » (voir ci-dessus n° 31) [il n'y a pas de n° 31]. Ce procédé était déjà employé, avant l'ère chrétienne, par les Hébreux.

L'objet de ce texte est peut-être de valoriser la tradition, qui, comme la noblesse et le bon vin, croît en valeur avec l'âge; mais ce même texte, dans une société qui a tendance à privilégier la nouveauté, l'évolution et l'amélioration afin de survivre dans un monde agressivement compétitif (la nostalgie, le primitif, et la nature servant uniquement à orner

les heures de loisir) communique plutôt le message suivant: « Du côté espagnol des Pyrénées, ils n'ont pas évolué depuis des milliers d'années ». Cependant, ce texte est si peu visible qu'il ne doit pas beaucoup contribuer à l'effet de l'exposition.

L'exposition suivante a pour titre « CIRES DE DEUIL ». La vision triste d'une femme portant une longue cape noire accueille le visiteur dès qu'il pénètre dans la salle. Dans la caisse vitrée en face d'elle il y a une collection de meubles magnifiques et imposants. Il faut bien chercher l'affiche explicative car une autre plaque, immédiatement visible, attire l'attention. Cette affiche décrit quatre articles de mobilier qui ne sont pas derrière une vitre, et sont donc « réels » et touchables. L'affiche ne précise que ce qui est immédiatement apparent, sans rien ajouter d'instructif. Tout ce que l'on apprend, techniquement, est que le dessin sculpté sur un buffet s'appelle « CROIX DE MALTE », et qu'un autre, sur une armoire, s'appelle « CULS-DE-BOUTEILLE ». De telles informations trahissent les aspirations de l'équipe qui a réalisé l'exposition: posséder et diffuser la haute culture. Quand enfin on trouve l'affiche portant sur le contenu de la caisse vitrée, elle décrit en peu de mots ce qui est évident:

## 2 CHAISE HAUTE D'ENFANT, STYLE RUSTIQUE

Le titre de l'affiche est

MEUBLES ANCIENS  
XVIII<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> SIECLES  
BEARN - BIGORRE - PAYS BASQUE

Au moins ce titre reconnaît la diversité régionale contenue dans l'exposition, légitime dans ce cas, précisément parce que le titre de l'exposition ne prétend pas représenter une seule zone géographique. Le premier article sur cette affiche qualifie la collection de clés suspendues au mur de « TABLEAU DE CLEFS ANCIENNES ». Nous savons donc, grâce à cette information que ce type de clé n'est pas celui que l'on fabrique aujourd'hui dans les Pyrénées. Le seul morceau de texte utile sur cette affiche est l'article numéro 7:

## 7 BUFFET 2 PORTES, SCULPTE. PAYS BASQUE.

Nous savons donc qu'il s'agit d'un buffet basque.

Ayant été attristés par les cires de deuil et fascinés par le mobilier bourgeois magnifique, nous passons à la *Salle Jean Robert*: une exposition de textiles et de costumes. Les

affiches explicatives sont très visibles, et la salle est bien éclairée. Les textes, préparés par Jean Robert, l'un des directeurs précédents du musée, sont de nature ethnographique, et à la différence de la plupart des textes dans le musée, nous expliquent un peu plus que ce qui est évident:

Fibre végétale cultivée très anciennement (Mésopotamie, Egypte, Grèce...)  
Le lin était tissé traditionnellement à la maison pour divers usages. Feuille et fleur de lin figurent comme motif décoratif sculpté sur les buffets et armoires, appartenant à l'école dite de « Morlaas »

et

Avant la Révolution, l'utilisation de la soie reste réservée, par les lois somptuaires, aux classes privilégiées. Elle n'apparaît donc que tardivement dans le costume populaire, et comme accessoire de luxe pour les vêtements de fête et de cérémonie.

Le texte ne dit rien des différences entre les classes sociales après la Révolution. C'est un discours bourgeois nationaliste propre à la IIIe République.

L'exposition dans cette salle consiste en une série de mannequins derrière des vitres portant des costumes en couleurs vives, et quelques accessoires, dont le plus remarquable est « Le présent / Cadeau de Mariage / Vallée d'Ossau ». Il y a aussi des photographies de fêtes de village relativement récentes, et une grande collection de lithographies et de dessins de costumes pyrénéens datant de l'époque romantique. Un catalogue sur le mur précise les origines géographiques de chaque costume, et donne le nom de l'artiste, mais *il n'y a pas de date*. En outre, ceux qui ont réalisé l'exposition semblent considérer que ces portraits sont documentaires, non de la perception des Pyrénéens qu'ont eue des artistes séjournant dans les Pyrénées, mais de la « réalité pyrénéenne ». Dans l'exposition temporaire, « Artistes aux Pyrénées » logée dans la *Salle Louis le Bondidier*, l'affiche qui accompagne l'article numéro 71, un tableau de R. Zannetti dont le titre est « Retour de Chasse en Ossau », le décrit comme une « Peinture de grand intérêt documentaire (moeurs, costumes). »

## *Conclusion*

Les deux premières expositions du Musée Pyrénéen constituent une introduction à l'ensemble, présentant au visiteur une confirmation de ses attentes: dans les Pyrénées l'on trouvera l'homme primitif (mais très aimable) et une faune très riche. Les deux sont étroitement associés par la juxtaposition des expositions. Après cette introduction vient une longue promenade, et l'ascension et la descente de nombreux escaliers. Les visiteurs âgés (la majorité) sont donc plus préoccupés par leur souffle que par les expositions. L'ensemble est bien disposé, en termes de catégorisation rigide de thèmes, mais les collections sont trop vastes. Il y a trop d'images à absorber d'une manière cohérente. L'impression que le visiteur retient des Pyrénéens risque donc d'être assez vague, et dominée par des images du passé, et peut-être aussi par l'association des hommes primitifs et les animaux sauvages qui partagent son refuge idyllique, puisqu'il n'y a pas de représentation du présent, ou plutôt du passé immédiat, dans ce musée.

Par le biais de lumière insuffisante, de la juxtaposition de l'homme et la nature, et la prédominance d'outils agraires, d'ustensiles domestiques, de scènes domestiques, de textes discrets qui fournissent peu de renseignements supplémentaires à ce que l'on peut voir déjà et qui renvoient ainsi tout simplement à l'amas d'objets accumulés et rassemblés selon leurs catégories de manière à intensifier l'effet cumulatif de l'image,<sup>1</sup> le Musée Pyrénéen semble projeter une image globale d'un monde mystérieux et magique de montagnards industriels vivant une vie simple et frugale dans une société solidaire, dans l'ignorance heureuse et en harmonie avec la nature. C'est la société idéale en microcosme; une société imaginaire dont on avait besoin lors de la création de ce musée en 1920, peu après la Guerre de 1914-18, pour reconforter et appuyer la solidarité nationale et la réfection de la nation.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Voir le Chapitre 2, surtout les pages 30-39, pour une discussion du discours muséographique.

<sup>2</sup> Voir le Chapitre 3 pour un résumé de l'histoire des représentations des Pyrénées et de leurs habitants depuis l'époque des Romantiques, et le Chapitre 8 pour une discussion de la continuité de l'intérêt d'une telle image, ainsi que des projets de refaire cette image.



## Chapitre 5

### Le Musée du Parc National, Arudy

Alors qu'il est vrai que seulement une partie relativement petite de ce musée est consacrée explicitement à l'ethnographie nous avons cru bon de décrire le musée intégral afin de donner une idée plus précise de la place occupée par les éléments spécifiquement ethnographiques, et leur relation avec les éléments qui portent sur des phénomènes naturels.<sup>1</sup>

Dans la première salle, au rez-de-chaussée, sur les murs, il y a des affiches contenant du texte, des photographies agrandies et des posters. Au milieu de la pièce, dans une caisse en bois vitrée, il y a un modèle de la topographie de la zone couverte par le Parc National des Pyrénées Occidentales. C'est un modèle simple, en plastique, sans grande valeur esthétique. L'élément esthétique dans cette salle est largement fourni par les affiches de montagnes, de flore et de faune.

Deux affiches de texte et un poster groupés, immédiatement visibles dès l'entrée, situent le Parc National des Pyrénées Occidentales dans le contexte des autres parcs nationaux, non seulement en France, mais dans le monde entier, en termes d'histoire et de superficie.

Sur un autre mur se trouvent une série de six affiches de texte qui résument les activités et les objectifs du parc, et quatre photographies agrandies. Ces dernières complètent le texte en termes éducatifs, pourrait-on avancer, mais elles ont surtout une valeur esthétique. La plus grande des affiches, après avoir décrit « le parc national des pyrénées occidentales en quelques lignes »,<sup>2</sup> décrit aussi « la zone périphérique ou pré-parc ». Le texte nous informe que la superficie de la zone périphérique est de 206 352 hectares, et que sa population humaine est de 30 233 habitants, répartis en quatre-vingt six communes. Un paragraphe à côté de ces statistiques nous explique la fonction de cette zone, que les habitants (humains) ont des problèmes, et qu'ils reçoivent de l'aide pour les résoudre:

---

<sup>1</sup> L'exposition sur l'exploitation du marbre devrait-elle être considérée comme étant de nature ethnographique, ou devrait-on l'associer plutôt avec le tourisme industriel? D'un point de vue ethnologique, à quel degré peut-on dissocier l'industrie lourde dans la vallée, résultant de la présence de ressources minérales, des pratiques rurales? La fabrication du fromage, n'est-ce pas aussi une industrie? La différence se trouve peut-être dans le fait que l'industrie lourde a tendance à attirer des travailleurs provenant de régions parfois lointaines, voire d'autres pays.

<sup>2</sup> Il n'y a pas de majuscules dans le texte.

la zone périphérique est l'ensemble des vallées et villages qui entourent le parc.<sup>3</sup> ici vivent des populations locales affrontées à des problèmes économiques et à des mutations parfois difficiles. c'est pourquoi cette zone bénéficie de programmes d'aménagement particuliers destinés à aider le développement local.

L'accent, dans ce texte, est mis sur l'aide que le Parc National apporte aux habitants de la zone autour du parc, comme s'ils étaient des enfants. En effet, le langage de ce texte est quelque peu enfantin, peut-être dans le but de diffuser un message compréhensible à tous, mais il a aussi l'effet de souligner le paternalisme du projet. Non seulement les habitants de la vallée sont-ils traités comme des enfants, mais le musée s'adresse au visiteur, lui aussi, d'une manière condescendante: nous devons comprendre ce que l'Etat, le père bienveillant, veut nous dire au travers du Parc National. La deuxième affiche contient deux paragraphes liminaires qui soulignent la vocation du parc à tout contrôler, y compris les habitants humains. L'implication de la formule magique d'éducation, culture, science, et le social et l'économique est que ce contrôle apporte des bienfaits à tous les êtres humains, aux visiteurs autant qu'aux habitants:

le souci de protection de la nature, apparu voici un siècle dans le monde, a conduit les états à confier aux parcs nationaux des missions précises dans des domaines essentiels: éducatif culturel, scientifique, socio-économique<sup>4</sup> le conseil d'administration du parc national des pyrénées occidentales a fixé ses grandes lignes d'action dans son programme d'aménagement et de gestion

## **conserver et gérer le patrimoine naturel**

**c'est la mission fondamentale du parc national<sup>5</sup>**

Dans le texte qui suit, sur la même affiche, nous avons relevé quelques mots qui soulignent la nécessité de subordonner les intérêts des habitants humains aux objectifs du parc:

s'assurer que toutes les activités d'élevage, d'exploitation forestière, de pêche, de tourisme... qui s'exercent dans le parc sont compatibles avec ses objectifs<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Notons tout de suite l'absence totale de majuscules dans ces textes.

<sup>4</sup> Les points sont parfois présents, parfois absents.

<sup>5</sup> Nous avons reproduit aussi fidèlement que possible la disposition des textes.

<sup>6</sup> Les points de suspension sont dans le texte original.

L'on prive ainsi les paysans de leur statut de « gardiens de la nature ».

Sur une autre affiche dans la même série, la première moitié du texte décrit les activités scientifiques pratiquées dans le parc, et les situe dans un contexte national et international, et souligne le désir de rendre toutes les données scientifiques accessibles à tous. Dans ces textes, la culture des habitants de la zone périphérique du parc est perçue en des termes identiques à ceux qui dominent la perception du patrimoine naturel. Puisque l'on considère que le patrimoine naturel appartient à la nation (c'est l'Etat qui a confié sa mission au parc) la culture des habitants appartient aussi à la nation. Les objectifs du parc sont de protéger, de préserver, de conserver:

la personnalité culturelle des vallées pyrénéennes est très marquée  
ce précieux patrimoine doit aussi être préservé:

- sauvegarder les richesses artistiques, préhistoriques ou historiques
- mettre en valeur les ressources culturelles et humaines: traditions orales, coutumes et savoir-faire...

L'affiche pénultième dans cette série contient deux sous-titres:

**accueillir les visiteurs**

et

**contribuer au développement local**

Sous le premier il y a le texte suivant:

le parc national et sa zone périphérique forment un tout<sup>7</sup>  
ce sont deux territoires à vocation complémentaire qui  
peuvent s'associer dans des actions communes:

- aider les activités pastorales et agricoles, construction et aménagement de cabanes, études de gestion des paturages...
- faciliter la pluriactivité et encourager les métiers de la montagne en faveur des habitants des vallées
- aider les communes en matière d'accueil touristique
- développer les actions d'animation et d'éducation dans le milieu scolaire auprès des valléens

---

<sup>7</sup> Le point est absent dans le texte original.

Le texte sous le deuxième sous-titre met l'accent sur les visiteurs au parc, bien que l'auteur rajoute que la population locale peut aussi bénéficier des actions du parc:

le parc national reçoit chaque année plus d'un million et demi de visiteurs  
c'est pour eux mais aussi pour les populations locales que le parc doit  
développer la qualité de ses activités d'information et d'éducation

Des quatre points qui suivent ce texte les deux premiers semblent plus prometteurs pour les visiteurs que pour les valléens, le troisième promet prudemment quelque chose pour ces derniers mais transforme le tourisme dans la vallée en acte de charité, et le quatrième semble stipuler la condition de laquelle dépend si oui ou non la population de la zone périphérique du parc recevront leur cadeau:

- rendre la visite du parc plus enrichissante par des méthodes de sensibilisation et d'information amenant à une meilleure compréhension de la nature
- encourager les activités de plein air
- favoriser un développement touristique dont bénéficient les populations locales
- préserver les paysages et donner l'exemple d'une propreté parfaite

L'un des traits les plus frappants de tous ces textes est l'absence presque totale de ponctuation, et l'absence totale de majuscules qui rend le texte moins autoritaire, plus « sympa », et, avec des termes tels que « faciliter » et « aider », contribue à la tentative que fait l'auteur de créer l'impression que le contrat entre le Parc National des Pyrénées Occidentales agissant sous les auspices de l'Etat, et la population locale, est un contrat de coopération plutôt que d'autorité d'une part et de soumission et d'obéissance de l'autre. En dépit de cette tentative, les habitants humains, assimilés dans la mission du Parc National de protéger, préserver, conserver, aider et administrer, paraissent comme une autre espèce animale qui a besoin d'écologues financés par l'Etat pour survivre.

Les deux pièces suivantes sont consacrées à la préhistoire et à la géologie, alors que le thème de la quatrième est la flore pyrénéenne. Trois des murs de cette dernière sont occupés par des photographies agrandies de fleurs, et le quatrième par des fleurs séchées montées sur des panneaux de particules avec leur nom, en français seulement. Sur le même mur il y a une notice, peut-être réalisée par les gardes moniteurs aussi:

panneaux réalisés par  
les gardes moniteurs du  
parc national des pyrénées

Ceci donne l'impression d'être dans une salle de classe d'école primaire.

La salle suivante est consacrée à la faune pyrénéenne. Elle contient des oiseaux et des animaux naturalisés. Il y a un vautour au centre dans une attitude spectaculaire, et un ours brun énorme. Il y a un mur entier consacré aux écrits d'écoliers au sujet de l'ours brun des Pyrénées: un mélange de faits scientifiques et d'histoires locales recueillis par les enfants au cours d'un projet. Au sous-sol se trouvent deux salles consacrées à la paléontologie, essentiellement une collection d'ossements préhistoriques. Au premier étage, il y a une salle où l'on montre des films qui décrivent certains aspects du parc. L'un de ces films parle des habitants humains de la zone périphérique. Mais ces films ne font pas ordinairement partie de la visite, le visiteur devant les demander expressément. Au palier du deuxième étage se trouve une collection de tablettes des divers types de marbre exploité dans la vallée d'Ossau, disposées sur des panneaux verticaux. Le texte qui les accompagne nous informe que ces types de marbre proviennent d'Arudy, d'Iseste et de Louvie-Juzon. Donc d'une zone de seulement quelques kilomètres carrés dans le Bas-Ossau. S'y trouvent également deux séries de photographies. La première de ces séries a pour titre, « ARUDY/ architecture religieuse/ St Germain/ début 16ème/ travail de la pierre/ et du bois/ 17-18èmes ». Les mots qui composent ce titre sont dispersés parmi les images sur huit morceaux de carton, et l'une des images est un plan de l'église dont il est question.

Le deuxième étage contient deux salles, de chaque côté du palier. Le thème de l'une d'elles est l'extraction du marbre et de la pierre des carrières dans les alentours d'Arudy et son exploitation. L'autre salle est une représentation du monde rural, avec l'accent sur « jadis » et « naguère », mais avec quelques éléments d'un passé moins éloigné. Les deux salles sont mal éclairées, et, de plus, nous nous promenons parmi les poutres du toit, ce qui accroît la valeur esthétique des expositions et l'effet de dépaysement temporel.

La première chose qui frappe l'oeil du visiteur qui pénètre dans la première salle est une série d' « outils de carrière ». Tous ces outils ont une étiquette, mais il n'y a pas de dates. Utilise-t'on encore quelques-uns de ces outils? A la droite de cette collection se trouve une série de vieilles photographies monochromes. Ici non plus, il n'y a pas de dates. Le titre de cette collection est: « LA PREMIERE INDUSTRIE A ARUDY ». A la gauche de la collection d'outils de carrier il y a une autre collection de photographies monochromes sous le titre « DANS LES CARRIERES FIN XIXème-1925 ». Nous avons enfin une indication de la période historique dont il est question. Les photographies montées sur le panneau à la gauche de la dernière collection ont pour titre « LA PIERRE D'ARUDY DANS LA REGION » et nous montre

son utilisation dans la construction de ponts et de viaducs. L'une d'elles a même une date précise: « PERCEMENT DU TUNNEL DU HOURAT, LARUNS 1918 ».

Une autre collection de photographies montre fièrement l'utilisation du marbre d'Arudy dans la construction du célèbre Boulevard des Pyrénées, à Pau; et les églises de St Jacques et de St Martin, également à Pau, et l'Eglise Notre-Dame à Oloron, pour lesquelles le même type de marbre avait été utilisé. A l'exception de celle qui montre le Boulevard des Pyrénées pendant sa construction, toutes ces images auraient pu être des photographies plus modernes, en couleur, puisque tous ces édifices sont encore intacts. Quels critères ont déterminé le choix d'images d'un passé vague?

Au centre de la salle, dans deux caisses en bois vitrées horizontales il y a encore des outils, ceux-ci utilisés dans le « masticage » du marbre et dans le « polissage à la main ». Du texte écrit à la main sur un morceau de carton décrit le processus du polissage du marbre à la main. A côté de ces deux caisses, il y a un modèle réduit d'une machine utilisée pour scier le marbre en blocs ou en tablettes. Il n'y a pas de dates.

A côté d'une photographie énorme montrant des boeufs tirant un bloc de marbre, il y a une collection de photographies plus récentes, en couleur, montrant tout ce que l'exploitation du marbre implique, de son extraction de la carrière au polissage et gravure. Le seul texte, à côté de l'une des photographies, explique: « CARRIERE: TROU DE MINE ». Cependant, de l'autre côté de l'image des boeufs et leur bloc de marbre nous trouvons une denrée rare dans un musée ethnographique: une série entière de photographies situées dans une année précise. Elles nous montrent l'« EXPLOITATION D'UNE CARRIERE: 1979 ».

Dans la même salle il y a deux caisses en bois vitrées, horizontales, contenant surtout des documents de la période 1902-1919, témoins de la création des syndicats ouvriers, et les détails de quelques ventes de pierre et de marbre.

La salle de l'autre côté du palier contient surtout des objets d'un monde rural révolu et des costumes. Ce que l'on voit immédiatement en pénétrant dans cette salle sombre, à deux mètres de la porte, est l'inévitable série d'aquarelles représentant des « COSTUMES DE FETE DU HAUT-OSSAU ». Ensuite nous voyons une vieille tisseuse, sans étiquette. Presque derrière cette tisseuse nous trouvons les tissus (toile et « tresse jute pour semelle ») utilisés dans la confection des espadrilles, avec une photographie d'« une famille de sandaliers à Arudy en 1925 »: quatre hommes qui travaillent, et quatre femmes qui ne font rien de plus qu'ornementer l'image. A côté de la tisseuse se trouve un autre objet en bois sans étiquette, et à sa droite, une espèce de machine à tricoter, toujours sans

étiquette. L'on a posé de vieux lambeaux de tissu sur les trois machines. La suite de notre tour d'horizon dévoile encore un objet en bois, appelé « COUSSEJE », mais sans date, et sans aucune explication quant à son utilisation. Dans le coin se trouve une vieille cape d'un tissu grossier, trouée, près de laquelle il y a une « cape de deuil Vallée d'Ossau » dans une caisse en verre et aluminium. Entre ces deux capes il y a une vieille charrue en bois. Bien que cet outil en particulier ne nécessite aucune explication quant à son utilisation, une date approximative serait instructive.

A côté de la cape brune, en tournant à droite longeant le mur en face de l'entrée, il y a une collection de photographies relativement récentes (années 1970/1980?) en couleur montrant « le marquage des brebis », à côté desquelles se trouvent les matériaux utilisés dans ce marquage, et une carte intitulée « Transhumance d'été » décrivant le processus et les ingrédients du colorant. Une autre carte avec pour titre « Le marquage des brebis » nous explique comment les bergers marquaient les brebis « naguère » :

Comme ses ancêtres, au néolithique!..., le berger allait chercher, naguère... la "teoule" dans certains points, parfois fort éloignés de la montagne. Réduite en poudre sur "la peyre teoulière", la "teoule" était étendue sur la laine à l'aide d'un morceau de couenne.<sup>8</sup>

Nous avons donc au moins des données ethnologiques précises, quant à la pratique du marquage des brebis, mais il n'y a aucune précision historique. Le texte ne nous dit pas quand les bergers ont adopté la méthode actuelle. Le texte est écrit à la main en encre, sur une carte attachée avec du Scotch à une feuille de carton plus grande, collée à son tour à un panneau d'Isorel. Notons les références au néolithique et à « naguère », et les points de suspension, destinés, semble-t-il à encourager le lecteur à imaginer, comme dans un rêve, les bergers dans un passé lointain dans le premier cas, ou vague, dans le deuxième.

A côté, nous voyons un texte avec pour titre *Transhumance d'Eté*, toujours écrit à la main sur une carte collée à un panneau. Cette fois-ci, il s'agit de la méthode actuelle de marquage des brebis, ou du moins la méthode contemporaine à la rédaction du texte:

Les bêtes sont marquées, par le  
"Pégadou", à l'aide d'un "fer" plongé  
dans un sceau, tenu à la main, où il  
vient de chauffer un mélange de  
poix, de noir de fumée et de graisse.

---

<sup>8</sup> Les points de suspension sont dans le texte original.

Composition du mélange:  
 Quantité permettant de marquer 400 bêtes environ  
 Poix:----- 8k  
 Noir de fumée: --- 0k 200 environ  
 Graisse: ----- 0k 500 environ

La juxtaposition de ce texte au précédant permet de distinguer clairement entre le passé et le présent, bien que le passé soit plutôt vague, puisque l'on néglige de fournir la date approximative de l'adoption de la nouvelle méthode. Notons que les photographies illustrant l'utilisation de la « teoule » dans un *parc* à côté d'une cabane de berger (*cuyala* en Gascon béarnais) sont en couleur. S'agit-il d'une démonstration montée spécifiquement pour les besoins du musée, ou est-ce l'une des dernières fois que l'on a employé cette méthode en réalité? Le musée ne nous le dit pas.

Lorsqu'un texte dans cette exposition nous fournit des données précises, ce sont des données du type que l'on trouve dans le jeu *Trivial Pursuits*. Elles fournissent une distraction au visiteur, mais font peu pour améliorer sa connaissance des valléens. Le visiteur trouve vraisemblablement que ces informations sont intéressantes puisqu'elles stimulent l'intellect, et que dans l'ensemble l'exposition est mignonne. L'effet dominant de l'exposition aura été de plaire aux yeux, en même temps que des données sans grande importance auront satisfait à l'intellect habitué à être bombardé quotidiennement par des informations dont la plupart n'ont aucun intérêt direct pour l'individu. Comme au Musée Pyrénéen, ces détails n'ajoutent rien de significatif à notre connaissance des Pyrénéens, ne servant qu'à compléter l'amas d'images, à saturer son esprit d'images et de détails qui forment une image globale dans son inconscient, et qui découragent une perspective critique à l'égard du contenu des expositions.<sup>10</sup>

Une autre série de photographies en couleur, dans une caisse, sous le titre *Transhumance d'Eté*, montre une réunion dans une grande salle; le marquage des vaches; et des brebis et des vaches en route pour les estives. L'une d'elles dépeint un berger à côté de sa cabane sur une montagne enneigée. Une autre montre des mulets employés (apparemment<sup>11</sup>) pour le transport des provisions vers les estives. La réunion semble avoir pour but de choisir les

<sup>9</sup> La ligne de séparation est dans le texte original.

<sup>10</sup> Pour une discussion du mécanisme du discours muséographique, voir le Chapitre 2, pp. 30-39. Pour quelques réflexions spécifiquement à l'égard du comportement et des réactions du visiteur au musée, voir les pages 36-39 du même chapitre.

<sup>11</sup> Il n'y a pas d'étiquette. Le visiteur doit donc deviner.



bergers qui conduiront un troupeau collectif à la montagne, puisqu'il y a une tombola sur la table, mais il n'y a aucune explication. A côté de cette caisse nous trouvons une collection impressionnante de sonnailles (pour brebis, chèvres et vaches), sous lesquelles il y a une selle pour mulet, montée sur un mulet à deux dimensions en fer travaillé qui est chargé également d'un énorme pot en cuivre, d'un parapluie de berger et d'un vieux sac; par terre, un récipient métallique pour le lait complémente cet ensemble tragi-comique.

Un peu plus loin, contre le même mur, une autre caisse a pour thème « La Transhumance hivernale ». Sur une carte de l'Hexagone, et sur une autre des Pyrénées-Atlantiques il y a des points orange qui indiquent les destinations hivernales des troupeaux transhumants. Il y a une photocopie d'un vieux manuscrit illisible, et un article de journal, sans références, dont le titre est: « Les Chevriers d'Aspe et d'Ossau à Paris... »<sup>12</sup>, accompagnés de photographies monochromes montrant des chevriers à Paris avec l'étiquette superflue: « Chevriers Ossalois (sic) a (sic) Paris ». Il y a aussi un « sifflet de chevrier ».

A côté de cette caisse se trouve un *trébuc*, monté sur une surface élevée. Cet objet ressemble un peu aux toutes premières armes à feu employées par les armées européennes. Le texte qui accompagne cette arme nous informe que: « Le Trébuc était jadis utilisé en Ossau pour abattre les Ours ».<sup>13</sup> « Jadis »: s'agit-il du XVIe siècle ou du XIXe, voire de la première moitié du XXe? Ensuite le texte explique le mode d'emploi du *trébuc*, et raconte quelques anecdotes concernant des accidents provoqués par l'utilisation de ce piège.

A côté du *trébuc*, il y a un harnais de mulet pour le transport du fromage:

“Casères”  
pour le transport  
du fromage, de la  
montagne au saloir.

La carte utilisée pour l'étiquette est en mauvaise condition, et le texte est mal écrit, ce qui semble rendre encore plus primitif l'objet auquel il est attaché. A côte, il y a un moule appelé, apparemment, “A” posé sur un plateau, appelé “échère”. A l'intérieur du moule se trouve un morceau de plastique représentant un fromage à un certain stade de sa fabrication, percé par neuf aiguilles en bois, appelées « broques » pour parachever « l'écoulement du petit lait dans le plateau échère ». Ces informations sont fournies par une grande étiquette bien écrite sur une grande carte immaculée.

---

<sup>12</sup> Les points de suspension sont dans le texte original.

<sup>13</sup> Les majuscules malappropriées sont dans le texte original.

La plupart des étiquettes dans cette salle sont des manuscrits, parfois assez miteux, sur des cartes souvent visiblement âgées, dont quelques-unes semblent avoir été artificiellement âgées pour rehausser l'effet de rusticité, de primitivisme, pour mieux dépayser le visiteur. Ceci contraste avec la modernité des étiquettes dans la première salle au rez-de-chaussée, où les objets exposés représentent le Parc National même. Dans les deux salles consacrées à la nature, les panneaux de couleur marron vont bien avec le teint des murs et avec le sujet des expositions, alors que les lettres en plastique employées dans la fabrication des textes donne l'impression de rigueur et d'efficacité. L'étude scientifique moderne est ainsi associée avec la nature. Dans la salle consacrée à l'exploitation du marbre les textes sont très soigneusement écrits, peut-être à l'aide d'un pochoir sur du carton en couleurs vives, à l'exception des étiquettes dans les caisses vitrées qui contiennent de vieux documents, outils et instruments, qui sont jaunâtres, l'une avec du texte uniformément écrit, l'autre avec des lettres de diverses tailles.

La différence entre la qualité des textes dans les différentes salles peut s'expliquer, soit par des considérations politiques, qui influencent les aspects esthétiques des expositions. Les étiquettes primitives dans une salle mal éclairée remplie de vieux objets rustiques exposés parmi les poutres de la toiture, avec plusieurs références à « jadis » et « naguère » facilitent le déplacement temporel et le dépaysement du visiteur, et renforcent l'image des Pyrénéens comme étant un peuple primitif. Ceci contraste avec l'image d'un Parc National des Pyrénées Occidentales très présent et actuel, compétent, efficace, bénévole certes, mais qui a des buts et des réglementations clairement définis; une image projetée par la bonne présentation et la disposition soigneusement étudiée des objets exposés dans les premières salles au rez-de-chaussée. Soit par une question de priorités au niveau pratique, les buts et les règles du parc étant plus importants dans ce musée que l'exposition de vieux objets, ils attirent une plus grande partie du budget et occupent un plus grand nombre d'heures de travail. Soit par une combinaison de ces deux considérations qui ne sont pas, après tout, incompatibles.

Toujours dans la salle consacrée au monde rural d'autrefois, il y a trois grandes cartes géographiques, exposées ni contre le mur, comme les objets que nous avons vus jusqu'ici, ni au centre de la pièce. Deux de ces cartes partagent le titre « PROPRIETES SYNDICALES ET COMMUNALES DE LA MONTAGNE ». Ces deux cartes ont été apparemment élaborées spécifiquement pour le musée, puisqu'une note en bas à droite reconnaît que la source en est l'U.F.R. de Géographie de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. La troisième

carte, datant de 1869, est exposée sous le titre « PLAN D'UNE "MONTAGNE" PARTICULIERE: PEYREGET » dont certaines zones, selon le manuscrit original sur la carte même, appartenaient à la Commune d'Arudy lors de la production de la carte.

A côté de ces cartes, partageant le centre de la pièce, dans une longue caisse vitrée horizontale, il y a une série de photographies en couleur de deux bergers dont l'un est jeune et l'autre plus âgé. Les images montrent les différents stades de fabrication du fromage, dans la cabane des bergers aux estives, de la traite des brebis jusqu'au produit presque fini, avant son expédition au saloir. Plus loin dans la même caisse, de l'autre côté de trois des instruments employés dans la fabrication du fromage (le moule, le plateau et les broques, que nous avons déjà vus ailleurs dans la même salle; notons l'accumulation et la répétition de signes se référant au berger et au fromage des Pyrénées) il y a des photographies montrant un affineur dans son saloir.

Encore une caisse vitrée horizontale, contre le mur, contient des photocopies des pages d'un livre rédigé au début du XXe siècle. Le sujet en est la peste dans la vallée, en 1653. Et à côté, une autre caisse contient deux Ordonnances du Roi, datées 1774 et 1775, interdisant la vente de bétail pendant la « Maladie Epizootique » ou la « Maladie contagieuse des Bestiaux ».<sup>14</sup>

Suivant le même mur, nous arrivons à encore une caisse horizontale remplie de vieux documents à peine lisibles, lesquels, nous savons, grâce à deux étiquettes, concernent la répartition des terres entre les communes, la vallée et les propriétaires particuliers, et les luttes entre les partis intéressés; et le fait que la ville d'Arudy est devenue une ville de marché en 1495. Quant aux autres documents dans la même caisse, il y a une indication de leur sujet: un texte écrit en encre rouge nous informe que les terres de montagne qui n'appartenaient pas à la vallée étaient, dans le Bas-Ossau, divisées en vingt-et-une *cuyalas*, ce terme désignant non seulement la cabane du berger, mais aussi la zone de pâturage qui l'entourait; d'un autre côté, ce texte est peut-être un développement du texte mentionné ci-dessus qui à juger par sa position, ne concerne qu'un très petit nombre des documents contenus dans cette caisse.

Derrière cette caisse, il y a deux modèles réduits, l'un représentant une cabane de berger protohistorique, l'autre une cabane moderne (*cuyala*). Ces modèles sont accompagnés de deux étiquettes:

---

<sup>14</sup> Les majuscules E et B se trouvent dans le texte original.

Une affiche fournit encore des détails concernant l'administration et la division des territoires, donnant peut-être l'impression d'enfants se disputant au sujet de leurs jouets respectifs.

Ici se termine la visite effectuée dans l'ordre que nous avons choisi. Autrement, il reste encore l'exposition paléontologique au sous-sol, qui ne changera en rien l'image des habitants humains de la vallée diffusée par ce musée, ou l'on peut visionner un film sur le Parc National; et à moins que ce film ne soit celui qui est consacré au sujet des habitants humains du Parc, il ne changera rien non plus à l'impression que l'on a pu former des habitants de la Vallée d'Aspe avant et au cours de la visite du musée. Si l'on a visité le musée dans l'ordre, comme nous, de rez-de-chaussée, sous-sol, premier étage, l'on sera peut-être frappé par le thème évolutionnaire qui sous-tend les expositions.<sup>15</sup> Les expositions géologiques et paléontologiques, au rez-de-chaussée en particulier, placent les Pyrénées dans le contexte de l'évolution géologique mondiale et l'évolution conséquente des formes de vie. L'intention est peut-être d'expliquer la formation des montagnes. Cependant, il est possible que le visiteur, confronté à une vue d'ensemble de l'évolution mondiale, se situera à la fin de cette chaîne. Ensuite, le musée lui présente une collection de faune et de flore. Les deux dernières salles lui expliquent, assez explicitement, que l'homme pyrénéen est primitif. Jusqu'à récemment (« naguère... ») il employait les mêmes techniques que les hommes préhistoriques. La plupart des outils, ustensils, récipients et instruments exposés sont en bois avec des petits éléments en métal, ou en pierre. Il n'y a pas beaucoup d'évidence d'évolution ici. Et même le sommet de l'évolution dans les Pyrénées, telle que cette évolution est représentée dans ce musée, l'exploitation du marbre, un pas en avant fait seulement relativement récemment (quand?), implique toujours l'exploitation de la pierre, parfois polie, certes, mais même l'homme préhistorique polissait parfois la pierre. Cette industrie n'a rien d'impressionnant lorsque l'on considère les cromlechs et les dolmens.

---

<sup>15</sup> Cet ordre, nous semble-t-il, est le plus naturel, puisque pour commencer par le sous-sol il faudrait sortir de la réception en direction de l'entrée du bâtiment.

Après la visite, le visiteur lira peut-être les brochures qu'il a recueillies dans l'entrée du musée. La brochure blanche, dont le titre est:

*MAISON D'OSSAU*  
*Musée d'Arudy*

nous renseigne sur l'histoire du bâtiment qui loge les expositions, le dernier paragraphe concernant sa transformation en musée:

Le Parc National des Pyrénées, le Ministère de la Culture et la commune d'Arudy unirent leurs efforts pour la restauration du bâtiment et la création du Musée qui ouvrit ses portes en 1972.

Les aspects les plus intéressants de l'architecture du bâtiment sont énumérés, suivis d'une liste des thèmes des expositions. Le *trébuc* (piège à ours) occupe une place proéminente dans la liste, ce qui a l'effet, peut-être, de renforcer les préjugés des citoyens écologistes à l'égard des valléens.<sup>16</sup>

La brochure verte commence, comme la visite du musée même, en situant le Parc National des Pyrénées Occidentales dans le contexte du phénomène mondial des parcs nationaux, puis nous donne la superficie du nôtre, avant de nous informer, avec courtoisie, que le territoire occupé par le parc appartient aux communes des hautes vallées, et non au parc-même. Cette dernière information atténuée peut-être l'image autoritaire du parc et déguise la possession *de fait*, sinon de droit, de ce territoire par l'Etat-nation. Céder ainsi, en apparence, la possession de ce territoire aux communes auxquelles il appartenait en réalité est une pure formalité, destinée, nous semble-t-il, à apaiser les valléens; mais si les communes possédaient réellement ce territoire, ce sont eux qui formuleraient les règles gouvernant les activités dans le parc. Cette situation ressemble à celle des parents qui permettent à leur enfant d'avoir un animal domestique. L'animal appartient à l'enfant

---

<sup>16</sup> André Fabre, maire de Laruns, un village ossalois, prit un arrêté municipal interdisant la chasse au dinosaure. Il s'explique ainsi: « Quand le merveilleux film de Jean-Jacques Annaud, « L'ours », est sorti, toute la France est subitement devenue oursologue, et s'est retournée contre les habitants des vallées d'Aspe et d'Ossau en les accusant d'exterminer les ours. Ce battage médiatique nous a fait beaucoup de mal. Un film sur les les dinosaures arrive sur les écrans. Il semble promis à grand succès. J'en profite pour créer à mon tour un petit événement médiatique, en me moquant de ceux qui nous considèrent comme des tueurs d'ours. (André Fabre, cité dans l'article de Xavier Chimits, 'Le maire contre la chasse au dinosaure', *Sud Ouest*, le 9 septembre 1993, p. B).

d'une certaine manière, et il en est responsable, mais ce sont les parents qui imposent les règles et la modalité de sa responsabilité. La contradiction entre la prétention du parc que le territoire appartient aux communes, et le fait que le parc impose les règles, doit être visible à tout lecteur attentif.

Le visiteur n'achètera probablement aucun des films sur le parc vendus par le musée, et n'en aura peut-être vu aucun pendant sa visite, et pour cette raison nous ne les avons pas inclus dans notre description du musée. Cependant, la lecture de la brochure rose nous permet de voir que le parc semble regretter que les bergers commencent à employer l'hélicoptère et à délaisser peu à peu le mulet: le parc semble vouloir préserver le Pyrénéen, tel que nous le voyons dans ce musée, figé quelque part dans le passé, plutôt que de lui permettre de survivre en évoluant.<sup>17</sup> Le lecteur remarquera également que l'une des expositions itinérantes du parc présente les Pyrénées comme un patrimoine *européen*.

---

<sup>17</sup> Cf. l'affiche dans la première salle sous le titre *conserver et gérer le patrimoine culturel*. Cf. également la polémique autour du nourrissage des vautours qui leur permet de survivre, mais les dompte en même temps, ce qui fait qu'ils ne sont plus comme ils devraient être, discutée dans la note éditoriale de Léon Mazzella, 'Intervention', in *Pyrénées Magazine*, n° 30, novembre-décembre 1993), p. 3.

## Chapitre 6

### L'écomusée de la Vallée d'Aspe, à Lourdios

#### *Le pré-musée*

Le visiteur forme sa première impression de ce musée bien avant d'arriver à Lourdios. Cependant, ce n'est pas parce que cette impression précède son arrivée qu'il s'agit d'un préjugé, ou d'une présupposition; cette impression est le résultat du processus d'arriver au musée plutôt que des attentes du visiteur quant à son style et son contenu. L'écomusée à Lourdios n'est pas à mettre dans la même catégorie que le *Macdo-musée* à Lourdes, une impression qui demeurerait intacte même si le contenu des deux musées avait été identique, en vertu de l'isolement de l'écomusée et du genre de visiteur qui, pour cette même raison, y est attiré. Pour parvenir à son but le visiteur aspirant doit traverser le monde que le musée prétend représenter. Le trajet constitue ainsi une sorte d'introduction au musée propre, ou plutôt un premier aperçu du monde que l'on y trouvera expliqué; un premier aperçu qui stimule le désir d'en savoir plus, et prépare le visiteur à l'examen plus approfondi du même monde dans l'espace d'étude qu'est le musée.

Le Musée Pyrénéen, par contre, est dans la ville même de Lourdes. Le visiteur au musée n'est pas forcément allé se promener à la montagne, et si nous tenons compte de la raison pour laquelle un grand pourcentage de touristes à Lourdes s'y trouvent, nous voyons que bon nombre d'entre eux en seraient incapables, dépendant de voyages en autocar pour voir des sites de beauté naturelle tels que Gavarnie ou Artouste / lac de Fabrèges. Le Musée Pyrénéen, donc, n'implique pas nécessairement, dans le processus de la visite, le monde qu'il prétend représenter, puisqu'il ne prétend pas représenter la ville de Lourdes même, spécifiquement, mais plutôt un monde rural d'une époque révolue, couvrant une zone étendue qui comprend le Pays Basque, le Béarn, la Bigorre, le Couserans et l'Ariège. Combien de visiteurs sédentaires (volontairement ou contraints par l'infirmité) retiennent une vague impression que sans les avantages qui résultent du patronage des touristes, et, plus important encore, sans les avantages prodigués par l'intégration à la nation française

de cette région périphérique, Lourdes serait encore aujourd'hui comme le monde que l'on nous présente dans les sombres pièces du château?

L'écomusée à Lourdios nous présente un tableau de la vie humaine dans ses alentours. Le village de Lourdios, parce qu'il est si petit, est comme une extension du musée propre. L'établissement d'un musée dans un village si petit invite les touristes, qui autrement le traverseraient en route vers les gorges de Lourdios, à s'y attarder un moment pour le découvrir. Il n'y a pas beaucoup à observer, superficiellement, mais l'équipe muséale a identifié et signalé tout ce qu'il y a d'intéressant, et l'on ne s'est pas contenté de tout représenter dans le musée même; l'on a annexé le village pour qu'il fasse partie de l'exposition, en attachant des affiches explicatives aux objets d'intérêt. Par exemple, un potager, apparemment banal, est transformé par le texte qui nous explique l'attitude des femmes envers leurs potagers: un visiteur masculin ne doit pas y entrer en l'absence du mari de la femme qui se trouve dans le potager, puisque celui-ci constitue une partie de sa cuisine; pour son mari, le potager est le territoire de sa femme; et puisqu'il forme une partie de sa cuisine, la présence d'un autre homme signalerait des intentions adultères.

### *Le musée propre*

L'écomusée à Lourdios nous a impressionné par son approche scientifique à la présentation d'une image juste de la vie pastorale, passée et présente, dans la Vallée d'Aspe, une approche qui contraste avec l'approche ahistorique du Musée Pyrénéen où l'on privilégie l'esthétique. Toutefois, tout musée étant un établissement commercial (ou ayant un rôle à jouer dans l'économie) exploitant des aspects sélectionnés de la culture de la communauté qu'il transforme en patrimoine destiné à un type de consommateur, l'écomusée n'est pas exempt de l'obligation de tenir compte des attentes de ce dernier. Les agréments esthétiques sont donc loins d'être absents de l'écomusée.<sup>1</sup>

L'employée de l'écomusée nous a informés que le musée, logé dans une partie d'un bâtiment extensivement refait qui était anciennement l'une des deux écoles du village a ouvert ses portes au début du mois d'août 1992.<sup>2</sup> Au mois d'août 1993 il a reçu une

---

<sup>1</sup> Voir le Chapitre 2, pages 33-34, 41, 43, 45 et 46 pour des propos concernant les besoins du consommateur et les considérations d'ordre esthétique.

<sup>2</sup> Pour donner une indication de l'ampleur du phénomène de l'exode rural dans ce village, l'autre école, qui existe encore, a seulement quatorze élèves.



trentaine de visiteurs par jour. Pendant le mois d'octobre les visiteurs étaient majoritairement des écoliers en excursion. L'une des ambitions de l'écomusée est de recevoir les classes de neige, un projet apparemment en étude puisque le musée a reçu la visite d'un inspecteur départemental du ministère de l'éducation nationale. Egalement en étude est le projet d'établir des musées semblables dans chaque village de la vallée, le tout formant un gigantesque écomusée de la vallée d'Aspe. Loin d'avoir été imposé au village, il semble que le maire et ses conseillers ont joué un rôle actif dans la conception du musée, et que les habitants du village ont donné volontairement des objets, et ont été heureux de participer à l'élaboration du diaporama.<sup>3</sup> La commune a contribué financièrement au projet, les autres sources de financement étant le Parc National des Pyrénées-Occidentales, le Conseil Régional, le ministère de la Culture, le ministère de l'Environnement et la Communauté européenne.

Si, en entrant, nous sommes confrontés à un morceau d'« autrefois », les images qui frappent le plus notre esprit, sont celles qui y sont implantées par les deux dernières expositions qui nous présentent un portrait vibrant, presque vivant, des deux aspects principaux de la vie dans cette vallée: la ferme, qui comprend l'agriculture, l'élevage ovine et bovin, et la fabrication de charcuterie utilisant jusqu'au dernier gramme de chair de cochon; et, directement liée au pastoralisme dépeint dans l'exposition pénultième, la dernière exposition est un film qui nous montre la fabrication des sonnaillles qui, dans des endroits à forte population ovine et bovine, démentent tous ceux qui ont voulu décrire les Pyrénées comme étant tranquilles.

Le musée est petit. L'on nous a informé qu'en moyenne, la visite dure quarante-cinq minutes. Lors de notre première visite, nous y avons passé une heure, lisant en vitesse le peu de texte qu'il y a, et sans avoir le temps de voir la dernière exposition (le film documentaire) dans son intégralité. Ceci, pensons-nous, est une bonne indication des conditions dans lesquelles les musées doivent fonctionner. Les citoyens semblent toujours être pressés, et si on leur présente une combinaison d'images, de texte, et de texte enregistré sur une bande magnétique, ils ont tendance à privilégier les images. Si les images sont accompagnées de paroles enregistrées, à supposer que les images sont suffisamment intéressantes, l'on prêterait également de l'attention à l'enregistrement. Le texte imprimé est loin derrière, en troisième place; et l'équipe qui a réalisé l'ensemble d'expositions qui constituent cet écomusée semble l'avoir compris, puisque le nombre de

---

<sup>3</sup> Informations obtenues de l'employée de l'écomusée, elle-même native du village.

textes est réduit au minimum. L'on pourrait objecter que ceci est peut-être le cas dans le Musée Pyrénéen aussi, alors pourquoi critiquons-nous l'invisibilité des textes dans ce musée? La différence, sur ce point, entre le Musée Pyrénéen et l'écomusée à Lourdios, est que ce dernier fournit une alternative fonctionnelle au texte imprimé, alors que dans le premier, non seulement les textes sont-ils peu en évidence, mais mis à part le fait qu'ils nomment les objets, ils font peu sauf décrire ce qui est déjà évident. Ce qui permet à certains visiteurs d'instruire leurs compagnons mal voyants; mais même dans ce cas un enregistrement serait plus efficace.

Il est vrai que la première exposition dans l'écomusée n'est pas très prometteuse. Une affiche sur le mur à côté de la porte nous informe que la pièce représente le bureau de Jean Barthou, arrière grand-père de Louis Barthou. L'on nous conduit dans une pièce mal éclairée, et l'on nous informe qu'elle représente l'étude d'un homme qui vivait dans la première moitié du XIXe siècle, qui est devenu instituteur, et secrétaire à la mairie, et qui a écrit quelques textes à propos des coutumes, des droits et des obligations dans la vallée. Sur la table, il y a un livre ouvert, censé représenter l'un des manuscrits de cet instituteur, et une bougie allumée. Dans un coin, par terre, il y a une paire de sabots en bois, et suspendues à des crochets sur la porte, une cape en tissu grossier de couleur marron et une autre en tissu plus raffiné, noir. Il y a aussi une bibliothèque, contre le mur, pleine de livres anciens. Pour nous épargner l'effort de lire des pages d'extraits, mais sans doute aussi pour créer de l'ambiance, il y a un enregistrement d'une voix de vieil homme à l'accent marqué (un ancien maire du village, affirme l'employée du musée en réponse à la question) qui lit quelques passages des écrits de l'instituteur. L'enregistrement commence dès que l'on entre dans la pièce, et dure plusieurs minutes. L'on quitte cette pièce avec l'impression d'avoir entendu un vieux paysan décrire quelques aspects de la vie, autrefois, dans la vallée.

L'exposition suivante consiste en une table « rustique » sur laquelle se trouvent des représentations d'un chou, d'un pain énorme dans lequel on a implanté un couteau, d'un verre de vin, et une bouteille pleine moins le contenu du verre. Le couteau, vertical, dans le pain, plutôt que le travail sérieux d'un ethnologue, rappelle les vieux films de forbans, de Vikings ou de guerriers médiévaux, dans lesquels le geste de poignarder le pain, ou plus fréquemment la viande ou la table, sert à signifier que l'individu en question n'est pas très civilisé. Cependant, l'employée affirme que c'est une coutume authentique. La table est entourée de photographies datant de la fin du dernier siècle ou du début du XXe, et

d'outils, d'ustensiles et d'instruments utilisés dans l'agriculture et le pastoralisme. Il n'y a aucun texte pour nous informer de la fonction des objets, ni pour indiquer qui est représenté dans les photographies, ni leurs dates, ni même pour nous dire dans quel type d'habitation la table est censée se trouver: est-ce dans la cuisine d'une maison dans le village ou dans une cabane de berger dans les estives? Le peu de texte qu'il y a dans cette pièce est une série d'extraits de l'oeuvre de l'instituteur dont il est question dans la première exposition. L'extrait le plus frappant est celui qui souligne l'insensibilité (du point de vue du citadin) du paysan quand il s'agit de tuer le cochon. L'auteur affirme que le cochon mérite de mourir parce qu'il a été si paresseux pendant sa vie, et a causé beaucoup de peine à son maître. Au moins quand il est mort, son maître est compensé par la viande.

L'absence de texte identifiant les objets exposés nous a frappés. L'employée du musée a affirmé que ceci est pour encourager les visiteurs à poser des questions aux villageois. Pendant la visite, l'employée suit les mouvements du visiteur à une distance discrète, pour pouvoir intervenir quand on veut des informations. Ainsi, l'expérience de la visite est plus humaine, interactive, et flexible, permettant au visiteur d'obtenir les informations qu'il veut, et adaptées à son niveau de compréhension. La compréhension de l'exposition suivante requiert son intervention puisqu'elle est quelque peu énigmatique et n'a pas de texte.

Il s'agit d'une plaque tournante divisée en douze segments, un pour chaque mois de l'année. Dans chacun de ces segments, le cercle périmétrique représente le village, et les cercles intérieurs représentent des altitudes différentes sur la montagne, le cercle centrique étant le plus haut. Dans chaque segment sont représentées les activités exercées dans ces endroits pendant le mois correspondant: par exemple, pendant les mois d'hiver, il n'y a aucune activité humaine à la montagne puisqu'elle est couverte de neige (il n'y a pas de station de ski ici). L'ensemble représente les habitants du village vivant en harmonie avec la nature, leurs activités parfaitement adaptées à leur environnement.

Ensuite, l'employée invite le visiteur à monter à l'étage. Nous pénétrons dans une salle dans le noir pour regarder un diaporama documentaire. Mais ce qui attire d'abord l'attention du visiteur, puisque la porte ouverte laisse pénétrer suffisamment de lumière pour que l'on puisse apercevoir ce qu'il y a dans la pièce en dehors de l'écran, est un énorme modèle de la topographie de la vallée. Il est magnifique, blanc, avec des maisons illuminées qui indiquent la disposition des habitations humaines isolées, les hameaux et

les villages. Dans une caisse vitrée, il y a un modèle réduit d'une cabane de berger. Bien que l'on puisse dire que la topographie est instructive, son trait le plus remarquable est sa beauté, ce qui indique le souci de plaire aux sens aussi bien que de stimuler l'intellect.

Notre première remarque à propos du film doit être que l'introduction est trop longue, consistant en une série de diapositives qui nous montrent des troupeaux de brebis à diverses altitudes selon la saison, le seul accompagnement étant la musique des sonnailles. Cette introduction, qui en réalité dure quatre-vingt-dix secondes, semble durer deux ou trois minutes. C'est trop, surtout lorsqu'on considère que la majorité des visiteurs sont plutôt pressés. Nous ayant montré la nature presque pure, intouchée, la seule évidence de la présence de l'homme étant les troupeaux de brebis qui, loin de gêner la nature, la rendent plus belle, le film nous présente la population humaine, par le moyen d'une série de diapositives dépeignant des agriculteurs souriants, coiffés du béret obligatoire, et des femmes en robe bleu-gris.<sup>4</sup> Sauf les bérets ( et après tout, ce n'est pas parce que nous n'avons jamais vu de jeunes hommes portant un béret dans le contexte de la vie quotidienne que les individus qui figurent dans les diapositives ne le font pas. Mais il est également possible que l'ethnologue leur a demandé de le porter, ou que percevant l'interview et la séance avec le photographe comme des occasions spéciales ils ont choisi de le porter pour plaire, étant conscients des attentes des « étrangers », ou pour manifester leur identité et leur attachement à leur culture, le béret fonctionnant comme symbole identitaire) il n'y a pas d'évidence visible d'une tentative, de la part des ethnographes, de rendre leurs sujets plus exotiques. Les diapositives nous montrent des agriculteurs modernes, évolués, avec toutes leurs machines agricoles. Leur sens de l'humour est également mis en évidence, quelques individus affichant une attitude de fierté, mais avec une note d'incongruité: un jeune homme en moto tout terrain, au milieu de la rue, perpendiculaire à la direction de la chaussée, comme s'il vient de déraper en freinant, de profil, main sur la hanche, la poitrine gonflée, et coiffé d'un beret *rouge*.<sup>5</sup> Les images sont accompagnées d'un enregistrement des paroles des éleveurs concernés ( et non celles de l'ethnologue) décrivant leurs activités quotidiennes, et de quelques chansons du groupe béarnais, *Lous Cantayres*, ce qui rend peut-être l'expérience encore plus agréable, et par

---

<sup>4</sup> En dehors de ce diaporama ou dans le contexte de fêtes, festivals, carnivals et manifestations politiques, nous n'avons jamais vu de jeune homme portant le béret; et non loin de Lourdios, la seule personne chargée de la garde d'un troupeau de brebis que nous avons vue était une femme portant un surêtement en couleurs vives. Au moins nous avons pu voir un certain nombre de femmes en robe bleu-gris terne dans le village.

<sup>5</sup> Le béret rouge est porté par les *Basques* lors d'occasions festives. Nous ne sommes pas au Pays Basque, et l'homme en question, mis à part le béret, ne porte pas de costume de fête.

extension la vie dans la vallée semble plus belle que si elle était décrite par les seules paroles des habitants. L'accent dans le diaporama est mis sur les activités productives: la production du fromage et de charcuterie, en particulier. Les fêtes, impliquant des danses mignonnes en costume « traditionnel », n'y figurent pas.<sup>6</sup> Quelques unes des diapositives, hors contexte, pourraient avoir l'effet d'idéaliser la vie à la montagne: des chèvres sautillant dans des pâturages pleins de boutons d'or; mais vues dans leur contexte elles montrent ce qui est, après tout, l'une des réalités de la vie à la montagne. Le diaporama ne montre ni la pauvreté et la misère, ni la richesse spirituelle et le bonheur en dépit de la pauvreté matérielle, bien que la musique de *Lous Cantayres* et les chèvres entourées de boutons d'or puissent donner l'impression d'une vie montagnarde idyllique mais simple.

Le diaporama nous montre une cabane de berger sur les estives, des boeufs chargés ou tirant une charrette chargée de paille, mais nous y voyons aussi des camions utilisés dans le transport des brebis, des tracteurs tirant des remorques, et même un hélicoptère qui transporte des provisions du village aux bergers dans les estives et ramène au village le fromage fabriqué à la montagne. L'une des diapositives juxtapose délibérément le passé et le présent: une charrue en bois, rétrograde, semble d'abord en être le sujet, mais à l'arrière-plan l'on utilise un tracteur et l'équivalent moderne de la vieille charrue. Deux autres diapositives juxtaposées nous montrent ce qui *pour nous* appartient au passé, coexistant avec ce que nous reconnaissons comme appartenant au présent: un boeuf tirant une charrette chargée de paille; un tracteur faisant le même travail. Dans les Pyrénées, les deux appartiennent au présent puisque notre technologie n'a pas encore su produire un tracteur suffisamment puissant et stable pour la haute montagne.

Alors que l'on reconnaît immédiatement que les personnes âgées qui figurent dans les images sont des « paysans », il y a deux jeunes personnes que l'on prendrait pour des touristes si on les rencontrait dans le village: un homme qui verse du lait d'un seau dans un récipient métallique pour le transport, vêtu d'un tee-shirt rouge, un short bleu et une casquette de baseball, et une femme, également en tee-shirt, ses lunettes de soleil suspendues au col.

---

<sup>6</sup> L'on pourrait objecter que les chansons remplissent cette fonction, mais elles sont lentes, majestueuses, solennelles et sonores, et dans une clef mineure. Philippe Martel affirme que pendant la période révolutionnaire les habitants des Alpes du Sud, de par leur sérieux, représentaient des gens du nord parmi les méridionaux réfractaires qui étaient représentés comme ressemblant plus aux cigales qu'aux fourmis. Philippe Martel, 'Les Alpes du Sud: une Arcadie?' in Martel, Philippe, et al., *L'Invention du Midi. Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Aix-en-Provence: Edisud, 1987), p. 173.

Pour résumer, le diaporama dépeint les habitants de Lourdios comme étant *presque* comme « nous », mais avec leurs particularités. Si l'évolution technologique dans la vallée est mise en évidence, les bêtes et les hélicoptères font le même travail simultanément; le « passé » est toujours présent.

La dernière exposition dans le musée même<sup>7</sup> est impressionnante pour un musée si petit, et elle illustre la ligne suivie par l'écomusée en matière de texte explicatif: d'encourager le visiteur à découvrir lui-même ce qu'il veut savoir, le musée cédant ainsi une partie de sa voix d'autorité, donnant au visiteur la possibilité d'obtenir des informations de première main, voire de « posséder » d'une manière plus complète le peuple qui fait l'objet de son étude ethnologique d'amateur. C'est un film documentaire qui nous montre la fabrication des sonnailles portées par les bêtes et destinées à signaler où elles se trouvent et à distinguer les troupeaux, chaque membre de la communauté d'éleveurs connaissant la musique faite par chaque troupeau. Le film commence à Bordeaux, dans une zone moderne. Un petit garçon trouve une sonnaille en miniature par terre, sans aucune étiquette explicative. Euphorique, il se met à courir. Il est projeté, comme par magie, dans le monde rural duquel provient la sonnaille. Là, il trouve une sonnaille énorme qui amplifie son émerveillement. Par la suite, il découvre, de première main, comment l'on fabrique les sonnailles, leur fonction et leur importance culturelle, esthétique autant que fonctionnelle. Si la première sonnaille, en miniature, avait eu une étiquette, il est douteux qu'il eût appris autant, et la description sèche aurait même probablement découragé une enquête plus approfondie. Ce qui gâte le film, à notre avis est l'entrée théâtrale d'un éleveur qui vient acheter une sonnaille pour l'une de ses vaches. Malheureusement, cette entrée arrangée est nécessaire pour nous montrer le soin avec lequel l'éleveur choisit la sonnaille et l'importance de la beauté du son, soulignant ainsi que la sonnaille n'est pas purement fonctionnelle, mais qu'elle fait également l'objet de considérations de nature esthétique. Ni l'artisan ni l'éleveur n'est présenté comme un « plouc » ou un « péquenaud », ni d'ailleurs comme étant particulièrement admirable. Le film, comme le diaporama, décrit d'une manière aussi objective que possible, certains aspects de la « réalité » de la vie du village. Ce qu'il y a d'original dans l'approche est que la voix principale n'est pas, du moins en apparence, celle, autoritative, du directeur du musée, ni celle des ethnologues et ethnographes, qui s'effacent et permettent aux sujets des

---

<sup>7</sup> C'est à la fin de la visite que l'employée nous invite à consulter les textes ethnologiques parsemés dans le village, dont l'ensemble s'appelle un « chemin de découverte », mais si l'on arrive au village avant l'ouverture du musée on les découvre sans savoir qu'ils font partie du musée.

expositions de parler, rajoutant leur « voix » seulement dans la manière dont ils présentent les expositions, et même à ce stade dans l'élaboration des expositions les habitants de Lourdios ont été consultés.<sup>8</sup> Mais effacent-ils réellement leur voix. Si nous tenons compte de ce que disent Richard Bauman et Patricia Sawin à propos de l'emploi de l'entretien par l'ethnologue, et que nous supposons qu'il s'agit ici d'un entretien, les questions de l'ethnologue ayant été supprimées, nous comprenons que loin de céder leur voix aux indigènes, les membres de l'équipe muséale, en s'effaçant, en se rendant invisibles, s'attribue un pouvoir d'autant plus grand que l'on ne s'en doute pas.<sup>9</sup>

Au Chapitre 2 du présent ouvrage nous avons vu que Stephen Greenblatt fait une distinction entre ce qu'il appelle « resonance » et « wonder » (émerveillement).<sup>10</sup> Cependant, il nous semble que ce qui est d'abord émerveillement peut conduire au désir d'en savoir davantage. Si ce qui provoque l'émerveillement se trouve dans un musée de site, la résonance et l'émerveillement peuvent donc être complémentaires. Le visiteur émerveillé ne reste pas nécessairement hébété. Cependant, ce processus dépend de la personnalité du visiteur autant que des ruses du scénographe. L'absence d'étiquettes dans l'écomusée peut produire l'émerveillement sans suite chez les moins curieux, qui, dans le contexte d'un musée plus facilement accessible seraient la majorité, mais ce musée isolé attire des visiteurs plus motivés. L'employée a affirmé que les visiteurs ont tendance à essayer de deviner la fonction des objets, avant de lui poser des questions, et que par la suite bon nombre d'entre eux essaient, effectivement, d'obtenir des renseignements supplémentaires auprès des habitants.

L'absence d'étiquettes dans un musée détaché du milieu qu'il représente produirait seulement l'émerveillement, sauf chez ceux qui se déplaceraient un jour pour le visiter. Et nos observations au Musée Pyrénéen à Lourdes nous ont conduit à la conclusion que la majorité des visiteurs préfèrent spéculer, la spéculation étant plus amusante que d'être confronté par une description sèche. De plus, nous n'aimons pas que l'on nous contredise, ou que l'on remette en question nos préjugés. Cependant, alors que la majorité des visiteurs au musée facilement accessible, trouvant que les informations fournies par les

---

<sup>8</sup> Information fournie par l'employée de l'ecomusee.

<sup>9</sup> Richard Bauman et Patricia Sawin, 'The Politics of Participation in Folklife Festivals', in Karp et Lavine, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, p.305. Voir le Chapitre 2, page 35, du présent ouvrage pour un résumé de leurs propos.

<sup>10</sup> Stephen Greenblatt, 'Resonance and Wonder', in Karp, I., Lavine, S. D., et al, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991), p. 42. Voir le Chapitre 2, page 39, du présent ouvrage pour un résumé des propos de Greenblatt à l'égard de ces deux effets possibles produits dans l'esprit du visiteur par les expositions muséographiques.

affiches et les étiquettes gâtent leur jouissance des aspects esthétiques des expositions, préfèrent rester dans un état d'émerveillement ignorant, la présence de texte explicatif permet à la minorité de confronter leurs conjectures à la voix autoritative du directeur du musée ou des ethnologues qui ont fourni les renseignements. Des informations trop sèches peuvent, donc, décourager le visiteur qui autrement aurait voulu en savoir plus. D'autre part, l'absence totale de renseignements peut, dans certaines circonstances, projeter le visiteur dans le monde représenté par les objets; mais un sens d'émerveillement, dans un premier temps, en est la condition préalable.

Etant donnée la nature sérieuse de l'élaboration des tableaux vivants contenus dans ce musée, comment expliquer la présence de la table de cuisine rustique? Il semble que, sous-tendant l'approche scientifique évidente, subsiste le souci de plaire aux yeux, d'amuser aussi bien que d'instruire. Les deux premières expositions, le bureau de l'instituteur et la table de cuisine non seulement plaisent aux yeux mais, comme la « cuisine béarnaise » et la « chambre de Bigorre » au Musée Pyrénéen, elles évoquent une ambiance chaleureuse, hospitalière, et le citadin perdu dans la jungle de bitume les considère peut-être comme étant « naturelles ». En effet, comme l'employée de l'écomusée a affirmé, le thème officiel en est la relation entre l'homme et la nature, la vie humaine rythmée par les saisons. Aussi, le visiteur s'attend à voir de telles choses, et il faut donc les lui montrer ou risquer de rompre le « contrat social » qui existe entre lui et le musée, et de perdre son patronage.

Cependant, il existe également un « contrat social » entre l'écomusée et ceux dont il diffuse des images. L'écomusée souligne donc les activités des habitants de la vallée. Le pittoresque est réduit au minimum. Ce qui expliquerait les visages souriants dans les diapositives, la complicité entre l'ethnologue et « l'ethnographié », le respect réciproque, du moins en apparence. Les sujets de l'écomusée se sentent appréciés, en vertu de leur contribution à une société qui doit être nourrie, plutôt qu'en tant qu'ornements. Ceci sert les intérêts de l'Etat et de tous ceux qui exploitent le tourisme. Si les touristes avaient l'impression que la fonction principale des montagnards est celle d'attraction touristique (mieux que de simples « gardiens des paysages », ils font partie eux-même du paysage), l'endroit semblerait moins « authentique », un adjectif que l'on trouve dans la plus grande partie de la littérature touristique en France depuis quelques années. Aussi, nous avons vu, dans les manifestations violentes des agriculteurs français, qu'ils préfèrent produire que d'être entretenus par l'Etat ou par les institutions de la Communauté européenne. L'Etat doit donc éviter de donner à de petits agriculteurs et éleveurs, victimes de la concurrence



des grandes exploitations dans les plaines, l'impression que sans la valeur exotique de leur produit et d'eux-mêmes, il ne seraient pas là. Il faut donc les flatter en soulignant leurs activités économiques. Comme nous avons vu au Chapitre premier du présent ouvrage, des sentiments négatifs à l'égard de la communauté dont on est membre, des sentiments qui ont leur origine dans la mauvaise image de la communauté élaborée par l'Autre, peuvent être dispersés soit en rejetant la communauté, soit en rejetant la perspective de l'autre et en élaborant une image positive de la communauté. Nous avons vu également que l'opinion des autres peut avoir un effet nuisible sur l'amour-propre fondé sur des notions de vertu ou de moralité, et qu'un sens d'efficacité peut compenser et contribuer à restituer l'amour-propre.<sup>11</sup> L'écomusée de la Vallée d'Aspe nous montre effectivement une communauté efficace, l'accent étant mis sur le travail. Mais l'on semble vouloir aussi, par le biais de l'écomusée, rectifier la mauvaise image de marque des Aspois au niveau moral et les aider à affirmer leur identité avec fierté en opérant un retournement contre ceux qui les accusent de crimes contre la planète, en dépeignant non des chasseurs, tueurs de tout ce qui est cher au citoyens écologistes, mais des paysans vivant en harmonie avec la nature.

Néanmoins, de par le fait même d'être « muséifiés », de recevoir dans leur village un musée dont ils constituent le sujet, qui transforme le village entier en musée, ils deviennent des ornements, puisque leur fonction principale dans le musée est d'être contemplés par le visiteur.

La voix de l'équipe qui a élaboré les expositions contenues dans ce musée est certes discrète, mais elle n'est pas entièrement absente, puisqu'ils ont disposé les objets d'une manière particulière, qu'ils ont produit le diaporama et le film. Leur voix collective est présente même en son absence: les questions posées aux sujets du diaporama et du film ont été, effectivement, supprimées.<sup>12</sup> Des questions qui mettent l'ethnologue dans une position d'autorité par rapport à son interlocuteur ont donc été omises, et les réponses, maintenant sans interruption, ressemblent à un monologue spontané, donnant l'impression d'un discours libre, sans aucune manipulation de la part de l'ethnologue, mais dont le contenu sert d'abord les intérêts de ceux qui ont conçu et réalisé ces expositions, même si les villageois *croient* pour l'instant que l'image ainsi fabriquée sert également les leurs. De cette manière, ils deviennent simultanément des objets et des sujets. L'écomusée

---

<sup>11</sup> Voir le Chapitre premier du présent ouvrage, pages 18-21.

<sup>12</sup> Information fournie par l'employée, qui a participé à la production.

déborde de ses murs puisque l'on encourage le visiteur à consulter des objets-sujets vivants. La représentation reconstruite est réduite au minimum, le musée fonctionnant plutôt comme une introduction que comme une représentation intégrale. La reconstruction est limitée pour l'essentiel à ce que le visiteur ne pourrait voir sans voyager dans le temps, dans le cas du bureau de Jean Barhou, ou sans envahir les habitations, dans le cas de la table rustique. Nous devrions donc nous demander moins à quel degré la voix de l'équipe de ce musée représente les habitants de Lourdios-Ichère et de ses alentours, mais plutôt, à quel degré les objets-sujets eux-mêmes ont internalisé des éléments des représentations précédentes des habitants des vallées pyrénéennes.

Il y a un élément d'ambiguïté dans les expositions concernant la précision historique, mais l'on retrouve cette même ambiguïté dans la communauté elle-même, comme d'ailleurs dans la majorité des sociétés, où ce qui n'a plus d'utilité pratique se voit souvent attribuer une nouvelle fonction, d'ornement, de souvenir: qu'est-ce qui appartient proprement au passé, n'est plus utilisé dans la communauté? Et lorsqu'il est clair qu'un objet appartient au passé, de quelle époque s'agit-il? Dans le cas des photographies, une indication des dates, même approximative, ne serait pas une contribution inutile à la construction d'une image juste de la communauté, au passé et au présent. Bien que le visiteur motivé, et ayant du temps libre à sa disposition puisse se renseigner sur ce point, tous les visiteurs ne sont pas si motivés, et ce ne sont pas tous les visiteurs curieux qui ont le temps. Si la visite dure en moyenne quarante-cinq minutes, la majorité des visiteurs n'ont pas posé beaucoup de questions à l'employée. Il y a donc le danger que de nombreux visiteurs retournent chez eux ayant l'impression que la Vallée d'Aspe des années 1990 vit encore dans les années 1890, mis à part l'arrivée de temps en temps d'un hélicoptère, de tels services étant fournis par un métropole bienveillant venant au secours de ce peuple moins évolué. Des étiquettes indiquant seulement les dates des objets exposés n'auraient pas un effet défavorable sur la politique d'encourager la recherche personnelle.

Néanmoins, cet écomusée dépeint une communauté vivante, vibrante, qui prospère. Elle a un passé, mais ce passé rejoint le présent. Le musée ne nous montre ni une communauté vivante dans le passé, ni une communauté moribonde.

L'affection des ethnologues et ethnographes qui ont contribué à la conception de l'écomusée et au contenu des expositions est évidente. Dans sa contribution au *118e Congrès National des Sociétés Historiques et Scientifiques* tenu à Pau, du 25 au 29 octobre 1993, un jeune ethnologue, Serge Bricka, décrit le comportement des chasseurs savoyards

et leur attitude envers le gibier.<sup>13</sup> Ils ont une telle affection pour leurs victimes qu'ils les caressent, regrettant de les avoir tués. Bricka compare cette pratique à celle de baiser le front d'un être humain décédé, dans un cercueil ouvert. Un autre ethnologue au même congrès, un Italien, Sergio Dalla Bernardina, dont la contribution décrivait aussi les pratiques et les attitudes des chasseurs, cette fois dans les Alpes italiennes, a souligné la tendance parmi ces chasseurs à se faire photographier avec le gros gibier, positionnant ce dernier comme s'il était toujours en vie. (Ceci est vrai aussi des chasseurs d'ours pyrénéens au XIXe siècle). Une fois naturalisée, la bête est présentée soit dans une attitude féroce et agressive, incitant ainsi le respect, soit comme étant domestiquée, en l'habillant de façon comique, dédramatisant ainsi son caractère sauvage, et en faisant un objet d'affection.<sup>14</sup>

Des signes représentant les habitants de Lourdios -Ichère sont exposés dans l'écomusée. La communauté y est dépeinte comme étant vivante. L'on peut aussi voir les individus dans la communauté, au travail, ou dans les moments de détente. Mais l'on pourrait également toucher un animal que l'on vient de tuer, et y trouver des signes apparentes de vie. L'on peut entendre les chasseurs au café à Lourdios, discutant de leur prochaine battue au sanglier. Les chasseurs sont des experts sur le comportement de leurs victimes. Dans les universités et les laboratoires de recherche en France, les ethnologues parlent de paysans. En effet, dans les villes, on parle de plus en plus des paysans, de leur environnement « naturel », de leur mode de vie « traditionnelle ». Un élément important du patrimoine culturel français, les paysans sont de moins en moins nombreux, et donc de plus en plus précieux. Il est donc urgent, pour beaucoup de nos contemporains, si l'on ne peut sauver les paysans d'une quasi-extinction, de les capturer afin de pouvoir les montrer aux générations à venir. L'écomusée à Lourdios, serait-il la photographie triomphale du trophée, présenté comme s'il était encore en vie? Aurait-il, en dernière analyse, la même fonction que le Musée Pyrénéen qui est né d'une crise en apparence très différente de la crise actuelle?

---

<sup>13</sup> Serge Bricka, 'Le Chasseur et le gibier, une relation d'intimité. Autour de quelques récits de chasse en Savoie', in Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, Comité des Travaux historiques et scientifiques, *118e Congrès National des Sociétés Historiques et Scientifiques*. (Pau, 25-29 octobre 1993), pp.208-209.

<sup>14</sup> Sergio Dalla Bernardina, 'De l'Emblème au porte-manteau: fastes et déboires du trophée de chasse', in Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, Comité des Travaux historiques et scientifiques, *118e Congrès National des Sociétés Historiques et Scientifiques*. (Pau, 25-29 octobre 1993), p. 210.

## Conclusion

Des trois musées que nous avons étudiés, le Musée Pyrénéen à Lourdes, le Musée du Parc national de Pyrénées Occidentales, ou la Maison d'Ossau, et l'écomusée à Lourdios-Ichère dans la Vallée d'Aspe, deux paraissent très semblables, puisqu'ils consistent essentiellement en un grand nombre d'objets rustiques assemblés d'une manière plus ou moins ordonnée. L'on pourrait attribuer les similarités entre le Musée Pyrénéen et la Maison du Parc National au fait qu'ils ont tous deux le même conservateur, ou au fait qu'avant les écomusées, tous les musées ethnographiques se ressemblaient, entassant des objets dans des salles d'exposition, avec des textes brefs et secs donnant un minimum d'information. Quels que soient les objectifs de ces musées, quels que soient les messages subtils qu'ils souhaitent communiquer, le visiteur quittera chacun avec la même impression, plutôt vague: celle d'avoir voyagé dans le temps. L'image dominante dans son esprit sera d'une simplicité primitive et « mignonne ».

L'écomusée à Lourdios paraît très différent, mais l'est-il essentiellement, en dépit de tous les moyens mis à l'oeuvre pour fabriquer une image plus complète de la communauté qu'une collection d'objets inanimés ne pourrait le faire? Considérons cet article de Catherine Portevin paru dans *Télérama*, et reproduit, sans référence à sa date de publication, dans l'une des brochures que l'employée donne à chaque visiteur à l'entrée:

Le résultat est une symphonie forte et discrète d'images, de couleurs et de sons: une exposition permanente, un chemin de découverte, et, répartie dans le village, le jardin, le moulin, la fontaine, le verger, la fougeraie, l'église sont autant de lieux qui racontent la vie d'hier et d'aujourd'hui. Une vie rythmée par les saisons, par la transhumance, par la traite des bêtes, la tonte des moutons, la fabrication du fromage, le ramassage des fougères brunies qui serviront de litière. A travers les écrits réinventés de Jean Barthou,<sup>15</sup> instituteur et secrétaire de mairie au début du XIXe siècle, le visiteur suit la progression de la mémoire pastorale, entre la cuisine qui fleure bon le saucisson, aperçoit le temps qui passe en une grande roue que l'on ne peut arrêter et écoute le berger d'aujourd'hui, Jean Blaye: « *Dans un troupeau, il faut mettre le (sic) petits carillons devant, qui font cling, cling, cling, et derrière, la grosse cloche qui faut (sic) roum, roum, roum. Si les cloches ne cadrent pas à la bête, ça n'a pas le même son. Ceux qui aiment les bêtes aiment les cloches; ça va ensemble.* » Avec les cloches, le

---

<sup>15</sup> Ces textes sont l'oeuvre de l'ethnologue Ariane Bruneton-Governatori de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. Ayant trouvé des documents faisant référence à l'arrière grand-père du diplomate Louis Barthou, Bruneton a décidé de rédiger un texte ethnologique tel que Jean Barthou aurait pu l'écrire. Le maître d'oeuvre de l'écomusée, Guy Brun, vice-président des Ecomusées de France, a décidé que ce texte constituerait l'axe autour duquel tourneraient les thèmes des expositions.

chant aussi, un superbe chant de gorge, presque crié, qui s'arrête court et qui ne s'élève jamais seul. Le chant ici, c'est ensemble, en cercle fermé, en se regardant les uns les autres. Avec ces voix dans l'oreille (l'humain), le visiteur repartira de Lourdios-Ichère avec trois autres signes de vie: un morceau de schiste (le minéral), le bout de laine brute (l'animal), une petite fougère (le végétal).

Ce journaliste n'a rien retenu de plus de cet écomusée qu'elle n'aurait retenu d'un musée ethnographique classique, consistant en un amas de charrues et de harnais. Elle a retenu, essentiellement, les aspects esthétiques de l'écomusée, repartant avec une vague image mentale de la beauté des objets, des couleurs et des sons. Du film sur la fabrication des sonnailles elle a retenu les paroles les plus mignonnes (c'est-à-dire les moins sophistiquées), le même berger ayant exprimé la même idée d'une manière bien plus sophistiquée ailleurs au cours du même entretien. Et « la vie d'hier et d'aujourd'hui » est ambigu: sont-ce deux concepts ou la même chose? La modernité du musée semble n'avoir en rien changé l'image des Pyrénéens diffusée par les musées ethnographiques; et même ceux dont les préjugés à l'égard des Pyrénéens sont dispersés par le diaporama, penseront peut-être, en lisant cet article dans lequel l'autorité de l'écomusée et celle du journaliste s'appuient l'une l'autre, qu'ils *auraient dû* retenir la même impression que Catherine Portevin.

## TROISIEME PARTIE

### Trois crises, trois musées

Dans cette partie nous examinerons les trois musées ethnographiques dans les Pyrénées centre-occidentales que nous avons décrits dans les trois chapitres précédents: le Musée Pyrénéen à Lourdes, le Musée du Parc National des Pyrénées Occidentales, à Arudy, et l'écomusée de la vallée d'Aspe à Lourdios-Ichère. Nous considérerons les conjonctures qui ont vu naître chacun de ces musées, le pourquoi et le processus de la mise en scène d'un ou plusieurs aspects du patrimoine, pyrénéen dans le premier cas, ossalois dans le deuxième, et aspois dans le troisième. A partir de ces contextes, des déclarations d'intention des concepteurs ou d'individus ayant participé à la conception, la réalisation ou la gestion des musées, et du contenu des expositions,<sup>1</sup> nous avancerons des hypothèses quant à leur fonction au moment de leur création. Pourquoi a-t-on mis en scène, dans tel ou tel contexte, le patrimoine pyrénéen? A partir de quels critères a-t-on sélectionné les aspects de ce patrimoine à exposer au public? Qu'est-ce qui a déterminé la manière dont les collections ont été assemblées? Nous considérerons ensuite l'intérêt que peuvent avoir les expositions contenues dans les deux premiers musées, telles qu'elles sont restées pour l'essentiel, dans la conjoncture actuelle qui a vu naître un musée très différent, en apparence, aux deux premiers. Pour conclure, nous exposerons les projets en cours pour que le Musée Pyrénéen et la Maison d'Ossau diffusent une image du Pyrénéen qui corresponde à l'actualité.

---

<sup>1</sup> Nous n'allons pas, ici, étudier en détail la scénographie des musées; nous nous limiterons à des considérations des contextes, et nous nous appuyerons sur le contenu global des expositions. Ce qui nous intéresse ici, c'est surtout la conjoncture qui conduit à la mise en scène du patrimoine dit 'ethnologique', et la continuité d'intérêt de cet assemblage, malgré la divergence apparente dans les conjonctures. Pour une description plus détaillée de ces musées voir les Chapitres 4, 5, et 6 du présent ouvrage.

## Chapitre 7

### Conjoncture et genèse

#### *Le Musée Pyrénéen*

Le Musée Pyrénéen ouvrit ses portes en 1920, donc peu après la fin de la Première Guerre mondiale. Il est vrai que ce musée avait été conçu dès 1912, mais la Première Guerre mondiale n'avait pas transformé la conjoncture relative à la création d'un musée ethnographique mettant en scène un monde rural en voie de disparition; elle avait plutôt aggravé la situation, rendant ainsi encore plus pertinente cette mise en scène, puisqu'à l'issue de la Guerre 1914-1918 la France entrait dans le XX<sup>e</sup> siècle, l'industrialisation de l'agriculture commençait, l'industrialisation des villes s'accélérait, les campagnes se vidaient de leurs populations déjà décimées par l'artillerie et les mitrailleuses allemandes.<sup>2</sup> (L'Allemagne l'avait « violée » deux fois en l'espace d'une quarantaine d'années). De plus la révolution bolchevique d'octobre 1917 venait de secouer les classes dirigeantes françaises. Y avait-il désormais une volonté parmi les bourgeois régionalistes de distinguer nettement entre culture(s) populaire(s) rurale(s) et celle(s) des classes ouvrières urbaines afin de prévenir une alliance qui pouvait conduire à une autre révolution en France?

A la suite de la victoire prussienne de 1870, la France avait pris conscience de sa faiblesse militaire. Sa haute culture ne brillait plus comme avant à côté de la culture bourgeoise ou aristocratique de la Grande Bretagne ou allemande. La France était en pleine industrialisation. La paysannerie disparaissait. Les paysages étaient tachés par l'architecture industrielle hideuse. La bourgeoisie, responsable d'ailleurs de la croissance des villes, de la capitalisation de l'agriculture, et de l'attraction toujours plus forte qu'exerçaient les villes sur la petite paysannerie ruinée, devenait nostalgique. L'industrie et l'environnement urbain qu'elle engendrait étaient associés à la misère et la laideur. D'autant plus que la plus grande partie de la bourgeoisie y avait ses origines, la campagne était associée à la beauté et une qualité de vie enviable.

Ce serait donc sur la riche diversité des cultures régionales populaires, et surtout rurales, rassemblées sur son sol, que reposerait désormais la gloire de la France.

---

<sup>2</sup> Voir Claude Mesliand, 'La Paysannerie française de 1789 à 1980', in Huard, Raymond, et al., *La France contemporaine: identité et mutations de 1789 à nos jours*, (Paris: Editions sociales, 1982), pp.201-258.

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle s'étaient formées dans les régions de France de nombreuses associations culturelles dont le but était de mettre en valeur la culture de leurs régions respectives, non pas pour revendiquer un quelconque degré d'autonomie, mais pour souligner la contribution de la région à la gloire de l'État-nation. Ce régionalisme avait donc une finalité nationaliste ou patriotique.<sup>3</sup>

En effet les stéréotypes folkloriques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont le mixte (*sic*) incertain des échos du mouvement européen des nationalités et des *Physionomies* romantiques du premier XIX<sup>e</sup> siècle mâtinés des observations de l'ethnologie balbutiante et du nationalisme français pleurant l'Alsace-Lorraine, avide de costumes locaux pour mieux symboliser ses provinces perdues.<sup>4</sup>

Le Musée Pyrénéen s'inscrit partiellement dans cet esprit. Il fut conçu en 1912 quand un architecte lourdaise, pyrénéiste, proposa au Congrès de la Fédération des Sociétés pyrénéistes, en réunion à Saint-Girons, la création d'un « Musée de l'Image pyrénéiste » au Château fort de Lourdes.<sup>5</sup> La proposition fut soutenue en principe par Louis Le Bondidier, fonctionnaire d'origine lorraine<sup>6</sup> habitant près de Bagnères de Bigorre, et pyrénéiste lui aussi. Cependant, ce dernier proposa que l'on ne se limite pas à l'image.<sup>7</sup> La Commission chargée d'étudier le projet représentait la municipalité, la Société des Pyrénéistes du Lavedan, la Fédération pyrénéiste et les donateurs.<sup>8</sup> La Première Guerre mondiale vint interrompre la réalisation du projet. Mais en 1917, en pleine guerre, Le Bondidier obtint du Touring Club de France la promesse du soutien financier de cette association nationale,<sup>9</sup> qui organisait à divers endroits sur le territoire de l'Hexagone des manifestations de culture régionale, dont l'ensemble faisait de la France un gigantesque musée de cultures régionales, moribondes (du point de vue des bourgeois citadins qui ne pratiquaient plus leur culture régionale) mais dont on espérait attiser la dernière étincelle.

---

<sup>3</sup> Pour une description et analyse du régionalisme français, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à la Libération, voir Anne-Marie Thiesse, *Ecrire la France: Le Mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération*, (Paris: PUF, 1991).

<sup>4</sup> Régis Bertrand, 'Le « langage patois » des « hommes de la nature »: La folklorisation des prud'hommes-pêcheurs de Marseille dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle', in Martel, Philippe, (éd), *L'Invention du Midi: Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Montpellier: Obradors occitans, 1987), p. 20.

<sup>5</sup> Louis Le Bondidier, 'Le Musée Pyrénéen', (Bordeaux: Gounouilhou, 1922). Brochure 243/158, 23 pp., (extrait de la *Revue Philomatique de Bordeaux*), in *Recueil Le Bondidier*, III, 8, au Musée Pyrénéen, p. 8.

<sup>6</sup> Raymond Ritter, 'Cinquante ans au Musée Pyrénéen du Château fort de Lourdes', in Société des Amis du Musée Pyrénéen, *Pyrénées*, avril-juin 1970 n° 82, p. 84.

<sup>7</sup> Louis Le Bondidier, *op. cit.*, p. 9.

<sup>8</sup> Louis Le Bondidier, *op. cit.*, p. 10.

<sup>9</sup> Raymond Ritter, *op. cit.*, p.84.



Les paroles du ministre de l'Instruction Publique, prononcées à l'occasion de l'inauguration officielle du Musée Pyrénéen en 1922, nous donnent un indice clair de la fonction d'un musée ethnographique à cette époque:

Il est certain que par la fatalité même des choses, notre enseignement de l'histoire s'est montré parfois un peu trop uniforme et un peu trop abstrait. Le pâtre d'Ossau ou du Lavedan, le paysan de Béarn ou de Bigorre ne savent pas assez ce qui les a distingués d'un montagnard d'Auvergne, d'un vigneron de Bourgogne, d'un artisan de Franche-Comté. A le savoir davantage, ils n'en comprendraient que mieux, cependant, ce qui les a réunis et le lien profond que l'histoire a créé entre eux. L'unité française et la diversité provinciale ne se contredisent ni ne s'opposent; elles tiennent l'une à l'autre comme les traits les plus profonds du visage de la patrie.<sup>10</sup>

Le ministre de l'Instruction publique souligne également dans le même discours le rôle du Touring Club de France dans l'élaboration d'un programme national dont le but était de sensibiliser les Français, ainsi que les touristes étrangers, à la riche diversité des peuples et cultures qui constituent la nation française.<sup>11</sup> Dans cette optique, les peuples « exotiques » des provinces françaises font partie du patrimoine national. Le Touring Club de France a-t-il volontairement orienté les créateurs du Musée Pyrénéen dans l'élaboration des expositions?

Cependant, le Musée Pyrénéen se tient à l'écart de ce mouvement régionaliste à finalité nationaliste, puisqu'il met en valeur l'unité culturelle de toutes les sociétés pyrénéennes y compris celles du versant sud qui sont donc espagnoles, dans le schéma de l'État-nation. Le Bondidier était moins soucieux d'inscrire son musée ethnographique dans ce mouvement patriotique que de « corriger » l'effet, néfaste pour les Pyrénéens, qu'avait eu la formation des États-nations française et espagnole, et la fixation consécutive des frontières. Le Musée Pyrénéen, en même temps qu'il s'inscrit partiellement dans le mouvement régionaliste dont il est question ci-dessus, présente les Pyrénées, et tout ce qui est pyrénéen comme étant le patrimoine du club élite des Pyrénéistes depuis Louis-François Ramond de Carbonnières, à qui l'on attribue l'honneur d'avoir « découvert » les Pyrénées et ouvert la voie au tourisme dans ces montagnes.

Ont été étroitement associés au fonctionnement du Musée Pyrénéen des Pyrénéistes qui siégeaient au Conseil d'Administration. La majorité de ceux qui ont collaboré à la création et/ou au fonctionnement de ce musée étaient de la « petite et moyenne bourgeoisie assez

---

<sup>10</sup> Léon Bérard, discours prononcé lors de l'inauguration officielle du Musée Pyrénéen, le 17 septembre 1922, cité in Raymond Ritter, *op.cit.* pp 85-86.

<sup>11</sup> Raymond Ritter, *op.cit.* p 86.

libérale », habitants des petites villes du piémont, Pau, Tarbes, ou des grandes métropoles du sud-ouest, Toulouse et Bordeaux, et pratiquants d'une ou plusieurs activités en montagne. Le Bondidier avait des relations avec des habitants de la montagne, mais en dehors de quelques guides qui ont participé directement à la création du musée, par le biais, notamment, de donations, ces relations ont surtout permis à Le Bondidier d'approfondir ses connaissances, de se documenter.<sup>12</sup> Ceux dont le Musée Pyrénéen véhicule une, ou des, image(s) ont donc eu peu de contrôle sur la manière dont ils sont représentés, la mise en scène du montagnard étant entre les mains d'un groupe de Pyrénéistes bourgeois.

Le Bondidier nous explique lui-même les fonctions qu'il attribue à son musée. Déplorant ce qu'il voyait comme une dégénération de la culture du « peuple » il voulait ramener ce même « peuple » vers l'« Art », le « Beau » et le « Vrai ». Visiblement, il s'agissait pour Le Bondidier, malgré ce que l'on pourrait percevoir comme son dédain de ce qu'il appelle le « peuple », de démocratiser la pratique de la visite aux musées, de « lui présenter, sous une forme qui lui plaise, des objets qui lui donneront un enseignement ou qui le feront réfléchir ».<sup>13</sup> Le Bondidier attribue la misère de tant de musées de province à leur élitisme, voire leur snobisme:

L'Art, avec un grand A, doit regarder plus haut, vers le ciel.  
C'est pour cela qu'il lui arrive de choir dans un puits.<sup>14</sup>

La culture matérielle des communautés rurales pyrénéennes devient donc de l'art, mais n'est pas élevée au statut des beaux-arts; c'est un art qui doit plaire même aux moins cultivés.

Le Bondidier regrette que le voyageur de son époque, descendant de Paris en wagon-lit, et longeant la chaîne en autocar, ne voie plus vraiment les Pyrénées comme le « voyageur, qui venait naguère en diligence aux Pyrénées, descendait aux montées pour soulager les chevaux et [...] avait le temps de voir le paysage [...] excursionnant lentement à pied, en chaise ou à cheval, s'arrêtant pour examiner une pierre ou pour cueillir une fleur, entrant chez un berger pour demander un bol de lait ».<sup>15</sup> Un des buts du Musée Pyrénéen sera donc de donner au voyageur du XX<sup>e</sup> siècle « une idée de ce qu'il n'a pas vu et de ce qu'il

---

<sup>12</sup> Entretien avec Geneviève Marsan, (conservateur du Musée Pyrénéen depuis 1986), le 23 décembre 1994.

<sup>13</sup> Louis Le Bondidier, 'Le Musée Pyrénéen', (Bordeaux: Gounouilhou, 1922) p. 15.

<sup>14</sup> Louis Le Bondidier, *op.cit.*, pp. 15-16.

<sup>15</sup> Louis Le Bondidier, *op.cit.*, p. 17.

ne verra pas, fournir en passant quelques images et quelques notions essentielles sur le pays qu'il frôle ». <sup>16</sup> Selon le conservateur actuel du Musée Pyrénéen, Le Bondidier se proposait de diffuser une « image de la vie des habitants, de leur économie, de l'emprise de la montagne, de ce qu'elle a suscité comme type d'économie ». <sup>17</sup>

Il y a une autre raison pour laquelle le visiteur « ne verra pas » ce qu'ont vu les conquérants des pics: l'industrialisation a déjà produit un degré d'uniformisation culturelle. Le Bondidier cite en exemple l'architecture, les meubles, les outils, l'artisanat, la couture, et la langue. <sup>18</sup> C'est bien l'industrialisation qui est en cause, et non l'« égalité » (*sic*), imposée par la République et l'uniformité culturelle et surtout linguistique prônée par son école.

Le projet est donc essentiellement nostalgique et réactionnaire. Le créateur du Musée Pyrénéen lamente la disparition de ce qui faisait le charme de sa cour de récréation, et il décide de s'appropriier tout ce qu'il peut de ce qui serait autrement jeté, afin de conserver ce patrimoine pour le plaisir des yeux de tous ceux qui voudrait le voir:

Sauver les épaves qui subsistent, conserver les vestiges de cette civilisation qui meurt, telle est la tâche étroite de la génération présente et telle est celle que nous nous sommes imposée au Musée de Lourdes en ce qui concerne notre terrain d'action. Notre génération peut encore le faire, mais il serait trop tard si nous laissions cette tâche à ceux à qui nous passerons le flambeau. <sup>19</sup>

Pour Le Bondidier, ce patrimoine appartient à tous ceux, pyrénéens d'origine ou non (Le Bondidier lui-même était lorrain) qui aiment les Pyrénées. Les touristes et ceux qui se sont installés dans l'aire pyrénéenne s'approprient donc ce patrimoine culturel et naturel.

Puisqu'il faut « une vie entière » pour connaître les Pyrénées, il ne s'agit pas de prétendre donner au touriste pressé des connaissances approfondies de tout ce qui est propre à la chaîne, mais de « donner un aperçu » de tout ce qu'un Pyrénéiste de l'époque aurait vécu, de l'escalade du Pic d'Aneto, à la soirée au casino à Biarritz, en passant par quelques douceurs offertes par la nature, notamment le « beth ceü de Pau ». <sup>20</sup> En un mot, le Musée Pyrénéen devait offrir, concentré dans un château, et en l'espace d'une après-

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Entretien avec G. Marsan, le 21 décembre 1994.

<sup>18</sup> Louis Le Bondidier, *op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>19</sup> Louis Le Bondidier, *op. cit.*, p. 19.

<sup>20</sup> Louis Le Bondidier, *op. cit.*, pp. 17-18, faisant allusion à une phrase en gascon qui paraît souvent dans la littérature touristique, et qui vante le « beau ciel de Pau », ville phare du tourisme anglais dans le sud ouest de la France à la Belle Époque.

midi, une vue d'ensemble de la vie d'un homme fortuné, amateur de tout ce qui est pyrénéen.

Dans ce contexte, le patrimoine culturel et naturel des Pyrénéens devient la propriété d'hommes fortunés aimant les Pyrénées, Pyrénéens eux-mêmes ou non, et une source de divertissement pour eux. Si Le Bondidier veut aussi encourager la « foule » à visiter son musée, ce n'est pas seulement pour qu'ils découvrent l'Art: les droits d'entrée doivent financer l'acquisition d'autres objets destinés principalement au divertissement et à l'instruction de l'élite.<sup>21</sup> Les expositions du Musée Pyrénéen devaient aussi fournir des points de départ aux scientifiques pour des recherches plus approfondies,<sup>22</sup> et inspirer les artistes<sup>23</sup> qui contribuaient à la glorification du monde rural.

Comment Le Bondidier a-t-il procédé à la réalisation de son projet? Avec seulement 10.000 francs de financement du Touring Club de France, ses propres collections iconographiques, documentaires, et les objets qu'il avait pu rassembler pour sa collection personnelle, ainsi que de nombreuses donations, il a pu créer un musée digne de l'intérêt du (ou d'un) public puisque les premiers six mois suivant l'ouverture ont vu affluer 35.000 visiteurs.<sup>24</sup> Le Bondidier et son équipe ont fait de la publicité. Chose rare pour un musée à l'époque, et qui n'a pas manqué de susciter du dédain chez certains puristes. Mais pour Le Bondidier c'était une mesure indispensable pour ramener le « peuple » vers l'« Art », le « Beau », le « Vrai ».<sup>25</sup> La « foule » ainsi attirée vers le musée par un assemblage d'objets simples mais beaux à voir non seulement s'instruira mais fournira « les ressources nécessaires pour des développements que, sans cela, vous ne pourriez envisager et à des acquisitions qui pourront fort bien n'intéresser que *la très petite minorité intellectuelle et artistique, qui sera pour vous la fin, tandis que la foule sera le moyen.* »<sup>26</sup> Les besoins d'ordre financier du jeune musée ont donc réduit les fondateurs à prostituer la culture matérielle des communautés rurales pyrénéennes qui perd sa signification fonctionnelle et devient ainsi une forme d'art « simple et fruste ».

Bien que propriétaire des locaux qui hébergent le Musée Pyrénéen, ayant de ce fait le droit de proposer ou refuser des projets, et siégeant sur la Commission chargée d'étudier le

---

<sup>21</sup> Louis Le Bondidier, *op. cit.*, p. 16.

<sup>22</sup> Louis Le Bondidier, *op. cit.*, p. 18

<sup>23</sup> Louis Le Bondidier, *op. cit.*, p. 20.

<sup>24</sup> Raymond Ritter, 'Cinquante ans au Musée Pyrénéen du Château fort de Lourdes', p 84.

<sup>25</sup> Louis Le Bondidier, 'Le Musée Pyrénéen', p. 15.

<sup>26</sup> Louis Le Bondidier, *op. cit.* p. 16. (Souligné par moi).

projet du Musée Pyrénéen, la municipalité de Lourdes ne semble pas en avoir beaucoup influencé l'orientation: Le Bondidier témoigne que tous cherchaient à « souder dans un lien commun les intérêts de la Ville et l'intérêt général », que l'accord « fut facile » et que le projet « fut définitivement et à l'unanimité adopté, le 17 janvier 1920 », par le Conseil municipal.<sup>27</sup>

Nous considérerons maintenant la question de comment les fondateurs ont procédé à la mise en place des expositions et les effets qu'ils recherchaient.

Le meilleur atout du Musée Pyrénéen est sans doute son installation dans le Château fort de Lourdes. La ville de Lourdes est incontestablement l'un des lieux les plus visités de toute la zone pyrénéenne. Jusqu'en 1965, le château- le château d'abord et puis le musée qu'il contenait- était la seule attraction que possédait la ville en dehors du phénomène religieux. Le Musée Pyrénéen avait donc, notamment parmi les pèlerins, « un public tout trouvé », qui venait parfois de très loin; une situation idéale pour le rayonnement international du musée et de l'image des Pyrénées qu'il véhicule.<sup>28</sup> Le Musée Pyrénéen est ainsi un « musée de site »: le public doit venir dans la région dont le patrimoine est exposé.

L'un des buts du Musée Pyrénéen étant de donner au touriste qui n'a pas le temps (ou les moyens) de découvrir pour lui-même les Pyrénées à la manière des explorateurs intrépides de l'époque romantique et coloniale, un aperçu de ce qu'ont vécu ces derniers, Le Bondidier a recours à l'iconographie sous toutes ses formes.<sup>29</sup> Le visiteur du musée a donc moins une vue d'ensemble sur la vie des Pyrénéens qu'un échantillon de clichés exécutés par des visiteurs précédents. Il est ainsi obligé de partager leur point de vue.

Cependant, le Bondidier reconnaît que ces images ne montrent au visiteur que « la face extérieure du pays, son visage », et qu'il faut également « lui montrer son âme, sa civilisation, ses coutumes, ses aspirations vers le Beau, son Art simple et fruste ». Notons que les Pyrénéens ne peuvent apparemment qu'avoir des aspirations de produire de belles choses, leur culture matérielle demeurant grossière.<sup>30</sup> Le fondateur du Musée Pyrénéen estime que certaines salles existantes au château fort de Lourdes conviennent parfaitement

---

<sup>27</sup> Louis Le Bondidier, *op. cit.*, p. 12.

<sup>28</sup> *Musée Pyrénéen: études préalables à un dossier de programme. Synthèse. Fiche 1*; et entretien avec G. Marsan, le 23 décembre 1994.

<sup>29</sup> Louis Le Bondidier, *op. cit.*, p. 18.

<sup>30</sup> *Ibid.*

aux expositions ethnographiques, de par l'apparence des murs, leur simplicité.<sup>31</sup> Ces murs ne ressemblent en rien aux murs des intérieurs représentés. Mais ils se prêtent admirablement à l'effet voulu, celui d'une ambiance de simplicité. Le visiteur est pourtant exclu de cette ambiance, confiné au statut d'observateur étranger par une barrière, physique dans beaucoup de expositions. Il ne s'approprie donc pas entièrement ce patrimoine.

Le Bondidier visait « le maximum d'effet réaliste, comme si le propriétaire venait de la quitter, comme si Ramuntcho venait de dire adieu à Gracieuse ».<sup>32</sup> Il semble tout pénétré de l'exotisme de Pierre Loti, le célèbre *exote* écrivant à l'apogée d'une Europe colonialiste triomphante.<sup>33</sup>

En fait, ces intérieurs, loin de donner un aperçu de la vie quotidienne dans les Pyrénées, nous représentent, comme le dit si bien Geneviève Marsan, « l'image que se faisaient de cette vie quotidienne les conservateurs du début du siècle ». D'un point de vue muséographique, c'est donc un phénomène intéressant, mais ces « intérieurs » ne sont pas à la hauteur du « propos voulu »: celui de dépeindre la vie quotidienne dans les Pyrénées.<sup>34</sup>

Pour ce qui est de l'unité historique des Pyrénées, de l'est à l'ouest, du nord au sud, unité oubliée dans le discours de Bérard, qui s'intéressait plus à l'aspect nationaliste du régionalisme, Le Bondidier a effectué des recherches sur le versant espagnol. Il possédait également, dans sa bibliothèque, « des milliers de titres de livres d'histoire en particulier sur les Pyrénées, qui mettent en valeur cette complexité qui lie les deux versants ».<sup>35</sup> Ce travail sur le terrain et documentaire est-il reflété dans les expositions? Comme dans tout musée qui consiste en une série de collections d'objets inanimés, la place dont dispose le Musée Pyrénéen pour les expositions est limitée par les dimensions et la disposition des salles à sa disposition. Cependant, il nous semble qu'un musée qui prétend vouloir

---

<sup>31</sup> Louis Le Bondidier, *op. cit.*, p. 19.

<sup>32</sup> *Ibid.* Le Bondidier fait allusion à deux personnages d'un roman de Pierre Loti, *Ramuntcho* (Paris: Calmann-Lévy, 1897). Ce roman raconte les aventures d'un homme, fils illégitime, basque du côté de sa mère, français du côté de son père, qui se trouve tiraillé entre deux identités, et entre l'amour du Pays Basque et l'appel des horizons lointains. Loti n'épargne aucun effort quand il s'agit de souligner la simplicité, la rudesse, la naïveté (religieuse), la force physique des hommes et la beauté des femmes du peuple basque, et la solidarité de la « race » basque.

<sup>33</sup> Le mot 'exote' est en italiques dans le texte de Todorov, *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, (Paris: Seuil, coll. 'La Couleur des idées', 1989), p. 363. Le terme désigne « celui qui sait pratiquer l'exotisme, c'est-à-dire jouir de la différence entre lui-même et l'objet de sa perception. » (Todorov, *op. cit.*, pp.362-363).

<sup>34</sup> Entretien avec G. Marsan, le 21 décembre 1994.

<sup>35</sup> *Id.*

instruire son public pourrait faire un effort pour faciliter l'accès aux documents dont il est question ci-dessus.

Vu que le Musée Pyrénéen n'a pas subi de transformation de fond depuis sa conception,<sup>36</sup> nous avancerons nos hypothèses à l'égard de la fonction originale de ce musée en considérant l'ensemble des expositions actuelles comme étant, pour l'essentiel, celles qu'aurait vues un visiteur dans les années 1920. (Notons, cependant, l'absence presque totale, aujourd'hui, de représentations iconographiques d'objets déjà présents dans les expositions permanentes. La seule exposition permanente où des représentations iconographiques sont mélangées avec les objets mêmes est la salle contenant les costumes).

Bien que le Musée fût créé en 1920, « l'idée directrice » remonte à la Belle Epoque, et la vision des Pyrénéens présentée par le musée relève du folklore du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>37</sup>

Le résultat est une série d'expositions permanentes qui présentent au visiteur une image que le conservateur actuel décrit comme « rassurante ».<sup>38</sup> Le manque d'historicité dans les expositions est frappant, très peu de dates étant fournies pour permettre au visiteur de situer tel objet, ou ensemble d'objets, dans telle période historique. De plus, les « intérieurs » n'ont aucune valeur sociologique, Cadettou, paysan en bas de l'échelle sociale, ayant dans sa cuisine une armoire de l'école de Morlaas. Avant de trouver une place au Musée, cette armoire était effectivement dans un château.<sup>39</sup> Le visiteur sort ainsi du Musée Pyrénéen avec en tête une image très vague de la société pyrénéenne, toutes périodes, toutes classes sociales, et toutes régions confondues. Peut-être pense-t-il que les Pyrénéens vivent toujours dans ces conditions?<sup>40</sup>

Le Bondidier possédait un vocabulaire ethnologique, mais il semble avoir ignoré, ou avoir *voulu* ignorer la dynamique évolutive des technologies, et donc il « enfermait [les objets exposés] dans une fonction, il les figeait », négligeant ainsi la perspective historique.<sup>41</sup> La dislocation de l'objet de son environnement originel enlève la plus grande partie de sa signification. Il devient simplement quelque chose d'agréable à voir. La

---

<sup>36</sup> *Id.*

<sup>37</sup> *Id.*

<sup>38</sup> *Id.*

<sup>39</sup> *Id.*

<sup>40</sup> Voir le film *Le provincial*, (Christian Gion, 1990), qui dépeint la rencontre d'une femme parisienne qui se veut sophistiquée et un météorologue pyrénéen dont les vêtements et la maison simples trompent la première qui veut envoyer un fax à Paris.

<sup>41</sup> Entretien avec G. Marsan, le 21 décembre 1994.

période historique, sa fonction à cette époque, et la transformation de l'objet suivant l'évolution de la technologie ne sont plus que des considérations secondaires. L'objet ainsi figé n'est plus situé dans l'évolution technologique, (et se prête donc facilement à la supposition qu'il n'y a pas eu évolution de cet objet, que le même outil, inchangé, est encore utilisé de nos jours). Le conservateur actuel du Musée Pyrénéen propose de « resituer », dans la mesure du possible, les objets ayant évolué dans la chaîne évolutive dont ils constituent un des maillons, et de leur (re-)donner ainsi leur plein sens en tant qu'éléments du patrimoine culturel pyrénéen.<sup>42</sup>

La pédagogie du Musée Pyrénéen est, pour son conservateur actuel, « complètement défailante ». Elle cite en exemple l'exposition, dans une même salle, et sans explication, d'ossements de la faune glaciaire, et d'animaux post-glaciaires naturalisés. Ce qui est pour elle « dans la présentation de l'évolution des populations pyrénéennes, jusque dans les espèces animales, une contradiction évidente ».<sup>43</sup> Les informations indispensables à la compréhension des objets et des expositions dont ils font partie sont incomplètes, les dates ou périodes historiques étant vagues ou inexistantes, et la fonction de l'objet mal expliquée. Tout ceci se trouve en outre sur des panneaux qui sont à peine visibles.

Mais la pédagogie n'était pas le seul souci des fondateurs du Musée Pyrénéen. Sous-tendant la vocation de ce musée à instruire le public sur les Pyrénées est le souci du « Beau », déclaré franchement d'ailleurs par son fondateur.<sup>44</sup> En effet, Le Bondidier, en choisissant les objets qui devaient représenter tel ou tel aspect de la vie humaine dans les Pyrénées, a choisi toujours les meilleurs exemples de l'artisanat. Cela n'est pas un problème en soi. Pourquoi, après tout, vouloir montrer des objets d'une qualité médiocre, ce qui pourrait contribuer à la diffusion d'une image peu flatteuse de l'ensemble des communautés pyrénéennes? Ce qui est gênant, c'est l'assemblage de ces objets dans, par exemple, la « cuisine béarnaise », où de beaux meubles de la paysannerie aisée, de la bourgeoisie, voire de l'aristocratie, sont juxtaposés à des objets de la vie quotidienne de la petite paysannerie, dans une petite cuisine de petits paysans, avec, en plus, des mannequins représentant un couple de personnages fictifs célèbres qui à leur tour sont des stéréotypes du petit paysan béarnais.

---

<sup>42</sup> *Id.*

<sup>43</sup> *Id.*

<sup>44</sup> Louis Le Bondidier, op. cit. p. 15.



La conception et la création du musée s'inscrivent dans une mode répandue dans les diverses couches de la bourgeoisie qui consistait en un penchant pour un mobilier et un mobilier à base de style paysan local traditionnel, mais plus ou moins orné ou raffiné selon leurs moyens.<sup>45</sup> Nous pourrions interpréter cet engouement des bourgeoisies de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et début du XX<sup>e</sup> comme reflétant la pensée bourgeoise de l'époque sur l'importance de la paysannerie dans la nation française. Si, en outre, nous tenons compte de la prédominance des outils de travail dans le Musée Pyrénéen nous pouvons avancer l'hypothèse que l'une des fonctions de ce musée, au moment de sa création, et pendant les quelques décennies qui suivirent, jusqu'à la naissance d'un nouveau régionalisme micro-nationalisant à la suite de la victoire de l'Algérie sur le Métropole, était de présenter, à une France brisée par quatre ans de guerre, confrontée à sa propre faiblesse militaire après deux invasions allemandes, et dans la nécessité de reconstituer ses forces de production et son tissu social, le petit paysan comme le Français modèle: travailleur héroïque, luttant contre les éléments, orienté vers la vie familiale et collective, ayant une culture riche, saine, non dégénérée. Le monde du paysan est celui des ancêtres de la bourgeoisie, des citadins. Si le Musée Pyrénéen, fonctionnant en réseau avec les autres expositions de culture régionale organisées par le Touring Club de France devait montrer la bonne voie à prendre pour vaincre tous les maux dont souffrait la France, il ne fallait pas que le monde rural paraisse misérable. Les soucis idéologiques des fondateurs justifiaient, pour eux, une certaine flexibilité quant au contenu historique et sociologique du musée. Dans cette optique, le souci esthétique, visible dans la scénographie des Le Bondidier est prétexte à « un certain nombre de fonctions, qui ne sont pas d'ailleurs innocentes ».<sup>46</sup>

### *La Maison d'Ossau*

Les bases du Musée d'Arudy, ou la Maison d'Ossau, furent conçues, en termes vagues, « au moment de la création du Parc National », en 1967, le Parc souhaitant avoir « une présentation de ses activités en vallée d'Ossau ». Le rôle positif joué par le syndicat du

---

<sup>45</sup> Cf. Pierre Bidart, 'L'Approche de l'anthropologue: l'exemple du style néo-basque', in Lamy, Yvon. et al., *Le Pouvoir de protéger: approches, acteurs, enjeux du patrimoine en Aquitaine*. (Bordeaux: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1992). pp. 55-62.

<sup>46</sup> Entretien avec G. Marsan, le 21 décembre 1994.

Bas-Ossau dans la création du Parc n'est pas pour rien dans la décision de situer le musée à Arudy, les habitants de la haute vallée s'y étant opposés dans un premier temps.<sup>47</sup>

Le contrat qui associait la ville d'Arudy au Parc National stipulait qu'un étage de la gendarmerie désaffectée serait consacré à une exposition muséographique sur l'environnement, laquelle serait mise en place et gérée par le Parc.<sup>48</sup>

Ce Musée, ainsi que le Parc National s'inscrit dans le contexte d'une France qui avait perdu la dernière de ses colonies, et où les régionalistes-autonomistes-micro-nationalistes avaient élaboré le concept de colonialisme interne pour décrire leur situation vis-à-vis de la capitale et pour légitimer leurs revendications.<sup>49</sup>

L'inquiétude de certaines couches de la bourgeoisie devant l'effet néfaste de l'industrie sur l'environnement naturel et devant l'expansion rapide du nouvel environnement urbain qui en résultait persistait depuis le XIX<sup>e</sup>, et se répandait parmi les nouvelles classes moyennes urbaines et suburbaines.<sup>50</sup> Si cette inquiétude se doublait d'un sentiment de culpabilité, la France urbaine triomphante avait encore besoin de cours de récréation pour ses citadins fatigués. Depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle les Pyrénées avaient rempli cette fonction pour les couches les plus aisées de la société française. Mais la pratique de séjourner brièvement dans ces montagnes s'était progressivement démocratisée. Les moyens financiers de satisfaire « un besoin universel de variété » étaient plus également répartis entre les forces de production,<sup>51</sup> et la notion de l'utilité du repos et de la récréation à la productivité de l'ensemble des forces de production avait pris cours.<sup>52</sup> Ce besoin conduisait les populations des villes vers les plus beaux sites. Le nombre d'excursions à la campagne avait sensiblement augmenté dans l'entre-deux-guerres.<sup>53</sup> Les Pyrénéistes élitistes de la Belle Epoque avaient poussé un « cri de douleur, profond, devant les ravages fatals de la vulgarité et de l'utilitarisme: horreur de l'avenir, regrets du passé. Cri des

---

47 *Id.*

48 *Id.*

49 Voir: Robert Lafont, *La Révolution régionaliste* (Paris: Gallimard, 1967); *Décoloniser la France: les régions face à l'Europe* (Paris: Gallimard, 1971), *La Revendication occitane* (Paris: Flammarion, 1974).

50 Yves Luginbuhl, 'Nature, paysage, environnement, obscurs objets du désir de totalité', in Marie-Claire Robic, et al., *Du Milieu à l'environnement: pratiques représentations du rapport homme / nature depuis la Renaissance* (Paris: Economica, 1992), pp.11-56.

51 Dennison Nash, 'Tourism as a Form of Imperialism', in Smith, Valene, et al., *Hosts and Guests*, (Oxford: Blackwell, 1978, pp. 33-48, (p.36).

52 Nelson Graburn, 'Tourism: The Sacred Journey', in Smith, Valene et al., *Hosts and Guests*, (Oxford: Blackwell, 1978), p.18.

53 Yves Luginbuhl, *op. cit.*

montagnards et des poètes », <sup>54</sup> contre donc l'industrialisation, et la démocratisation du tourisme. Ce qui avait conduit, dans les Pyrénées catalanes, à la création d'un *Parc nacional d'Ordesa* dès 1918. <sup>55</sup> De même, dans les deux décennies qui suivirent la Deuxième Guerre mondiale, certains amateurs de la nature, sa beauté, et la tranquillité qu'elle offrait, se sont écriés devant la destruction de la montagne causée par ce tourisme de masse. <sup>56</sup> La pression exercée par ces derniers a contribué à la création du Parc National des Pyrénées Occidentales.

Le besoin d'espace récréatif, conduisit la société urbaine, confiante de la capacité de sa science à corriger cette destruction de la nature par la société industrielle qui avait elle-même développé cette science, à désigner un sanctuaire pour ce qu'elle considérait comme les exemples les plus éclatants de la beauté de la nature. <sup>57</sup> Une certaine zone des Pyrénées occidentales fut choisie pour être l'un de ces sanctuaires. L'écologie scientifique, née vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, <sup>58</sup> vint donc appuyer l'écologisme, mouvement politique qui commençait à prendre de l'essor. <sup>59</sup> Des scientifiques viendraient au secours des espèces en voie de disparition. Et les activités de l'homme vivant autour de cette zone seraient strictement réglementées: le sentiment de culpabilité que nourrit l'homme urbain vis-à-vis de sa destruction de la nature l'a conduit à assimiler l'homme urbain et l'homme rural: c'est donc l'homme tout court qui est responsable de la destruction de la nature. <sup>60</sup> Cependant, si les habitants des villes, plus nombreux en Europe occidentale que les habitants des campagnes pouvaient se débarrasser de leur part de cette culpabilité, ils le feraient; et le paysan, ou, mieux encore, le montagnard serait leur bouc-émissaire.

Cependant, l'écologie, scientifique, et donc relativement objective par rapport à l'écologisme, phénomène politique, ayant démontré la nécessité de l'homme rural au

---

<sup>54</sup> Henri Béraldi, *Cent ans aux Pyrénées*, (Pau: Les Amis du Livre pyrénéen, 1977, [Paris, 1904] ), Préface.

<sup>55</sup> Max Daumas, 'Une Vocation nouvelle', in François Tallefer, et al., *Les Pyrénées: de la montagne à l'homme*, (Toulouse: Privat, 1974), p.417.

<sup>56</sup> Pierre Lamaison cite l'influence d'« hommes issus des groupes "Jeunesse et montagne" nés pendant la guerre » dans la définition des objectifs des parcs nationaux. Pierre Lamaison, *Ethnologie et protection de la nature: pour une politique du patrimoine ethnologique dans les parcs naturels: rapport au Ministère de l'Environnement, Direction de la protection de la nature*, (Paris: EHESS, 1983), p.11.

<sup>57</sup> Luginbuhl, *op. cit.*

<sup>58</sup> Yves Luginbuhl, 'Nature, paysage, environnement, obscurs objets du désir de totalité', in M-C. Robic, et al. *Du Milieu à l'environnement: pratiques et représentations du rapport homme/nature depuis la Renaissance*, pp. 14 et 33

<sup>59</sup> Selon Luginbuhl, *op. cit.*, pp. 33-36 ce serait plutôt le contraire, l'écologie scientifique étant engendrée par des considérations d'ordre esthétique, mais ici nous parlons d'un mouvement qui mélange esthétique et science et qui a pris une telle ampleur au cours des deux dernières décennies qu'il est devenu une véritable force politique.

<sup>60</sup> Luginbuhl, *op. cit.*, p. 53.

maintien de l'écosystème,<sup>61</sup> les habitants de la zone périphérique du Parc National- cette zone englobe 88 communes<sup>62</sup> - se virent attribuer un statut curieux: d'une part leur présence et leurs activités sont nécessaires au maintien de l'écosystème d'un point de vue scientifique, et au maintien de la beauté et des qualités toniques d'une cour de récréation pour les forces de production industrielle<sup>63</sup> (dont l'homme primitif vivant dans la cour fait l'un des charmes); d'autre part ils sont nuisibles à la nature, de même que l'homme urbain, et il faut donc leur interdire certaines activités dans l'aire du Parc.

Nous pourrions donc attribuer ce dernier aspect de la philosophie qui sous-tend la création des Parcs Nationaux à l'assimilation de l'homme urbain et l'homme rural, et surtout montagnard, dans la notion que l'homme est responsable de la destruction de la nature. Mais en outre, le Parc national fut créé peu après la perte de la dernière colonie française, l'Algérie. Le mouvement régionaliste à finalité autonomiste naissait, mettant en cause l'unité de la nation. Le gouvernement gaullien avait donc adopté, en 1964, une politique de régionalisation pour mieux contrôler la situation.<sup>64</sup> Peu après la création du Parc national, et avant donc la création de la Maison d'Ossau, l'État avait été violemment secoué par les événements de mai 1968. L'État voyait-il dans les sociétés pré-industrielles vivant sur son sol des peuples primitifs sur lesquels il pouvait exercer son autorité et prétendre les aider avec sa science, sa technologie, son savoir-faire?

Le Parc national a vocation à instruire le grand public sur l'environnement naturel. La publicité faite par le Parc avait attiré les touristes en si grand nombre qu'il devenait nécessaire de prévenir les effets néfastes du tourisme de masse, ce qui avait été la raison d'être du Parc à l'origine. Cette prévention passait par une exposition plus explicite du rôle du Parc dans la *protection* de l'environnement.<sup>65</sup>

Toute augmentation de la pénétration touristique dans le Parc national crée inévitablement des risques pour la conservation de la nature, en dépit de la réglementation prévue et de la surveillance exercée. Il en sera de même aussi longtemps que l'éducation du public n'aura pas abouti à modifier son comportement, ce qui exigera de longs délais.<sup>66</sup>

---

<sup>61</sup> Entretien avec G. Marsan, le 23 décembre 1994.

<sup>62</sup> Daumas, *op. cit.*, p.420.

<sup>63</sup> Daumas, *op. cit.*, p.417

<sup>64</sup> Michel Philipponneau, *Décentralisation et régionalisation*, (Paris: Calmann-Lévy, 1981). pp.22-23

<sup>65</sup> Amis du Parc National (Les), 'Chronique des Amis du Parc national', in Société des Amis du Musée Pyrénéen, *Pyrénées*, octobre- décembre 1971, no 88, p. 250.

<sup>66</sup> Amis du Parc National (Les), 'Chronique des Amis du Parc national', in *Pyrénées*, octobre- décembre 1971, no 88, pp. 250-251.

Le musée d'Arudy s'inscrit donc dans l'universalisation/globalisation du patrimoine naturel. L'environnement naturel de toutes les régions appartient non seulement à tout le monde, mais aussi aux générations à venir;<sup>67</sup> et il faut apprendre à ces nouveaux propriétaires le mode de fonctionnement de leur nouveau jouet, et comment s'en servir pour obtenir les meilleurs résultats et en assurer la longévité afin qu'ils puissent le léguer intact, voire amélioré à leurs héritiers:

Or la conservation de la nature reste l'impératif prioritaire, car nous en sommes comptables vis-à-vis des générations à venir [...].

Le Conseil d'Administration estime, en conséquence, que l'accent doit être mis sur le renforcement de la surveillance, de l'accueil, de l'éducation du public, dans le but de limiter d'une part le nombre des accidents, d'autre part les dégradations de la nature. Il est nécessaire, en un mot, que progressent parallèlement la "clientèle" du Parc national et la structure d'accueil prévue à son intention.<sup>68</sup>

Le Musée d'Arudy, tout comme le Parc National, a hérité de l'écologie de la Belle Epoque, quand des « montagnards », c'est-à-dire des habitants des plaines aimant la montagne et la considérant comme leur appartenant, ont décidé qu'il fallait la sauver. Ainsi, le musée d'Arudy s'inscrit dans une campagne de sensibilisation d'un public non-montagnard à la beauté de la nature.<sup>69</sup> Ce public majoritairement non-montagnard est constitué par des « groupes scolaires, éducateurs, stages d'écologie, lycées, lycées agricoles, centres universitaires, officiers, assistantes sociales, pèlerinages, colonies de vacances, groupes de montagne, amis du Parc et congrès international d'études pyrénéennes ». <sup>70</sup>

L'imposition de l'écologie des citadins aux communautés valléennes ne fut pas chose simple. La conjoncture locale de la création de la Maison d'Ossau est celle de la méfiance de nombreuses communes dans les vallées dont les territoires se trouvaient dans le Parc National (notamment dans le Haut-Ossau), d'où la nécessité d'exposer à leur intention les objectifs du Parc afin d'atténuer leur hostilité:

[Les] réactions hostiles sont normales, car les montagnards sont d'autant plus attachés à leurs terres qu'ils les ont longtemps défendues contre la nature

---

<sup>67</sup> Jean-Pierre Brizio, 'Pour une économie du patrimoine: la gestion de l'environnement', in Lamy, Yvon, et al., *Le Pouvoir de protéger: approches, acteurs, enjeux du patrimoine en Aquitaine*, (Bordeaux: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1992), pp.67-68.

<sup>68</sup> Amis du Parc National (Les), 'Chronique des Amis du Parc national', in *Pyrénées*, octobre- décembre 1971, no 88, p. 251.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> Amis du Parc National (Les), *op. cit.*, pp. 253-254.

et contre la convoitise des autres. Dans leur esprit, la création du parc équivaut à une expropriation.

Il nous appartient de corriger cette interprétation fautive, car le parc ne sera pas une dépossession mais au contraire une chance de revanche sur le destin cruel, apportant à la montagne des éléments de régénération.<sup>71</sup>

C'est là le premier message livré avec force au visiteur dès son entrée au Musée d'Arudy, lequel est chargé de faire comprendre au visiteur que, même si le territoire du Parc National est considéré comme étant le patrimoine de tout le monde, même si, de ce fait, des lois réglant l'usage que les propriétaires peuvent en faire leur sont imposées, dans l'intérêt du monde entier, y compris les générations à venir, légalement ce territoire appartient aux populations locales. Le Parc National y est pour les aider. La Maison d'Ossau est donc surtout, au départ, un instrument de propagande pour le Parc National.

Était également associé au nouveau musée un chercheur du CNRS qui apporta des collections archéologiques provenant des Pyrénées centrales et occidentales. La convention établie permettait au chercheur d'installer un laboratoire d'études archéologiques, et mettait à sa disposition un étage entier et des caves pour la conservation des collections. En contrepartie, une partie des collections devait être exposée au sous-sol.<sup>72</sup>

L'exposition ethnographique naquit d'une idée d'un ancien adjoint au maire d'Arudy qui estimait qu'il serait intéressant de montrer quelques éléments du pastoralisme ossalois qui ne diffère pas peut-être beaucoup du pastoralisme dans d'autres vallées pyrénéennes mais qui est néanmoins encore l'activité principale en Ossau.<sup>73</sup> Le but était donc de représenter un aspect important de la vie économique de la vallée plutôt que de prétendre posséder quelque chose d'unique. La contribution des expositions ethnographiques, qui tournent autour du pastoralisme et de l'exploitation du marbre en vallée d'Ossau, à l'image des ossalois diffusée par la Maison d'Ossau est de lui donner de la couleur exotique, et de renforcer l'image d'une communauté primitive.

Toutes les recherches effectuées dans le Parc National des Pyrénées Occidentales, et donc l'image de la vallée d'Ossau diffusée par le Musée d'Arudy, sont surveillées et contrôlées par l'État. La politique de protection de l'environnement mise en pratique dans chaque Parc National est décidée par le Parc, mais doit être approuvée par le ministère de

---

<sup>71</sup> Raymond Ritter, 'La Question du Parc National', in *Pyrénées*, no 61 janvier-mars 1965, p. 5, citant M. Ducru.

<sup>72</sup> Entretien avec G. Marsan, le 23 décembre 1994

<sup>73</sup> *Id.*

l'Environnement.<sup>74</sup> C'est en grande partie la Mission du patrimoine ethnologique du ministère de la Culture qui finance les recherches portant sur les « savoirs naturalistes populaires ». <sup>75</sup> Les Parcs peuvent obtenir des crédits du Fonds d'intervention culturel, géré par la direction des Musées de France, ainsi que de la Mission du développement culturel.<sup>76</sup> La Fédération des parcs naturels de France et la Cellule inter-parcs du ministère de l'Environnement ont contribué à sensibiliser les gardes des parcs au patrimoine ethnologique.<sup>77</sup> Depuis leur création en 1980 la Mission et le Conseil du patrimoine ethnologique du ministère de la Culture collaborent avec le ministère de l'Environnement en ce qui concerne les recherches effectuées dans les Parcs nationaux et régionaux.<sup>78</sup>

Chacune de ces opérations est caractérisée par le fait qu'un Parc a suscité ou accueilli le projet, à titre d'organisme demandeur, qu'un responsable scientifique de haut niveau supervise son déroulement, et qu'un ou plusieurs chercheurs formés à l'ethnologie ou ethnologues professionnels effectuent les recherches.<sup>79</sup>

Le résultat est que le sous-sol était occupé par des expositions d'archéologie et le rez-de-chaussée par des collections offertes et mises en place par le Parc National sur la faune et la flore, et les objectifs du Parc.<sup>80</sup>

L'exposition au premier étage devait s'insérer dans le contexte de la restauration de l'édifice, inscrit sur l'inventaire du Patrimoine bâti. La charpente de la toiture fut mise à nue pour permettre au visiteur d'observer cet aspect de « cette architecture un peu particulière ». <sup>81</sup> C'est parmi ces poutres que fut mise en place l'exposition ethnographique, consistant en une collection d'objets d'« autrefois » ou de « jadis », accompagnés de quelques séries de photographies tout aussi vaguement situées dans le passé.

L'exposition ethnographique souffre d'un manque de place: il y a donc trop d'objets dans trop peu d'espace. Ce qui rend difficile un discours cohérent à l'intérieur de cette exposition, même si elle est située dans le discours, cohérent, de l'ensemble des

---

<sup>74</sup> Pierre Lamaison, *Ethnologie et protection de la nature: pour une politique du patrimoine ethnologique dans les parcs naturels: rapport au Ministère de l'Environnement, Direction de la protection de la nature*, (Paris: EHESS, 1983), p.13.

<sup>75</sup> Lamaison, *op. cit.*, p.15.

<sup>76</sup> Lamaison, *op. cit.*, p.38.

<sup>77</sup> Lamaison *op. cit.*, p.29.

<sup>78</sup> Lamaison, *op. cit.*, p.37.

<sup>79</sup> Lamaison, *op. cit.*, p.40

<sup>80</sup> Entretien avec G. Marsan, le 23 décembre 1994.

<sup>81</sup> *Id.*



expositions qui forment le musée, et doit contribuer au message que celui-ci veut communiquer au visiteur.

Pour Geneviève Marsan, le fait que le musée qui conserve certains éléments du patrimoine ossalois est dans la vallée même est important, puisque cela permet à la communauté ossaloise de rester propriétaire de son patrimoine, et d'exercer un degré de contrôle sur la manière dont il est présenté au public.<sup>82</sup>

Sauf un désaccord en 1989/90 entre la municipalité et l'archéologue responsable des collections archéologiques, qui a conduit à l'expulsion de ces collections, au départ dudit scientifique et au remplacement des collections par d'autres provenant également de la partie béarnaise des Pyrénées-Atlantiques prêtées par le Service régional d'Archéologie, le contenu du musée, en ce qui concerne l'image des Ossalois qu'il diffuse est resté inchangé depuis la création du musée.<sup>83</sup> Nous allons donc procéder comme pour le Musée Pyrénéen, et considérer les expositions actuelles comme étant essentiellement celles voulues par les créateurs.

L'image des Ossalois diffusée par la Maison d'Ossau est celle d'une société primitive, exotique, suffisamment intéressante en elle-même pour justifier la visite, mais qui en outre vit dans un monde paradisiaque. Ce monde, c'est la société ossaloise qui l'a forgé et qui le maintient. Cependant, ses actions, si elles ne sont pas contrôlées, conduiront à la destruction de ce monde que ces mêmes actions ont rendu si beau. Grâce au Parc National, les valléens ne détruiront pas leur propre habitat. La présence de la société ossaloise est indispensable à nos besoins, mais elle ne semble pas très bien se débrouiller. Nous devons employer notre science pour trouver des solutions qui permettent aux Ossalois de survivre, sans nuire à l'environnement. C'est une image qui rappelle les apologues du colonialisme au XIX<sup>e</sup>, où l'ingérence du pouvoir colonisateur est représentée comme étant mutuellement bénéfique.

### *L'écomusée à Lourdios*

L'écomusée de la vallée d'Aspe fut ouvert au public en août 1992. Il vint ajouter son mot à la polémique qui oppose écologistes et Aspois autour du projet de construction de l'axe routier E7, destiné à faciliter la liaison entre l'Espagne et l'Europe du nord. Les

---

<sup>82</sup> *Id.*

<sup>83</sup> *Id.*



valléens, maintenus dans un état de primitivisme relative pour maintenir l'écosystème et satisfaire les besoins esthétiques des touristes, ont décidé qu'ils voulaient être intégrés à l'Europe, vivre dans un confort acceptable. Ils croient que la construction de la route qui doit assurer le transport de cargaisons entre pays européens apportera des retombées économiques à leur vallée.

Cependant, les écologues et les écologistes ont décidé que pour protéger l'environnement il fallait qu'il appartienne à quelqu'un. Ce qui les a conduit à la notion de « patrimoine naturel », un terme que l'on trouve dès 1972 « dans une convention établie par l'Unesco pour protéger le patrimoine mondial, culturel et naturel ».<sup>84</sup> Ce patrimoine naturel appartient au monde entier actuel et aux générations à venir, une notion qui déguise l'accaparement de l'environnement par les sociétés industrielles et post-industrielles qui s'approprient ainsi le droit de dicter aux sociétés rurales, vivant en étroite liaison avec leur environnement immédiat, leur comportement vis-à-vis de celui-ci.<sup>85</sup> La vallée d'Aspe, donc, n'appartient plus, aux Aspois, mais à l'univers. Ce qui signifie, en termes pratiques, à ceux qui ont intérêt à veiller sur le maintien en l'état de cette vallée ou son amélioration: au citoyens qui s'y intéressent suffisamment pour se considérer héritiers de ce patrimoine.

Les Aspois n'ont plus le droit de transformer leur environnement immédiat en fonction de leurs besoins matériels parce que les besoins esthétiques de la France urbaine, qui en outre veut apporter cette région de grande beauté en dot à l'Union européenne, voire à la communauté mondiale, s'y opposent. En même temps, l'État français, ainsi que ses partenaires européens, s'intéresse à la construction de cette route transpyrénéenne. En effet, l'amélioration du réseau routier en Europe est susceptible d'augmenter sensiblement les chiffres d'affaires des grandes entreprises.

Surgit *Ursus Arctus L.*, l'ours brun des Pyrénées, en voie de disparition, devenu symbole du mouvement écologiste dans les Pyrénées, et attirant l'attention de plusieurs pays européens et même des États-Unis où l'ours, l'E7 et le tunnel font l'objet d'un certain nombre d'articles dans la presse.

En même temps que l'État français veut, pour des raisons économiques, construire l'axe routier, elle se le doit, face à la pression écologiste dans son propre pays ainsi que dans les

---

<sup>84</sup> Jean-Pierre Brizio, 'Pour une économie du patrimoine: la gestion de l'environnement', in Lamy, Yvon et al., *Le Pouvoir de protéger: approches, acteurs, enjeux du patrimoine en Aquitaine*, (Bordeaux: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1992), p. 63.

<sup>85</sup> Cf. le sommet mondial à Rio de Janeiro.

autres pays occidentaux, de veiller à la protection de l'ours. L'État trouve une solution. Il facilite la nomination d'un élu aspois, Jean Lassalle, à la présidence du Parc National, sachant que M. Lassalle, dans l'intérêt économique de sa vallée, prône la construction de l'E7, alors que normalement un président du Parc national devrait s'opposer à l'élargissement de la route existante à la faveur de la faune et la flore. Si la route détruit l'ours, ce sera selon toute apparence la faute des Pyrénéens.<sup>86</sup>

Pendant ce temps, la vallée d'Aspe se vide de ses habitants jeunes, surtout de ses femmes, qui vont chercher de quoi vivre dans les plaines. La construction de l'E7 toute seule n'apporterait rien à la vallée d'Aspe, sinon la pollution et le bruit des camions transportant les marchandises du nord de l'Europe vers le sud, et *vice versa*. Un projet d'accompagnement, consistant à améliorer la structure d'accueil de la vallée, est conçu. Celui-ci doit attirer une clientèle, créant ainsi des emplois et permettant aux valléens de rester chez eux. Pour que ceux qui autrement auraient traversé la vallée le plus vite possible daignent y séjourner ne serait-ce que pour quelques heures, il fallait créer des centres d'intérêt, surtout dans la basse vallée, qui, venant s'ajouter à la beauté de la nature, les attireraient. C'est à certains éléments de la culture aspoise, intimement liée à l'environnement, que revint cette tâche. L'écomusée de la vallée d'Aspe à Lourdios-Ichère, premier maillon d'une chaîne d'établissements muséaux appelés à représenter l'ensemble de la vallée, s'insère sans aucun doute dans le contexte du besoin d'attirer des touristes. Mais est-ce qu'il apporte aussi une réponse aspoise à la situation décrite ci-dessus?

Comme le Musée du Parc National des Pyrénées Occidentales, l'écomusée de la vallée d'Aspe met l'accent sur la relation entre la société rurale et la nature. (L'accent dans le Musée Pyrénéen est plutôt sur le mobilier et l'outillage). Mais, dans l'écomusée, le Pyrénéen n'est plus un ravageur de la nature. L'État n'est plus appelé à intervenir en inventant de nouvelles lois pour contrôler les excès d'un peuple irresponsable. Au contraire, le Pyrénéen est présenté comme vivant harmonieusement avec la nature dont il tire sa subsistance. Si l'image de l'Aspois dans l'écomusée tend à démentir celle projetée par le Musée du PNPO, les concepteurs et les créateurs de l'écomusée l'ont néanmoins puisée dans l'imagerie romantique et réaliste: le berger doux et paisible des Romantiques; le peuple à qui il faut les bienfaits du progrès, caractéristique des Réalistes. Pourtant, les

---

<sup>86</sup> Voir Marianne Bernard, *Génération Démagogie*, (Bizanos: S.E. Bihet, 1992), Claude Dendaletche, *La Cause de l'ours*, (Paris: Éditions Sang de la terre, 1993), et Christian Laborde, *Danse avec les ours: O.P.A. sur les Pyrénées*, (Paris: Éditions Régine Deforges, 1992).

aspects les plus voyants des courants romantique et réaliste- braconniers et chasseurs d'ours; misère-sont absents.

Un touriste est un client. Et il faut toujours s'efforcer de donner au client ce à quoi il s'attend, même si ce qu'on lui propose est un écomusée qui est censé tendre un miroir à la société qu'il représente. Or, le client a imbibé une image du Pyrénéen, plutôt floue, mais qui correspond à un mélange de celles diffusées par les Romantiques et les Réalistes, et par leurs successeurs, influencés à leur tour par ces courants artistiques et intellectuels. Il ne faut pas qu'il soit trop déçu. L'image qu'on lui présente doit donc contenir un fort élément de l'imagerie en circulation libre depuis le XIXe siècle. Ceci ne va pas forcément à l'encontre de l'autre but d'un écomusée, celui de tendre un miroir au peuple représenté. La société valléenne a absorbé, elle aussi, ce curieux mélange d'images romantiques et réalistes, et elle a même adapté sa personnalité pour mieux y correspondre.<sup>87</sup> Les habitants de Lourdios-Ichère trouvent donc que leur portrait est bien réussi.

La création d'un écomusée à Lourdios-Ichère fut l'idée du maire de Lourdios-Ichère qui est aussi conseiller-général d'Accous. L'adjoint du maire, qui avait collaboré à la gestion du Musée Béarnais avant de participer à la création du Musée du Maïs, a également appliqué ses compétences en matière muséale et ethnographique à la conception de l'écomusée.<sup>88</sup> Le but est, selon Ariane Bruneton, ethnologue ayant collaboré aux premiers stades de la genèse, d'être « l'écomusée de la vallée d'Aspe », (devons-nous donc faire abstraction du sous-titre de l'exposition: *un village se raconte?*) en attendant la création des autres maillons d'une chaîne d'établissements muséaux qui, ensemble, constitueront effectivement un écomusée de la vallée entière.<sup>89</sup>

Pour quelle raison Jean Lassalle voudrait-il montrer, non seulement au visiteur une image de la vallée d'Aspe, mais aussi à la vallée d'Aspe une image d'elle-même?

Si l'on s'en tient au Musée, il reste clair que le miroir que voulait charitablement tendre l'écomuséologue aux populations profondes, s'est mué en instrument qui renvoie bien une image mais une image doublement détournée: elle ne provient pas de cet idéal de réalité d'une « population » que présupposaient les textes fondateurs de la doctrine, mais bien de muséologues qui travaillent certes en prise avec cette « population » (quelle aire? sur quels critères? pour combien de temps?) mais font preuve d'une originalité de vision qui leur est propre et qui surtout est asservie, dans la réalité sociale des choses, aux projets des élus. Lesquels se doivent de faire passer quelque chose

---

<sup>87</sup> Voir François de la Bretèque, 'Images of 'Provence': Ethnotypes and stereotypes of the south in French cinema' (traduit par Brenda Ferris et Robert Snow), in Dyer, Richard et Vincendeau, Ginette, et al. *Popular European Cinema*, (London: Routledge, 1992), p.64.

<sup>88</sup> Entretien avec Ariane Bruneton, le 14 décembre 1993.

<sup>89</sup> *Id.*

d'emblématique dans le message, qu'il s'agisse de conforter, une fois de plus, leur légitimité politique, ou qu'il soit question de mener une politique culturelle, ou touristique. L'anthropologie de l'écomusée est donc strictement une anthropologie appliquée, qui n'a rien de spéculatif. En cela, elle construit une culture en phase avec une société en mutation économique, où industrie et agriculture abandonnent leurs domaines aux friches. L'image fabriquée est donc très apprêtée. Autre détournement: ce n'est pas pour la renvoyer vers « les populations » qu'on a élaboré cette image, mais plutôt pour l'adresser aux collègues-concurrents, aux élus ou administratifs, aux médias, aux touristes, aux entreprises à séduire pour qu'elles viennent s'installer dans un pays qui offre, outre toutes les facilités, les garanties d'un « patrimoine » de premier choix.<sup>90</sup>

L'écomusée efface-t-il les particularismes des villages de la vallée à la faveur d'une notion d'unité aspoise? L'un des buts de la série d'établissements muséaux qui doivent constituer un énorme écomusée de la vallée d'Aspe semble être de réunir les communes aspoises dans le développement du tourisme. L'élimination de la concurrence permettrait de pratiquer des prix élevés. L'écomusée serait-il une publicité sophistiquée pour le fromage de brebis produit dans la vallée?

En somme, dans les représentations actuelles des acteurs économiques et politiques, l'équation produit égale pays se vérifie: c'est bien de l'utilisation du patrimoine territorial à des fins économiques et sociales qu'il s'agit.<sup>91</sup>

L'écomusée, ainsi que nous en informe une notice à l'intérieur, près de l'entrée, est financé par la Commune de Lourdios-Ichère, le Parc National des Pyrénées occidentales, le Conseil régional, les Ministères de la Culture et de l'Environnement, et la Communauté (ou Union) européenne. Dans quelle mesure ont-ils volontairement orienté l'écomusée? Ariane Bruneton, ethnologue, qui affirme qu'elle a eu « absolument carte blanche » pour faire ce qu'elle voulait faire, évoque des difficultés d'ordre technique et (surtout) économique, qui l'ont empêchée de réaliser parfaitement ses projets pour les parties de l'écomusée dont elle était chargée, et qui ont influencé la forme et le contenu de l'ensemble des expositions.<sup>92</sup>

C'est Madame Bruneton qui a effectué aux archives de Lourdios et Osse « la recherche préalable au montage de ce qui devait être une maison du pastoralisme ». Les archives l'informant de la multiplicité des activités économiques à Lourdios au XIX<sup>e</sup> siècle elle a

---

<sup>90</sup> Jean- Luc Obereiner, 'Homo, Museum: Quid novi sub sole?', in *Anthropologues, anthropologie et musées* (Paris: Association Française des Anthropologues, 1990), pp.34-35.

<sup>91</sup> Guy di Méo, Jean-Pierre Castaingts, Colette Ducournau, 'La patrimonialité des territoires: ses effets dynamiques', in Lamy, Yvon, et al., *Le Pouvoir de protéger: approches, acteurs, enjeux du patrimoine en Aquitaine*, (Bordeaux: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1992), p 103.

<sup>92</sup> Entretien avec A. Bruneton, le 14 décembre 1994.

voulu représenter cette réalité historique dans l'écomusée. Ayant vu Jean Barthou, l'arrière grand-père de Louis Barthou, mentionné dans les archives en tant que secrétaire de mairie et instituteur, Madame Bruneton a proposé « de rédiger ce qui aurait pu être le journal tenu par Jean Barthou à la retraite ». C'est donc un document fictif qui devait mettre en scène les réalités historico-économiques de Lourdios au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le journal parlerait de toutes les activités économiques exercées dans la commune, plutôt que du seul pastoralisme. Cette proposition a reçu l'approbation du maire de Lourdios-Ichère, et de Guy Brun, maître d'oeuvre du projet de l'écomusée, qui a affirmé que ce dernier serait une mise en scène du journal.<sup>93</sup>

Le journal s'étendant sur environ quatre-vingts pages, la mise en scène fut difficile. Dans la première salle que l'on visite, on écoute l'enregistrement d'une lecture de seulement trois pages, et l'on peut suivre ce texte qui est disposé sur un meuble représentant la table de travail de Jean Barthou. La plus grande partie du matériel du journal est donc inutilisé, mais Madame Bruneton a pu se servir de quelques éléments du texte qu'elle a adaptés pour les notices qui se trouvent à côté des objets exposés dans le bâtiment ainsi que près des choses d'intérêt dans le village qu'elles sont destinées à expliquer.

La lecture du journal est destinée à rendre plus vivant le passé du village. Madame Bruneton considère que l'exposition d'objets est un moyen insuffisant d'évoquer un mode de vie, que l'aspect de la communauté que ces objets simples, voire primitifs, évoquent est plutôt la pauvreté qu'autre chose.<sup>94</sup>

Pour la mise en scène du travail des ethnologues, les concepteurs de l'écomusée ont fait appel à Guy Brun, muséographe ayant réalisé l'écomusée de la Margeride. Le travail du muséographe consiste à « traduire » le matériel résultant des recherches des ethnologues.<sup>95</sup> L'écomusée regroupe les objets exposés selon des thèmes. Mais les objets dans la salle représentant le bureau de Jean Barthou sont de diverses origines, peut-être tous du même village, mais ils n'ont pas tous appartenu à l'instituteur/ secrétaire de mairie. Dans la deuxième salle, une collection de photographies de circa 1900 sont présentées dans la même vitrine qu'une collection d'instruments et d'outils. Les photographies n'étant pas

---

<sup>93</sup> *Id.*

<sup>94</sup> Entretien avec A. Bruneton, le 14 décembre 1994. Voir aussi Marc-Eric Gruénais et Marie-Paule Ferry 'Crise de l'objet ethnographique', in *Anthropologues, anthropologie et musées* (Paris: Association Française des Anthropologues, 1990) pp. 7-9.

<sup>95</sup> Entretien avec A. Bruneton, le 14 décembre 1994.

datées, elles représentent, avec les objets, une période vague, mais que l'on peut situer entre la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et le milieu du XX<sup>e</sup>.

Alors que dans les cas du Musée Pyrénéen, et de la Maison d'Ossau la scénographie est fortement influencée par l'architecture des locaux qui hébergent les expositions, ce qui crée une ambiance de rusticité, les objets exposés dans l'écomusée sont suffisamment isolés, et la lumière strictement contrôlée. Il n'y a aucune prétention de représenter l'intérieur d'une maison de montagnard en se servant des briques d'un mur de château fort. On ne dépend pas de poutres mises à nu pour évoquer la simplicité d'une maison de paysan. Le visiteur, en regardant le diaporama, dans le noir, est plongé dans ce monde de bergers, la seule interférence venant de la maquette illuminée de la vallée enneigée, créant une ambiance féerique, magique.

Nous pourrions interpréter l'écomusée de la vallée d'Aspe comme une riposte à l'ethnographie impérialiste du Musée Pyrénéen et de la Maison d'Ossau qui figent le Pyrénéen dans un passé vague, soulignant sa pauvreté, présentant sa vie comme tournant autour du travail et de la famille, faisant de lui, comme d'autres paysans, le héros fondateur de la nation française, qui, ayant du mal à s'adapter aux exigences du XX<sup>e</sup> (ou du XXI<sup>e</sup>) siècle et ses valeurs a besoin de « notre » aide.

L'écomusée de la vallée d'Aspe utilise l'audiovisuel pour mettre en valeur l'évolution de cette communauté, où ce qui, du point de vue de la société occidentale (sub-) urbaine, (post-) moderne, technologique, est perçu comme appartenant au passé coexiste avec ce qui appartient indéniablement à la fin du XX<sup>e</sup> siècle: si, par exemple, l'approvisionnement des bergers aux estives et le transport du fromage se font encore à dos d'âne, l'emploi de l'hélicoptère (avec pilote professionnel, bien entendu) est de plus en plus fréquent.

L'écomusée met en avant la volonté des Aspois de revendiquer leur part du confort matériel dont jouit l'Europe des plaines, plutôt que de demeurer figés dans un passé exotique pour plaire aux touristes et aux écologistes qui, leur environnement naturel étant sérieusement dégradé, viennent imposer leur loi à ceux qui n'ont pas encore détruit le leur.

## Chapitre 8

### Continuité d'intérêt et avenir

#### *Le Musée Pyrénéen*

Le Musée Pyrénéen a donc peu changé depuis sa conception à la Belle Epoque et sa création à la suite de la Première Guerre mondiale.

Pour son conservateur actuel cette situation est « inacceptable ». Une transformation de fond du Musée lui paraît indispensable; le « replâtrage » conduirait à une « impasse totale ». « On doit pouvoir donner une autre image du Pyrénéen dans une perspective historique et qui débouche sur l'actuel et surtout sur l'avenir ». Dans cette perspective, Madame Marsan ne voit aucun inconvénient à ce que le Musée Pyrénéen continue d'inclure dans ses expositions des objets qui y sont déjà, qui « pérénisent l'âge d'or de cette ethnographie et le XIX<sup>e</sup> siècle », « à condition effectivement qu'ils ne soient pas isolés et présentés comme de beaux objets ».<sup>1</sup>

Le projet de réforme du Musée Pyrénéen tiendra compte de l'existence des projets de restauration ou de réforme, de la création d'autres musées sur les deux versants et dans le piémont, et le mettra en relation avec eux, et ces derniers entre eux en réseau. Le but de ce réseau serait de diffuser une image cohérente, harmonieuse, des Pyrénées et des Pyrénéens, au visiteur qui serait renvoyé d'un musée à un autre.<sup>2</sup>

Le Musée Pyrénéen, déjà bien placé, topographiquement ainsi que sur le plan touristique, pour attirer les foules à lui-même, jouerait « un rôle d'ancreur », devenant un point central pour une représentation des « activités primordiales des Pyrénéens », agissant en « fédérateur pour tout ce qui pourra être présentation de l'histoire ou de l'ethnographie des Pyrénées, que ce soit sur le versant français ou sur le versant espagnol ». Dans le cadre de ce réseau, la réforme du Musée Pyrénéen devrait inciter les autres musées à repenser leurs expositions.<sup>3</sup> De son côté, le Musée Pyrénéen ne peut repenser ses expositions spécifiquement ethnographiques qu'en relation avec les révisions en cours aux musées de Tarbes, de Bagnères de Bigorre, et au Musée Basque à Bayonne.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Entretien avec G. Marsan, le 21 décembre 1994.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> Entretien avec G. Marsan, le 23 décembre 1994.

La réforme du Musée Pyrénéen ne s'annonce pas radicale, pourtant. Le conservateur actuel estime que c'est justement parce que les fondateurs et les conservateurs successifs ont créé un musée ayant de solides fondements mais aussi une potentialité dynamique qu'il est possible de le réformer de façon à ce qu'il réponde à la conjoncture actuelle sans devoir tout défaire. Il n'y aura donc pas de « polémique », mais une « réorientation » significative.<sup>5</sup>

Que vient chercher un visiteur dans un musée ethnographique tel que le Musée Pyrénéen? Le Musée a, parmi ses projets, une enquête auprès du public, destinée à permettre au Musée de répondre à cette question. Mais le Musée, qui se veut un organisme culturel et non pas commercial, ne propose pas d'offrir au public tout ce qu'il demande; le contenu sera conforme à la vocation éducative du Musée Pyrénéen telle qu'elle fut établie par Le Bondidier: représenter les Pyrénées et ce qui leur est propre. Dans la mesure où ce que demande le public correspondra à cette vocation, le Musée Pyrénéen tentera d'y répondre. Le conservateur actuel insiste que le Musée doit représenter la « réalité ». Ce qui exclut une image idéalisée.<sup>6</sup>

Quelle est cette « réalité »? La réalité d'un point de vue pyrénéen? En tant qu'indigène du piémont pyrénéen, et en tant qu'archéologue travaillant dans ces montagnes depuis une vingtaine d'années, le conservateur estime qu'une image diffusée par elle sera plus proche de la réalité puisqu'elle connaît les montagnards. Elle voudrait représenter le pastoralisme, la vie quotidienne, la vie collective (ou « ce qu'il en reste en tout cas »), et festive, et « le sens que l'on donne, que l'on a donné, et que l'on donne encore à la fête », puisque ceci peut, selon le conservateur, aider à connaître les montagnards. « Parce que la fête me semble un bon moyen de donner une ouverture sur une population qui évolue, qui a évolué, et qui évolue encore, et qui, par certains moments de sa vie dans l'année, se manifeste d'une manière que je trouve significative".<sup>7</sup>

Pour ce qui est du pastoralisme, l'activité principale dans les vallées pyrénéennes aujourd'hui encore, le conservateur du Musée Pyrénéen enquête auprès de bergers, confrontés aux problèmes que leur apporte la construction de l'Europe (modification obligatoire des cabanes pour qu'elles soient conformes aux normes européennes, modifications des parcs; modification des relations entre les bergers, certains croyant

---

<sup>5</sup> Entretien avec G. Marsan, le 21 décembre 1994.

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> *Id.*



trouver une solution dans la vente de la viande, d'autres préférant le maintien de la fabrication de fromage). Elle s'intéresse à ce qu'ils disent de ces problèmes, aux solutions qu'ils se proposent. Elle veut représenter ces réalités complexes, propres aux Pyrénées, dans le Musée Pyrénéen ou dans la Maison d'Ossau, en les situant dans une perspective historique qui tracerait l'évolution du pastoralisme depuis ses origines jusqu'à nos jours et qui déboucherait sur l'avenir.

Si le souci de présenter ce qui est beau l'emporte, dans l'assemblage de certaines salles du Musée Pyrénéen dans son état actuel, pour le conservateur actuel le « plaisir des yeux » doit être « un moyen d'ouvrir l'esprit », d'éveiller la curiosité, de donner « envie d'en savoir plus ». Une « présentation harmonieuse », dans cette optique, a une fonction pédagogique. Par « harmonie », Madame Marsan entend non pas une beauté d'ordre esthétique et superficiel. « L'harmonie peut venir de l'homogénéité de l'exposition ». Elle ne voit aucun inconvénient à ce que le Musée Pyrénéen ou la maison d'Ossau, exposent des outils agraires actuels, dont la valeur esthétique n'est pas moindre, pour elle, que celle des vieux outils qui évoquent un « autrefois » idéalisé.<sup>8</sup>

Il y a toujours plus dans chaque image que ce que nous pouvons en dire, et en ce sens l'utilisation de l'image est totalement indispensable à l'appréhension de nombreux phénomènes dont elle nous donne connaissance sensible dans l'attente, peut-être, d'une autre approche. Ce que nous « sentons », le choix esthétique, constitue un élément d'approche des phénomènes que nous ne savons pas quelquefois maîtriser autrement et apparaît ainsi comme un véritable lieu de recherche.<sup>9</sup>

En attendant la réforme, le Musée Pyrénéen, inchangé essentiellement depuis les années 1920-30, continue d'attirer annuellement quelques 140.000 visiteurs, la baisse de ces chiffres depuis la fin des années 1960 s'expliquant surtout par la multiplication à Lourdes des attractions commercialisant la religion chrétienne.

Quel est l'intérêt, dans les années 1990, en pleine construction de cet organisme supranational qu'est l'Union Européenne, d'un musée ethnographique conçu quand la France était ravagée par la Première Guerre Mondiale, en plein essor du nationalisme?

Il est intéressant de noter que Jean Robert, qui a changé, ou même supprimé certaines salles, n'a pas touché à la « cuisine béarnaise », ou à la « chambre de Bigorre ». Le conservateur actuel de ce musée envisage la possibilité de conserver ces deux

---

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> Jacques Lombard, 'Propos échappés', in Association française des anthropologues, *Anthropologues, anthropologie et musées*, Bulletin n° 39, 30 mars 1990, p.86.

« intérieurs » intacts, non seulement parce que les visiteurs en général semblent les apprécier, mais surtout parce qu'elles constituent « des représentations tout-à-fait intéressantes, non pas de la vie quotidienne mais de l'image que se faisaient de cette vie quotidienne les conservateurs du début du siècle ». <sup>10</sup> Certaines parties du Musée Pyrénéen, version fin de (ce) siècle, auraient donc une fonction de musée du Musée Pyrénéen version début du siècle, et de l'iconographie des Pyrénéistes de la Belle Epoque en général. Ainsi, les Le Bonidier, ou plutôt leur iconographie, intègrent le patrimoine pyrénéen (ou français, ou européen, ou universel).

En conservant de telles expositions le Musée Pyrénéen continuera de fournir, à une fin de siècle en crise, un peu de « rétro »: une vision d'un passé idéalisé.

Le Musée Pyrénéen est aujourd'hui un « musée contrôlé municipal ». <sup>11</sup> Il est donc contrôlé par la Direction des Musées de France. Depuis la décentralisation de l'administration étatique, le Musée Pyrénéen, comme tous les musées contrôlés par la DMF, dépend, en matière d'allocation de crédits, de la Direction régionale des Affaires culturelles. Le conservateur du Musée Pyrénéen estime que cette décentralisation du contrôle a produit une meilleure gestion des musées de province. Ce contrôle, assuré toujours, en dernière instance, par la DMF, permet le maintien d'une certaine uniformité entre les musées sur l'ensemble du territoire national qui sont « destinés de plus en plus à travailler en relation les uns avec les autres pour harmoniser leurs programmes, et réaliser des projets ensemble ». <sup>12</sup>

La décentralisation administrative a donc permis à la DMF de contrôler de plus près les musées de province, et l'harmonisation des programmes assure qu'aucun musée ne diffuse de message qui aille à l'encontre des intérêts de l'État. Mieux, à travers ce contrôle, que Madame Marsan qualifie de « tutelle scientifique et technique », <sup>13</sup> et cette harmonisation des programmes, la DMF peut élaborer un réseau de musées, chacun représentant un aspect de la culture française, de façon à ce que le tout forme une image de la société française telle que le Pouvoir voudrait que nous la percevions. Dans le cas des musées ethnographiques, ce qui est mis en valeur, c'est la riche diversité des cultures régionales, diversité sous-tendue par une homogénéité fondamentale. Nous pourrions considérer le

---

<sup>10</sup> Entretien avec G. Marsan, le 21 décembre 1994.

<sup>11</sup> *Musée Pyrénéen: études préalables à un dossier de programme. Synthèse. Fiche 1.*

<sup>12</sup> Entretien avec G. Marsan, le 23 décembre 1994.

<sup>13</sup> *Id.*

Musée National des Arts et Métiers comme étant un résumé, ou une table des matières, de l'ensemble des musées ethnographiques existant sur le territoire français.

### *La Maison d'Ossau*

Comme le Musée Pyrénéen, la Maison d'Ossau n'a pas subi de modification significative quant à l'image du montagnard pyrénéen qu'il diffuse. La vallée d'Ossau n'aurait donc pas changé depuis plus de vingt ans si l'on s'en tient aux informations véhiculées par ces expositions. Pourtant, si le remplacement des collections archéologiques originales en 1990 n'a pas eu de conséquence à cet égard, le changement dans l'organisation, et surtout la gestion, du Musée d'Arudy, qui fut l'une des conséquences de cette nécessité de trouver des remplacements, conduira, espérons-le, à l'élaboration d'une image plus conforme à l'actualité.

C'est lors du remplacement des collections archéologiques que la municipalité a jugé bon de faire appel aux compétences d'un animateur professionnel, à un conservateur expérimenté pour gérer (« très partiellement ») l'animation, et améliorer les moyens de communication du musée.<sup>14</sup> C'est au conservateur du Musée Pyrénéen, que l'on s'est adressé.

Le nouveau conservateur à temps partiel a tout de suite examiné le potentiel des espaces laissés vides par le départ des collections archéologiques. Une salle, notamment, utilisée auparavant pour des colloques peu fréquents, devait servir désormais de salle audiovisuelle, permettant la diffusion, à la demande des visiteurs, de films sur l'environnement. Cette salle fonctionne actuellement comme salle de conférences (depuis l'été 1993), et d'expositions temporaires, aussi bien que pour la diffusion de films.

Le fait que le Musée d'Arudy est un musée de site permet la conservation sur place du patrimoine ossalois.

Je fais en sorte que les collections qui peuvent provenir d'une vallée y restent- l'archéologie comprise- je trouve scandaleux qu'on puisse encore envoyer, alors qu'on peut les présenter [les collections] d'une manière intelligente, correcte, dans la zone d'où elles [les collections] sont issues- je trouve scandaleux- et scandaleusement colonial- de les envoyer ailleurs, quels que soient les motifs- je pense qu'il faut trouver les moyens de les laisser sur place.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> *Id.*

<sup>15</sup> *Id.*

Ceci est important puisque, selon le conservateur de la Maison d'Ossau, la collectivité, « qui, justement, n'est pas encore une collectivité fossile », conserve le contrôle de son patrimoine, et le met en scène d'une manière qui sert ses intérêts plus que ceux de l'État, par exemple.<sup>16</sup> Mais n'oublions pas le contrôle exercé, en dernière analyse par la Direction des Musées de France, sur les musées sur tout le territoire français, et n'oublions pas non plus que la Maison d'Ossau est aussi et surtout le Musée du Parc National des Pyrénées Occidentales.

En 1994, a été créée autour de ce musée une association, laquelle, de par les intérêts divers des membres, doit contribuer à l'élaboration de l'image de la vallée d'Ossau diffusée par le musée.<sup>17</sup> Madame Marsan croit que le musée a un rôle à jouer dans la réunification du Bas-Ossau et le Haut-Ossau, qui, depuis la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> ont chacun leur propre syndicat de vallée, alors que leurs intérêts leur sont communs. Leur réunification les aiderait donc à trouver des solutions à leurs problèmes actuels.

Si le Musée Pyrénéen n'a pas encore fait d'enquête permettant de savoir ce que viennent chercher les visiteurs, le Musée d'Arudy a déjà abordé la question. Madame Marsan a rappelé au Conseil municipal la nécessité de la publicité pour attirer une clientèle qui irait autrement droit au Haut-Ossau pour visiter le Parc.<sup>18</sup> Le Conseil municipal a donc été forcé de réfléchir sur ce qui attire les visiteurs à ce musée. Ils ont décidé de mettre en valeur, dans un dépliant, tous les atouts du musée, à commencer par l'architecture de l'édifice historique qui héberge les expositions, et ensuite quelques détails sur les diverses expositions.

En relation avec l'élaboration du dépliant a été effectuée une enquête auprès des visiteurs durant les mois de juillet et août 1994, portant sur l'acquisition de connaissances pendant la visite et leurs réactions à la fin de la visite. Que reste-t-il à dire sur la vallée d'Ossau? Que voudrait savoir le public? Le conservateur doit conjuguer ce que le scientifique sait et veut dire, et les attentes du public, mais en même temps attirer l'attention du public sur ce qu'il y a d'intéressant à découvrir. Des expositions temporaires sont essentielles pour diffuser des connaissances nouvellement acquises par les chercheurs, notamment en matière d'archéologie, en attendant les moyens nécessaires pour

---

<sup>16</sup> *Id.*

<sup>17</sup> *Id.*

<sup>18</sup> *Id.*

mettre à jour les expositions permanentes. Il faut que les communes de la vallée prennent conscience du potentiel du musée en tant qu'outil de diffusion d'une image positive de la vallée, et qu'elles y déposent des éléments de leur patrimoine.<sup>19</sup>

Voilà comment peut bouger une structure qui a déjà vingt ans d'âge, qui a été repris il y a environ quatre ans et qui actuellement est en réforme pour permettre de donner de la vallée d'Ossau une autre image que celle qu'il donne à l'heure actuelle, une meilleure image- de toute façon elle ne peut être que meilleure. Et c'est pour cela que dans le programme, il y a, en matière d'ethnographie, le projet d'un film, sur quelque chose qui me semble important: la fête; et la fête avec une activité qui me semble originale, la danse, puisqu'elle est conservée ici d'une certaine manière, et qu'elle est différente d'ailleurs.<sup>20</sup>

Le but de l'Association formée autour du musée est de « promouvoir la connaissance du milieu montagnard, des relations spécifiques que l'homme a su établir avec cet environnement". Il est prévu que les résultats des recherches effectuées par les membres de cette association soient communiquées au travers de cycles de conférences, de tables rondes, d'expositions publiques, et de films. L'on espère que cette association aboutira à prendre la forme d'un comité scientifique, et que cette structure favorisera des rencontres internationales sur l'homme et le milieu montagnard.<sup>21</sup>

Madame Marsan conçoit le rôle du musée comme étant un moyen de diffuser une image des Ossalois qui ait leur approbation. Le Musée d'Arudy doit « dire des choses qui puissent être entendues *par les Ossalois* ». Le public visé en priorité est donc la population représentée par et dans le musée. Le musée et ce public local doivent, en dialoguant, aboutir à l'élaboration d'une image positive. Ainsi, l'Association créée autour du musée compte parmi ses membres des représentants de syndicats pastoraux.

Le patrimoine mis en scène au Musée Pyrénéen est surtout la culture matérielle. Au Musée d'Arudy l'accent, depuis le départ, est sur le patrimoine naturel. La section ethnographique a pris essentiellement la même forme que les expositions au Musée Pyrénéen: des objets représentant la culture matérielle figée dans un passé assez vague. Pourtant, il y a eu une tentative de représenter des activités, telles que la transhumance et la fabrication du fromage, et l'exploitation du marbre, par le biais de séries de

---

<sup>19</sup> *Id.*

<sup>20</sup> *Id.*

<sup>21</sup> *Id.*

photographies accompagnées d'explications. Madame Marsan affirme une volonté de développer cet aspect du Musée d'Arudy, et de l'appliquer également au Musée Pyrénéen.

Que l'accent soit mis sur la culture matérielle ou le patrimoine naturel, ou la culture globale y compris la relation de l'homme avec son environnement, en dernière analyse, c'est *l'homme* qui est mis en scène dans ces trois musées, comme dans tout autre musée. Mais à la différence d'un musée des Beaux Arts, ou de science(s) ou technologie(s), un musée ethnographique reçoit des visiteurs qui ne peuvent pas facilement s'y identifier.

Par tout un système de relais et de références culturels, un citoyen européen ou américain peut s'identifier à l'art qu'il contemple au Louvre, et à la technologie qui l'émerveille à La Villette. Quelle relation le citoyen établit-il avec un ensemble d'objets et d'images représentant des sociétés qui, même si leur évolution est mise en scène, n'ont pas évolué autant que la sienne? Quel est cet homme rural pour le visiteur citoyen? Est-ce l'« Autre », primitif, contemporain, ou l'« Autre » du passé, ou est-ce le « Nous » au passé, notre ancêtre courageux, luttant contre les éléments, le fondateur de notre société avancé?

Tout l'intérêt de l'évolution de l'ethnologie moderne, c'est de montrer justement l'homme dans son histoire et dans son devenir, c'est-à-dire l'homme à sa place dans un environnement, la façon dont il a pu réagir à cet environnement, comment il s'est adapté, comment il n'a pas pu s'adapter, comment il est devenu, ce qu'il est devenu.<sup>22</sup>

En attendant l'amélioration de l'image des Ossalois diffusée par la Maison d'Ossau, il est étonnant, vu l'image des Ossalois, et des Aspois, diffusée par la presse dite « de qualité », et dans les médias audiovisuelles, par exemple le film *Veraz*,<sup>23</sup> de constater la présence, dans un musée qui contribue à l'image de marque de la vallée, d'un « trébus », un piège à ours. Le conservateur du musée, qui reconnaît que cet instrument n'améliore guère cette image, explique qu'elle l'y a laissé en attendant de pouvoir effectuer des « modifications de fond », et « entamer un enrichissement des fonds ». Mais aussi parce que le « trébus » touche à un sujet délicat. Il vaut mieux, à son avis attendre que les esprits se calment, que la polémique se désamorce, avant que le musée n'essaie d'aborder la question de l'ours. Elle préconise une approche discrète:

---

<sup>22</sup> *Id.*

<sup>23</sup> *Veraz*, (Xavier Castano, 1991), qui narre la lutte entre les écologistes qui logent dans une gare SNCF désaffectée dans la Vallée d'Aspe, d'une part, et les habitants de la vallée, dépeints comme des destructeurs de la nature attardés.

J'aborde très discrètement, par des représentations et des formes fossiles, le problème de l'ours, dans la salle de paléontologie, en disant, « Les deux ours ont cohabité: l'ours des cavernes et l'ours brun ». Je n'ai pas précisément affirmé, mais il y a un message qui pourrait être, « Ces ours ont cohabité très longtemps. Ils font partie du patrimoine génétique de la région. Il serait dommage que ça reste à l'état de fossile ». [...] Je ne l'ai pas exprimé ailleurs, par exemple avec un relié en ethnographie, pour la raison simple que je n'avais pas les moyens de l'exprimer facilement et d'une manière nuancée. [...] Un musée parle de ce genre de problème d'une autre manière que ne parle une association de chasse, que ne parle un maire de commune qui, lui, gère également la chasse. Donc je crois qu'il faut tranquillement attendre le moment pour pouvoir en parler avec d'autres atouts.<sup>24</sup>

Le Musée Pyrénéen et la Maison d'Ossau mettent en scène respectivement le patrimoine culturel matériel des Pyrénéens et le patrimoine naturel des habitants de la Vallée d'Ossau, mais dans ces musées ces patrimoines deviennent français, européen, voire universel, et perdent au cours de ce processus la signification qu'ils ont, ou avaient, pour qui les détenaient auparavant. L'écomusée de la vallée d'Aspe souligne la nécessité de donner une voix aux Pyrénéens.

Malgré l'art déployé par le scénographe dans l'assemblage des objets et dans la disposition des informations ethnologiques, les expositions dans les deux premiers musées sont essentiellement des collections d'objets qui évoquent la culture matérielle des communautés représentées, et ne peuvent en évoquer que très partiellement la culture globale. Le Musée Pyrénéen et la Maison d'Ossau continuent depuis leur création de diffuser une image du Pyrénéen figé dans un passé vague, dans un « autrefois » ou un « jadis ». La polysémie inévitable dans de telles expositions fait d'elles des « auberges espagnoles ». Chaque visiteur peut, à partir des objets primitifs qu'il a devant lui, construire son propre monde idéal, ou un monde qui correspond à l'image des Pyrénées dont il a besoin ou envie. Cette possibilité semble répondre à un besoin dans la société urbaine depuis les débuts de l'industrialisation.

Pourtant, la conjoncture qui a vu naître l'écomusée, soulignant la nécessité de représenter les intérêts des montagnards Pyrénéens, a aussi ébranlé les deux autres qui, sous un conservateur dynamique, tâchent de donner une voix au Pyrénéen des années 1990.

De par la polysémie inhérente à un objet ou à un ensemble d'objets ayant la fonction de représenter une culture, l'image diffusée par les deux premiers musées dont il est question ici est fortement influencée par d'autres images diffusées antérieurement par des visiteurs

---

<sup>24</sup> *Id.*

aux Pyrénées. Donner une voix aux Pyrénéens dans la représentation de leur civilisation passe obligatoirement par la réduction de cet élément polysémique, et donc par la réduction du degré de dépendance de l'objet dans laquelle se trouvent le Musée Pyrénéen et la Maison d'Ossau.

Si le Musée Pyrénéen et la Maison d'Ossau continuent, depuis leur création de fournir au citadin en manque de beauté et de tranquillité du matériel à nourrir sa nostalgie, la conjoncture actuelle qui a vu naître l'écomusée a aussi stimulé la réforme des deux premiers. Le conservateur actuel des deux musées les plus âgés, a lancé des projets de réforme. Réforme qui, dans le cas du Musée Pyrénéen, selon son conservateur, est facilitée par la mise en place d'un fond solide par ses créateurs. Ainsi, le Musée Pyrénéen et la Maison d'Ossau, figés, ou peu s'en faut, dans le fond, depuis leur création, retrouveront un certain dynamisme, et seront, si les projets aboutissent, un meilleur reflet des Pyrénées, dans le cas du premier, de la vallée d'Ossau dans le deuxième, situant l'actualité de ces communautés montagnardes dans une perspective historique, et projetant même un regard interrogatif sur leur avenir.

Une crise qui a produit dans la société urbaine un sursaut de nostalgie, et de besoin du sentiment d'attachement à un terroir, a produit dans la société montagnarde pyrénéenne, du passé de laquelle on s'occupe depuis belle lurette, un besoin de pousser un cri d'alarme devant les ravages des passéistes, et d'attirer l'attention sur la question de leur avenir.

### *L'image diffusée*

L'image diffusée par le Musée Pyrénéen et la Maison d'Ossau, dont les expositions dépendent trop de l'emploi d'objets inanimés, arrangés de façon à évoquer la culture intégrale des Pyrénéens - tâche que ces musées sont, pour l'instant, loin d'accomplir, puisqu'ils n'évoquent que très partiellement la culture matérielle - et donc souffrant du même manque de pénétration du génie pyrénéen que l'imagerie des Romantiques et des Réalistes, reproduit, de par ce fait, la même image, essentiellement. La « cuisine béarnaise » continue, et continuera semble-t-il, de présenter au touriste l'un des principaux aspects de la vie montagnarde que venait chercher le Romantique citadin, nostalgique et imbu de Rousseau. Et, comme les Romantiques, ni le Musée Pyrénéen ni la Maison



d'Ossau n'ont tenté d'expliquer la pauvreté des Pyrénéens par rapport aux Alpains, préférant afficher cette pauvreté comme une belle chose souhaitable.

Le Musée Pyrénéen et la Maison d'Ossau qui diffusent jusque-là une image du Pyrénéen héritée des Réalistes du XIXe siècle se trouvent confrontés à la demande faite par les montagnards, comme par toute collectivité qui s'estime mal représentée, que l'on représente les réalités dans toute leur complexité. Désormais, l'image « réaliste » ne suffit plus, donnant une impression trop vague. L'emploi extensif de techniques audiovisuelles à la Maison d'Ossau et à l'écomusée de la vallée d'Aspe devrait, théoriquement, réduire le degré de polysémie dans les expositions. Une succession d'images mouvantes donnent une meilleure idée des activités de la société représentée, et les paroles vivantes de ses membres filmés et interviewés reflètent plus fidèlement que tout discours ethnologique les phénomènes sociaux. (Ce qui représente une rupture avec «le refus [chez les romantiques] du langage en tant qu'évocation du monde»<sup>25</sup> Cependant, si nous tenons compte de l'article du journaliste Catherine Portevin paru dans *Télérama*,<sup>26</sup> et fièrement distribué par l'écomusée à tout visiteur, nous devons nous interroger sur l'efficacité des moyens mis en oeuvre.

Malgré l'ambiance ultra-moderne de l'écomusée, créée par son équipement audiovisuel et par l'image frappante, dans le diaporama, d'un hélicoptère employé ici pour le transport des vivres et du fromage entre les villages et les pâturages d'été (et dans la lutte contre les attaques d'ours, selon Claude Dendaletche),<sup>27</sup> Catherine Portevin, pour qui la technologie fait partie de la vie quotidienne, ne retient que le charme de la simplicité rustique qu'elle voit ailleurs dans l'exposition. L'écomusée, en juxtaposant des images de machines sophistiquées employées dans l'agriculture et l'élevage, et un vieil homme avec son âne, tente de montrer une société évoluant rapidement, certes, mais conservant l'essentiel de son mode de vie. Catherine Portevin a isolé, semble-t-il, de tous ces signifiants, ceux qui lui présentent l'image des Pyrénéens qui correspond à l'image mentale qu'elle en a formée sous l'influence de l'imagerie romantique et réaliste, perpétuée par de vieux musées ethnographiques, et qu'elle a voulu voir de ces yeux. Un musée ethnographique n'est peut-être pas le meilleur moyen de diffuser une image révisée d'une communauté. L'image de fond reste la même. Les signifiants que l'on ajoute pour refléter les évolutions de la société représentée, et qui ont le pouvoir de dissiper les préjugés, transformant ainsi l'image

---

<sup>25</sup> Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, (Seuil, coll. 'Poétique', 1978), p.85.

<sup>26</sup> Voir le texte que nous avons reproduit à la page 94 du présent ouvrage.

<sup>27</sup> Claude Dendaletche, *La Cause de l'ours*, (Paris: Éditions Sang de la terre, 1993), pp. 70, 98 et 150.

publique de la communauté, mettant fin peut-être à son rôle de bouc-émissaire dans des débats dont l'envergure dépasse de loin son territoire et ses intérêts spécifiques, peuvent passer inaperçus.

## Conclusion

Le musée ethnographique est en crise. L'écomusée a succédé au musée ethnographique classique, qui persiste pourtant et consiste, pour l'essentiel, en une collection d'objets, d'images et de textes disposés de manière à former une image globale de la culture matérielle d'une communauté. L'écomusée, qui situe les expositions dans le milieu représenté, va plus loin que le simple musée de site et échappe aux contraintes imposées jusque-là par les murs qui entourent les expositions en impliquant dans la visite les alentours du bâtiment, le milieu culturel et naturel de ce qui est exposé à l'intérieur. Il encourage le visiteur à obtenir des renseignements auprès des membres de la communauté, complices encore de ceux qui ont élaboré les expositions avec leur participation. Pourtant, les écomusées reflètent le plus souvent les intérêts des élus qui les sollicitent, et puis les intérêts de ceux qui viennent « monter » l'écomusée. Les intérêts de ces derniers sont aussi, en dernière analyse, les intérêts des groupes ethniques majoritaires et des classes socio-économiques dominantes qu'ils servent avec leur science, l'ethnologie / l'ethnographie, et leur art, la scénographie.

Comme le dit si bien Bernard Traimond,

Le discours misérabiliste suscite la colonisation et les compagnies d'aménagement constituent la réponse physocratique et administrative à cette pauvreté affirmée [...] Une concordance s'établit entre les requêtes des indigènes et les demandes extérieures qui posent les régions périphériques comme étrangères et sous-développées, c'est-à-dire lieux de colonisation.<sup>1</sup>

Le discours conçu par un élu pour diffuser de belles images de sa région, de sa vallée, de sa commune, sert, non à attirer, comme ce fut le cas dans la région dont il est question dans la citation ci-dessus, des exemptions fiscales, mais à attirer les grandes entreprises à venir établir leur industrie dans ce beau pays, jusque-là ignoré de leur compétition, une niche à conquérir. C'est donc demander la colonisation directement, sans passer par la mendicité. L'élu fait plutôt du marketing, de la publicité, vantant la culture et la nature qu'il surveille. Il demande que l'on vienne construire des hôtels, des usines, des routes..., que l'on transforme rapidement l'environnement que connaissent ses électeurs, et ceux

---

<sup>1</sup> Bernard Traimond, 'L'Invention des Landes', in Philippe Martel, et al., *L'Invention du Midi. Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Aix-en Provence: Edisud, 1987), p. 108.

pour qui cet environnement servait de cadre aux loisirs. L'écomusée n'est donc pas la meilleure solution pour les populations minoritaires. Ses principes, fondés sur la participation spontanée des habitants dans la visite des touristes qui leur poseront des questions, sont sans doute bons, mais insuffisants.

Un signe est l'association d'un signifiant à un signifié. Un mot, par exemple, ne signifie ce qu'il signifie qu'en contraste avec d'autres associations entre d'autres signifiants et d'autres signifiés à l'intérieur du même système de codes qu'est la langue dont il est l'un des éléments constitutifs de base. Dans les autres langues le même signifié est évoqué par d'autres signifiants. A cet égard, ce serait intéressant de déterminer à quel point l'association entre la culture matérielle, pyrénéenne par exemple, exposée dans un musée ethnographique (le signifiant) et l'habitant des Pyrénées (le signifié, ou du moins l'un des signifiés possibles) varie en termes évaluatifs d'un individu à l'autre, d'une culture à une autre, et à quel point cette variation au niveau individuel correspond à la culture du groupe dont l'individu est membre. Projet vaste et ambitieux, certes, et bien au-delà des contraintes du présent projet. Les mots « homme, ou femme, pyrénéen(ne) » évoquent un certain type d'être humain. A l'intérieur de ce type il existe un certain nombre de variations. Les mêmes mots évoquent dans l'esprit de chacun d'entre nous un certain nombre d'images, des images qui peuvent provenir de connaissances directes des habitants de ces montagnes et de leur milieu. Mais le plus souvent ces images ont leur origine dans le stéréotype qui fait partie de la culture collective du groupe dont on est membre. Comme nous l'avons vu, l'image le plus souvent n'est guère flatteuse. Et même l'image dans l'esprit de ceux qui connaissent directement les Pyrénées (par exemple les Pyrénéens eux-mêmes) est influencée par le stéréotype internalisé.

L'on ne peut prendre les mots « femme pyrénéenne » et les associer à une personne dont les aïeux étaient parisiens, qui est elle-même née à Paris et vit toujours à Paris. Mais toute personne à un nom, et l'on associe sans problème le même mot à la même personne de sa naissance jusqu'à sa mort. Le même nom le suit dans toutes ses évolutions, et l'on associe à sa personne toute une série d'objets, depuis ses jouets jusqu'à ses outils de travail, sa maison, sa voiture, ses propres enfants. Si on ne l'a connue que pendant son enfance, on retiendra des images qui correspondent à cette période, mais si on la voit régulièrement depuis toujours, les images mentales que l'on a d'elle seront un mélange pertinent de souvenirs du passé et d'images correspondant aux réalités de sa vie actuelle. Si on a connu une personne, enfant, et on le revoit adulte après des années de séparation les images

associées à son enfance seront prédominantes d'abord, avant que les nouvelles images, de par leur fréquence et leur intensité ne viennent remplacer les premières. Si un certain nombre d'habitants d'un pays lointain étaient venus en Europe à la fin du XIXe siècle et avaient répandu leurs impressions par le biais de récits, et avaient par la suite élaboré des expositions contenant des objets employés au quotidien en Europe, et si le pays entier était privé de tout autre contact avec l'Europe, le stéréotype de l'Européen consacré dans ce pays nous figerait dans une fin de siècle sans fin. Si, par contre, un certain nombre des habitants de ce pays venaient faire un séjour en Europe dans les années 1990 ils seraient obligés d'assimiler et d'accommoder les nouvelles données dont ils seraient *bombardés*. Comment pourraient-ils contribuer à disperser le stéréotype existant dans leur pays?

Le visiteur au Musée Pyrénéen, à la Maison d'Ossau, ou à l'écomusée à Lourdios-Ichère est bombardé d'images qui renforcent et perpétuent le stéréotype qui remonte, pour l'essentiel, à l'époque des Romantiques. Montrer que l'on se sert de nos jours d'hélicoptères pour monter les provisions aux estives et descendre les fromages ne suffit pas à modifier l'image. Au niveau matériel la vie des habitants des Pyrénées n'a peut-être que peu évolué, mais au niveau des mentalités et des aspirations l'on voit un désir de mettre un terme à l'isolement. L'axe routier doit « désenclaver » la Vallée d'Aspe. Ils suivent avidement les événements mondiaux et veulent intégrer l'Europe à titre entier. Suivant leurs élus ils veulent projeter une image qui corrige certes l'image fâcheuse de tueurs d'ours, mais cette image attire en même temps les colons.

Si les Pyrénéens veulent être des citoyens européens pleinement intégrés, il leur faudra élaborer un discours libre, sans l'ingérence d'Autres qui leur tendent un « miroir » dans lequel ils se verront des mêmes yeux que l'Autre. Leur intégrité intacte, ils pourront attirer des investisseurs, mais ils pourront participer activement à l'élaboration et à la réalisation des projets d'aménagement au lieu simplement de subir l'imposition des intérêts de l'Autre et lui servir de main d'oeuvre.

Nous sommes partis de l'hypothèse que perpétuer une image désuète des habitants d'une zone sensible des Pyrénées occidentales françaises doit servir les intérêts de quelqu'un. Nous nous sommes interrogés également sur le fonctionnement de cette image. Comment est-elle diffusée, et comment appuie-t-elle les projets de ceux qui la diffusent. Nous n'avons pu déterminer avec certitude *qui* a intérêt à perpétuer ces images, ni pourquoi. Il semble plutôt qu'un certain nombre de partis, y compris ceux qui sont représentés dans ces musées, croient y voir leur intérêt reflété.

Notre conclusion est que les intérêts des minorités représentées dans ces musées n'étant pas reflétés, ils pourraient se servir des mêmes mécanismes muséographiques, médiatiques et cognitifs, ainsi que de certains aspects du contenu des images pour élaborer une nouvelle image plus positive quant aux conséquences qu'elle entraînerait. Mais pour ce faire il faudrait d'abord démanteler des « appareils idéologiques d'Etat » tels que la Direction des Musées de France pour que les musées ne soient plus sous la « tutelle scientifique » de l'Etat. Il faudrait également qu'il y ait lieu des changements dans les structures sociales pour que les Pyrénéens, cessant d'être une « minorité psychologique » au niveau national et européen, puissent affirmer leur identité avec intégrité. Or, il semble que la construction de l'Europe, entraînant une diminution de l'importance de l'Etat-nation et la resurgence de la région comme espace territorial plus humain se prêtant à une gestion plus efficace, fournit aux régions et aux micro-régions l'occasion d'affirmer cette identité au lieu de « faire la belle » pour attirer l'ingérence. Et la réalisation de cette opération, dans une société mondiale où les valeurs dominantes sont exprimées en termes économiques, ne passe pas par l'exposition d'éléments d'une culture matérielle jugée inférieure selon les critères du progrès linéaire, une notion qui perdure encore, bien qu'elle soit en butte à l'ensemble idéal issu du phénomène de l'écologie. La relation que le montagnard a développé avec son milieu « naturel » est certes un aspect positif de son identité dans le contexte d'une société qui commence à remettre en cause les valeurs purement économiques et qui cherche les moyens de freiner la dégradation de l'environnement naturel que celles-ci ont entraînée. Mais cet aspect qui est positif du point de vue d'un certain secteur du marché visé par les musées ethnographiques peut aussi avoir des connotations péjoratives dans la perspective de la dichotomie qui existe entre la culture et la nature, entre citadin et montagnard.

Le discours visant l'intégration des Pyrénéens dans la société au-delà de ses montagnes devra exprimer avec précision comment ils se voient, soulignant les aspects de leur passé et de leur présent qu'*ils veulent souligner*, et comment ils voudraient être. Ce discours devra également expliciter non seulement la relation existante entre eux et leur milieu immédiat, mais aussi la relation qu'ils *souhaitent* entretenir non seulement avec ce milieu mais aussi avec le milieu plus vaste qu'est la communauté, européenne d'abord, et la communauté humaine plus généralement.

Il ne s'agit pas d'une quelconque identité pyrénéenne pure et inaltérée. L'identité est, et le sera toujours à toutes les échelles, le produit d'une rencontre de perspectives. Il s'agit

simplement de faire en sorte que les minorités, privées de voix jusqu'ici dans l'articulation de leur identité, puissent se faire entendre.

## Bibliographie

**Abrams**, Dominic, 'Processes of Social Identification', in **Breakwell**, Glynis M., *Social Psychology of Identity and the Self Concept* (Londres: Academic Press Limited, 1992), pp. 57-99.

**Achiary**, Pantxo, 'Tourisme, patrimoine et développement local', in **Bidart**, Pierre, et al, *La Politique du patrimoine en Pays Basque: état des lieux et perspectives*, (Saint Etienne de Baïgorry: Editions Izpegi, 1992), pp. 15-21.

*Actes de la recherche en sciences sociales*, 91/92, mars 1992; 93, juin 1992

**Alpers**, Svetlana, 'The Museum as a Way of Seeing', in **Karp**, Ivan, **Lavine**, Steven D. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991)

**Althusser**, *Positions*, (Paris: Editions sociales, coll. 'Essentiel', 1976)

**Amis du Parc National (Les)**, 'Chronique des Amis du Parc national', in **Société des Amis du Musée Pyrénéen**, *Pyrénées*, octobre- décembre 1971, n° 88, pp. 249-256.

**Anon.**, 'Jeudi, débat sur « la forêt pyrénéenne, habitat de l'ours », in *République des Pyrénées*, 12 octobre 1993, p.8

**Archives départementales des Hautes-Pyrénées**, série N, 1921 and 1922.

**Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques**, rapport du préfet et procès-verbaux des séances et délibérations du Conseil Général, session extraordinaire de mars-avril 1969; rapports et délibérations du Conseil Général, réunion de juin 1990; recueil des délibérations du bureau du Conseil Général des Pyrénées-Atlantiques, réunion du 16 mai 1991, Commission 'Ad Hoc', réunion du 13 juin 1991, réunion du 20 novembre 1991; Conseil Général, réunion des 27 et 28 juin 1991, Budget supplémentaire, rapports présentés par le Président et délibérations du Conseil Général Recueil des délibérations de la réunion de janvier 1992 (Conseil Général) Budget primitif, réunion du 6 mars 1992;



Recueil des délibérations, 3, 6, et 24 avril 1992, et 22 mai 1992; Commission permanente, 18 juin 1993, rapports du Président, et recueil des délibérations; Recueil des délibérations et Budget supplémentaire, 25-28 juin 1993; Recueil des délibérations, 19 juillet 1993; réunion du 15 octobre 1993 Réunion du 19 novembre 1993; Recueil des délibérations, 26, 27 et 29 novembre 1993, orientations budgétaires 1994.

**Ashworth**, Gregory John, 'From History to Heritage - From Heritage to Identity: In Search of Concepts and Models', in **Ashworth**, G. J., et **Larkham**, P. J., *Building a New Heritage: Tourism, Culture and Identity in the New Europe*, (Londres: Routledge, 1994). pp. 13-30

**Ashworth**, Gregory John, et **Larkham**, P. J., 'A Heritage for Europe: The Need, the Task, the Contribution', in **Ashworth**, G. J., et **Larkham**, P. J., *Building a New Heritage: Tourism, Culture and Identity in the New Europe*, (Londres: Routledge, 1994). pp. 1-9

**Ashworth**, Gregory John, et **Larkham**, P. J., *Building a New Heritage: Tourism, Culture and Identity in the New Europe*, (Londres: Routledge, 1994).

**Ashworth**, Gregory John, et **Tunbridge**, J. E., *The Tourist-Historic City*, (London, Pinter Publishers, 1990).

**Association Française des Anthropologues**, *Anthropologues, Anthropologie et Musées*, Bulletin n° 39, 30 mars 1990

**Association régionaliste du Béarn**, du Pays Basque et des contrées de l'Adour/ Académie des Lettres pyrénéennes, *Revue régionaliste des Pyrénées*, 245-246, janvier-juin 1985.

**Badiola**, Paul, 'L'Action municipale et le patrimoine en Pays Basque, in **Bidart**, Pierre, *La Politique du patrimoine en Pays Basque: état des lieux et perspectives*, (Saint Etienne de Baïgorry: Editions Izpegi, 1992), pp. 23-29.

**Battesti**, Térésa, 'Pour des musées des droits des hommes: les musées d'ethnographie et les cultures étrangères', in Association Française des Anthropologues, *Anthropologues, Anthropologie et Musées*, Bulletin n° 39, 30 March 1990, pp.45-54.

**Bauman**, Richard, et **Sawin**, Patricia, 'The Politics of Participation in Folklife Festivals', in **Karp**, Ivan, **Lavine**, Steven D. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991).

**Baxandall**, Michael, 'Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects', in **Karp**, Ivan, **Lavine**, Steven D. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991).

**Bennassar**, Bartolomé, 'Mentalités comportements, croyances', in **Taillefer**, François, et al. *Les Pyrénées: de la montagne à l'homme*, (Toulouse: Privat, 1974).

**Bertrand**, Régis, 'Le « langage patois » des « hommes de la nature »: La folklorisation des prud'hommes-pêcheurs de Marseille dans le dernier tiers du XVIIIe siècle', in **Martel**, Philippe, *L'Invention du Midi: Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Aix-en-Provence: Edisud, 1987), pp. 9-26.

**Béraldi**, Henri., *Cent ans aux Pyrénées*, (Pau: Les Amis du Livre pyrénéen, 1977 [Paris, 1898-1904] ), 7 vols.

**Bernard**, Marianne, *Génération Démagogie*, (Bizanos: Bihet, 1992).

**Bidart**, Pierre, *La Politique du patrimoine en Pays Basque: état des lieux et perspectives*, (Saint Etienne de Baïgorry: Editions Izpegi, 1992).

**Bidart**, Pierre, et al. *Le Pays Basque et l'Europe*, (Saint Etienne de Baïgorry: Editions Izpegi, 1994).

**Bidart**, Pierre, 'L'Approche de l'anthropologue: l'exemple du style néo-basque', in **Lamy**, Yvon, *Le Pouvoir de protéger: approches, acteurs, enjeux du patrimoine en Aquitaine*, (Bordeaux: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1992), pp. 55-62.

**Bidart**, Pierre, 'Patrimoine et sociétés modernes', in **Bidart**, Pierre, *La Politique du patrimoine en Pays Basque: état des lieux et perspectives*, (Saint Etienne de Baïgorry: Editions Izpegi, 1992), pp. 7-13.

**Bombédiac**, Christian, 'Espagne concurrente et amie', in *République des Pyrénées*, 23-24 octobre 1993, p.26.

**Bombédiac**, Christian, 'La France de 2015', in *Eclair des Pyrénées*, 25 octobre 1993, p.2.

**Bonnassie**, Pierre, 'Des refuges montagnards aux Etats pyrénéens', in **Taillefer**, François, *Les Pyrénées: de la montagne à l'homme*, (Toulouse: Privat, 1974), pp.103-163.

**Boon**, James A., 'Why Museums Make Me Sad', in **Karp**, Ivan, **Lavine**, Steven D. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991).

**Bossavie**, Laurent, 'Patrimoine et développement économique: le service d'archives de la chambre de commerce et d'industrie de Bayonne', in **Bidart**, Pierre, *La Politique du patrimoine en Pays Basque: état des lieux et perspectives*, (Saint Etienne de Baïgorry: Editions Izpegi, 1992), pp. 31-38.

**Bost**, Jean, 'Diversité des approches pour une éducation au patrimoine bâti et naturel', in **Bidart**, Pierre, *La Politique du patrimoine en Pays Basque: état des lieux et perspectives*, (Saint Etienne de Baïgorry: Editions Izpegi, 1992), pp. 39-49.

**Bouchet**, Stéphane, 'La vallée d'Aspe vue par le New York Times', in *République des Pyrénées*, 29 October 1993, p.4.

**Bourdieu**, Pierre, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques* (Fayard, 1982).

**Boyer**, Henri, 'Pour ne pas conclure', in **Martel**, Philippe, *L'Invention du Midi. Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Aix-en-Provence: Edisud, 1987), p.191.

**Brasquet**, Gérard, *Le Mouvement des idées politiques en Gascogne chez les écrivains de langue d'oc depuis 1870* (Orthez: Per Noste, 1978).

**Breakwell**, Glynis M., *Social Psychology of Identity and the Self Concept*, (Londres: Academic Press Limited, 1992)

**Breakwell**, Glynis M., 'Processes of Self-Evaluation: Efficacy and Estrangement', in **Breakwell**, Glynis M., *Social Psychology of Identity and the Self Concept*, (Londres: Academic Press Limited, 1992), pp. 35-55.

**Bretèque**, François de la, (traduit par Brenda Ferris et Robert Snow) 'Images of 'Provence': Ethnotypes and stereotypes of the south in French cinema', in **Dyer**, Richard, **Vincendeau**, Ginette, *Popular European Cinema*, (Londres: Routledge, 1992), pp.58-71.

**Bricka**, Serge, 'Le Chasseur et le gibier, une relation d'intimité. Autour de quelques récits de chasse en Savoie', in **Ministère** de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, Comité des Travaux historiques et scientifiques, *118<sup>e</sup> congrès national des sociétés historiques et scientifiques: résumés* (Pau, 25-29 October 1993), pp.208-209.

**Brizio**, Jean-Pierre, 'Pour une économie du patrimoine: la gestion de l'environnement', in **Lamy**, Yvon, *Le Pouvoir de protéger: approches, acteurs, enjeux du patrimoine en Aquitaine*, (Bordeaux: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1992), pp 63-72.

**Bruneton-Governatori**, Ariane, 'Ethnographie', in **Tucoo-Chala**, Pierre, *Béarn: cadre naturel, histoire, art, littérature, langue, économie, traditions populaires*, (Paris: Christine Bonneton Editeur, 1986), pp 69-183.

**Bruyère**, Hubert, 'Michel Barnier, le ministre de l'Environnement, sera samedi à Pau face à des élus de la montagne impatients de voir se concrétiser leurs revendications. Barnier-vallées: le ton monte', in *République des Pyrénées*, 7 October 1993, p.5

**Bruyère**, Hubert, 'Nouvel épisode dans le bras de fer que se livrent élus de la montagne et écologistes. L'amendement qui peut légaliser Fabrèges', in *République des Pyrénées*, 15 October 1993, p.6

**Bruyère**, Hubert, 'Plus de mille questionnaires ont permis de dresser le portrait du touriste en vallée d'Aspe. Et de mieux connaître ses attentes. La nouvelle vague vient d'Europe du nord', in *République des Pyrénées*, 7 October 1993, p.14.

*Bulletin des Amis du Parc National des Pyrénées*, 166, janvier 1993.

**Cans**, 'Les interventions de Mme Ségolène Royal et de M. Michel Rocard au Sommet de la Terre. La France défend une conception "tiers-mondiste" de l'environnement', in *Le Monde*, 6 juin 1992, p.12

**Carr**, E. A. J., 'Tourism and Heritage: The Pressures and Challenges of the 1990s', in **Ashworth**, G. J., et **Larkham**, P. J., *Building a New Heritage: Tourism, Culture and Identity in the New Europe*, (London: Routledge, 1994), pp.50-68.

**Carrasco-Muñoz de Vera**, Carlos, *El Parque nacional de Aigües Tortes y Lago San Mauricio* (Madrid: Editorial Everest, 1989)

**Chatain**, Georges, 'Accord entre la Coop de Pau et Agropecuaria. Les coopératives agricoles françaises cherchent des partenaires espagnols', in *Le Monde*, 6 juin 1992, p.18

**Chatain**, Georges, 'Refusant de se battre en vain contre la nouvelle politique européenne. Les jeunes agriculteurs (CNJA) mettent l'accent sur le modernisme et le réalisme', in *Le Monde*, 6 juin 1992, p.17

**Chauchat**, Claude, 'Restauration de l'habitat rural et action associative', in **Bidart**, Pierre, and others, *La Politique du patrimoine en Pays Basque: état des lieux et perspectives*, (Saint Etienne de Baïgorry: Editions Izpegi, 1992), pp. 69-73.

**Chevalier**, Yves, 'La Bibliothèque municipale de Bayonne. Un patrimoine pour l'avenir', in **Bidart**, Pierre, and others, *La Politique du patrimoine en Pays Basque: état des lieux et perspectives*, (Saint Etienne de Baïgorry: Editions Izpegi, 1992), pp. 75-82.

**Chimits**, Xavier, 'Le maire contre la chasse au dinosaure', in *Sud Ouest*, 9 septembre 1993, p. B.

**Cohen**, Robin, *Frontiers of Identity: The British and the Others*, (Londres: Longman), 1994.

**Cordier**, Eugène, *Les Légendes des Hautes Pyrénées*, (Nîmes: Lacour, 1855).

**Crew**, Spencer R., et **Sims**, James E., 'Locating Authenticity: Fragments of a Dialogue', in **Karp**, Ivan, **Lavine**, Steven D. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991).

**Dalla Bernardina**, Sergio, 'De l'emblème au porte-manteau: fastes et déboires du trophée de chasse', in **Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche**, Comité des Travaux historiques et scientifiques, *118<sup>e</sup> congrès national des sociétés historiques et scientifiques: résumés* (Pau, 25-29 October 1993), p. 210.

**Daumas**, Max, 'Les Activités productrices d'aujourd'hui', in **Taillefer**, François, et al. *Les Pyrénées: de la montagne à l'homme*, (Toulouse: Privat, 1974), pp. 347-391.

**Daumas**, Max, 'Une Vocation nouvelle', in **Taillefer**, François, et al. *Les Pyrénées: de la montagne à l'homme*, (Toulouse: Privat, 1974), pp. 393-422.

**Deaux**, Kay, 'Personalising Identity and Socialising Self', in **Breakwell**, Glynis M., *Social Psychology of Identity and the Self Concept* (Londres: Academic Press Limited, 1992), pp.9-33.

**Delay**, Pierre, 'Littérature d'expression française', in **Tucoo-Chala**, Pierre, *Béarn: cadre naturel, histoire, art, littérature, langue, économie, traditions populaires*, (Paris: Christine Bonneton Editeur, 1986), pp.227-257.

**Dendaletche**, Claude, 'Espace et univers vivants en Béarn', in **Tucoo-Chala**, Pierre, *Béarn: cadre naturel, histoire, art, littérature, langue, économie, traditions populaires*, (Paris: Christine Bonneton Editeur, 1986), pp. 259-307.

**Dendaletche**, Claude, *La Cause de l'ours*, (Paris: Sang de la terre, collection 'Les dossiers de l'écologie', 1993).

**Derosier**, Marcel, *Victor Hugo et les Hautes-Pyrénées*, (Tarbes: Société Académique des Hautes Pyrénées, 1985).

**Derrida**, Jacques, *L'Écriture et la différence* (Seuil, 1967).

**Desplat**, Christian, et **Le Nail**, Jean-François, *Contes et récits des Pays de Bigorre*, (Toulouse: Eché, 1985).

**Desvallées**, André, 'L'Anthropologie donnée à voir... et à comprendre', in *Anthropologues, anthropologie et musées* (Paris: Association Française des Anthropologues, 1990) pp.11-25.

**Duncan**, 'Art Museums and the Ritual of Citizenship', in **Karp**, Ivan, **Lavine**, Steven D. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991).

**Dyer**, Richard et **Vincendeau**, Ginette, *Popular European Cinema*, (Londres: Routledge, 1992).

**Edwards**, John, 'Language in Group and Individual Identity', in **Breakwell**, Glynis M., *Social Psychology of Identity and the Self Concept* (Londres: Academic Press Limited, 1992), pp. 129-146.

**Espil**, Pierre, Un Chevalier de l'azur pyrénéen, in *Revue régionaliste des Pyrénées* 245-246, janvier-juin 1985, pp. 16-21.

**Esponda**, Germain, 'Opération programmée de développement de l'économie touristique en Pays Basque intérieur', in **Bidart**, Pierre, *La Politique du patrimoine en Pays Basque: état des lieux et perspectives*, (Saint Etienne de Baïgorry: Editions Izpegi, 1992), pp. 123-138.

**Faure**, Jean-Marc, 'Manifeste du 26 mai 92: 4 points en souffrance', in *République des Pyrénées*, 21 octobre 1993, p.4.

**Ferry**, Marie-Paule, 'Les Muses du musée d'ethnographie', in *Anthropologues, anthropologie et musées* (Paris: Association Française des Anthropologues, 1990), pp. 69-72.

**Fottorino**, Eric, *L'Homme de terre*, (Fayard, 1993).

**Fourcassié**, Jean, *Le Romantisme et les Pyrénées*, (Toulouse: Annales Pyrénéennes, 1990 [Paris: Gallimard, NRF, 1940]).

**Fournier**, Georges, 'Images du Midi dans l'idéologie révolutionnaire', in **Martel**, Philippe, *L'Invention du Midi. Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Aix-en-Provence: Edisud, 1987), pp 83-94.



**Frapin**, Agnès, 'Le Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement des Pyrénées-Atlantiques', in **Bidart**, Pierre, *La Politique du patrimoine en Pays Basque: état des lieux et perspectives*, (Saint Etienne de Baïgorry: Editions Izpegi, 1992), pp. 139-147.

**Fromm**, Erich, *To Have or to Be?*(Londres: Little, Brown and Company (UK) Limited, 1992 [Jonathan Cape Ltd., 1978])

**Garamendi Azcorra**, María Arene, *El Teatro popular vasco: semiótica de la representación*, (San Sebastián[?]: Seminario de Filología Vasca "Julio de Urquijo", 1991).

**Gardy**, Philippe, 'L'occitanie d'Aubin-Louis Millin', in **Martel**, Philippe, *L'Invention du Midi. Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Aix-en-Provence: Edisud, 1987).

**Gaston**, Marguerite, 'La Vogue des Pyrénées', in **Taillefer**, François, et al. *Les Pyrénées: de la montagne à l'homme*, (Toulouse: Privat, 1974), pp.299-345.

**Gérard**, Bertrand, 'Le Musée de Mengao (Burkina Faso)', in Association Française des Anthropologues, *Anthropologues, Anthropologie et Musées*, Bulletin n° 39, 30 mars 1990, pp77-83.

**Goodwin**, Neil, 'Jackboot and the Beanfield', in *New Statesman & Society*, 23 juin 1995, pp.22-23.

**Graburn**, Nelson, 'Tourism: The Sacred Journey', in **Smith**, Valene, *Hosts and Guests* (Oxford: Blackwell, 1978), pp.17-32.

**Greenblatt**, Stephen, 'Resonance and Wonder', in **Karp**, Ivan, **Lavine**, Steven D. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991).

**Grosclaude**, David, *Une Tentative de presse régionaliste en Béarn au début du siècle:*

« *La Bouts de la terre* », (Orthez: Per Noste, 1982).

**Gruénais**, Marc-Eric, and **Ferry**, Marie-Paule, 'Crise de l'objet ethnographique', in *Anthropologues, anthropologie et musées* (Paris: Association Française des Anthropologues, 1990) pp. 7-9

**Gruénais**, Marc-Eric, 'Magiciens de la Terre', interview with André Magnin and Aline Luque, in *Anthropologues, anthropologie et musées* (Paris: Association Française des Anthropologues, 1990), pp 55-67.

**Guides Diamant**, *Pyrénées de l'Océan à la Méditerranée*, (Paris: Hachette, 1929).

**Helfenstein**, Geneviève, 'Les Paysages, mémoires et découvertes de l'environnement', in **Bidart**, Pierre, *La Politique du patrimoine en Pays Basque: état des lieux et perspectives*, (Saint Etienne de Baïgorry: Editions Izpegi, 1992), pp. 173-178.

**Heumann Gurian**, Elaine, 'Noodling Around with Exhibition Opportunities', in **Karp**, Ivan, **Lavine**, Steven D. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991).

**Huard**, Raymond, *La France contemporaine: identité et mutations de 1789 à nos jours*, (Editions sociales, coll. 'Essentiel', 1982).

**Hudson**, Kenneth, 'How Misleading does an Ethnographical Museum Have to Be? in **Karp**, Ivan, **Lavine**, Steven D. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991).

**Huxtable**, Ada Louise, 'Inventing American Reality', in *New York Review of Books*, vol XXXIX, 20, le 3 décembre 1992.

**Ille**, Karl, 'La "Francophonie" et les "petits idiomes voués à la mort". A propos du darwinisme social d'Onésime Reclus', in **Kirsch**, Fritz Peter, *Cultures en conflit*, (Vienne: Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale, 1992), pp. 135-147

**Jacquelin**, Dominique, 'De Martin à "Jojo" ', in *Eclair Magazine Plus*, 73, septembre 1993.

**Kalman**, Matthew, et **Murray**, John, 'New-age nazism', in *New Statesman & Society*, 23 juin 1995, pp. 18-20.

**Karp**, Ivan, **Lavine**, Steven D. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991).

**Karp**, Ivan, 'Other Cultures in Museum Perspective', in **Karp**, Ivan, **Lavine**, Steven D. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991).

**Karp**, Ivan, 'Culture and Representation', in **Karp**, Ivan, **Lavine**, Steven D. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991).

**Kennedy**, Maev, 'Millennial landscape will wear a green and modest hue', in *Guardian*, 16 juin 1995, p. 3.

**Kirsch**, Fritz Peter, *Cultures en conflit*, (Vienna: Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale, 1992).

**Kirshenblatt-Gimblett**, Barbara, 'Objects of Ethnography', in **Karp**, Ivan, **Lavine**, Steven D. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991).

**Laborde**, Christian, *Danse avec les ours: O.P.A. sur les Pyrénées*, (Paris: Régine Deforges, 1992).

**Labroue, E.**, *A Travers les Pyrénées*, (Paris: Albin Michel, Editeur, sans date de publication).

**Lacan, Jacques**, *Ecrits I* (Paris: Seuil, 1966).

**Lafont, Robert**, 'Certain renard gascon, d'autres disent normand', in **Kirsch, Fritz Peter**, *Cultures en conflit*, ( Vienne: Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale, 1992), pp. 11-23.

**Lafont, Robert**, *Décoloniser la France: les régions face à l'Europe* (Paris: Gallimard, 1971).

**Lafont, Robert**, *La Revendication occitane*, (Paris: Flammarion, 1974).

**Lafont, Robert**, *La Révolution régionaliste*, (Paris: Gallimard, 1967).

**Lagarde, Pierre**, 'Un personnage languedocien: "Cantegril", de Raymond Escholier', in **Martel, Philippe**, *L'Invention du Midi. Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Aix-en-Provence: Edisud, 1987), pp 183-189.

**Lamaison, Pierre**, *Ethnologie et protection de la nature: pour une politique du patrimoine ethnologique dans les parcs naturels*. Rapport au Ministère de l'Environnement, Direction de la protection de la nature, (Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), 1983.

**Lamy, Yvon**, *Le Pouvoir de protéger: approches, acteurs, enjeux du patrimoine en Aquitaine*, (Bordeaux: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1992).

**Lamy, Yvon**, 'Le Patrimoine culturel public: réception, désignation, mobilisation', in

**Lamy, Yvon**, *Le Pouvoir de protéger: approches, acteurs, enjeux du patrimoine en Aquitaine*, (Bordeaux: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1992), pp 9-21.

**Lapierre**, Jean-William, *Le Pouvoir politique et les langues*, (Paris: PUF, 1988).

**Lapouge**, Gilles, 'Giono, menteur de grands chemins', in *Le Monde sans visa*, 12 juillet 1986, p.1.

**Lasserre-Vergne**, Anne, *Les Pyrénées centrales dans la littérature française entre 1820 et 1870*, (Toulouse: Eché, 1985).

**Latry**, Guy, 'Le Peigne et le miroir. Deux voyageurs de l'an VI dans les Landes de Gascogne', in **Martel**, Philippe, *L'Invention du Midi. Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Aix-en-Provence: Edisud, 1987), pp 133-147.

**Lavine**, Steven D., 'Art Museums, National Identity and the Status of Minority Cultures', in **Karp**, Ivan, **Lavine**, Steven D. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991).

**Lavine**, Steven D. et **Karp**, Ivan, 'Introduction: Museums and Multiculturalism', in **Karp**, Ivan, **Lavine**, Steven D. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991).

**Lavine**, Steven D., 'Museum Practices', in **Karp**, Ivan, **Lavine**, Steven D. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Londres: Smithsonian Institution Press, 1991).

**Lebesque**, Morvan, *Comment peut-on être breton? Essai sur la démocratie française*, (Paris: Seuil, 1970).

**Le Bondidier**, Louis, 'Le Musée Pyrénéen', (Bordeaux: Gounouilhou, 1922), brochure 243 / 158 (extrait de la *Revue Philomatique de Bordeaux*) in *Recueil Le Bondidier* III, 8, archives du Musée Pyrénéen.

**Leniaud**, Jean-Michel, *L'Utopie française: essai sur le patrimoine*, (Paris: Mengès, 1992).

**Lenoir**, Remi, 'L'Etat et la construction de la famille', in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 91-92, mars 1992, pp.20-37.

**Lévi-Strauss**, Claude, *Anthropologie structurale* (Paris: Plon, 1974 [1958]).

**Lévi-Strauss**, Claude, *Le Regard éloigné*, (Paris: Plon, 1983).

**Liebkind**, Karmela, 'Ethnic Identity - Challenging the Boundaries of Social Psychology', in **Breakwell**, Glynis M., *Social Psychology of Identity and the Self Concept*, (Londres: Academic Press Limited, 1992), pp.147-185.

**Lodge**, David, 'A Pilgrim's Package', in *The Independent on Sunday*, le 12 décembre 1993, pp.84-86.

**Lombard**, Jacques, 'Propos échappés', in **Association française des anthropologues**, *Anthropologues, anthropologie et musées*, Bulletin n° 39, 30 mars 1990, pp.85-88.

**Luginbuhl**, Yves, 'Nature, paysage, environnement, obscurs objets du désir de totalité', in **Robic**, Marie-Claire, *Du Milieu à l'environnement. Pratiques et représentations du rapport homme/nature depuis la Renaissance*, (Paris: Economica, 1992). pp.11-56.

**Lüsebrink**, Hans-Jürgen, "'Villes impériales"- visions littéraires et représentations sociales des métropoles africaines de l'empire colonial français', in **Kirsch**, Fritz Peter, *Cultures en conflit*, (Vienna: Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale, 1992), pp. 71-83.

**MacCannell**, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, (London: Macmillan, 1976).

**Maluquer de Motes**, Juan, 'Les Pyrénées avant l'histoire', in **Taillefer**, François, *Les Pyrénées: de la montagne à l'homme*, (Privat: Toulouse, 1974), pp. 71-101.

**Marquette**, Jean-Bernard, 'La Fabrique du patrimoine local', in **Lamy**, Yvon, *Le Pouvoir de protéger: approches, acteurs, enjeux du patrimoine en Aquitaine* (Bordeaux: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1992), pp. 43-48.

**Martel**, Philippe, 'Avant-propos: Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire', in **Martel**, Philippe, *L'Invention du Midi. Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Aix-en-Provence: Edisud, 1987), p.5.

**Martel**, Philippe, *L'Invention du Midi. Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Aix-en-Provence: Edisud, 1987).

**Martel**, Philippe, 'Les Alpes du Sud: une Arcadie?' in **Martel**, Philippe, *L'Invention du Midi. Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Aix-en-Provence: Edisud, 1987), pp 171-181.

**Martin**, Jean-Clément, and **Suaud**, Charles, 'Le Puy du Fou: l'interminable réinvention du paysan vendéen', in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 93, juin 1992, pp.21-37

**Masser**, I., **Svidén**, O., et **Wegener**, M., 'What Heritage for Which New Europe? Some Contextual Considerations', in **Ashworth**, G. J., et **Larkham**, P. J., *Building a New Heritage: Tourism, Culture and Identity in the New Europe*, (London: Routledge, 1994). pp.31-43.

**Mazzella**, Léon, 'Intervention', in *Pyrénées Magazine*, n° 30, novembre-décembre 1993), p. 3.

**Méo**, Guy **Di**, 'Economie et société', in **Tucoo-Chala**, Pierre, *Béarn: cadre naturel, histoire, art, littérature, langue, économie, traditions populaires*, (Paris: Christine Bonneton Editeur, 1986), pp 309-369.

**Méo**, Guy **Di**, Jean-Pierre **Castaingts**, Colette **Ducournau**, 'La Patrimonialité des territoires: ses effets dynamiques', in **Lamy**, Yvon, *Le Pouvoir de protéger: approches*,

*acteurs, enjeux du patrimoine en Aquitaine*, (Bordeaux: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1992), pp 81-107.

**Merle**, René, 'Langue d'oc et parole populaire: la mise en place des ethnotypes', in **Martel**, Philippe, *L'Invention du Midi. Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Aix-en-Provence: Edisud, 1987), pp

**Merriman**, Nick, *Beyond the Glass Case: The Past, the Heritage and the Public in Britain* (Leicester University Press, 1991).

**Mesliand**, Claude, 'La Paysannerie française de 1789 à 1980 in **Huard**, Raymond, *La France contemporaine: identité et mutations de 1789 à nos jours*, (Editions sociales, coll. 'Essentiel', 1982), pp.201-258.

**Métailie**, Jean-Paul, *Le Feu pastoral dans les Pyrénées centrales (Barousse, Oueil, Larboust)*, (Paris: Editions du C.N.R.S., 1981).

**Ministère** de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, Comité des Travaux historiques et scientifiques, *118<sup>e</sup> congrès national des sociétés historiques et scientifiques: résumés* (Pau, 25-29 October 1993).

**Monroy**, Catherine, 'Le sort du Musée juif de Prague. La communauté de Tchécoslovaquie espère reprendre possession de l'un des lieux les plus controversés de son histoire', in *Le Monde*, 6 juin 1992, p.15.

**Mounin**, Georges, *Introduction à la sémiologie*, (Les Éditions de Minuit, 1970).

**Musée Pyrénéen, (Le)**, Etudes préalables à un dossier de programme, (Le Musée Pyrénéen, 1994 [document inédit]).

**Nash**, Dennison, 'Tourism as a Form of Imperialism', in **Smith**, Valene, *Hosts and Guests*, (Oxford: Blackwell, 1978), pp. 33-48.



**Newby**, P. T., 'Tourism: Support or Threat to Heritage?' in **Ashworth**, G. J., et **Larkham**, P. J., *Building a New Heritage: Tourism, Culture and Identity in the New Europe*, (London: Routledge, 1994), pp.206-228.

**Obereiner**, Jean-Luc, 'Homo, Museum: Quid novi sub sole?', in *Anthropologues, anthropologie et musées* (Paris: Association Française des Anthropologues, 1990) pp.27-44.

**Palu**, Pascal, 'Dispositif coutumier et patrimoine d'Etat en Pays de soule', in **Lamy**, Yvon, *Le Pouvoir de protéger: approches, acteurs, enjeux du patrimoine en Aquitaine*, (Bordeaux: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1992), pp 109-122.

**Paroix**, A.M., 'L'Ours tueur déchire les Pyrénées', in *Bulletin des Amis du Parc National des Pyrénées*, 166, janvier 1993, p.22

**Péroncel-Hugoz**, Jean-Pierre, 'Foix, comté socialiste', in *Le Monde*, 6 juin 1992, pp.28-29

**Perrier**, Jean-Louis, 'Comment parler à un Black Feet', in *Le Monde*, 6 juin 1992, p.32

**Peterson**, Richard A., (traduit par Michèle Mittner) 'La Fabrication de l'authenticité: la country music', in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 93, juin 1992, pp.4-20

**Petit**, Jean-Marie, ' "Gavach", en Languedoc', in **Martel**, Philippe, *L'Invention du Midi. Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Aix-en-Provence: Edisud, 1987), pp 159-170.

**Petrella**, Riccardo, *La Renaissance des cultures régionales en Europe*, (Paris: Editions Entente, 1978).

**Phlipponneau**, Michel, *Décentralisation et Régionalisation*, (Paris: Calmann-Lévy, 1981).

**Poulot**, Dominique, 'L'Approche de l'historien: la Révolution comme instauration du mémorable', in **Lamy**, Yvon, *Le Pouvoir de protéger: approches, acteurs, enjeux du patrimoine en Aquitaine*, (Bordeaux: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1992), pp. 25-32.

**Pradel**, Jean-Louis, 'C'est la muséofolie', in *L'Événement du jeudi*, 8-14 octobre 1992, pp.110-111.

*Publics et Musées, revue internationale de la muséologie* n° 2, *Regards sur l'évolution des musées*, décembre 1992 (Presses Universitaires de Lyon).

**Ramond de Carbonnières**, Louis, *Carnets Pyrénéens*, (Lourdes: Éditions de l'Échauguette), 4 vols. Tome 1, 1931; tome 2, 1938; tome 3, 1939; tome 4, 1939. Le texte fut rédigé entre le 25 juillet 1792 et le 14 octobre 1795.

**Ravier**, Xavier, et **Séguy**, Jean, *Poèmes chantés des Pyrénées gasconnes*, (Paris: Editions du C.N.R.S., 1978)

**Ravier**, Xavier, *Le Récit mythologique en Haute-Bigorre* (Aix-en Provence: Edisud / Editions du C.N.R.S., 1986)

**Reiterer**, Albert F., traduit par Chantal Adobati, 'Régionalisme en tant que transnationalisme. Sur la fonction et la perte de fonction du nationalisme', in **Kirsch**, Fritz Peter, *Cultures en conflit*, ( Vienne: Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale, 1992), pp. 163-193.

**Ritter**, Raymond, 'Cinquante ans au Musée Pyrénéen du Château fort de Lourdes', in **Société des Amis du Musée Pyrénéen**, *Pyrénées*, n° 82, avril-juin 1970, pp.83-88.

**Ritter**, Raymond, 'La Question du Parc National', in **Société des Amis du Musée Pyrénéen**, *Pyrénées*, n° 61, janvier-mars 1965, pp.5-13.

**Robic**, Marie-Claire, and others, *Du Milieu à l'environnement. Pratiques et représentations du rapport homme/nature depuis la Renaissance*, (Paris: Economica, 1992).

**Rollat**, Jean-Jacques, 'Foire de Saragosse. Le tunnel du Somport une fois de plus au centre des préoccupations. Le Béarn fidèle mais timide.', in *République des Pyrénées*, 13 octobre 1993, p.2

**Rollat**, Jean-Jacques, 'Somport: c'est signé', in *République des Pyrénées*, 21 octobre 1993, p.4

**Rousseau**, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, (Paris: Bordas, 1985 [*Discours sur l'origine et les fondemens (sic) de l'inégalité parmi les hommes*, par Jean Jaques (sic) Rousseau, citoyen de Genève (Amsterdam: Marc-Michel Rey, 1755)

**Rousseau**, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (Gallimard 'Folio', 1993), 2 vols.

**Saïd**, Edward W., *Culture and Imperialism*, (London: Vintage, 1994 [Chatto & Windus 1993]).

**Salles Loustau**, Jean 'Langue et littérature d'expression occitane, in **Tucoc-Chala**, Pierre, *Béarn: cadre naturel, histoire, art, littérature, langue, économie, traditions populaires*, (Paris: Christine Bonneton Editeur, 1986), pp. 187-225.

**Sallès**, Marie-Claire, *La Poésie populaire en Vallée d'Aspe*, (Orthez, Per Noste, 1980).

**Smith**, Valene, *Hosts and Guests* (Oxford: Blackwell, 1978)

**Société des Amis du Musée Pyrénéen**, *Pyrénées*, n°s 61, 84, 88, 109, 140.

**Soulet**, Jean-François, 'La Civilisation matérielle d'autrefois', in **Taillefer**, François, *Les Pyrénées: de la montagne à l'homme*, (Toulouse: Privat, 1974), pp.249-297.

**Soulet**, Jean-François, *La Vie quotidienne dans les Pyrénées sous l'Ancien Régime du XVIe au XVIIIe siècle*, (Paris: Hachette, 1974)

**Soulet**, Jean-François, *Les Pyrénées au XIXe siècle*, (Toulouse: Eché, 1987), 2 vol.

**Shaw**, Gareth, et **Williams**, Allan M., *Critical Issues in Tourism: A Geographical Perspective*, (Oxford: Blackwell, 1994).

**Taillefer**, François, *Les Pyrénées: de la montagne à l'homme*, (Toulouse: Privat, 1974),

**Taillefer**, François, 'Pyrénées vivantes', in **Taillefer**, François, *Les Pyrénées: de la montagne à l'homme*, (Toulouse: Privat, 1974), pp. 45-69.

**Taillefer**, François, 'Visages des Pyrénées', in **Taillefer**, François, *Les Pyrénées: de la montagne à l'homme*, (Toulouse: Privat, 1974), pp. 11-43.

**Taine**, Hippolyte, *Voyage aux Pyrénées* (Les Editions de la Tour, 1863 [Hachette, 1858 et sous le titre *Voyage aux eaux des Pyrénées*, Hachette, 1855]).

**Thiesse**, Anne-Marie, *Ecrire la France: Le Mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération*, (Paris: PUF, 1991).

**Tobelem**, Jean-Michel, 'De l'approche marketing dans les musées', in *Publics et Musées, revue internationale de la muséologie* n° 2, *Regards sur l'évolution des musées*, décembre 1992 (Presses Universitaires de Lyon), pp 49-67.

**Todorov**, Tzvetan, *Les Genres du discours*, (Paris: Seuil, coll. 'Poétique', 1978).

**Todorov**, Tzvetan, *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine* (Paris: Seuil, coll. 'La Couleurs des idées', 1989).

**Todorov**, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, (Seuil, coll. 'Poétique', 1978).

**Todorov**, Tzvetan, *Théories du symbole*, (Paris: Seuil, 1977).

**Traimond**, Bernard, 'L'Invention des Landes de Gascogne sous la Révolution', in **Martel**, Philippe, *L'Invention du Midi. Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire*, (Aix-en-Provence: Edisud, 1987), pp 105-113.

**Tranchesse**, Pierre, 'Timbre, ferveur et poésie: un héraut du régionalisme', in *Revue régionaliste des Pyrénées* 245-246, janvier-juin 1985, pp. 52-69.

**Tucoo-Chala**, Pierre, *Béarn: cadre naturel, histoire, art, littérature, langue, économie, traditions populaires*, (Paris: Christine Bonneton Editeur, 1986).

**Tucoo-Chala**, Pierre, 'Histoire et Art', in **Tucoo-Chala**, Pierre, *Béarn: cadre naturel, histoire, art, littérature, langue, économie, traditions populaires*, (Paris: Christine Bonneton Editeur, 1986), pp.7-67.

**Tudesq**, André-Jean, 'Le Patrimoine audiovisuel: image du patrimoine, patrimoine de l'image', in **Lamy**, Yvon, *Le Pouvoir de protéger: approches, acteurs, enjeux du patrimoine en Aquitaine*, (Bordeaux: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1992), pp. 73-78.

**Valat**, Jacques, **Bérot**, Marcellin, *Pyrénées paysannes*, (Barcelone: Editions Milan, 1993).

**Veillard**, Jean-Yves, 'Musées, hommes et société: une association pour la valorisation des musées d'anthropologie', in *Anthropologues, anthropologie et musées* (Paris: Association Française des Anthropologues, 1990), pp.73-76.

**Vidal**, John, 'A marginal chance of survival' (Continuing our series on land issues, John Vidal finds the human tragedy in Rwanda reflected in the desperate situation facing the mountain gorillas)', in *Guardian Society*, 5 juillet 1995, pp.4-5.

**Vovelle**, Michel, 'Ruptures et continuités dans l'histoire de la France contemporaine (1789-1981), in **Huard**, Raymond, *La France contemporaine: identité et mutations de 1789 à nos jours*, (Editions sociales, coll. 'Essentiel', 1982), pp. 7-37.

**Wachtel**, Nathan, *La Vision des vaincus*, (Paris: Gallimard, 1971).

**Webster**, Paul, 'Mayor miffed as French bears beat Paris plan for Pyrenees tunnel', in *Guardian*, 5 décembre 1992.

**Weil**, Simone, *L'Enracinement* (Paris: Gallimard, 1977 [1949] ).