UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉCOLE DU LOUVRE

MUSÉE NATIONAL D'ART CORÉEN, UN DISPOSITIF DE TRANSMISSION DE VALEURS ET DE CONNAISSANCES DES ARTS CORÉENS ANALYSE MUSÉOLOGIQUE DE LA MISE EN EXPOSITION DE *SARANGBANG* AUX MUSÉES NATIONAUX EN RÉPUBLIQUE DE CORÉE

THÈSE DE DOCTORAT CONDUITE EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION DE L'UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
École doctorale 537 Culture et patrimoine
UMR 8562, Centre Norbert Elias, Équipe Culture et Communication

THÈSE DE DOCTORAT CONDUITE EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME DE 3E CYCLE DE L'ÉCOLE DU LOUVRE

THÈSE PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE DU DOCTORAT INTERNATIONAL MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE

PAR
JI YOUNG PARK

OCTOBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

En premier lieu, cette thèse n'aurait sans doute pas vu le jour sans le soutien de mes deux directeurs de thèse qui ont accepté et encadré mon travail tout au long de ces années, madame Marie-Sylvie Poli et monsieur Bernard Schiele, chacun de son côté de l'Atlantique, à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et à l'Université du Québec à Montréal. Avec une grande patience, ils m'ont conseillé, ont fait leurs remarques et m'ont prodigué des encouragements très précieux. Je les en remercie infiniment.

Ma gratitude va également à madame Marie Clarté O'Neill de l'École du Louvre qui a guidé mon travail à ses débuts et m'a orientée vers le programme international de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine.

Ma reconnaissance va aussi aux membres du Jury, madame Joëlle Le Marec, monsieur Jason Luckerhoff, monsieur Éric Triquet et monsieur Yves Bergeron qui ont consacré un temps précieux à la lecture de cette thèse.

Mes sincères remerciements à madame Élisabeth Chabanol, responsable du Centre de Séoul de l'EFEO (École française d'Extrême-Orient) et son équipe, pour l'obtention de mon allocation de terrain EFEO et la relecture minutieuse des pages sur la Corée.

Je remercie aussi le personnel du National Museum of Korea et du National Folk Museum en République de Corée, y compris leurs anciens directeurs, pour les rencontres qu'ils m'ont accordées et les renseignements qu'ils m'ont délivrés. Une mention spéciale pour mes anciens collègues en Corée et aux États-Unis, mesdames Shin Soyoun, Park Suhee, Mok Soo-hyun et Kim-Han Hyeonjeong.

Je remercie vivement les enseignants du Programme international de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine qui, durant nos séminaires interdisciplinaires et d'autres occasions, m'ont donné de judicieux avis : messieurs Yves Bergeron, Jean Davallon, Daniel Jacobi et Eric Triquet, de même que mesdames Jacqueline Eidelman, Marie-Pierre Fourquet-Courbet et Cécile Tardy.

Merci aussi à mes collègues Stéphane Bellin, Camille Bernetière, Nathalie Bourges, Caroline Buffoni, Jessica Cendoya, Noémie Couillard, Florian Germain, Aude Joly, Nicola Navarro, Maylis Nouvellon, Park Jieun et Eva Sandri.

Je voudrais remercier chaleureusement madame Pascale Di Doménico et madame Sophie Taillan, de l'UAPV, ainsi que madame Lise Jarry et madame Sylvie Brière de l'UQAM pour leur soutien administratif.

Je voudrais remercier sincèrement mes amis pour leur soutien, Seo Yoonjeong et Lee Heejung pour m'avoir fourni des articles et des ouvrages en coréen, et Emmanuelle Koh pour sa relecture de ma thèse.

Enfin, j'adresse mes derniers remerciements à ma famille, mes parents, mon mari et mes enfants, qui m'ont soutenue tout au long de ce travail jusqu'à son achèvement.

AVANT-PROPOS

Après mon expérience d'assistante de conservation en art coréen au Los Angeles County Museum of Art, aux États-Unis, en 2008 et 2009, plusieurs questions sur l'art coréen, sa définition et sa communication dans les salles d'exposition des musées me sont restées à l'esprit. Comme les discours sur l'art coréens occupent une place périphérique dans la généalogie de l'histoire de l'art, ils paraissent équivoques, car hésitant entre l'histoire de l'art et l'ethnologie. De plus, dans ces espaces qui permettent la rencontre des objets d'art coréen et des visiteurs souvent ignorants de leur statut, les dispositifs de médiation adoptent un rôle critique en proposant une perspective visant à les considérer eux-mêmes comme œuvre d'art. Simultanément, ces dispositifs de médiation restituent parfois aux visiteurs, de façon paradoxale, le contexte historique et social passé dans lequel ces objets ont été produits et expliquent leurs enjeux et leurs fonctions. En fin de compte, le discours scientifique de l'histoire de l'art coréen semble être désordonné et s'entremêler avec un discours ethnographique ainsi qu'une connaissance altérée de l'histoire de l'art coréen alors qu'elle est communiquée par un musée d'art, ce pôle socialement majeur de production et de transmission de connaissances scientifiques. Tout cela m'a donné envie de m'enquérir d'un questionnement empirique sur ce cadre académique.

Comme j'ai étudié l'histoire de l'art à Séoul, en République de Corée, puis la muséologie à Paris, en France, et que j'ai travaillé au sein de départements éducatif et de la conservation dans des musées aux États-Unis, mon sujet se focalise sur l'écrit et la communication de l'histoire de l'art dans les musées. En 2008, lorsque j'ai commencé mon cursus à l'Ecole du Louvre, où j'ai déjà obtenu deux diplômes en muséologie de médiation sous la direction de madame Marie-Clarté O'Neill, mon sujet initial consistait à aborder le discours consacré à l'art par les musées nationaux de la République de Corée après la libération du pays, en concordance avec le système de

valeurs et le mode de médiation des musées occidentaux sur le plan de la démocratisation de l'art. Cela se passait juste avant la crise économique mondiale et ma volonté était d'aborder ce sujet plutôt selon une perspective rétrospective des rapports entre nationalisme et musées, qui sont en train de s'amoindrir. Depuis 2010, madame Marie-Sylvie Poli, professeure à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, et monsieur Bernard Schiele, professeur à l'Université du Québec à Montréal, ont soutenu mon projet et ont dirigé mes recherches doctorales dans le cadre du programme international de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine.

Durant mes trois mois de recherche accomplis sur le terrain en 2013 à Séoul, en République de Corée, grâce à la bourse de l'École française d'Extrême-Orient, je me suis rendue compte que mes données, notamment celles récoltées dans les archives des musées, n'étaient pas suffisantes pour étayer une analyse synthétique du discours muséographique des musées nationaux de la République de Corée. J'ai alors recentré ma recherche sur le dispositif de médiation du *sarangbang* (사랑방), cette pièce réservée à l'usage des hommes, plus spécialement à celui du maître de maison, installée dans les salles d'exposition permanente du Musée national des beaux-arts ainsi que du Musée national d'ethnologie. J'ai choisi comme premier terrain de recherche le National Museum of Korea (musée d'art) et son *sarangbang* abrité au cœur des salles d'exposition consacrées aux beaux-arts coréens. Mon second terrain de recherche est le musée d'ethnologie de Séoul, le National Folk Museum. Ces deux « terrains », m'ont donné la possibilité de comparer les situations communicationnelles qui s'établissent autour de mises en scènes similaires et de souligner la scientificité (ou non) du discours de l'histoire de l'art coréen du musée consacré à l'art. Ainsi, ma thèse traite de la construction, de la médiation et de la transmission de valeurs et de connaissances relatives aux arts coréens. Les cheminements suivis nous révèlent des traits du musée mais aussi de l'État coréen, des fondements du concept d'arts coréens, de la patrimonialisation muséale d'une culture du passé et de la vulgarisation des

connaissances relatives qui s'entrecroisent ici dans et par les exemples choisis de mises en scène de *sarangbang*.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	iii
AVANT-PROPOS	v
TABLE DES MATIÈRES	ix
NOTES LIMINAIRES	xix
LISTE DES FIGURES	xxi
RÉSUMÉ	xxv
ABSTRACT	xxvii
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
PARTIE 1	13
CONTEXTES, QUESTIONNEMENTS, HYPOTHÈSES	13
INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE	15
CHAPITRE 1	17
LE CADRE HISTORICO-SOCIOLOGIQUE	17
1. La formation et l'évolution précoce des musées nationaux de République de Corée (1945-1992)	18
1.1. La situation actuelle en 2017	19
1.2. La création de « musées nationaux » par la nouvelle République de Corée	28
1.3. Les legs des prédécesseurs des musées coloniaux du Japon en Corée	33
1.3.1. Les institutions	33
1.3.2. Les éditfices muséaux	35
1.3.3. Les collections	41
1.3.4. Les sciences relatives au musée	44
1.3.5. La médiation muséale	47

1.4. Les fusionnements des musées nationaux coréens pendant la guerre civile de Corée (1950-1953) 50
1.5. Les évolutions contemporaines 51
1.5.1. Un musée national 51
1.5.2. Le rapport des trois musées à leurs collections 61
1.5.2.1. Art, archéologie et traditions populaires 62
1.5.2.2. Art anciene et art contemporain, musée et musée d'art 67
1.5.2.3. L'Occident : destinataire absolu et référence permanente 73
1.5.2.4. Écrire une histoire des musées nationaux 76
2. L'Européanisation ou la modernisation des musées de Corée 78
2.1. Les trois concepts nouveaux pour la Corée : l'État-nation, le public et la civilisation 79
2.1.1. L'ouverture du pays aux étrangers 80
2.1.2. L'État-nation 82
2.1.3. Le public 88
2.1.4. La civilisation 91
2.2. Les premiers musées d'Extrême-Orient : le cas du Japon, de la Chine et de la Corée 95
2.2.1. Le cas du Japon 97
2.2.2. Le cas chinois 100
2.2.3. Le cas coréen 103
2.3. L'Europe moderne illustrée par les musées coréens 105
2.3.1. La voie de l'occidentalisation/modernisation de la Corée 107
2.3.2. La terminologie 108
2.3.3. L'institution 112
2.3.4. L'architecture et le paysage 114
2.3.5. Les collections 115
2.3.6. L'exposition 117
2.3.7. Les écrits relatifs à l'histoire de l'art 118
2.3.8. L'éducation publique 121

3. La notion de coréanité produite à partir de perspectives européennes 124
3.1. L'imaginaire européen vis-à-vis de l'Extrême-Orient 125
3.2. Des collections d'objets asiatiques 126
3.2.1. Chinoiseries, sinologie et art chinois 128
3.2.2. Le japonisme 131
3.2.3. La coréanologie 134
3.3. Les Expositions universelles 137
3.3.1. La présentation de l'Asie de l'Est 138
3.3.2. Les pavillons coréens 140
3.3.3. Chicago 141
3.3.4. Paris 143
3.4. Conclusion 145

CHAPITRE 2 147
LA PROBLEMATIQUE 147
1. La communication des connaissances au sein du musée 148
1.1. L'exposition comme lieu de production d'un discours social 149
1.1.1. Le discours, un terme linguistique 151
1.1.1.1. Un « tournant linguistique » 151
1.1.1.2. Le pragmatisme 152
1.1.2. Une prolifération de définitions du discours 153
1.1.2.1. Savoir et pouvoir 153
1.1.2.2. Le discours en tant qu'interaction sociale 155
1.1.2.3. Le discours : une dimension politique 157
1.1.3. Discours et musée 157
1.1.3.1. La « nouvelle » muséologie 158
1.1.3.2. Le discours de la médiation et la mise en exposition 160
1.2. Les connaissances en tant que faits sociaux 162
1.2.1. La pensée et le contexte socio-historique 163

1.2.1.1. La naissance de la sociologie de la connaissance 163
1.2.1.2. Des connaissances « scientifiquement » construites 165
1.2.1.3. L'approche des discours et l'herméneutique 166
1.2.2. La collection et l'exposition 168
1.2.2.1. De l'objet à la collection 168
1.2.2.2. Un ensemble d'objets 169
1.2.2.3. Les objets de musées 171
1.2.2.4. Des collections institutionnelles 172
1.2.2.5. Un savoir de référence 173
1.3. La vulgarisation scientifique et les musées d'art 174
1.3.1. Le musée, lieu de savoir 175
1.3.1.1. Un espace public 176
1.3.1.2. Un mode de communication 177
1.3.1.3. La médiation culturelle au service de la vulgarisation scientifique ? 178
1.3.2. Les missions scientifiques des musées d'art 181
1.3.2.1. Une discipline dédiée aux artefacts 181
1.3.2.2. L'histoire de l'art et l'historiographie de l'art 183
1.3.2.3. La vulgarisation scientifique de l'histoire de l'art 185
1.4. Conclusion 187
2. Questionnement et hypothèses 188

CHAPITRE 3 195
LES MISES EN SCÈNE DE *SARANGBANG* 195
1. Le contexte original du *sarangbang* lors de la période du Chosŏn (1392-1897) 196
1.1. Ses occupants 197
1.2. Le contexte sociétal 200
1.2.1. Le néoconfucianisme 201
1.2.2. Le système des classes sociales 204
1.2.3. Le système familial 206

1.2.4. La vie économique 207
1.3. L'essor et le déclin du *sarangbang* (XIV^{e} siècle – XX^{e} siècle) 210
1.3.1. Son émergence 211
1.3.2. Le *sarangbang* d'une maison traditionnelle 212
1.3.3. La structure d'une maison coréenne 214
1.3.4. Les éléments architecturaux et le soubassement 217
1.3.5. L'emplacement du *sarangbang* 218
1.3.6. Sa disparition 219
1.4. Les multiples fonctions du *sarangbang* 222
1.4.1. Un lieu de résidence 223
1.4.2. Un cabinet de travail 224
1.4.3. Une chambre pour les hôtes 224
1.4.4. Une salle de réunion 226
1.4.5. Le lieu des premiers apprentissages 226
1.4.6. Un lieu de culte et de cérémonie 227
1.4.7. Un salon et un lieu de pratiques culturelles 227
2. La patrimonialisation et la mise en exposition du *sarangbang* 229
2.1. Une crise identitaire 231
2.1.1. L'identité coréenne et le confucianisme 232
2.1.2. La rupture 235
2.1.3. Un retour au confucianisme 237
2.2. Un État souverain confucianiste 241
2.2.1. La distinction externe de la Corée 242
2.2.2. Orientation interne 245
2.3. Des dispositifs de médiation muséale 248
2.3.1. Les fac-similés, les copies et les contrefaçons 249
2.3.2. Le *sarangbang* en tant que signe 251
2.3.2.1. Le *sarangbang* telle une icône 251
2.3.2.2. Le *sarangbang* tel un indice 252

2.3.2.3. Le *sarangbang* tel un symbole 252
2.3.2.4. Le *sarangbang* tel un objet 252
2.3.3. Une représentation simplifiée 253
2.3.4. La nature de l'objet 255
2.3.5. L'unicité coréenne en question 255

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE 259

PARTIE 2 261
MÉTHODOLOGIE ET ANALYSES 261
INTRODUCTION DE LA SECONDE PARTIE 263

CHAPITRE 4 265
LES MÉTHODES D'INVESTIGATION 265
1. Le récit de recherche : une dimension auto-ethnographique 267
1.1. L'approche auto-ethnographique de l'analyse sémio-pragmatique 269
1.2. L'étude et l'exposition des arts coréens 272
1.2.1. Réussir à intégrer le département d'archéologie et d'histoire de l'art d'une université 272
1.2.2. Mon stage au National Museum of Korea 274
1.2.3. Exposer l'art coréen au Los Angeles County Museum of Art 275
1.3. Le travail sur le terrain à Séoul 278
1.3.1. Lire des écrits en coréen 278
1.3.2. Visiter les salles d'exposition des musées 279
1.3.3. Rencontrer des muséologues sud-coréens 280
2. Les relevés muséographiques 281
2.1. Les clichés des salles d'exposition du National Museum of Korea et du National Folk Museum 282
2.2. Les observations des visiteurs au National Museum of Korea et au National Folk Museum 283

2.3. Les retranscriptions des textes d'exposition 283
3. La documentation 284
4. Conclusion 284

CHAPITRE 5 287
LA PRÉSENTATION ET LA DESCRIPTION ANALYTIQUE DES DEUX TERRAINS D'ETUDE : LES MISES EN EXPOSITION DE *SARANGBANG* AU NATIONAL MUSEUM OF KOREA ET AU NATIONAL FOLK MUSEUM 287
1. Le *sarangbang* du National Museum of Korea 289
1.1. Présentation de la mise en exposition 290
1.1.1. Une visite selon le parcours proposé par le musée 290
1.1.2. La composition des éléments de la mise en exposition 295
1.1.2.1. Une maquette archétypale 295
1.1.2.2. Le goût des lettrés du Chosŏn 299
1.1.2.3. Les dispositifs de médiation 302
1.2. La mise en exposition d'un *sarangbang* dans un contexte d'art historique 305
1.2.1. Le musée de la beauté coréenne 305
1.2.2. Une muséographie reposant sur l'esthétique 310
1.2.3. Présenter le goût coréen idéal 316
2. Le *sarangbang* dans l'exposition dédiée à la vie quotidienne des Coréens au National Folk Museum 322
2.1. Présentation de la mise en exposition 323
2.1.1. Une visite selon le parcours proposé par le Musée 324
2.1.2. La composition des éléments de la mise en exposition 329
2.1.2.1. Une maison transplantée 329
2.1.2.2. Le nécessaire de gentilshommes 333
2.1.2.3. Les dispositifs de médiation 335
2.2. La mise en exposition du *sarangbang* selon un contexte ethnologique 337
2.2.1. Le musée de l'histoire du peuple coréen 338

2.2.2. Une muséographie mettant le contexte au premier plan 343
2.2.3. Présenter l'habitat coréen historique 351
3. Conclusion 355

CHAPITRE 6 357
LE BILAN DES ANALYSES THÉMATIQUES 357
1. La démarche de ces analyses 358
1.1. La lecture sémiotique des mises en exposition de *sarangbang* 359
1.1.1. Les contributions de Roland Barthes 360
1.1.2. La « description structurale » 364
1.2. L'analyse des textes *in situ* et *ex situ* 366
1.3. Les incidences de la modernité, de la *coréanité* et du récit politique 367
2. Le projet de la modernité 368
2.1. Une modernité rêvée 369
2.2. Les mises en scène de *sarangbang* 371
2.2.1. Langue : grammaire et vocabulaire du *sarangbang* 372
2.2.2. Un message dénoté 375
2.2.3. Un message linguistique : le schéma 375
2.2.4. Questions épistémologiques 377
3. Les recherches sur la coréanité 378
3.1. Une *coréanité* imaginaire ou argumentée 379
3.2. Le *sarangbang* et les salles d'exposition 380
3.2.1. Contextes d'énonciation 380
3.2.2. Un message connoté : une forme d'habitation et un goût prononcé pour le passé 383
3.3. Deux approches scientifiques 386
4. Les enjeux politiques 389
4.1. La promotion et le fondement d'une éthique nationale 390
4.2. Les dits et non-dits des mises en scène 392
4.2.1. Un récit visuel 392

4.2.2. Le paradigme du *sarangbang* : *in absentia* 393
4.3. L'éthique et l'esthétique du confucianisme 394
5. Conclusion 396

CONCLUSION DE LA SECONDE PARTIE 399

CONCLUSION GÉNÉRALE 401

RÉFÉRENCES 411

GLOSSAIRE DES TERMES CORÉENS 433

ANNEXE A – CHRONOLOGIE DE L'HISTOIRE DE LA RÉPUBLIQUE DE CORÉE 437
ANNEXE B – TYPOLOGIE DES TROIS MUSÉES NATIONAUX DE LA RÉPUBLIQUE DE CORÉE 439
ANNEXE C – PHOTOGRAPHIES ET PLANS DE *SARANGBANG* 441
ANNEXE D – EXPOSITION PERMANENTE DU NATIONAL MUSEUM OF KOREA ET DU NATIONAL FOLK MUSEUM 449
ANNEXE E – PLANS ET DESCRIPTIONS DES EXPOSITIONS DE *SARANGBANG* 463
ANNEXE F – GUIDE DE DOCUMENTATION ET D'OBSERVATION DE LA MISE EN SCÈNE DU *SARANGBANG* AU NATIONAL MUSEUM OF KOREA ET AU NATIONAL FOLK MUSEUM 471
ANNEXE G – RETRANSCRIPTION DES TEXTES PRÉSENTÉS LORS DE L'EXPOSITION DES *SARANGBANG* 473
ANNEXE H – GRILLES D'ANALYSE THÉMATIQUE 485

NOTE LIMINAIRE

- Parmi les diverses façons de transcrire phonétiquement les mots en coréen, nous avons choisi la romanisation McCune-Reischauer, habituellement utilisée dans les écrits français.

- Quant aux noms des personnes coréennes, rappelons que le nom de famille (habituellement composé d'une syllabe) précède généralement le prénom (comprenant ordinairement deux syllabes).

- Pour désigner le pays, nous employons en général le nom République de Corée, excepté lorsqu'il s'avère nécessaire de distinguer la Corée du Sud et la Corée du Nord (ou la République populaire démocratique de Corée).

- Pour les noms des musées de République de Corée, nous avons choisi d'utiliser leurs appellations officielles, si elles existent, transcrites en alphabet latin et communément traduites en anglais.

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Le National Museum of Korea 20

Figure 2 : Plan du musée dans le quartier de Yongsan, à Séoul 20

Figure 3 : Le National Folk Museum 22

Figure 4 : Plan du musée dans le palais de Kyŏngbok, à Séoul 23

Figure 5 : Projet de déplacement du National Folk Museum 25

Figure 6 : Le National Museum of Modern and Contemporary Art 26

Figure 7 : Plan du musée dans la ville de Kwach'ŏn 26

Figure 8 : Chronologie des musées nationaux de République de Corée (1945-1948) 29

Figure 9 : Carte heuristique : rapports des trois musées nationaux 31

Figure 10 : Le Musée de la dynastie des Yi Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa, 2009 36

Figure 11 : Le Musée du Gouvernement général de Chosŏn Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa, 2009 37

Figure 12 : Le Musée d'art du Gouvernement général de Chosŏn 38

Figure 13 : Le Musée d'art de la dynastie des Yi Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa, 2009. 39

Figure 14 : Le Musée des sciences Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa, 2009 39

Figure 15 : Chronologie des musées coloniaux (1891-1941) 44

Figure 16 : La collection Varat exposée au Musée Guimet (XIX^{e} siècle) 136

Figure 17 : L'exposition de la Corée à Chicago en 1893 142

Figure 18 : Le Pavillon de la Corée à Paris en 1900 144

Figure 19 : Le *sarangbang* du National Museum of Korea 289

Figure 20 : L'entrée de la salle d'exposition « *Sarangbang* » et une indication de parcours 290

Figure 21 : Vue du *sarangbang* depuis la première partie de la salle d'exposition 291

Figure 22 : Vitrines de la première partie de la salle d'exposition 291
Figure 23 : Panneaux introductifs de la salle d'exposition 292
Figure 24 : Vitrines et reproductions d'anciennes peintures 292
Figure 25 : Côté vitré de la salle d'exposition et détail de la maquette du *sarangbang* 293
Figure 26 : Signalétique d'interdire d'entrer 294
Figure 27 : Schéma placé devant la maquette 294
Figure 28 : Mise en scène de la maquette de *sarangbang* 295
Figure 29 : Quatre côtés extérieurs du *sarangbang* 296
Figure 30 : Intérieur de la maquette 298
Figure 31 : Mise en scène du *sarangbang* 300
Figure 32 : Schéma de « disposition du mobilier d'un *sarangbang* » 302
Figure 33 : Court métrage sur les meubles traditionnels coréens 303
Figure 34 : Audioguide en format PalmPilot 304
Figure 35 : Mise en scène du *sarangbang* du NMK en 1992, Treasures from Korea: arts and culture of the Joseon dynasty, 1392-1910, 2014 317
Figure 36 : Mise en scène du *sarangbang* du NMK vers 1996 319
Figure 37 : Le *sarangbang* du Yŏnkyŏngdang 321
Figure 38 : Le *sarangbang* du National Folk Museum 323
Figure 39 : Entrée de la section de l'exposition du *sarangbang* 324
Figure 40 : Vitrines autour du *sarangbang* 325
Figure 41 : Le *sarangbang* et le *numaru* 326
Figure 42 : Les portes ouvertes du *sarangbang* 326
Figure 43 : Schémas du *sarangbang* et du *numaru* 327
Figure 44 : Vitrine des quatre maquettes de maisons coréennes d'autrefois 328
Figure 45 : Plan du *sarangch'ae*, National Folk Museum 329
Figure 46 : Différentes vues du *sarangch'ae* 330
Figure 47 : Mise en scène du *numaru* à la saison automnale 332
Figure 48 : Mise en scène du *sarangbang* 333
Figure 49 : Schéma du *sarangbang* 336

Figure 50 : Retranscription du texte de l'audioguide en coréen et en anglais 337

Figure 51 : Plan des vitrines dans les années 1960, Kungnip Minsok Pangmulgwan 50-yŏnsa, 1996 346

Figure 52 : Catalogue dans les années 1980, Kungnip Minsok Pangmulgwan 50-yŏnsa, 1996 348

Figure 53 : Mises en exposition du National Folk Museum 351

Figure 54 : Mise en scène du *sarangbang* dans les années 1960, National Folk Museum (catalogue), 1982 353

Figure 55 : Mise en scène du *sarangbang* dans les années 1980, National Folk Museum (catalogue), 1982 353

Figure 56 : Schéma d'un modèle de signification du *sarangbang* au musée 361

Figure 57 : Mise en scène du *sarangbang* du National Museum of Korea 371

Figure 58 : Mise en scène du *sarangbang* du National Folk Museum 372

Figure 59 : Mise en scène du *sarangbang* du National Museum of Korea (intérieur) 373

Figure 60 : Mise en scène du *sarangbang* du National Folk Museum (intérieur) 374

Figure 61 : Schéma du National Museum of Korea (à gauche) et du National Folk Museum (à droite) 376

Figure 62 : Plan de l'exposition de la section du NFM consacrée au « quotidien des Coréens » 381

Figure 63 : Salle d'exposition du *sarangbang* du NFM 381

Figure 64 : Plan d'exposition de la section de l'espace « Calligraphie et Peinture » du NMK 382

Figure 65 : Salle d'exposition du *sarangbang* du NMK et vitrine du mobilier des *sarangbang* 383

Figure 66 : Vue sur l'intérieur du *sarangbang* du NFM 384

Figure 67 : Vue sur l'intérieur du *sarangbang* du NMK 385

Figure 68 : Vue latérale de la mise en scène du *sarangbang* du NMK 386

Figure 69 : Retranscription du texte de l'audioguide sur le *sarangbang* du NMK 388

Figure 70 : Scène de lecture des *sarangbang* du NFM (à gauche) et du NMK (à droite) 392

Figure 71 : Tableau des discours éthique et esthétique du confucianisme dans les dispositifs de médiation écrite et orale 394

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour but de comprendre la situation communicationnelle des valeurs et connaissances délivrées par un musée d'art en République de Corée. Pour ce faire, nous avons choisi de mener une analyse approfondie d'un type de dispositif expographique de vulgarisation : la restitution d'un *sarangbang*, proposée par le National Museum of Korea (musée des beaux-arts) et le National Folk Museum (musée ethnographique) de Séoul. Nous abordons ce dispositif comme constituant un archétype paradigmatique des productions architecturales coréennes et comme un condensé de plusieurs problématiques relatives aux arts et aux musées de la péninsule.

Que ce dispositif soit conçu comme un intermède visuel et matériel visant une contextualisation des objets exposés dans une salle d'exposition, ou qu'il soit envisagé en tant qu'objet exposé créé récemment pour l'exposition muséale, la conception et la perception de ce *sarangbang* au sein d'un musée fait appel à des connaissances scientifiques relatives au *sarangbang* ainsi qu'à la société et à la culture dont il relève. Il communique également diverses perspectives ayant trait aux arts, aux objets destinés à être exposés, aux supports expographiques et aux visiteurs des musées.

L'étude de concepts tels que ceux de musée national, d'art, de patrimoine confucéen, et l'analyse sémio-pragmatique de la restitution d'un *sarangbang* par ces deux musées nationaux nous permettent de comprendre la situation communicationnelle produite autour de leur mise en exposition : avec ces dispositifs de *sarangbang*, les musées transmettent une information qui ne dévoile qu'une partie des faits historiques sans suggérer l'existence de bien d'autres choses. La stratégie de vulgarisation scientifique est uniformisée par des critères subjectifs édictés par l'État dont l'intention politique est de promouvoir les valeurs confucianistes dans la société coréenne et au monde entier. En outre, d'autres stratégies de vulgarisation scientifique portées par des signes

iconiques font circuler de faux savoirs visuels sélectivement forgés actuellement par certains muséographes œuvrant dans les musées d'art.

Mots-clefs : musée national, arts coréens, médiation muséale, *sarangbang*, dispositif, mise en scène.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to explore the communicational situation of knowledge and values delivered by an art museum in the Republic of Korea. To this end, it approaches a specified type of exhibition device: the restitution of a *sarangbang*, proposed by the National Museum of Korea and the National Folk Museum of Seoul. The device is here considered as a paradigmatic archetype of Korean artistic productions, and as a condensation of several problems related to the arts and museums of the peninsula.

Whether conceived as a visual and material interlude aiming at a contextualization of the exhibited objects in an exhibition gallery, or apprehended as an exhibit only recently created for the museum exhibition, design and perception of this *sarangbang* within a museum makes use, not only of scientific knowledge relating to the *sarangbang* as well as to the society and the culture to which it belongs, but also various perspectives relating to the arts, the objects displayed, and to museum visitors.

The study of concepts such as the national museum, art, Confucian heritage, and the semio-pragmatic analysis of the restitution of a *sarangbang* by these two national museums allows us to understand the communicational situation produced around their *mise en exposition*. With the device of *sarangbang*, the museums transmit information that selectively reveals the historical facts without acknowledging the existence of many more and possibly different ones. The strategy of popularizing science is framed by subjective criteria, enacted by the state with the political intention of promoting Confucian values within Korean society and the world. In addition, other strategies of popularizing scientific knowledge via iconic signs circulate false visual knowledge, selectively forged at present by curators in art museums.

Keywords : national museum, Korean art, museum mediation, *sarangbang*, device, display.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Les principales questions de muséologie que nous avons choisi d'aborder dans cette thèse relevant du programme de doctorat international de muséologie, patrimoine, médiation sont les suivantes. Pour un musée d'art que les historiens et les muséologues considèrent comme un pôle de médiation et de publicisation de la discipline de l'« histoire de l'art », de quelles façons les connaissances et les valeurs relatives des objets exposés sont-elles produites et transmises aux visiteurs ? Dans une salle d'exposition, quels effets sont attendus et observés par l'opération de vulgarisation et de médiation sur le contexte historique, culturel, artistique ou esthétique de ces objets ? Autrement dit, comment écrit-on et diffuse-t-on l'histoire des arts par l'intermédiaire d'une mise en exposition des objets et des discours dans et autour des salles des musées ? Avec cette recherche, nous souhaitons comprendre la situation ainsi que la stratégie de communication des musées d'art de Séoul en général lors de la transmission de connaissances conçues par des sciences telles que l'histoire de l'art.

La muséographie, selon la définition de Georges Henri Rivière, qui la conçoit comme « un corps de techniques et de pratiques, appliqués (sic) au musée (Desvallées et Mairesse 2011:325) » comprend diverses activités muséales telles qu'un programme scientifique, la gestion des collections, la présentation des objets sélectionnés, la mise en discours y compris des médiations (*idem* : 321). L'objectif de notre recherche vise à comprendre comment la muséographie d'un musée d'art, si on la redéfinit comme une écriture de l'histoire des artefacts dans l'espace du musée, à la fois sous les formes visuelle et textuelle, permet de communiquer les connaissances d'une société. Cette communication muséale des connaissances se situe dans le cadre de la vulgarisation scientifique du domaine des objets exposés et des discours muséographiques correspondant à un musée. Bernard Schiele rappelle que : « De manière générale la vulgarisation scientifique consiste " à diffuser auprès du plus large public nanti d'un

minimum de culture les résultats de la recherche scientifique et technique et plus généralement, l'ensemble des productions de la pensée scientifique en composant des messages facilement assimilables " (Schiele, 1983)» (Schiele et Boucher, 2012 :430). Ainsi, nous nous interrogerons sur les types de productions scientifiques concernés et sur les dispositifs de transmission et de médiation élaborés par les muséographes pour transférer leur savoir au public des musées. Puis, nous passerons à une analyse du processus communicationnel actuel de la mise en exposition de nos deux « terrains » de Séoul. Notre analyse comprendra également une recherche quant à la formation de discours et de supports, tout en supposant que l'exposition du musée, en tant que dispositif de diffusion de savoirs scientifiques, constitue un espace social où toutes les connaissances humaines se construisent socialement.

En effet, nous avons élaboré notre problématique sur les musées d'art coréen à partir de l'observation empirique de différentes salles d'exposition, telles celles du National Museum of Korea à Séoul, du Musée Guimet à Paris, du British Museum à Londres, du Metropolitan Museum of Art à New York et d'autres encore, qui présentent des artefacts fabriqués surtout par le passé sur le territoire historique et contemporain de la République de Corée (soit la Corée du Sud) et de la République populaire démocratique de Corée (soit la Corée du Nord) et valorisés en tant qu'objets d'art par l'histoire de l'art coréen. L'histoire de l'art coréen, en tant que discipline des sciences humaines, a vu le jour lors de la création d'un cercle d'archéologie et d'histoire de l'art en 1960. Les premiers historiens de l'art ont alors recherché et organisé les archives de tout le pays et tenté de réécrire l'histoire de l'art coréen élaborée sous le régime colonial japonais, notamment par Sekino Tadashi au début du XX^{e} siècle. À la suite du retour des chercheurs ayant étudié aux États-Unis et en Europe dans les années 1970 et 1980, les théories et les méthodologies occidentales de l'histoire de l'art qui encadraient l'étude des arts coréens depuis les années 1940 ont été adaptées davantage. Puis, dans les universités coréennes, les chercheurs se sont entraînés à analyser visuellement les œuvres en se servant de cadres d'analyse occidentaux, à mettre par écrit leurs résultats,

à les systématiser chronologiquement et à établir par comparaison des rapports avec celles produites dans les régions environnantes. Cette méthodologie *moderne* de l'histoire de l'art coréen constitue le fondement de sa scientificité (Rhi, 2010).

En général, l'histoire de l'art coréen a trait plutôt à l'histoire de l'art *traditionnel* ou *prémoderne* de la Corée, prenant comme objet de recherche des artefacts produits avant la colonisation, soit avant 1910, ou grâce à des techniques anciennes, à l'instar des peintures, des calligraphies, des arts bouddhiques, des sculptures, des arts du feu, du métal et du bois, ainsi que de l'architecture. La plupart de ces artefacts ont été documentées et ont fait l'objet d'analyses stylistiques et iconographiques (Chang, 2011 ; Kwon, 2010). Pour l'histoire de l'art, tout comme celle du pays ou de ses régions, l'enjeu qui vise à faire la lumière sur son identité se révèle aussi important. Des questions reviennent de façon récurrente : que sont cette beauté et ce sens esthétique coréens que l'on retrouve dans ces artefacts, qui les rendent uniques et les distinguent de ceux d'autres cultures ? Le musée national est un lieu qui a pour vocation de soutenir de telles recherches et de publiciser leurs résultats.

L'institution des musées nationaux de la République de Corée a été créée et a évolué en fonction des interactions mondiales du XX^{e} siècle. Elle a été conçue pour délivrer un savoir relatif à la Corée à travers la formation de collections coréennes et de disciplines tout en accordant à ce système les valeurs scientifiques de l'Europe moderne. En outre, elle se soucie des objectifs pédagogiques des musées à caractère scientifique et technique et « se fonde sur une préoccupation culturelle et politique issue des Lumières qui, dans tout l'Occident, lie étroitement l'accroissement du savoir scientifique et la diffusion de ce savoir scientifique au service du développement social et de la construction de la citoyenneté » (Le Marec, 1996 :10). Ainsi, les musées nationaux coréens occupent une position unique dans l'historiographie des arts coréens et leur promotion. Ils représentent un objet pertinent pour cette recherche qui étudie la stratégie de communication des connaissances des arts par l'intermédiaire de leur

exposition. Mais ces musées proposent-ils des explications suffisamment accessibles sur les produits artistiques du passé qu'ils exposent ou une prescription autoritaire de l'État sur le titre et le sens de ces derniers?

Cela nécessite donc une réflexion poussée sur le musée en tant que lieu de communication de connaissances. Un objet *devient* artistique de par une entente sociale et le regard fait l'art (Belting, 1987 ; Michaud, 2005). Certaines œuvres d'art considérées comme telles actuellement, notamment celles relevant des arts non occidentaux, des arts populaires, des arts appliqués, ne l'ont pas été naturellement (Déotte, 1993). À la suite des changements sur la conception de l'art, elles ont acquis le titre d'œuvres d'art *post factum*. Le musée est l'une des puissantes institutions qui permet ce processus. Grâce à ses collections et à ses recherches, le musée accumule un savoir relatif sur ces œuvres d'*art* en fonction de sa propre approche scientifique qui réciproquement permet le développement de ses collections. En outre, l'exposition et les dispositifs du musée orientent aussi la pratique principale participant à la construction des connaissances, en tant que simple outil de transmission de connaissances déjà établies aux visiteurs. Dans l'hypothèse où les connaissances relèveraient de faits sociaux, une perspective sémiotique nous permettra de postuler que les salles d'exposition constituent un lieu où le discours est produit par la visite du public.

La problématique de notre thèse intègre deux questionnements. Dans le monde muséal, nous émettons l'hypothèse que quelques usages des dispositifs muséographiques des arts coréens susciteraient une certaine gêne auprès des conservateurs de musées, surtout de musées d'art, ce pôle de production d'un savoir de l'histoire de l'art. Cette gêne pourrait être simplement considérée comme résultant d'une erreur lors de l'appropriation des institutions artistiques par la périphérie. Ce phénomène pourrait également découler de l'« invention » et de l'interprétation des arts coréens depuis le XIX^{e} siècle jusqu'à présent, car leur connaissance relative étant vulgarisée dans

l'espace muséal selon le regard de l'Orientalisme[1], ce qui impliquerait dans le champ muséal coréen, une confusion entre ethnologie et beaux-arts ou un manque de précision quant aux recherches scientifiques consacrées aux objets impliquant la question de leur statut *non occidental* (Somé, 1992 ; INHA et Musée du quai Branly, 2009 ; De l'Estoile, 2010).

La première question traitée dans cette thèse concerne le lien qui peut s'établir entre les arts coréens et leur mode d'exposition au sein d'un musée en Corée ou à l'étranger : les muséologues des arts coréens parviennent-ils à concevoir des dispositifs muséographiques afin de mieux communiquer aux visiteurs non seulement le sens des objets, mais aussi la trace ou l'esprit des anciens Coréens ? Ainsi, notre thèse pose comme hypothèse de travail que les muséologues en charge des programmes scientifiques d'exposition permanente développeraient une stratégie de médiatisation des discours relative aux arts coréens afin de composer un message plus accessible au public pour lui transmettre un schéma historique scénarisé.

La seconde question concerne le rapport entre scientificité et finalité de la promotion de la communication relative aux arts coréens dans l'espace muséal : comment le musée national est-il nécessairement lié à l'État-nation ? La collection et la mise en scène des objets collectés au sein d'un musée obéiraient-elles aux idées des concepteurs du discours expographique visant une promotion glorieuse du pays ? Nous émettons comme autre hypothèse que, même si ce dispositif de médiation muséale a été développé pour servir la communication des connaissances scientifiques, l'autre enjeu de l'exposition de ces arts, visant une promotion nationale, peut embrouiller la situation communicationnelle. Entre autres, sa scientificité serait sacrifiée afin de livrer aux visiteurs un message constitué par des éléments simples, mais aussi forts que ceux

[1] Selon Edward Saïd, l'Orientalisme indique la vision occidentale, notamment du Moyen-Orient, mais aussi ce terme est impliqué dans la colonisation et l'impérialisme culturel.

d'une promotion touristique, et ce, par l'intermédiaire de la vulgarisation. L'analyse de situations particulières de communication engagées par certains dispositifs muséographiques permet d'être confronté à ces questionnements.

Nous avons choisi comme objet de notre analyse l'installation de maquettes réalistes d'un espace résidentiel dans des salles d'exposition de musées et deux musées nationaux sud-coréens comme terrains d'étude. Plusieurs *sarangbang*, ces espaces résidentiels dédiés au chef de famille dans une maison « traditionnelle » de la péninsule coréenne, sont installés dans les salles d'exposition des musées de République de Corée ainsi que dans le monde entier. La plupart des installations réalisées à l'étranger (notamment au Royaume-Unis, en Russie, au Danemark et aux États-Unis) ont été subventionnées par le gouvernement sud-coréen. Deux musées à Séoul, en République de Corée, ont été désignés comme terrains de recherche : le National Museum of Korea et le National Folk Museum. Puisqu'il s'agit de deux musées nationaux importants dirigés par le gouvernement sud-coréen, nous pouvons supposer que les orientations politiques de l'État se reflètent plus directement dans la muséographie de leurs expositions permanentes. Nous anticipons que le but implicite de promotion nationale dans la mise en exposition des arts s'impose davantage dans ces musées où nous chercherons à démystifier les faits historiques ou esthétiques naturalisés par une idéologie nationaliste. En outre, les musées retenus constituent des pôles de recherche respectivement de deux disciplines majeures étudiant les anciens artefacts coréens : au National Museum of Korea, l'installation du *sarangbang* est exposée dans un contexte relevant des beaux-arts coréens et au National Folk Museum, dans le contexte des arts et traditions populaires. Cependant, l'objectif de notre recherche n'est pas de comparer strictement ces deux terrains, qui proposent deux contextes différents d'une situation communicationnelle d'un même type de dispositif muséographique. En prenant ces deux terrains comme objets d'étude, nous pouvons comparer leurs discours, leurs approches et les différentes significations communiquées par les discours de leurs disciplines académiques. Tout en considérant ces raisonnements, cette recherche

observe davantage les mécanismes de construction de sens de ce dispositif muséographique qui se compose d'une maison à l'échelle réelle, d'un arrangement d'objets et de cartels scriptovisuels. Ainsi, nous déduirons comment cet ensemble de signes différents énoncés par ces *sarangbang* restitués *in situ* dans un musée réalise ou perturbe la médiation des connaissances scientifiques sur les modes de vie, l'architecture et les arts coréens.

Lors de la dernière étape de notre recherche, en nous appuyant sur Jean Davallon, qui souligne que l'exposition dans sa dimension symbolique est considérée comme un média, « un lieu de production du discours social » (Davallon, 1999 :233), nous effectuerons une analyse du contenu du discours visuel et textuel des installations actuelles présentées dans deux contextes différents : un musée d'art et un musée d'ethnologie. À partir de notre corpus d'éléments, des données recueillies à la suite de nos observations grâce à des photographies, de la documentation et des échanges avec des conservateurs, nous chercherons à répondre aux questionnements que suscite notre recherche. Nous tenterons ainsi de déchiffrer certains messages implicites et de structurer le sens de ces mises en scène de *sarangbang* installées dans des salles d'exposition. Pour ce faire, nous nous appuierons sur une approche de la lecture des images véhiculées par divers médias proposée par Roland Barthes (1961 et 1964b).

Nos analyses s'appuient sur le choix de trois thèmes directeurs, axés sur la modernité, la *coréanité* et le récit politique. Selon nous, certaines idées de ces thèmes ont été largement imposées à la muséographie de l'art coréen. On notera qu'une certaine historiographie (Rhi, 2010) a produit et diffusé des connaissances sur l'art et la culture des pays d'Asie de l'Est selon des normes mondiales ou occidentales, depuis le début de la « Grande Divergence » entre la plupart des pays d'Europe ou d'Amérique du Nord et cette région au XIX^{e} siècle. Cette approche perdure encore aujourd'hui.

La mise en scène de modèles d'architecture qui permet de diffuser les points attrayants d'une culture a une histoire assez longue, remontant aux Expositions universelles du XIX^{e} siècle durant lesquelles on a présenté des maisons dans des pavillons ou à l'extérieur ; le pavillon national lui-même était parfois orné de motifs architecturaux (Chabanol, 2006). Cette tradition a été reprise dans les salles d'exposition des musées, principalement dans les musées ethnologiques et les musées encyclopédiques, tout en donnant un contexte aux objets exposés dans les vitrines à côté ou en visualisant un mode de vie ancien ou une autre culture. C'est le cas des *sarangbang*.

La modernité - Les musées de notre terrain de recherche, qui exposent essentiellement des artefacts produits par le passé dans la péninsule coréenne, évoquent le grand projet national de modernisation du pays. De l'étranger, les missions de ces musées paraissent tendre vers une gloire passée. *De facto*, ils intériorisent un sentiment nationaliste et un désir d'incorporation à l'ordre mondial moderne. Il s'agit donc d'une représentation d'un désir moderniste déguisé en goût prémoderne (Lee, 2010). Ainsi, dans le projet de la modernité, ont été privilégiés les éléments évoquant la vie et la culture antérieures à la modernisation ou à l'occidentalisation. Nous examinerons comment intervient la poursuite de la modernité des musées en ce qui concerne cette situation particulière de communication des connaissances relatives aux arts anciens dans les salles d'exposition. Ce thème concerne plutôt le « plan de l'expression » ou le support en soi, le média. Ce qui donne à réfléchir aux intentions des différents registres médiatiques de cette mise en exposition, avec ses objets, son modèle d'architecture, ses cartels, assure la signification que veulent donner les propos des concepteurs. À partir d'une « description structurale » ou sémio-pragmatique, nous chercherons donc à comprendre cette mise en scène dans son ensemble (Barthes, 1964 : 43).

La coréanité - Le deuxième thème traite de l'aspect cognitif des mises en scène de *sarangbang*. En tant que média d'information transmettant des connaissances scientifiques aux visiteurs, elles concernent les relations existant entre la *coréanité*,

objet majeur des recherches scientifiques des deux disciplines, l'histoire de l'art et l'ethnologie, et leur vulgarisation scientifique. Quelles sont les qualités culturelles et esthétiques des idées véhiculées par les artefacts coréens ? Notre objet d'analyse est ici constitué des messages connotés de ces scènes et des textes écrits proposés autour de ces mises en scène de *sarangbang*. Comme Marie-Sylvie Poli le remarque : « Le texte constitue aussi le support des intentions du concepteur de l'exposition. Il est la première (et la plus répandue) aide à l'interprétation des autres registres » (Poli, 2002 : 69). Nous analyserons donc les textes présentés dans les salles d'exposition, en relevant les propos scientifiques liés à la *coréanité* et à différentes approches disciplinaires, dont l'histoire de l'art.

Le récit politique - Avec ce thème, nous aborderons la question politique de cette mise en scène. En plus de son but visant à communiquer des connaissances scientifiques, nous tablerons sur l'hypothèse heuristique que l'ensemble de la mise en exposition du *sarangbang* peut constituer un autre enjeu important pour la promotion d'une image nationale positive, résultant de son environnement – les musées nationaux, les objets exposés –, d'un patrimoine matériel et immatériel, ainsi que de la nature des disciplines relatives – les études coréennes. Nous examinerons d'abord le récit de chaque mise en scène, c'est-à-dire le moment captif d'une vision imaginaire de la scène proposée. Quel récit nous est livré ? Quel fait scientifique est sélectionné ou exclu de ce récit ? Nous relierons l'ensemble des registres visuels et scriptovisuels de la mise en exposition et les écrits des conservateurs, comme ceux des catalogues d'exposition, dans une grille d'analyse thématique sur le confucianisme[2]. Cette école philosophique véhicule à la fois des valeurs éthiques auprès des citoyens coréens et une représentation esthétique de la Corée à l'étranger.

---

[2] Le confucianisme est l'une des plus grandes écoles de pensée de l'Extrême-Orient. Cette école fondée par le philosophe Kongfuzi (551-479 AEC) influe sur la philosophie, le politique, la morale et la culture des Coréens.

La thèse est constituée de deux grandes parties de trois chapitres chacune. La première partie, à vocation historique, s'appuie sur des lectures et travaux de documentation relatifs à l'objet de notre étude, alors que la seconde partie, à vocation communicationnelle, concerne les analyses de *sarangbang*.

Les chapitres 1, 2 et 3 de la première partie présentent le cadre historico-sociologique et problématique ainsi que l'objet de recherche de cette thèse. Le premier chapitre évoque certaines notions concernant l'aspect historique et social des musées ou la perception de l'art en République de Corée afin de problématiser la situation actuelle d'une part et, d'autre part, procurer de l'information générale au lecteur qui est généralement peu familier avec ce sujet. Tout d'abord, nous retracerons la formation et l'évolution de trois grands musées nationaux de la République de Corée. Le contexte politique, social et culturel interagissant sur les musées, l'art coréen sera appréhendé en traitant l'histoire, les regroupements et les scissions de ces musées. Puis, nous nous interrogerons sur l'incidence des musées coréens sur la modernisation (soit l'européanisation et l'occidentalisation) du pays. Les changements idéologiques et épistémologiques connus par la société coréenne, tout comme par ses voisins, la Chine et le Japon, sont à la fois illustrés et assignés par ses musées. Comme dernier point, nous aborderons une notion essentielle pour les musées coréens : la *coréanité*. En particulier, nous envisagerons cette construction de sens selon des perspectives européennes qui ont imposé un nouveau système de symboles au monde moderne.

Le chapitre 2 de la première partie présente les concepts et les théories qui nous ont servi à proposer un état des lieux de notre domaine d'étude et à cadrer la problématique de notre thèse. Premièrement, en nous appuyant sur des travaux consacrés à l'approche socio-sémiotique de l'exposition ou ceux se focalisant sur le discours et le savoir, nous envisagerons le rôle du musée quant à la communication de connaissances à la société. La seconde approche théorique de ce chapitre reposera sur la vision de la sociologie de la connaissance qui revendique que toutes les connaissances humaines se développent,

se transmettent et se maintiennent dans une dynamique sociétale. En tenant compte de cette perspective, nous scruterons la construction des connaissances relatives opérée au sein du musée par la constitution de collections et leur exposition. Enfin, nous évoquerons certains débats relatifs à la vulgarisation et à la publicisation scientifique afin d'envisager la communication des connaissances par un musée d'art, tout en nous focalisant sur le concept de médiation culturelle qui est plus classiquement lié à ce type de musée. Finalement, ces investigations seront en lien avec les questionnements et hypothèses de cette thèse consacrée aux modalités de communication des connaissances aux visiteurs dans les salles d'exposition des musées de la République de Corée.

Le chapitre 3 introduira l'objet de recherche de notre thèse : la mise en exposition de *sarangbang*. Ce dispositif de médiation muséale que l'on retrouve souvent dans les salles des musées coréens, et ce, quel que soit le type de musée, a été choisi pour proposer un exemple parlant de communication concernant l'art coréen au sein de musées. Nous mettrons alors en lumière la destinée du *sarangbang*, avec ses usages initiaux durant la période du Chosŏn (1392-1897) et sa perception synthétique par le monde contemporain et muséal de la République de Corée.

Dans la seconde partie, nous établirons une méthodologie d'analyse de ce dispositif afin d'en dresser le bilan. Le premier chapitre de la partie II (soit le chapitre 4) propose différentes méthodes d'investigation de ces mises en scène. Il débute par la présentation de nos recherches sur le terrain et de lectures autoethnographiques. Par la suite, pour recueillir les renseignements que nous jugions nécessaires, nous avons opté pour deux procédés : des relevés muséographiques et la consultation de documents. Afin d'étayer notre analyse, les relevés muséographiques ont été effectués en nous appuyant sur des photographies, l'observation des salles d'exposition et la retranscription des textes *in situ* et *ex situ* relatifs à la mise en scène des *sarangbang*. La consultation de documents

a servi davantage à asseoir nos connaissances schématiques dans le but d'obtenir une analyse plus fiable.

Le cinquième chapitre présentera nos deux terrains d'étude, soit la mise en exposition de *sarangbang* au National Folk Museum et au National Museum of Korea, tous deux situés à Séoul, en République de Corée. En premier lieu, nous évoquerons la visite des deux salles selon un parcours motivé. Puis, nous décrirons ces deux mises en exposition en précisant leurs évolutions, leurs contextes disciplinaires et les objectifs fixés par leur musée, et nous inventorierons de façon détaillée leurs éléments expographiques, comme leurs architectures, les objets exposés à l'intérieur et les supports expographiques.

Le sixième et dernier chapitre présente les résultats de notre analyse. Après une introduction retraçant la démarche concrète que nous avons suivie pour traiter les données que nous avons réunies et le mode d'organisation de nos résultats, nous déploierons notre bilan en fonction des trois axes que nous avons susmentionnés : la modernité, la *coréanité* et le récit politique. Nous pointerons les messages dénotés et connotés supposés selon un système de significations sous-jacentes ainsi qu'en fonction des idéologiques dissimulées par ce dispositif censé ne concerner que des aspects scientifiques.

Enfin, en guise de conclusion, nous résumerons les résultats obtenus tout au long de cette thèse et suggérerons certaines hypothèses concernant la communication actuelle des connaissances par les musées coréens et les questions qui méritent d'être approfondies par d'autres recherches sur les musées d'art et les musées de société en Corée.

PREMIÈRE PARTIE

CONTEXTES, QUESTIONNEMENTS, HYPOTHÈSES

INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Dans cette thèse, nous traiterons de la question de la transmission aux visiteurs des connaissances et de la valeur des arts coréens dans le champ muséal. En principe, cette transmission scientifique se réalise par le recours aux discours muséographiques des dispositifs de médiation. Dans la première partie de cette thèse, nous établirons la problématique de notre sujet à travers une étude des contextes sociaux et historiques du musée, des arts coréens et des dispositifs de *sarangbang*, ainsi qu'à travers la lecture des topiques d'un musée d'art en tant que dispositif communicationnel des connaissances d'une discipline académique : l'histoire de l'art. Nous présumons que les connaissances sur les arts coréens coconstruisent cette situation d'échange entre muséologues et visiteurs dans le contexte muséal et participent à déterminer une dynamique sociétale et historique. En effet, afin de mieux comprendre les discours en situation de communication, il est utile d'investir la réception et l'imaginaire social de l'espace muséal où cette communication se produit, ainsi que les objets exposés qui sont parlants et qui permettent aux muséologues de constituer des conventions muséographiques. En outre, cette communication s'impose aux visiteurs qui interprètent les discours muséographiques proposés. En tant qu'acteur social, les visiteurs reconnaissent la régulation des échanges dans le musée et négocient la réception des énoncés du musée par leur savoir sur le musée et les arts.

Le premier chapitre vise à décrire 1) la constitution et l'évolution de la conception des musées coréens ainsi que ce qui est coréen (ou *coréanité*) à travers l'histoire des musées nationaux de la République de Corée, 2) l'inclusion de l'Europe moderne au cœur des musées coréens au moment de leur création, 3) mais aussi le regard européen porté sur la Corée. Ce chapitre vise également à rendre compte des débats provoqués par les pratiques muséales et le discours artistique coréen. Il nous permettra de saisir les points équivoques de notre sujet.

Le deuxième chapitre envisage de concrétiser notre problématique grâce à nos questionnements et à nos hypothèses de recherche en rapport avec les éléments présentés dans le chapitre précédent. L'état des travaux existants sur la communication des connaissances par les musées d'art nous donne la possibilité de proposer un cadre théorique à cette recherche en muséologie. Nous traiterons d'abord du musée et de son exposition selon une approche socio-sémiotique et sémio-pragmatique expliquant le rôle communicationnel des musées actuels. Dans un second temps, nous nous consacrerons aux connaissances sur le musée qui se construisent socialement en nous appuyant sur la sociologie de la connaissance. Enfin, nous mobiliserons la notion de vulgarisation scientifique dans le but d'évoquer les fins pédagogiques des disciplines de médiation des musées d'art. Ces investigations dans la littérature étayent deux approches de cette thèse se focalisant sur les discours muséographiques des arts coréens dans les musées coréens.

Le troisième chapitre resserre notre propos sur l'objet de recherche - les maquettes de *sarangbang* - et sur les terrains de recherche dans les musées de Séoul. Nous traiterons à ce moment-là de nos hypothèses d'analyse des dispositifs de médiation des *sarangbang*. La mise en exposition du *sarangbang*, ce dispositif de médiation muséale des musées consacrés aux arts coréens, recourt à des éléments architecturaux dans lesquels sont disposés des éléments mobiliers. Après avoir investi la signification du *sarangbang* selon le contexte original de son usage du XVI^{e} au XIX^{e} siècles, nous relèverons le processus de patrimonialisation et de muséalisation du *sarangbang* au XX^{e} siècle. Enfin, nous décrirons les qualités et les significations de ce dispositif de vulgarisation du discours scientifique de l'histoire de l'art coréen.

CHAPITRE 1

LE CADRE HISTORICO-SOCIOLOGIQUE

Le premier musée de Corée a été fondé il y a plus d'un siècle[3]. Cette institution d'origine européenne a pris place au cœur de la société coréenne, proposant un espace où se déroule une rencontre avec des objets authentiques et des savoirs que nous qualifions pour l'instant de « relatifs ». Peu à peu, depuis leur création, des investigations sur les musées coréens ont été menées et, en 2009, pour célébrer le centenaire des musées modernes de Corée, des études sur leur histoire et leur intérêt pour la société coréenne ont été publiées. Pourtant, ces études en langue coréenne ne ciblaient qu'un public de spécialistes sud-coréens, leur sujet n'accaparant guère les chercheurs du monde entier qui consacrent leurs efforts, en général, aux musées d'Europe et d'Amérique du Nord.

Puisque le contexte sociohistorique de chaque pays est différent, la conception du musée dans chaque pays doit être différente. Or, selon nous, le musée est considéré comme un produit de l'Europe moderne, à l'instar de la philosophie des Lumières, de l'essor du public ainsi que du nationalisme. Ainsi, le musée en Corée entretient de sérieux liens avec le projet européen de la modernité dont le schème du musée encyclopédique est porteur. Pour mener à bien cette thèse, dont l'objectif est d'investir la situation de communication des musées coréens exposant les arts coréens, il est indispensable de connaître comment les musées ont été formés, ont évolué et ont été reçus en République de Corée.

Dans ce chapitre, nous nous proposons d'étudier les musées de Corée, leur conception et leur évolution à travers, tout d'abord, une approche historique des musées nationaux

[3] Le premier musée de Corée a ouvert ses portes au public en 1909 à Séoul.

de la République de Corée entre 1948 et 1992. Puis, nous prendrons en compte certains aspects relatifs à la modernité européenne insufflés au musée coréen à l'époque même de son introduction et de sa fondation par la société coréenne, au début du XX^{e} siècle. Enfin, nous chercherons à cerner la vision imaginaire qu'en avait la Corée inspirée par l'approche européenne du moment, étant donné qu'elle semble avoir servi à fonder son discours central de transmission, sur ce qui est et ce qui fait coréen.

1. La formation et l'évolution précoce des musées nationaux de République de Corée (1945-1992)

Dans cette section, nous présenterons l'historique des musées nationaux de la République de Corée entre 1945, date à laquelle le pays s'est émancipé du joug de l'Empire japonais, et 1992, année où ont été dissociés administrativement les trois plus grands musées nationaux de République de Corée : le National Museum of Korea, le National Folk Museum et le National Museum of Modern and Contemporary Art. Son objectif est de fournir une présentation schématique de chaque musée national et de leurs rapports avant d'aborder notre questionnement sur les musées d'art coréen.

Dans un premier temps, nous introduirons la situation actuelle de ces trois musées nationaux : le National Museum of Korea (ou NMK), qui s'occupe essentiellement du domaine de l'archéologie, de l'histoire et de l'histoire de l'art de la Corée avant le XX^{e} siècle, le National Folk Museum (ou NFM), qui expose majoritairement des objets relevant des arts et traditions populaires de Corée, et le National Museum of Modern and Contemporary Art (ou MMCM) dont la mission vise à présenter les œuvres d'art coréennes produites avec des techniques occidentales, contemporaines, ou les deux.

Ensuite, nous envisagerons le moment de la création de ces musées selon le concept de musée national qui constitue un élément essentiel pour un État-nation, et ce, d'autant plus pour la Corée qui, en 1945, venait de recouvrer son indépendance. Dans un

troisième temps, nous aborderons les différents héritages muséaux de l'époque de la colonisation japonaise, tels les collections, les bâtiments et les activités.

Pour terminer, nous nous concentrerons sur leurs fusionnements pour le projet de grand musée national de Corée et leurs séparations au fil du temps qui ont cependant permis de consolider les disciplines relatives aux arts coréens, comme l'art prémoderne, l'art contemporain, les beaux-arts et les arts populaires.

1.1. La situation actuelle en 2017

Actuellement, la République de Corée compte trente-cinq musées nationaux, mais un seul dont le nom stipule qu'il est spécifiquement consacré aux beaux-arts. Parmi ces musées nationaux, le National Museum of Korea (réunissant un musée central à Séoul et onze musées satellites dans des villes de province), le National Museum of Modern and Contemporary Art et le National Folk Museum, qui relèvent du ministère de la Culture, des Sports et du Tourisme, sont historiquement et proportionnellement les plus représentatifs. Observons tout d'abord l'état actuel de ces trois musées nationaux en consultant successivement les rapports annuels datant de 2015 et leurs sites Web officiels[4].

Implanté depuis 2005 dans le quartier de Yongsan[5] à Séoul, le National Museum of Korea est le plus grand musée du pays, son directeur jouissant ainsi du rang de vice-ministre. Entre 2011 et 2016, le musée a été dirigé par Kim Young-Na, première directrice spécialisée en art contemporain (professeur d'histoire de l'art à l'Université nationale de Séoul) et fille du premier directeur de ce musée, Kim Jae-won.

---

[4] National Museum of Korea (www.museum.go.kr) ; National Folk Museum (www.nfm.go.kr) ; National Museum of Modern and Contemporary Art (www.mmca.go.kr).

[5] Le quartier de Yongsan se situe au centre de Séoul. Le musée est érigé dans un grand parc, le *Yongsan Garrison*, qui était auparavant occupé par une importante base militaire américaine.

Figure 1 : Le National Museum of Korea

Figure 2 : Plan du musée dans le quartier de Yongsan, à Séoul

Depuis 2016, Yi Young-hoon, spécialiste du musée et du patrimoine coréen, en est le directeur général. Le National Museum of Korea, selon son directeur, a pour vocation de dévoiler la quintessence de l'art et de la culture de la Corée à travers des objets tels que des haches du paléolithique, des céladons de la période du Koryŏ, des peintures de la période du Chosŏn ou des photographies de l'époque moderne. De plus, le message livré par son directeur accentue une orientation récente consistant à favoriser l'exposition permanente des collections des autres cultures asiatiques et des expositions

temporaires mettant en lumière civilisations et arts étrangers[6]. Après son installation permanente dans un nouvel édifice, ce musée a changé de politique : tout en conservant sa mission visant à construire et à développer l'identité nationale, il tente de s'adapter à la globalisation mondiale en tant qu'institution de la société coréenne qui se transforme extrêmement rapidement en une société multiculturelle.

Quelque 571 personnes (dont la moitié pour le site de Séoul) travaillent dans ce musée de grande envergure. Chaque année, environ 8,4 millions de visiteurs (dont 3 millions pour l'établissement de Séoul), fréquentent ses douze antennes. Le siège de Séoul pilote aussi tous les musées publics et privés de la République de Corée. Le site de Séoul est constitué d'un gigantesque édifice de 50 000 mètres carrés bâti dans un parc public de 30 hectares. Les salles consacrées à l'exposition permanente abritent 13 641 objets répartis en cinq genres :

les salles réservées à la préhistoire et à l'Antiquité proposent une découverte chronologique depuis l'époque paléolithique (-300 000 ans) jusqu'à la période du Parhae (698-926). Les salles du Moyen Age et du début des temps modernes couvrent la période du Koryŏ (918-1392) et du Chosŏn (1392-1897). Les salles consacrées aux œuvres coréennes obéissent à une division par genres (calligraphies, peintures, peintures bouddhiques, sculptures bouddhiques, arts du métal et céramiques). Les salles réservées à l'Asie invitent à un aperçu des arts de l'Inde et de l'Asie du Sud-est, d'Asie centrale, de la Chine et du Japon. La visite s'achève avec les salles des donateurs.

Le nombre d'objets de la collection permanente s'élève à 30 000 pour le site de Séoul, sur un total de 80 000. Ces objets classés en fonction de leur matériau (métal, terre cuite, céramique, pierre, verre et bijoux, tressage de la paille, boiseries, os et

---

[6] Yi Young-hoon, « Discours de bienvenue », page Web officielle du National Museum of Korea, https://www.museum.go.kr/site/eng/content/directors_message, consultée le 3 mars 2017.

coquillages, papier, cuir et fourrure, textile, semences, etc.) sont gérés par trois départements de conservation : Archéologie/Histoire, Arts et Cultures de l'Asie. Les conservateurs mènent des recherches scientifiques en Corée mais aussi à l'étranger, principalement sur les civilisations liées à la culture coréenne, comme en Mongolie ou en Sibérie, et publient régulièrement les résultats de leurs recherches dans des revues scientifiques consacrées à l'archéologie, à l'histoire de l'art, à la conservation et à la restauration. Le rôle de la médiation muséale est de plus en plus accentué, le musée proposant des apprentissages et des événements culturels liés à la culture coréenne et à celle d'autres pays. Depuis 2009, ce musée développe un projet favorisant l'exposition de l'art coréen dans les musées étrangers et des échanges de personnel avec des établissements étrangers.

Figure 3 : Le National Folk Museum

Figure 4 : Plan du musée dans le palais de Kyŏngbok, à Séoul

Le National Folk Museum est un lieu consacré à l'étude des traditions coréennes et à la culture de la vie quotidienne de l'époque moderne et contemporaine qui expose et communique les résultats de ses recherches. De plus, il se consacre à l'implantation d'une société multiculturelle en République de Corée et à l'introduction de la culture folklorique mondiale. La direction résume son projet muséal en quatre combinaisons associant chacune deux notions : culture + technique, éducation + divertissement, approche mondiale + approche régionale et écologie + musée. Le National Folk Museum insiste sur le fait que la culture coréenne ne peut être présentée que conjointement par deux grands pôles institutionnels : le National Folk Museum ainsi que le National Museum of Korea. Même s'il détient le premier rôle dans le domaine touristique (ce musée est le plus visité par les touristes étrangers [1,6 million en 2015]), il est toujours considéré comme un musée de seconde classe ; il n'a jamais été installé dans ses propres murs, mais occupe les anciens bâtiments du National Museum of Korea ou du National Museum of Modern and Contemporary Art. Alors qu'il lui faut vider les locaux qui l'accueillent actuellement en raison de la restauration du Palais royal de Kyŏngbok, qui devrait s'achever avant 2030, ce musée souhaite voir bâtir un édifice qui lui soit véritablement réservé à proximité du National Museum of Korea dans le quartier de Yongsan, à Séoul.

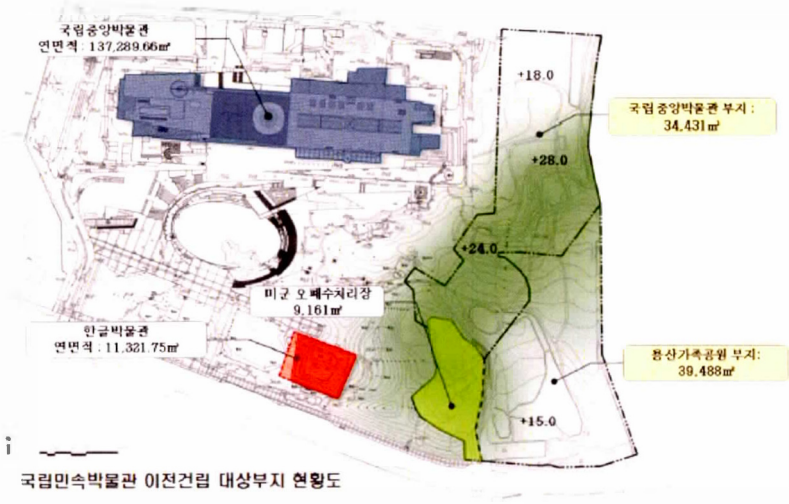


Figure 5 : Projet de déplacement du National Folk Museum

Le directeur actuel, Chun Jingi, son premier directeur à avoir étudié l'ethnologie coréenne à l'Université[7], souhaite que le musée dispose pleinement de son autonomie en ne dépendant plus du National Museum of Korea. Depuis qu'une nouvelle direction est entrée en fonction en 2011, ce musée mène de front des recherches sur l'ethnologie et des thèmes d'exposition relatifs à des cultures non coréennes, c'est-à-dire à des pays asiatiques comme le Vietnam ou la Sibérie, mais aussi aux cultures des personnes ayant émigré en République de Corée. De plus, il propose des programmes muséaux sur le multiculturalisme.

Cependant, les collections et les expositions permanentes demeurent toujours liées aux traditions et à la vie quotidienne contemporaine coréenne. Les 89 employés du musée travaillent dans un édifice moderne situé dans l'enceinte du Palais royal de Kyŏngbok, occupant une surface de 18 000 mètres carrés, répartis dans un sous-sol et sur quatre niveaux. Une bonne partie des collections découle de dons. Également, le musée

[7] Les précédents directeurs du musée avaient suivi des études d'archéologie, d'anthropologie ou d'histoire de l'art à l'Université nationale de Séoul.

collecte des objets illustrant la culture traditionnelle et la vie quotidienne moderne et contemporaine coréenne, ainsi que des artefacts du folklore mondial. La collection, qui compte 100 000 objets, est classée en différents genres : folklore, généalogie, collection de Song Suk-ha, bannières funéraires, Japon, références, arts appliqués, Coupe du monde et souvenirs de l'ASFAC (Asia and Pacific Council).

Le musée sélectionne et expose ses collections dans trois salles d'exposition permanente. Dans la première salle, vouée à l'histoire de la vie quotidienne de l'ethnie Han (à l'origine du peuplement de la Corée), sont présentés un diorama et des objets provenant de l'époque préhistorique jusqu'à l'époque actuelle. La seconde salle, consacrée à la vie quotidienne des Coréens, relate les occupations agricoles tout au long de l'année et les modes de vie qui diffèrent en fonction des quatre saisons. La dernière salle présente une reconstitution de la vie de la noblesse coréenne, relatant la vie aisée de cette classe sociale. Une exposition en plein air reproduit un village traditionnel coréen et les rues de l'époque moderne et contemporaine afin de révéler certains aspects de la vie des Coréens. Ce musée recourt à des facsimilés, des panoramas, des dioramas et des vidéos pour contextualiser socialement et culturellement ses artefacts. Chaque année, il attire plus de 2 millions de visiteurs dont la moitié sont étrangers.

Pour assurer sa communication, il publie divers ouvrages ainsi qu'une revue scientifique sur l'ethnologie et il développe un programme éducatif et d'événements culturels pour permettre à son public de faire l'expérience de la culture traditionnelle coréenne. Également, il chapeaute un réseau reliant entre eux les différents musées des arts et des traditions populaires de la République de Corée disséminés dans diverses régions et soutient ces musées afin de décentraliser les infrastructures culturelles.

Figure 6 : Le National Museum of Modern and Contemporary Art

Figure 7 : Plan du musée dans la ville de Kwach'ŏn

Le National Museum of Modern and Contemporary Art est le seul musée national d'art consacré à l'art moderne et à l'art contemporain[8]. Il est installé à Kwach'ŏn (ville satellite de Séoul) depuis 1986, année où se sont tenus les Jeux asiatiques d'été à Séoul. Il a pour mission de collectionner, de conserver, d'exposer et d'étudier les œuvres d'art moderne et d'art contemporain coréennes ainsi que les œuvres d'art contemporain d'autres pays, d'établir, de former et de soutenir des projets généraux pour encourager les musées d'art de la République de Corée. Il favorise le développement du goût de l'art et de la culture coréenne chez la population coréenne à travers la diffusion et la formation à la pratique des arts plastiques, mais aussi il internationalise et développe la culture artistique coréenne à travers des échanges avec d'autres pays.

En 1998, il a ouvert une succursale consacrée à l'art moderne (Musée d'art de Tŏksu) et, en 2013, une autre succursale d'art contemporain (surnommée UUL, abréviation phonétique de « notre Séoul ») à Séoul. Il administre aussi deux ateliers nationaux de création à Séoul. Quelque 134 employés travaillent pour ce musée sous la direction de Bartomeu Mari, son premier directeur non coréen. Sa vision de ce musée d'art est celle d'une plateforme qui encourage la communication et une pollinisation croisée de l'art contemporain avec diverses autres disciplines relevant de l'art, de la science et des sciences humaines[9].

Le siège implanté à Kwach'ŏn occupe environ 40 000 mètres carrés répartis sur cinq niveaux. Le musée est composé de six espaces d'exposition intérieurs et d'un espace en plein air consacré à la sculpture. Dans la première salle d'exposition, nous découvrons les tendances essentielles de l'art contemporain mondial, par exemple,

---

[8] En langue coréenne, le mot 박물관 implique que le musée conserve des artefacts tandis que le terme 미술관 désigne un musée dédié aux beaux-arts. Nous rediscuterons de ce point dans le chapitre 2.1.

[9] Bartomeu Mari, « Discours de bienvenue », page Web officielle du National Museum of Modern and Contemporary Art, https://www.mmca.go.kr/eng/contents.do?menuId=5010011100, consultée le 2 mars 2017.

l'expressionnisme abstrait, le pop art, le minimalisme ou l'art vidéo. Les autres salles d'exposition permanente changent de thème à long terme. En 2011, l'exposition *La collection, elle dit le musée* a marqué son quarantième anniversaire. Cette exposition évoquait la collection d'art coréen du Musée par genres : peintures, sculptures, peintures à la manière coréenne et photographies. Sa collection d'œuvres d'art compte 10 000 pièces classées selon leur genre : peintures à la manière coréenne, peintures, dessins, gravures, nouveaux médias, arts appliqués, photographies, calligraphies, design, architecture, etc. Le Musée sert également de centre de documentation pour l'art moderne et l'art contemporain, et organise un programme éducatif varié afin de faciliter l'accès à l'art contemporain au public coréen mais aussi des événements liés à la culture contemporaine. Deux millions de visiteurs (dont 700 000 pour le siège à Kwach'ŏn) ont visité ce musée en 2015.

Nous avons examiné les grandes lignes de l'actualité de ces trois musées, car notre thèse porte sur le discours de transmission des connaissances et des valeurs des arts coréens par les musées nationaux sud-coréens. Par conséquent, pour questionner la mise en place de ce discours que nous qualifions de « fondateur », nous allons historiciser notre analyse, c'est-à-dire que nous allons traiter plus particulièrement de leur histoire depuis l'année de création des premiers musées nationaux jusqu'à la séparation finale de l'organisation administrative de ces trois musées. Nous commencerons donc ce périple en 1945 pour l'achever en 1992.

1.2. La création de « musées nationaux » par la nouvelle République de Corée

Comme d'autres pays qui ont acquis leur indépendance au XX^{e} siècle, la Corée a promptement débaptisé les musées et leurs collections, autrefois gérés par le régime colonial japonais puis confisqués par le nouvel occupant, les troupes américaines.

Libération de la Corée	**1945**	Réorganisation du Musée du gouvernement général à Séoul au sein du National Museum of Korea, à Séoul
Partition de la Corée		
Gouvernement militaire américain (1945-1948)		Réorganisation de l'antenne du Musée du gouvernement général dans le National Museum of Korea à Kyŏngju et Puyŏ
		Établissement du Musée national d'Anthropologie à Séoul
		Établissement du Musée central d'histoire de Chosŏn à P'yŏngyang .
	1946	Réorganisation du Musée municipal de Kaesŏng en National Museum of Korea
		Établissement du Musée d'art de Tŏksugung
		Réorganisation de l'antenne du Musée du gouvernement général dans le National Museum of Korea à Kongju
Proclamation de la République de Corée à Séoul (Rhee Syngman, président) (août)	**1948**	Réorganisation du Musée national d'Anthropologie dans le Musée national de Namsan, à Séoul
Proclamation de la République populaire démocratique de Corée à P'yŏngyang (septembre)		

Figure 8 : Chronologie des musées nationaux de République de Corée (1945-1948).

Cette mission a été établie le jour même du retrait des troupes japonaises, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, alors que le pays était placé sous tutelle des autorités militaires américaines le 16 août 1945. Par conséquent, comme d'autres institutions nationales de la République de Corée, la politique des « musées nationaux » a été aussi administrée par les autorités militaires américaines. Par contre, au moment où a été établie la Première République, en 1948, le gouvernement sud-coréen n'a guère compris le rôle que pouvait jouer ces « musées nationaux » en tant que générateurs de l'identité culturelle de la nation. Ainsi, les musées nationaux ont eu pour but déterminant de gérer les collections abandonnées par l'ancien colonisateur tout en gardant le système des musées coloniaux, niant ainsi les efforts de décolonisation. En

1949, est cependant officiellement établie l'organisation gouvernementale des « Musées nationaux» affiliée au ministère de l'Éducation.

Dès l'aube du nouvel État-nation indépendant, il existait en République de Corée des musées qui s'étaient eux-mêmes étiqueté « musées nationaux » et qui sont les précurseurs des trois grands musées nationaux actuels. Le Musée du gouvernement général (colonial) du Japon à Keijō (nom japonais de la capitale de la péninsule coréenne), dont les collections se concentraient plutôt sur des objets archéologiques provenant de sites archéologiques de la péninsule coréenne, mais découverts par des scientifiques japonais, fut rebaptisé National Museum of Korea et eut pour directeur Kim Jae-won (1909-1990). Ce musée national joua un rôle central dans le monde des musées coréens. Le Musée d'art du Peuple de *Chosŏn*[10], fondé par deux historiens-ethnologues-théoriciens japonais de l'art coréen, Asakawa Takumi (1891-1931) et Yanagi Sōetsu (1889-1961), fut alors labellisé Musée national d'Anthropologie[11] et dirigé par un folkloriste et collectionneur coréen, Song Suk-ha (1904-1948). En outre, le Musée d'art de la dynastie des Yi (que nous dénommerons désormais Musée d'art royal) [12] qui fut fondé par l'administration coloniale japonaise dans les années 1930, conservant des peintures et des porcelaines coréennes anciennes mais également des peintures japonaises contemporaines, fut confié à un fonctionnaire coréen subalterne du Bureau des affaires de la Dynastie des Yi, Yi Gyupil (?- ?), et devint le Musée d'art de Tŏksugung (soit du Palais royal de Tŏksu). Parmi ces trois musées, le Musée d'art de Tŏksugung abritait la plus importante collection, en raison

---

[10]*Chosŏn* est le nom du dernier royaume ayant régné sur la péninsule coréenne, mais sert également de dénomination pour la nation et la péninsule coréenne.

[11] Le National Museum of Anthropology est la dénomination officielle en anglais du Musée national du peuple (selon l'appellation coréenne). Pour simplifier, nous emploierons la dénomination anglaise traduite en français.

[12]La dynastie des Yi a gouverné la presqu'île coréenne entre 1392 et 1909. Elle a été renversée en 1910 à la suite de l'annexion par le Japon. Cette dénomination du musée a été utilisée par la République de Corée jusque dans les années 1990.

du nombre d'œuvres (10 000 objets) et de leur qualité artistique ainsi que de la beauté de son édifice (un pavillon néo-classique en pierre d'une ancienne résidence royale).

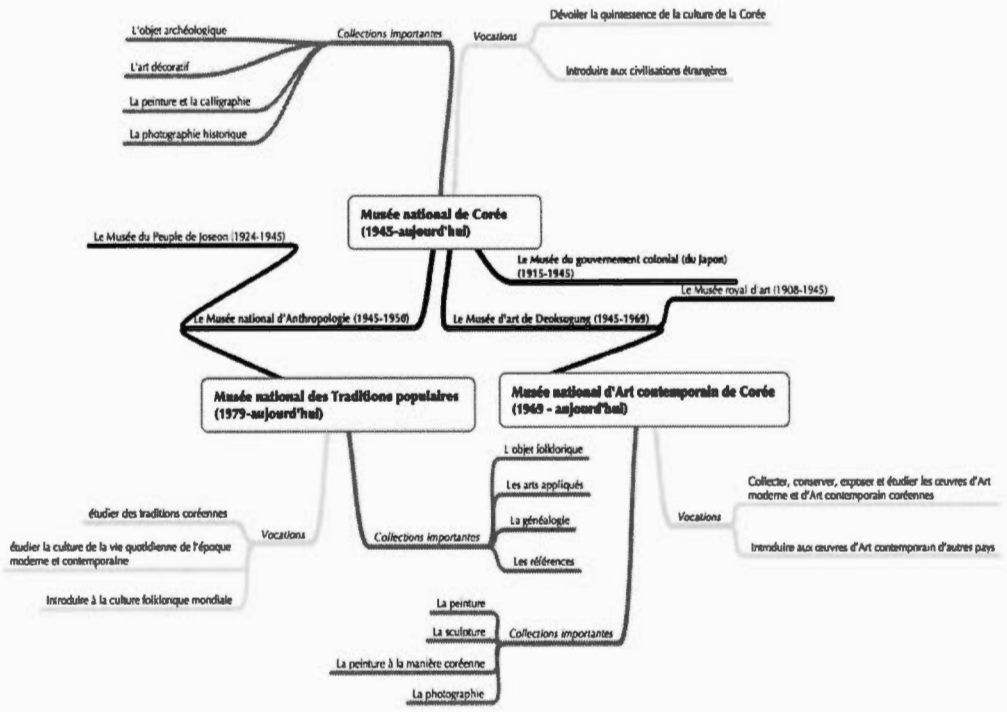


Figure 9 : La carte heuristique : rapports des trois musées nationaux.

Au cours de ces années, le National Museum of Korea occupa le rôle le plus important dans le champ des musées de la République de Corée grâce à son premier directeur, Kim Jae-won (1909-1990), qui dirigea le musée de 1945 à 1970. Ayant étudié de 1929 à 1934 l'archéologie et l'histoire de l'art asiatique à Munich, en Allemagne, puis ayant travaillé en Belgique en tant qu'assistant d'un professeur d'histoire de l'art asiatique, il dut rentrer en Corée en 1940 à cause de la Seconde Guerre mondiale. Il enseigna alors l'allemand à l'Université de Corée. Selon lui, le jour de la Libération, lors d'une visite au bureau du gouvernement des autorités militaires américaines, il fut nommé directeur du Musée national de Corée (KIM, 1992:84). Pendant une année et demie, il

plaça sans difficulté les quatre autres importants musées régionaux de la République de Corée sous le contrôle du National Museum of Korea. Ces musées étaient le Musée du gouvernement général de Kyŏngju, le Musée de Puyŏ, le Musée de Kongju et le Musée régional de Kaesŏng. En 1947 et 1948, il se rendit aux États-Unis avec son collègue Kim Won-yong (1922-1993) pour étudier le système des musées nord-américains et y cultiva des relations dans les milieux culturels américains. Il fut aussi doué pour collecter des fonds auprès de pays étrangers pour réaliser des publications de qualité, assurer la formation du personnel des musées et permettre la restauration des objets importants. Pendant ses 25 ans de carrière, il établit avec enthousiasme les bases nécessaires aux musées sud-coréens (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009).

Deux autres directeurs influencèrent également, mais de manière moins profonde, les musées de la République de Corée. Song Suk-ha (1904-1948), étudia le commerce à Tokyo au Japon et rentra en Corée en 1923. Il ne suivit jamais de formation soutenue en anthropologie, mais s'intéressa particulièrement à l'art de la performance, au théâtre masqué et au théâtre coréen. En 1932, il fonda l'association folklorique de Chosŏn, publia la *Revue folklorique de Chosŏn* et documenta la culture traditionnelle de Chosŏn. Nommé directeur du Musée national d'Anthropologie par le gouvernement américain en 1945, il prépara son inauguration durant un an. Avec Eugene Knez, anthropologue et officier américain, il fonda une association d'anthropologie coréenne. Alors qu'il mettait en place le département d'anthropologie de l'Université nationale de Séoul (nouvelle dénomination de l'Université impériale de Keijō), il décéda à l'âge de 44 ans. Après sa mort, son ambitieux projet pour l'anthropologie fut oublié (Kungnip Minsok Pangmulgwan, 1996). Le directeur du Musée d'art de Tŏksugung, YI Gyupil (?- ?), qui travailla longtemps dans ce musée, était un grand connaisseur de la céramique coréenne. Après la Libération, le Musée connut une situation instable. D'une part, les autorités militaires américaines qui voulaient utiliser le bâtiment du Musée comme bureau du Comité conjoint USA-URSS, détériorèrent les salles d'exposition et les

salles de réserve. D'autre part, certains artistes coréens nationalistes qui voulaient reprendre en main ce musée d'art emblématique poussèrent à ouvrir des expositions d'art contemporain sans son accord. Par ailleurs, comme la sécurité n'était pas assurée, les vols se multiplièrent. Le Musée ferma alors ses salles d'exposition permanente et devint un lieu d'exposition temporaire des arts anciens et de l'art contemporain coréens (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009).

1.3. Les legs des prédécesseurs des musées coloniaux du Japon en Corée

1.3.1. Les institutions

Nous pouvons en quelque sorte considérer que les musées nationaux de la République de Corée ont subi une réorganisation à la suite d'un changement soudain du pouvoir en place. Par conséquent, les nouveaux musées nationaux ont dû composer avec les reliquats du gouvernement colonisateur japonais : système, collections, établissements et autres. L'opération de décolonisation n'a donc guère touché la sphère muséale. C'est pourquoi les musées nationaux ont longtemps choisi d'ignorer leur histoire obscure[13].

Le premier musée « moderne » fut fondé en 1908 par ordre de Sunjong, dernier roi de l'Empire de Taehan (c'est ainsi que fut rebaptisé le royaume du Chosŏn), et ouvrit ses portes au grand public en 1909, un an avant l'annexion de la Corée par le Japon. Alors que la raison de la fondation de ce musée fait toujours l'objet de débats, nous admettons qu'officiellement les fonctionnaires japonais conseillèrent au roi de créer un musée dans un palais royal et favorisèrent ce projet. Ce type d'opération visant à constituer une collection et un musée s'ancre dans la modernisation, s'inscrivant dans la démarche de la famille royale du Japon qui avait pris pour exemple les collections royales

[13] Nous aborderons la question de l'historiographie des musées nationaux coréens à la fin du chapitre 1.

d'Europe en cherchant à établir un État moderne[14]. Par conséquent, le musée était appréhendé comme un vecteur facilitant l'exercice d'une nouvelle forme de pouvoir, la constitution d'une nouvelle société coréenne colonisée par le pouvoir japonais impérialiste (Mok, 2000 ; Choi, 2012 ; Kook, 2002 ; Chŏn 2005).

Ce premier musée moderne ouvert en Corée était doté d'une ménagerie et d'un jardin botanique, leur réalisation ayant entraîné la démolition de certains pavillons de la résidence royale. Il répondait à un double enjeu : d'une part, le souverain coréen souhaitait distraire son peuple et, d'autre part, le Japon impérialiste voulait collecter et conserver des antiquités coréennes pour justifier la colonisation du pays qui, selon les résultats (quelque peu faussés) de leurs fouilles, tendaient à prouver que ce territoire avait été autrefois peuplé par leurs ancêtres. Après l'annexion, ce musée devint le Musée de la dynastie des Yi. Lorsque le gouvernement général tenta de le fusionner avec son propre musée dans les années 1920, il n'y parvint pas en raison de la forte opposition manifestée par les Coréens. En 1938, le gouvernement général ouvrit le Musée d'art de la dynastie des Yi implanté dans le bâtiment moderne du Palais royal de Tŏksu, fermant alors le Musée de la dynastie des Yi. Ce musée se servit d'une partie de la collection du premier musée, en particulier des peintures et des céramiques, exposant également des antiquités coréennes et des œuvres d'art contemporain japonaises collectées par un comité artistique japonais (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009).

S'opposant au Musée de la dynastie des Yi, le Musée du gouvernement général fut fondé dans le Palais royal de Kyŏngbok en 1915, à la suite de l'« Exposition des productions de Chosŏn » qui célébrait le cinquième anniversaire de la gouvernance par le Japon. Dans le pavillon érigé pour l'exposition des antiquités de Chosŏn, ce musée

[14] Ce musée japonais a été fondé en 1882 en s'inspirant du South Kensington Museum de Londres. Il comportait également une ménagerie et un jardin botanique dans le but d'éduquer spontanément le peuple en lui offrant une leçon de goût.

exposait des objets historiques et archéologiques et des œuvres d'art de la péninsule coréenne (Choi, 2012). Selon le guide publié en 1931, sa mission visait à déchiffrer la culture vieille de 2 000 ans de la presqu'île coréenne en exposant les objets collectés grâce aux recherches archéologiques organisées par le gouvernement général. Ce musée permettait ainsi au Japon impérial d'affirmer que, dorénavant, il gérait seul ce qui avait trait aux vestiges historiques de la Corée. Le gouvernement colonial du Japon s'était donc arrogé le droit de façonner l'histoire de la Corée à partir des vestiges étudiés et des collections rassemblées par les savants japonais et de communiquer ces résultats de recherche par son musée.

Les autres institutions, prédécesseurs des musées nationaux actuels, sont les suivantes. Le Musée d'art du gouvernement général fondé en 1939, était un lieu d'expositions temporaires pouvant être loué, n'assumant donc aucune fonction relative à la collection, la conservation ou la recherche, telle une *kunsthalle* en Allemagne. Le Musée d'art du Peuple de *Chosŏn*, fondé en 1924 dans un pavillon du Palais royal de Kyŏngbok par Yanagi Sōetsu et Asakawa Takumi, connus pour leur engouement pour le *mingei* (art populaire japonais), collectionna des objets ayant trait aux arts appliqués coréens. Toutefois, il ne fut pas ouvert au public, mais utilisé comme un site de stockage. Après la mort de Takumi, en 1931, il réduisit ses activités. Enfin, des musées régionaux furent fondés en province par des personnes influentes à Kyŏngju (1913), Puyŏ (1929), Kongju (1932) et Kaesŏng (1930), toutes ces villes étant des capitales des anciens royaumes de la péninsule coréenne. Ils conservèrent et exposèrent des vestiges de leur région. Dans les années 1920 et 1930, ils devinrent des succursales du Musée du gouvernement général, excepté le Musée de Kaesŏng qui refusa.

1.3.2. Les édifices muséaux

Les musées nationaux de la République de Corée héritèrent aussi des bâtiments des musées de l'époque coloniale et les partagèrent, en fonction des circonstances, pendant

une vingtaine d'années. Tous les musées institués sous le gouvernement colonial furent installés dans les enceintes des Palais royaux de la dynastie des Yi, ce qui occasionna la démolition de certains pavillons. La construction de ces édifices coloniaux au cœur des palais royaux avait aussi pour but de neutraliser le pouvoir royal et de démontrer qu'il n'était même plus apte à contrôler le devenir de son patrimoine (Lee, 2004). Dans les années 1990, tous ces édifices muséaux furent supprimés pour permettre la restauration des Palais royaux de la dynastie des Yi.

Figure 10 : Le Musée de la dynastie des Yi

Le bâtiment du Musée de la dynastie des Yi fut érigé en 1911 dans l'enceinte du Palais royal de Ch'angdŏk. Ce nouveau bâtiment, couvert de tuiles japonaises, comportait deux niveaux, chaque étage étant doté d'un hall central et de deux salles. Après avoir changé son nom en Musée royal d'art, il déménagea au sein du Palais royal de Tŏksu. Son premier bâtiment fut alors transformé en bibliothèque. Cet édifice, qui ne fut

occupé par aucun musée national après la Libération, fut démoli sans grand regret en 1992.

Figure 11 : Le Musée du gouvernement général de Chosŏn

Le bâtiment du Musée du gouvernement général de Chosŏn occupait, dans l'enceinte du Palais royal de Kyŏngbok, le Pavillon des arts édifié pour l'exposition de 1915. Cet édifice construit en pierre à la mode occidentale comportait deux étages, deux halls et quatre salles d'exposition, tout comme celui du Musée royal. Pourvu d'aucun dispositif contre le vol ou l'incendie, les conditions de conservation étaient donc très défavorables aux collections. Doté d'aucun lieu de stockage, il annexa alors d'autres pavillons du palais pour y installer ses réserves. Ce bâtiment fut utilisé par le Museum of Korea jusqu'à la fin de la guerre civile, puis supprimé en 1995 dans le cadre de la restauration du palais. Un autre musée fut installé en 1939 au sein du Palais royal : le Musée d'art du gouvernement général. Dans les années 1930, le gouvernement général a souhaité en effet établir un musée général, consacré également aux sciences, doté de

salles d'exposition et d'un auditorium. Toutefois, ce projet ne fut pas réalisé pour des raisons budgétaires.

Figure 12 : Le Musée d'art du gouvernement général de Chosŏn

Nous nous contentons alors d'un bâtiment destiné à un musée d'art. Cet édifice d'un étage, en béton, adoptant un style coréen revisité par un architecte japonais, fut utilisé comme salle d'exposition d'art contemporain. Il fut annexé par le Musée national d'art moderne (qui deviendra plus tard le National Museum of Modern and Contemporary Art) entre 1963 et 1973, puis par le Musée des traditions populaires de Corée (qui deviendra plus tard le National Folk Museum). En 1995, il fut démoli pour permettre une restauration historique.

Le pavillon en pierre du Palais royal de Tŏksu fait exception, parce qu'il a été érigé entre 1901 et 1911 par un architecte anglais, à l'initiative d'un fonctionnaire anglais séjournant à la cour des Yi. Ce pavillon néoclassique fut construit pour la famille royale afin d'y accueillir ses invités et d'y entreposer des cadeaux. Après la mort du roi Kojong, en 1919, il fut abandonné un certain temps. Puis, en 1932, le gouvernement général l'utilisa pour y implanter le Musée d'art de la dynastie des Yi. De 1936 à 1938, un nouveau bâtiment fut construit à côté. Doté de vitrines d'exposition et de réserves, il était consacré à l'art japonais. Les deux bâtiments furent réunis sous l'égide du Musée

d'art de la dynastie des Yi. Depuis 1998, le Musée national d'art contemporain l'a annexé en tant que succursale pour y exposer ses collections d'art moderne.

Figure 13 : Le Musée d'art de la dynastie des Yi

Mentionnons également un bâtiment employé par les musées nationaux qui ne fut pas érigé au cœur d'un palais royal.

Figure 14 : Le Musée des sciences

À Namsan, au centre de Séoul, un bâtiment en bois bâti en 1907 et utilisé comme résidence officielle du gouverneur général fut transformé en mémorial, abritant quelques deux cents objets rappelant le souvenir des anciens gouverneurs. Ce musée était situé au nord du Musée des sciences établi en 1927. Il comportait trois salles d'exposition au rez-de-chaussée et une salle d'exposition au premier étage. Dans ce même bâtiment, le Musée national d'Anthropologie ouvrit ses portes en 1946, puis pendant la guerre de Corée, il fut transformé en succursale du National Museum of Korea. Ensuite, on y installa le National Museum of Korea après son retour à Séoul avant de le déplacer à nouveau dans le pavillon en pierre du Palais de Tŏksu, car l'État-major de l'armée de terre avait besoin d'un bâtiment.

Les musées durant l'époque coloniale ont été considérés comme des symboles des temps modernes introduits « grâce au » gouvernement japonais[15]. Dans l'objectif d'amplifier cet effet, les Japonais ont exploité l'espace offert par les palais de la dynastie des Yi (Lee, 2004). Plusieurs pavillons de ces palais ont ainsi été transformés ou démolis afin de servir d'édifices qui accueillaient les collections et les visiteurs. À la fois pour des raisons financières et de conscience historique, juste après la Libération, le gouvernement sud-coréen a aussi utilisé ces musées abrités par d'anciens palais comme musées nationaux, et ce, pendant plusieurs décennies. Depuis les années 1990, depuis que les Sud-Coréens désirent avant toute chose que soient restaurées leur identité et leur histoire altérées par la colonisation japonaise, ces anciens bâtiments des musées coloniaux et nationaux ont commencé à être détruits afin de rendre à ces palais leur état antérieur à l'époque coloniale.

[15] Nous approfondirons ceci dans le chapitre 1.2 traitant de la modernisation de la Corée et de ses musées.

1.3.3. Les collections

Les musées nationaux de la République de Corée ne possèdent plus guère de pièces des collections coréennes anciennes antérieures au XX^{e} siècle. Tel est le cas du Japon aussi, dont le premier musée royal moderne ne prit pas la relève du Shoso-in (正倉院), trésor de la famille impériale japonaise, mais élabora une nouvelle collection pour le musée moderne établi en 1889 (Seki, 2008). Les premières collections exposées dans les musées modernes de Corée projetés par les Japonais sont donc un produit de l'époque moderne sous-tendant la vision du colonisateur. En fait, la famille royale coréenne possédait de vastes collections qui comptaient 50 000 livres, peintures, calligraphies et sceaux, mais le Japon les recensa bien avant la colonisation et les répartit. Au fur et à mesure que diminua le pouvoir du roi, une partie de la collection fut détournée par les fonctionnaires japonais du gouvernement général puis envoyée au Japon, une autre partie fut pillée par les chambellans puis vendue, et même pendant la guerre de Corée, des soldats américains envoyèrent certaines pièces aux États-Unis. Quand le gouvernement coréen effectua un premier recensement de son patrimoine en 1955, il ne restait environ que 500 objets dans les palais royaux (Yi, 2012 ; Hwang, 2012).

La nouvelle collection du musée royal, qui comptait 12 230 objets, fut reformée en rachetant les objets originaux de la collection perdus après la fuite de la famille royale et de nombreux pillages. Dans les années 1930, le gouvernement japonais aménagea cette collection royale d'art en ouvrant le Musée d'art de la dynastie des Yi. Il choisit alors des objets d'art parmi les céramiques, les calligraphies, les objets d'art bouddhiques et les peintures de la collection et fonda une autre collection. Tout au long de l'époque coloniale, la famille royale semble avoir été forcée par des marchands japonais à faire l'acquisition d'objets d'art coréens anciens et de peintures contemporaines japonaises qui ont été exposées lors d'une exposition officielle à Séoul (l'équivalent du Salon parisien). Ainsi, cette collection royale « d'art » réorganisée

selon les prérogatives du colonisateur japonais renfermait des objets esthétiquement attirants mais sans intérêt scientifique. Elle était constituée de 10 935 objets : 3 462 céramiques, 3 173 objets en métal (or, argent et bronze), 269 pièces en bois ou bambou, 4 292 peintures et calligraphies. Cette collection relève désormais de la collection du Musée national de Corée.

La deuxième collection importante héritée est celle du Musée du gouvernement général. Cette collection d'objets d'art, d'objets historiques et d'arts appliqués résulte de fouilles de tombes, de ruines et de sites historiques, de trésors de temples ou d'achats. Cette collection avait pour but de servir de preuve pour justifier la colonisation de la Corée par le Japon. Ainsi, les objets archéologiques y occupaient une place plus importante et étaient soigneusement classifiés selon le discours scientifique colonial. Parmi ceux-ci, on note la présence d'une collection particulière, celle du comte Otani (constituée de 1 400 objets). Otani Kozui était un moine bouddhiste japonais, 22e abbé du temple de Nishi-Hongan-Ji (à Kyoto), qui mena des campagnes en Asie centrale entre 1902 et 1910 et récupéra près de 5 000 reliques bouddhiques et tentures murales. Sa collection fut dispersée à la suite des difficultés financières qu'il connut en 1914. Une partie de cette collection a été donnée au gouvernement général de Corée pour obtenir la concession d'une mine. Cependant, les Japonais ne parvinrent point à la rapatrier au Japon lors de leur retrait de la péninsule coréenne. Cette collection constitue aussi une trace de la colonisation, ses œuvres ayant été déracinées, privées de leur contexte. Au moment de la Libération, elle comportait 46 882 objets : 1 215 en métal, 6 841en jade ou pierre, 15 109 en céramique, 853 en os ou coquilles, 853 en bois ou laque, 151 en fourrure ou textile, 4 904 peintures murales et ouvrages imprimés par xylographie, 803 armes ainsi que 5 096 autres objets. Cette collection constitue la base de la collection du Musée national de Corée (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009).

Des collections privées de certains Japonais ont également été adjointes à la collection nationale. Ainsi, la collection du Musée d'art du peuple de *Chosŏn* fut fondée en 1924 grâce aux collections privées d'Yanagi Sōetsu et des frères Asakawa. Il s'agit d'une collection d'arts appliqués, principalement de céramiques. Le jour de la Libération, cette collection fut déplacée au Musée de Namsan (au centre de Séoul) par le directeur du Musée national de Corée, KIM Jae-won. Adjointe à la collection de SONG Suk-ha, elle forma la collection du Musée national d'Anthropologie. également, le National Museum of Korea fut dépositaire des collections privées des Japonais qui furent abandonnées en Corée à la fin de la Seconde Guerre mondiale, ce qui représente au total 2 011 objets, réunissant des livres anciens, des revues, des braseros, des bronzes, des céramiques, des peintures japonaises et des laques (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009).

Proclamation de l'Empire de Taehan	**1897**	
	1908	Établissement du Musée impérial à Séoul
	1909	Ouverture au public du Musée impérial (après l'annexion, il changera son nom en Musée royal)
Annexion de la Corée par le Japon	**1910**	
Exposition des productions de Chosŏn, célébrant le cinquième anniversaire de la gouvernance par le Japon (septembre)	**1915**	Établissement du Musée du gouvernement général (japonais) à Séoul (décembre)
	1924	Établissement du Musée d'art du peuple de Chosŏn à Séoul
	1926	Établissement d'une antenne du Musée du Gouvernement général à Kyŏngju
	1928	Établissement du Musée municipal de P'yŏngyang
	1931	Établissement du Musée municipal de Kaesŏng

	1933	Établissement du Musée d'art de la dynastie des Yi à Séoul
Guerre sino-japonaise (1937-1945)	**1937**	
	1938	Fusion du Musée et du Musée d'art de la dynastie des Yi
	1939	Établissement d'une antenne du gouvernement général à Puyŏ
		Établissement du Musée d'art du gouvernement général
	1940	Établissement d'une antenne du Musée du gouvernement général à Kongju
Guerre du Pacifique (1941-1945)	**1941**	

Figure 15 : Chronologie des musées coloniaux (1891-1941).

En somme, les collections des musées coloniaux japonais qui ont intégré les musées nationaux de la République de Corée ont été pour la plupart rassemblées au début du XX^{e} siècle, soit au même moment où commençait la colonisation japonaise. Ainsi, les critères de rassemblement des collections d'objets anciens n'étaient pas si proches de ceux des traditionnelles collections d'objets coréens anciens, car s'y adjoignaient des productions artistiques de l'époque. Ces collections ont été réorganisées pour constituer une collection muséale représentative des temps modernes.

1.3.4. Les sciences relatives au musée

Après la restauration de Meiji, en élaborant son système d'État-nation, le Japon réinterpréta les événements historiques importants selon les perspectives des sciences modernes. Cette réécriture de l'histoire servit à construire une identité nationale à travers l'État-nation. Ainsi, pendant la colonisation, le gouvernement militaire de Meiji centralisa les pouvoirs des régions et Séoul fut traitée comme une ville d'une province japonaise. En 1916, un professeur japonais de l'Université impériale de Tokyo publia

une *Histoire de la péninsule* que le Musée colonial diffusa. À travers ces documents visibles au Musée, le Japon souhaitait enseigner au public coréen l'origine de la culture coréenne, cette version stipulant que les Coréens et les Japonais possédaient les mêmes racines ethniques et que diverses occupations chinoises et japonaises s'étaient succédé pendant l'Antiquité (de 57 AEC à 677 EC). Pour justifier ce scénario, le gouvernement général collabora de près avec des archéologues et des historiens. Ils fouillèrent certaines régions comme celle de P'yŏngyang (actuelle capitale de Corée du Nord) pour trouver des preuves matérielles de la colonisation de la Corée par la Chine pendant quatre siècles, jusqu'en 313 (période des quatre commanderies de la dynastie des Han, ces commanderies chinoises établies dans la péninsule coréenne). Cherchant à déterminer l'emplacement d'une commanderie, Nangnang, les chercheurs japonais trouvèrent des traces à P'yŏngyang et accumulèrent les objets issus de leurs fouilles au Musée du gouvernement général. Ils s'intéressèrent aussi à la région de l'ancien royaume du Kaya et cherchèrent à trouver des preuves archéologiques de la colonisation de cette région par le Japon. Cette activité scientifique du musée accentua le laminage de l'histoire de la Corée avec un discours stipulant que la nation Han s'installa dans la péninsule coréenne avant la période des Trois Royaumes, mais qu'elle fut souvent colonisée par ses voisins et qu'en raison de la confusion qui y régnait, des guerres et des incessants conflits entre factions, l'industrie ne put s'y développer, ce qui expliquait la situation pitoyable que connaissait le pays. La remise en cause de la légitimité des acteurs, de l'interprétation et de la méthodologie de ces recherches scientifiques modernes fait toujours débat au cœur des Musées nationaux de Corée.

Les disciplines en rapport avec les arts, comme l'histoire de l'art ou l'esthétique, concernent fortement le champ muséal de cette époque. L'histoire de l'art, à l'instar de l'histoire ou de l'archéologie, fut employée par les Japonais pour définir la Corée et diffuser systématiquement un savoir édifié par le musée. L'art coréen d'aujourd'hui ne fut pas catégorisé comme tel avant la colonisation. Le Japon avait déjà établi des préceptes artistiques et publié son premier ouvrage sur l'histoire de l'art portant sur le

bouddhisme et l'art bouddhique à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, en 1900, qui fut traduit en japonais un an plus tard. Dans le cadre de la colonisation, avant que la Corée ne soit officiellement absorbée par le Japon, les scientifiques japonais pratiquèrent des recherches sur le terrain et établirent les bases théoriques de l'art coréen. Les Japonais découvrirent, restaurèrent et conservèrent le patrimoine coréen, écrivirent une histoire de l'art coréen qu'ils décontextualisèrent – en le définissant comme un art – et qu'ils recontextualisèrent – en réécrivant l'histoire des objets coréens (Kang, 2012). L'*Histoire de l'art de Chosŏn* rédigée par Sekino Tadashi, professeur à l'Université impériale de Tokyo, publiée en 1932, réitère la conception progressiste de l'histoire de la Corée de ses pairs : l'art coréen s'est développé pendant l'Antiquité, a connu son apogée lors de la période du Silla unifié (668-935), puis s'est étiolé (Sekino, 2003 [1932]). Il considère donc l'art coréen simplement comme relevant de l'art chinois. Yanagi Sōetsu adopte aussi une position particulière pour définir l'esthétique de l'art coréen en stipulant que « l'art est l'expression de l'esprit d'une nation » (Yanagi, 1980[1922]). S'inspirant de l'esthétique allemande des XIX^{e} et XX^{e} siècles, il compare l'art de la Chine, de la Corée et du Japon. Ses perspectives reflétant un déterminisme occidental ont servi à fixer l'orientalisme impérialiste. Cette recherche affecte toujours les savoirs et l'identité des Coréens d'aujourd'hui. En effet, les Japonais théorisèrent la crise que connaissait la Corée à travers l'évolution de l'art coréen et distinguèrent l'Antiquité coréenne glorieuse et la déliquescence qui s'ensuivit, d'où cette absence même d'art moderne coréen (Chŏn, 2005).

En outre, peu de Coréens formés à histoire de l'art ou à l'archéologie œuvraient dans les musées sous le régime colonial. Le Musée du gouvernement général, en tant que musée colonial, n'autorisait aucun Coréen à travailler en son sein ou à participer à des recherches archéologiques. Le Musée régional de Kaesŏng fut le seul à être dirigé par un Coréen. Par conséquent, après la Libération de la Corée et le départ des scientifiques japonais, personne n'était apte à gérer la transition qui s'imposait. Arimitsu Kyoichi, responsable du Musée du gouvernement général, reçut l'ordre des autorités militaires

américaines basées en République de Corée de rester pendant l'année qui suivit la capitulation du Japon en 1945 et participa même aux premières fouilles archéologiques effectuées en République de Corée par des Coréens. Il ne rentra au Japon qu'en mai 1946, devint professeur d'archéologie coréenne à l'Université nationale de Kyoto et garda des relations avec les archéologues et les muséologues coréens (Kim, 1991).

Après la Libération, les Coréens travaillant dans les musées nationaux ou professeurs à l'Université nationale de Séoul avaient tous reçus un enseignement supérieur donné par le Japon. Par conséquent, ils étaient imprégnés de ces courants d'idées, ce qui entraîne toujours des controverses quant à leur approche théorique. Par exemple, en 1943, dans un article d'une revue coréenne connue pour être projaponaise, Kim Jae-won, futur directeur du National Museum of Korea, se considérait lui-même comme faisant partie de l'intelligentsia japonaise, parlant des objets bouddhiques coréens comme s'il s'agissait d'œuvres d'art japonaises créées par des Japonais et insistant sur le fait qu'il fallait enseigner à l'école l'histoire de l'art asiatique pour comprendre l'esprit japonais (Kim, 1943).

Les sciences relatives aux musées coloniaux du Japon, telles que l'ethnologie, l'archéologie et l'histoire de l'art de la Corée, ont été établies par des scientifiques japonais chapeautés par le gouvernement colonial du Japon, leurs recherches servant de fonds scientifiques aux musées.

1.3.5. La médiation muséale

Le Musée colonial constituait une institution d'« endoctrinement social » des Coréens. Ainsi, la médiation muséale était nécessairement placée au centre de ses activités (Choi, 2004). Le gouvernement général géra donc les musées coréens comme un dispositif d'éducation sociale. Cette fonction muséale servant une édification publique ciblait les Coréens, par l'entremise de conférences et d'évènements culturels, afin de mobiliser et

de publiciser les discours sur l'histoire coréenne et l'art coréen développés par les scientifiques japonais. L'objectif premier de cette éducation sociale était par-dessus tout d'affirmer que le public coréen assimile l'histoire et la culture coréennes ainsi que la notion moderne d'art ou de non-art. Par cette éducation, le public coréen adopterait involontairement la vision des scientifiques japonais, sa finalité ultime étant la négation et l'altération de l'identité coréenne. Dans les années 1930, cette mission de communication se renforça, notamment, avec des entrées au musée à tarif réduit certaines semaines ainsi que des séries de séances de lecture et des projections de films (Kook, 2007).

Les expositions permanentes permettaient non seulement de visualiser et d'appréhender l'art, mais aussi un discours moderne sur l'art. En visitant le musée, le public coréen s'instruisait sur la façon moderne et occidentale de percevoir les objets visuellement, apprenant à distinguer arts anciens et arts modernes (Mok, 2009). En plus de son projet original, entre 1933 et 1943, le Musée d'art de la dynastie des Yi a exposé de l'art moderne japonais (peintures, sculptures et arts appliqués) datant de l'ère Meiji. Il était donc perçu comme un musée d'art contemporain alors qu'il n'en existait pas encore à cette époque, même au Japon. La mission officielle de ces expositions était de cultiver le goût artistique des Coréens à travers un contact direct avec l'art moderne afin de leur permettre de s'épanouir dans leur vie quotidienne. Les notions de goût et d'art furent ainsi développées par ces expositions officielles orchestrées par le gouvernement général ou par les expositions annuelles des associations d'artistes coréens qui ne présentaient que des genres bien spécifiques : peintures asiatiques, calligraphies, photographies, peintures à l'huile (Jung, 2003). Les nombreuses expositions d'artistes qui se sont tenues à Séoul dans les années 1930 étaient aussi chargées de la même fonction de médiation (Mok, 2012).

L'exposition des collections permanentes du Musée du gouvernement général avait un but similaire, mais différent de celui du Musée d'art de la dynastie des Yi. Tout en

instruisant un discours scientifique, les collections du Musée établissaient l'origine de la culture coréenne et son évolution. Une salle consacrée aux objets exhumés lors de fouilles concernant la période des Trois Royaumes et aux objets relatifs aux quatre commanderies Han (commanderies chinoises établies dans la péninsule coréenne) était essentielle pour atteindre ce but. Le parcours reflétant le discours historique progressiste développé par les scientifiques japonais était matérialisé par des objets trouvés par leurs soins, incitant le public coréen à apprendre cette histoire réécrite de manière moderne et reconstruisant la mémoire collective d'un peuple à travers ce discours. Par conséquent, le public coréen ne pouvait qu'avoir un certain remords en comparant les petites tombes du royaume du Chosŏn à celles du grand royaume du Silla tout en se demandant : « Que sommes-nous devenus ? » (Kim, 2011). La situation des Coréens, en tant que groupe ethnique colonisé, appelait une comparaison d'une part avec le Japon, cette nation civilisée, et d'autre part avec son lointain passé glorieux (Kang, 2012).

Cette éducation sociale livrée tout d'abord par le musée permettait au public coréen de cette époque de découvrir et d'admirer des objets quotidiens, comme les céramiques fabriquées par les anciens potiers dont le statut était mésestimé. Petit à petit, ce public dilettante se construisit une culture et revendiqua son rôle dans l'univers muséal. Rappelons ici les deux réactions les plus remarquables du public coréen par rapport à la politique du Musée du gouvernement général. Premièrement, dans les années 1930, il s'opposa au projet gouvernemental envisageant la fusion du Musée du gouvernement général avec le Musée de la dynastie des Yi, car il était conscient du caractère symbolique de ce musée et souhaitant participer au mouvement d'indépendance de la Corée. Deuxièmement, il exprima sa déception vis-à-vis de la politique d'exposition du Musée d'art de la dynastie des Yi qui promit d'exposer la collection royale d'antiquités coréennes comme des œuvres d'art, notamment les céramiques de Silla, Koryŏ et Chosŏn ainsi que les peintures de Chosŏn. Toutefois, le Musée se contenta d'exposer des œuvres d'art moderne réalisées par des artistes japonais. Le public

coréen de l'époque coloniale qui, d'une part, a vu ses connaissances modernisées par le colonisateur et qui, d'autre part, était animé d'un sentiment nationaliste et tentait de s'opposer au colonisateur, devint le public des musées nationaux après la Libération (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009).

1.4. Les fusionnements des musées nationaux coréens pendant la guerre civile de Corée (1950-1953)

Le 1er décembre 1945, la République populaire démocratique de Corée (soit la Corée du Nord) établit officiellement le Musée central d'histoire de Chosŏn à P'yŏngyang . Dès les premiers jours de la scission idéologique, les deux Corées considérèrent le musée national comme un gage de légitimité de leur régime. Le conflit idéologique qui divisait la péninsule coréenne se mua en une guerre civile en 1950. Les musées nationaux connurent l'état d'urgence à peine cinq ans après leur ouverture. L'histoire des musées coréens pendant la guerre civile ne peut être retracée que grâce à des témoignages et des souvenirs de personnes peu nombreuses qui furent liées de près à ces établissements.

Seulement trois jours après le début des hostilités, Séoul tomba aux mains des Nord-Coréens. Avant de pouvoir mettre en place un projet d'évacuation de leurs collections et de leur personnel, les musées nationaux, en tant qu'institution nationale, ont été mis sous séquestre par les forces armées de la Corée du Nord. Elles renvoyèrent le directeur du National Museum of Korea (qui se cacha quelque part dans Séoul) et ordonnèrent aux employés d'emballer toutes les collections pour les transférer à P'yŏngyang. Ces employés échafaudèrent différentes stratégies pour retarder et saboter cette mission, si bien que les troupes nord-coréennes ne purent emporter aucune collection au Nord. Après la reconquête de Séoul par l'armée sud-coréenne et américaine en septembre 1950, le directeur chercha des moyens d'évacuer les œuvres les plus importantes à Pusan, seconde grande ville de la République du Corée, située tout au Sud, et grâce à

l'aide de l'officier américain Knez, une partie des collections du Musée national de Corée et du Musée d'art de Tŏksugung, mais aussi leurs équipes et leurs familles, furent envoyées à Pusan par le train, juste un mois avant que Séoul ne soit de nouveau prise par le Nord en janvier 1951. Celles-ci restèrent implantées là-bas quelques années après la fin de la guerre (Kim, 1991). Cette opération a pu être inspirée par l'exemple de Taïwan, le gouvernement de Jang Zes fuyant les Maoïstes ayant emporté une importante collection quand il traversa le détroit pour s'installer à Taïwan en 1949[16].

Le gouvernement de la Corée du Nord inaugura son Musée National même s'il était entièrement vide et fit de la propagande politique en insistant sur le fait que les Américains impérialistes pillaient le patrimoine coréen. Même si les États-Unis apportèrent leur soutien officiellement, en même temps, ils refusèrent d'abriter les collections coréennes évacuées sur le territoire américain (Kim, 1991). En 1953, un cessez-le-feu fut signé entre la Corée du Nord, la Chine et l'ONU, tous les débats sur l'évacuation s'arrêtèrent et les collections évacuées demeurèrent en Corée du Sud. En 1953, le Musée national de Corée réintégra Séoul, mais non ses locaux dans l'enceinte du Palais royal de Kyŏngbok, selon l'ordre du gouvernement, et s'installa dans un bâtiment du Musée national d'Anthropologie qui avait déjà été intégré au commencement de la guerre. Après la guerre, les deux autres musées nationaux furent effectivement absorbés par le Musée national de Corée, et son directeur, KIM Jae-won, chapeauta le monde muséal durant à peu près vingt ans (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009).

1.5. Les évolutions contemporaines

1.5.1. Un musée national

[16] Propos de Choe Gwangsik recueillis lors d'un entretien (Tonga Ilbosa, 2009).

Après la guerre civile, la République de Corée établit effectivement un musée national. En raison de simplifications administratives, le National Museum of Korea fusionna avec le Musée national d'Anthropologie en 1950 et s'installa dans un bâtiment du Musée national d'Anthropologie après son retour à Séoul en 1953. La collection du Musée d'art de Tŏksugung et son personnel ayant été placés sous la responsabilité du National Museum of Korea pendant l'évacuation à Pusan, le National Museum of Korea intégra momentanément le bâtiment du Musée d'art de Tŏksugung en 1955 puis, en 1969, ces deux musées fusionnèrent administrativement (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009). Nous pouvons donc garantir que la plupart des décisions ayant trait à la politique culturelle ont été prises par un petit nombre de personnes œuvrant au National Museum of Korea. Au sein de cette institution, les muséologues coréens patriotes privilégiaient l'établissement et la défense de l'identité nationale grandement altérée par la colonisation japonaise. Cependant, excepté quelques champs particuliers, les universitaires, les artistes, les journalistes, l'intelligentsia en général ou les politiciens considérèrent les dossiers relatifs au National Museum of Korea comme moins importants que l'actualité politique[17]. Par conséquent, comme en témoigne l'histoire des musées nationaux de Corée, est remarquable le fait que la domination des fonctionnaires de l'administration et des politiciens méconnaissant le fonctionnement et l'intérêt de l'institution muséale conditionnèrent néanmoins les décisions dans ce domaine. À titre d'exemple, en 1972, sans qu'aucun membre du musée ne soit consulté, le gouvernement commanda le déménagement du Musée national dans un nouvel édifice dans l'enceinte du Palais royal de Kyŏngbok. Les responsables du Musée purent publier seulement un avis quant au changement d'entrée principale, ce qui fut accepté (Kim, 1991). Quant au Musée

[17] Selon les mémoires de Kim Jae-won (1991), Rhee Syngman, premier président de la République de Corée, avait pleinement conscience de l'importance du patrimoine national. Nous pouvons supposer que cela était dû à sa formation et à son séjour aux États-Unis de même qu'à l'influence de son épouse, Franziska Donner, d'origine autrichienne. Une anecdote veut que le président ait permis au National Museum of Korea de s'installer au cœur du Palais de Tŏksu dans un bâtiment rénové après une rencontre privée avec Kim Jae-won (son directeur) en 1955.

national d'Art contemporain, il fut créé pour gérer administrativement plus aisément l'Exposition nationale annuelle d'art. Pour cette raison, pendant plus de 10 ans, aucun poste de conservateur ne fut instauré dans ce musée (Jung, 2003).

L'autorité compétente dont dépendait le musée était le ministère de l'Éducation, comme c'était le cas lors de la colonisation. Cependant, le nombre et l'importance des activités du Musée concernant l'éducation sociale furent toutefois réduits. Après la création du ministère de la Culture, en 1968, les musées nationaux furent placés sous sa tutelle. Cette transition du ministère de l'Éducation à celui de la Culture ne modifia guère leurs fonctions (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009). En effet, la situation socio-économique étant défavorable, le Musée national ne put renouveler sa vision du musée qui datait du début du XX^{e} siècle, considérant simplement le musée national comme une institution qui collecte, expose et recherche de la documentation historique pour constituer des modèles artistiques et culturels. Le musée mais également la société en général n'ont pu appréhender positivement l'opération de décolonisation dont la terminologie muséale et l'approche scientifique ont continué à être utilisées jusqu'aux années 1970, celles-ci étant toujours actuellement en cours de révision.

Le nouvel édifice destiné au National Museum of Korea était divisé en trois parties : le département des affaires générales ; le département des expositions, soit tout ce qui concernait les acquisitions, les dépôts, l'agencement, la mise en exposition, la conservation, le dessin, la reproduction, la photographie, les commentaires et la publication de la collection ; le département de la conservation qui approfondissait sa connaissance des sites historiques et des objets et appréciait et évaluait ces objets (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009). En 1948, un département de la diffusion a été ajouté afin d'éclairer le public et de faire connaitre les travaux du musée. Dans les années 1960, les disciplines se différenciant, l'archéologie et l'histoire de l'art se distinguèrent plus nettement, ce qui entraîna des

changements dans l'organigramme du Musée. En fait, le Musée national s'identifia en tant que musée d'art et d'archéologie. Le nouvel organigramme était ainsi constitué, avec : un département des affaires générales, un département d'archéologie et un département des arts. Le département des affaires générales était chargé du traitement de toutes les affaires courantes excepté ce qui avait trait aux travaux scientifiques. Le département d'archéologie étudiait les données archéologiques, ethnologiques et anthropologiques tandis que celui des arts se focalisait sur les données relatives aux arts et aux arts appliqués. Les deux départements exerçaient des tâches similaires ayant trait à la conservation, à l'exposition, à l'évaluation, à l'appréciation, au dessin, à la photographie, à la reproduction, au moulage, à la restauration et à la recherche, ainsi qu'à l'instruction du public et à la diffusion des résultats de ses recherches (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009). L'exposition des objets reflétait également cette bipartition entre archéologie et arts anciens. Les critères de classification de ce musée pourraient être longs à détailler. Néanmoins, le critère principal était l'époque de fabrication, la démarcation se situant au X^{e} siècle. Les nouveaux domaines de recherche du département des arts se concentrèrent sur les fours des potiers, les sites bouddhiques, le patrimoine conservé dans les temples.

Par ailleurs, soulignons que c'est durant ces années que l'archéologie et l'histoire de l'art furent légitimées en tant que disciplines à part entière. Tout d'abord, Kim Won-yong, directeur du National Museum of Korea (1970-1971), qui étudia l'histoire à l'Université impériale de Keijō et travailla avec Kim Jae-won dès les débuts du Musée, se rendit aux États-Unis après la guerre civile de Corée pour y étudier l'archéologie. En 1961, il établit le département d'archéologie et d'anthropologie de son ancienne école, l'Université nationale de Séoul. Avant que ne soit constitué ce département, la formation des équipes du Musée dépendait du National Museum of Korea. Par exemple, en 1949, les classes d'histoire de l'art accueillirent 20 à 30 collégiens invités. Cette idée d'une formation scientifique délivrée par le Musée germa dans son esprit lorsqu'il visita les musées américains en 1948 et comprit leur rôle éducatif. Depuis la création

de ce département universitaire, d'anciens élèves munis d'une licence, d'un master ou d'un doctorat délivrés par une université coréenne ou étrangère ont intégré les rangs des musées coréens, commençant à établir des ramifications dans le petit monde des musées ou les sphères universitaires. Cependant, Kim Jae-won fut critiqué pour ne pas avoir choisi que des anciens élèves de l'Université nationale de Séoul. Ces relations scientifiques et politiques de proximité entre l'Université nationale de Séoul et le National Museum of Korea ont nécessairement influencé la formation du discours dans les domaines de l'art, de l'archéologie et de l'ethnologie (Kim, 1991).

Durant les années 1960 et 1970, Kim Jae-won et Kim Won-yong publièrent le premier ouvrage consacré à l'histoire de l'art coréen, d'abord en anglais puis en français et en allemand en 1966[18]. Quant au domaine de la terminologie, un lexique d'art et d'archéologie fut publié et adopté dans les salles d'exposition permanente entre 1955 et 1965 (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009). Ces ouvrages étaient le fruit des vérifications et du contrôle des collections et des catalogues, mais aussi de l'instauration des premiers inventaires après la Libération. Toutefois, remarquons que les terminologies japonaises n'avaient guère été changées depuis l'époque coloniale. Ce n'est que dans les années 1970 que l'opération de décolonisation toucha la terminologie. En 1984, fut publié un lexique revu de l'archéologie coréenne qui réformait les termes en japonais et les jargons d'origine inconnue. En 1985, un livret de gestion des collections muséales – classification, transfert, classement, conservation et traitement des objets – est finalement publié, fixant une norme pour les collections sud-coréennes (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009).

---

[18] *The arts of Korea. Ceramics, sculpture, gold, bronze and lacquer* (1966) ; *Corée. 2000 ans de création artistique* (1966) et *Korea. 2000 Jahre Kunstschaffen* (1966).

Les expositions et les publications du Musée représentent l'outil le plus direct de diffusion des savoirs au public. À cette époque, toutes les activités de médiation muséale étaient planifiées et réalisées par les conservateurs du National Museum of Korea. Avant et pendant la Guerre de Corée, tandis que les expositions permanentes du National Museum of Korea étaient limitées en raison d'un contexte très défavorable et d'un manque de ressources humaines, les expositions temporaires furent relativement animées, sollicitant des thèmes très divers concernant l'anthropologie, le patrimoine, l'histoire, l'archéologie ou l'art contemporain. Fouilles et recherches scientifiques se continuèrent et des cours d'art contemporain furent donnés par le Musée (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009).

En 1955, le Musée national de Corée rouvrit ses portes dans un bâtiment de l'enceinte du Palais royal de Tŏksu, exposant notamment de façon permanente de grandes sculptures bouddhiques, des céramiques, des peintures, des objets archéologiques. En 1969, la collection du Musée d'art de Tŏksugung et celle du National Museum of Korea évacuées pendant la guerre sont toutes deux installées au National Museum of Korea. Le bâtiment est est occupé par les objets archéologiques et les objets émanant de civilisations étrangères, telles que la Chine ou l'Asie centrale. Dans le bâtiment ouest, prennent place les objets d'art déployés selon diverses thématiques. Les thèmes des expositions temporaires demeurent aussi divers qu'auparavant, comprenant des expositions d'art ou d'archéologie, mais traitant aussi des sujets géographiquement éloignés, tels que la sculpture contemporaine des États-Unis, ou révélant divers aspects de la Corée, comme les peintures de mœurs et les arts appliqués. Des conférences liées à la thématique des expositions temporaires sont également organisées (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009).

En juillet 1961, à la suite d'un coup d'État, Park Chung-hee devient président du Conseil suprême pour la Reconstruction nationale puis président de la République de Corée entre 1962 et 1979. Durant sa gouvernance, s'est renforcé jusqu'aux années 1980

le rôle de porte-parole des musées nationaux, ayant pour objectif de transmettre au public (à la population coréenne, mais aussi au public étranger) le récit officiel de l'État-nation, grâce aux travaux de scientifiques dévoués à la nation, mais aussi par l'intermédiaire du pouvoir politique, en vue de soutenir l'éducation nationale et l'intégration sociale. Le gouvernement de Park Chung-hee considérait que la crise politique intérieure était causée par un manque de conscience nationale ou d'amour de la nation, incitant donc à prendre davantage conscience de l'identité nationale. Il sauva des héros nationaux de l'oubli et ramena la culture traditionnelle à une dimension nationale tout en adoptant le slogan : « Modernisons notre patrie! ». Avec l'établissement du Service du patrimoine culturel en 1961 et de lois protégeant le patrimoine culturel en 1962, il nationalisa en quelque sorte la culture et le patrimoine coréen. De plus, le Théâtre national et le Centre national de musique, entre autres, ouvrirent leurs portes. En 1968, les Musées nationaux et le Service du patrimoine culturel changèrent de tutelle, passant du ministère de l'Information publique au ministère de la Culture et de l'Information publique. Les musées assumèrent davantage leur rôle de diffuseur de la propagande gouvernementale afin d'asseoir la légitimité du pouvoir. En 1972, une mission de diffusion est véritablement assignée aux musées nationaux et leur fonction d'éducation sociale est renforcée. Dans ce contexte d'exacerbation du nationalisme de la société coréenne, le nouveau directeur du National Museum of Korea, Kim Won-yong, publia le *Journal du musée* (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009). Cependant, comme le premier exemplaire reproduisait le titre et le format du journal du Musée national de Tokyo, il dut modifier les numéros suivants. Des conférences scientifiques furent également organisées régulièrement et, en 1975, l'instauration de la profession de guide au service des visiteurs vint compléter son activité de médiation.

En 1972, par mesure du gouvernement, on assiste au renforcement de l'éducation de l'histoire nationale pour promouvoir le sentiment d'identité nationale, l'histoire nationale étant désormais enseignée en tant que matière obligatoire pour tous les

niveaux scolaires. Le National Museum of Korea s'est installé dans un nouveau bâtiment en béton, mais s'inspirant des motifs de l'architecture coréenne, imitant le soubassement d'un vieux temple bouddhique de Silla et les constructions en bois d'autres temples bouddhiques. Aussi, ce musée rebaptisé en coréen Musée national *central* de Corée du Musée national de Corée, rivalise avec le Musée central de l'histoire de Corée de P'yŏngyang, même après le communiqué commun de la Corée du Nord et de la Corée du Sud du 4 juillet 1972 marquant le premier pas d'une réconciliation (Tonga Ilbosa, 2009). La nouvelle exposition permanente et les expositions temporaires de cette époque étayent un discours historique et la notion de patrimoine nationalisé. Les thèmes et les objets des collections permanentes n'ont guère changé, mais le discours muséographique qui accompagnait l'exposition des objets archéologiques suit le discours historique général qui synchronisait avec l'enseignement de l'histoire nationale qui débute à l'école au même moment. La salle réservée aux objets d'art présentait des objets du plus haut achèvement réalisés par les ancêtres coréens, mais sans aucun contexte. Les expositions temporaires sont organisées autour de thèmes qui soulignent l'identité et l'originalité de la culture coréenne des 2 000 ans d'ancienneté dont peut s'enorgueillir l'art coréen.

Le sentiment de nationalisme au cœur même du domaine muséal se manifesta pareillement avec l'annonce du projet de transfert et d'extension du National Museum of Korea par le ministère de la Culture et de l'Information publique en 1982 (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009). En tant que pilier servant à l'instauration de la culture nationale, les musées nationaux se devaient, tout d'abord, de collecter, classer et exposer ce qui avait trait au processus de formation et de développement de l'histoire et de la culture coréennes, principalement les progrès historiques et créatifs de la nation, les conquêtes nationales et la lutte contre la colonisation. Deuxièmement, ils devaient mettre au premier plan l'originalité, le dynamisme et l'orthodoxie de la culture coréenne afin de favoriser la compréhension d'autres cultures, surtout proches de la culture coréenne, et permettre des comparaisons

entre cultures occidentales et extrême-orientales. Enfin, ils devaient servir de lieu d'éducation sociale pour permettre au peuple coréen, mais également aux étrangers en visite, de comprendre correctement la culture traditionnelle coréenne. Le nouveau Musée national central servant ce but nationaliste fut inauguré en 1986, mais, ironie du sort, dans le bâtiment même du gouvernement général du Japon. Car, faute de budget, on n'avait pu lui réserver un nouvel édifice. Le général Chun Doo-hwan, nommé président de la République de Corée après le coup d'État de 1979, se hâta d'asseoir sa légitimité par un arrangement avec les musées nationaux tout en préparant le pays à accueillir des événements mondiaux tels que les Jeux asiatiques de 1986 et les Jeux olympiques de Séoul de 1988. Le premier gouvernement civil annihila cette décision en 1991 et décida de démolir ce bâtiment en 1996 pour permettre la restauration du Palais royal de Kyŏngbok et apaiser les esprits.

Une salle destinée aux documents historiques fut ajoutée pour soutenir le nouveau type de discours de l'exposition permanente. Cette salle abritait des objets et des écrits pour faciliter les recherches historiques et afin de doter les objets exposés dans le musée d'un contexte historique. On chercha alors à situer la culture coréenne par rapport aux cultures voisines présentées dans les collections permanentes en agrandissant les salles consacrées à la Chine et au Japon, en empruntant des objets et en organisant de grandes expositions temporaires consacrées aux civilisations jalonnant la Route de la soie. Dans les années 1970 et 1980, le Musée national central fit la preuve que, en tant qu'institution sociale, il était aisé de calquer l'idéologie du pouvoir. Comme le gouvernement coréen le désirait, le musée aida à renforcer l'épistémologie de l'histoire coréenne nationaliste, ce qui perdure encore [19] (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009).

---

[19] Après la démolition du bâtiment en 1996, le Musée déménagea temporairement dans son annexe réservée à l'éducation sociale et y demeura 10 ans, en attendant que son nouvel édifice soit construit à Yongsan (quartier de Séoul situé au nord du fleuve Han). Il rouvrit finalement ses portes en 2006.

D'autres nouvelles salles affectées au royaume du Gaya ou à la commanderie de Nangnang et aux peuples d'Asie centrale furent sujettes à controverses pour des raisons concernant l'origine ou la constitution de ce patrimoine. Prenons pour exemple les objets de la commanderie de Nangnang qui, comme nous l'avons vu, furent récupérés dans un contexte colonial. Quelques historiens « nationalistes » coréens, qu'ils soient sud-coréens ou nord-coréens, refusaient d'intégrer ce qui avait trait à cette commanderie dans l'histoire de la Corée, n'y voyant qu'une culture périphérique chinoise qui s'était développée dans la péninsule de Liaodong (au Nord-Ouest de la péninsule coréenne). Ayant cependant la preuve de son implantation à P'yŏngyang, les historiens coréens ne se prononçaient toutefois pas quant aux caractéristiques de cette culture qui avait survécu pendant quatre siècles dans la péninsule coréenne, hésitant entre une colonie chinoise ou une société multiculturelle. Le National Museum of Korea décida d'exposer la culture de Nangnang à titre de culture étrangère, c'est-à-dire chinoise. Si ces objets avaient été exposés dans les salles traitant de l'histoire de la Corée, cela aurait posé un problème, parce que les objets de Kochosŏn (royaume de l'ethnie Han de la même époque) étaient peu nombreux, car cette contrée n'avait pas attiré l'intérêt des colonisateurs japonais et qu'après la Libération, se situant au Nord, aucune fouille ne pouvait y être effectuée par des archéologues sud-coréens.

Prenons un second exemple avec la collection du comte Otani. Cette collection fut formée et transférée bien entendu dans un contexte impérialiste. En conservant et en exposant ces objets depuis la Libération, le Musée ne considéra pas ce contexte problématique, ne voulant pas se priver de cette collection qui était la seule et unique collection de valeur d'une culture étrangère pour le musée national. Les équipes du Musée, qui chérissaient cette collection, firent de grands efforts pour l'étudier et la valoriser en tant que collection de référence de la culture coréenne et en tant que patrimoine culturel mondial. Un muséologue et historien de l'art, Kwon Young-pil, fut envoyé en France puis en Allemagne pour étudier l'histoire de l'art de l'Asie centrale. Après son retour en République de Corée, il l'enseigna dans différentes Universités de

la République de Corée (Tonga Ilbsa, 2009). En fait, excepté certains amateurs intéressés, rares furent les Coréens à remarquer cette collection longtemps exposée discrètement dans un coin d'une salle. Durant la décennie 1980, l'intérêt vis-à-vis de l'Asie centrale connut un essor mondial, une salle permanente fut alors attribuée à cette collection. Dans la plus grande des salles réservées aux cultures étrangères, le conservateur établit une approche historique en lien avec la culture coréenne. En taisant l'histoire de ces objets, le National Museum of Korea et le gouvernement de la République de Corée évitèrent de répondre à la demande de restitution formulée par les moines de cette région sous prétexte que le Musée ne savait pas à qui les rendre. Les historiens nationalistes souhaitaient en effet les conserver jusqu'à ce que le gouvernement chinois, qui avait colonisé cette nation, quitte cette région et que cette nation d'Asie centrale puisse établir un État-nation indépendant[20].

Ainsi, le grand musée national, le National Museum of Korea, a étendu son rôle de transmission et de renforcement du discours nationaliste sous les différents gouvernements de la République de Corée, depuis la présidence de Park Chung-hee, soit depuis la fin des années 1960. Chaque gouvernement a profité du National Museum of Korea à sa manière, afin d'affermir sa légitimité au pouvoir tout en promouvant le nationalisme. Différentes contextualisations ont été effectuées vis-à-vis des objets issus de la collection du Musée exposés dans les salles d'exposition permanente dans l'objectif d'établir une concordance avec le discours historique national.

1.5.2. Le rapport des trois musées à leurs collections

Au cours de l'évolution des musées, les approches et les discours scientifiques de l'histoire, l'histoire de l'art, l'archéologie, l'anthropologie, l'ethnologie ou

---

[20] Cette question de la rétrocession de la collection du comte Otani a été posée depuis 2007 (http://h21.hani.co.kr/arti/cover/cover_general/19135.html).

l'ethnographie ont été reconsidérés : tout cela s'inscrivant dans des annexions et des scissions récurrentes des collections des trois musées nationaux. Le National Museum of Korea conserve les objets archéologiques et de l'art ancien, le National Folk Museum abrite les objets de la vie quotidienne et le National Museum of Modern and Contemporary Art collecte plutôt les objets d'art contemporain.

En 1950, le ministère de l'Éducation avait proposé de les réunir, mais à cause de certains désaccords et de la guerre civile, ce projet ne put aboutir et fut transformé petit à petit : le National Museum of Korea étant installé au Palais royal de Tŏksu et conservant des collections d'art tandis que le Musée national auparavant au Palais royal de Kyŏngbok n'accueillait que des collections archéologiques et que le Musée d'Anthropologie abritait des collections ayant trait aux traditions populaires.

1.5.2.1. Art, archéologie et traditions populaires

Un débat demeure toujours : qui est le prédécesseur direct de l'actuel National Folk Museum? Lors de la célébration de son cinquantenaire, en 1996, on souligna que le Musée d'Anthropologie fondé par Song Suk-ha et absorbé par le Musée national de Corée en 1950 constituait ses origines (Kungnip Minsok Pangmulgwan, 1996). Certains objectèrent que le Musée des Traditions populaires de Corée, fondé en 1975 dans les locaux du Musée national d'Art moderne au Palais royal de Kyŏngbok, en était la source. On rétorqua à cela que le nom (anglais) du musée de Song Suk-ha était le Musée national d'Anthropologie et que son but original était d'établir un musée des cultures et coutumes du monde, sans aucun rapport avec un musée consacré aux traditions populaires.

En 1949, la mission du Musée d'Anthropologie fut décrétée pour être supprimée environ dix ans plus tard. Cette mission était de collecter et d'exposer au regard du public des références dans les domaines de la culture nationale et de l'anthropologie.

En réalité, ce musée ne présenta pas sa collection au grand public, mais collecta et conserva principalement des matériaux folkloriques, devenant en quelque sorte un centre de recherche consacré à la culture de *Chosŏn*. Au premier étage, étaient exposés des armoires, de petites tables, des pots et des masques. Au second étage, on pouvait découvrir des vêtements, des accessoires et des médailles ainsi que des plaques à motifs de chevaux (insignes des commissaires royaux) (Kungnip Minsok Pangmulgwan, 1996). À part son nom transcrit en anglais et l'ambition de son premier directeur qui fut stoppée par sa mort prématurée, son essence s'avère donc très proche de celle de l'actuel National Folk Museum.

La deuxième opinion sur l'origine du National Folk Museum concilie le National Museum of Korea actuel et le National Folk Museum. Ces deux musées ne partageant pas leurs collections ou leurs locaux, ils ne peuvent donc guère se targuer d'une histoire commune, leurs relations ne pouvant être que très distendues. En fait, le National Folk Museum a été considéré longtemps comme le moins important des musées nationaux de Corée, comme traitant des aspects secondaires de la culture. Même les directeurs de ces musées occupent actuellement un rang administratif inférieur à celui de leurs collègues. Le National Folk Museum s'installa tout d'abord dans son propre édifice, dans les années 1960, répondant ainsi à la demande de remise en valeur des traditions du peuple coréen. Instauré par le Service du patrimoine culturel, il ouvrit ses portes dans un pavillon du Palais royal de Kyŏngbok en 1966, ce Hall des Traditions populaires de Corée ne présentant toutefois que des aspects relatifs à la noblesse de Chosŏn. Dix ans plus tard, il devint un musée national, formant néanmoins une sorte d'enclave. Pourtant, en 1979, le musée devint administrativement un département du National Museum of Korea. Cette annexion administrative lui permit de devenir un musée général jusqu'en 1992, année durant laquelle il se dissocia enfin du National Museum of Korea.

Nous pouvons nous demander comment et pourquoi les musées nationaux fabriquèrent un discours sur l'ethnologie coréenne et conçurent des collections répondant à ce discours, et pour quelles raisons ce fonctionnement se transféra entre musées. Or, la dissociation du domaine des traditions populaires de ceux du National Museum of Korea et la création d'un musée spécifique pour celles-ci semble être une réponse à une demande du secteur du tourisme (Tonga Ilbosa, 2009). Dans les années 1960, des groupes de touristes, surtout japonais, commencèrent à sillonner la République de Corée, plus particulièrement Séoul. Les ressources touristiques étant insuffisantes, le Service du patrimoine culturel proposa d'établir un lieu d'exposition des objets folkloriques coréens. À cette époque, le National Museum of Korea n'était pas considéré comme un pôle touristique. En 1966, on inaugura donc le Hall des Traditions populaires avec des artefacts des cinq Palais royaux et quelques objets acquis dans des zones rurales. Ces objets constituent la base de la collection du futur National Folk Museum. Dans un pavillon du Palais royal, on déploya les objets liés à la vie quotidienne de la noblesse à une époque tardive de la période du Chosŏn, selon diverses thématiques relatives à la bibliothèque, à la chambre, au mariage, à la cuisine, aux plats, aux chaussures, aux accessoires, aux chapeaux, à l'école ou aux outils agricoles. En plus de son but touristique, les conservateurs du musée considérèrent cette nouvelle institution comme un centre de recherche permettant de collecter et de conserver des matériaux folkloriques appartenant au passé.

En 1975, le National Folk Museum ouvrit ses portes dans l'ancien bâtiment du Musée national d'art moderne qui déménagea dans l'enceinte du Palais royal de Tŏksu la même année. Le projet initial de ce musée de l'ethnologie était planifié en deux parties, comportant un musée et un musée en plein air. Il fut cependant décidé à la dernière minute de privatiser le musée en plein air qui allait être géré par un membre de la famille du président Park Chung-hee et devint un parc d'attractions consacré au thème du folklore. Les salles d'exposition du National Folk Museum se répartissaient en huit catégories concernant les professions, les arts et métiers, la culture sociale, les

habitudes alimentaires. Également, il organisa un projet de recherche générale sur les traditions populaires de la République de Corée. Entre 1979 et 1992, le Musée changea de statut, mais sans que l'on ne perçoive effectivement de grandes différences, ni recul, ni avancée. Cependant, en 1993, une fois le Musée placé directement sous la tutelle du ministère de la Culture et du Tourisme, il déménagea dans l'ancien bâtiment du National Museum of Korea et vit croître rapidement le nombre de ses conservateurs, de ses visiteurs, de ses collections (Kungnip Minsok Pangmulgwan, 1996).

Par ailleurs, la collection du Musée d'Anthropologie, qui est la somme de l'ancienne collection du Musée d'art du peuple de Chosŏn établie par Yanagi Sōetsu et Asakawa Takumi et de la collection de masques de Song Suk-ha, composée au total de 4 555 objets, fait toujours partie de la collection du National Museum of Korea (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009). L'exploitation de cette collection d'objets ethnologique de la fin du XIX^{e} siècle par le National Museum of Korea n'est cependant guère visible. Par contre, pour établir la collection du nouveau musée de l'ethnologie, les conservateurs ont acheté une série d'outils agricoles et de totems de temples. En outre, ils accaparèrent les totems de villages qui refusaient de les vendre par peur de subir des infortunes. Par conséquent, le contexte de fabrication de ces totems demeurera toujours inconnu (Tonga Ilbosa, 2009). Jusqu'à nos jours, les dons concernent une grande part de la collection liée à l'alimentation, à l'habillement, au logement et aux professions. À la différence du National Museum of Korea, les objets sont classifiés par usage et fonction selon une discipline différente.

Song Suk-ha tenta d'implanter l'anthropologie en République de Corée par l'intermédiaire du musée et de l'université. Malheureusement il n'y réussit pas, l'anthropologie n'obtenant son statut de discipline à part entière qu'une quinzaine d'années plus tard. En 1961, un département d'archéologie et d'anthropologie est créé à l'Université nationale de Séoul. À cette époque, le Musée national de Corée englobait les deux disciplines en son sein. Il semble qu'on ne faisait pas de grande distinction

entre les deux domaines. L'anthropologie, en tant qu'outil majeur de la colonisation, ne pouvait fonctionner de la même façon à une époque postcoloniale. Les études anthropologiques coréennes s'orientèrent davantage vers des aspects immatériels comme les relations sociales. Tout ce qui concernait la culture matérielle fut étudié par des archéologues ou des ethnologues. Dans les années où fut fondé le National Folk Museum, l'archéologie et l'anthropologie se scindèrent, l'archéologie relevant de la Faculté des sciences humaines et se combinant avec l'histoire de l'art à partir de 1981, tandis que l'anthropologie était l'objet de la Faculté des sciences sociales. Au fil du temps, des universités de province proposèrent dans leurs programmes l'étude du folklore. Le National Folk Museum s'éloigna alors petit à petit de la discipline de l'anthropologie.

Après l'établissement du National Folk Museum, a persisté une classification dichotomique de ses collections et de ses activités de médiation entre ce qui relevait de l'archéologie et de l'histoire de l'art avec le National Museum of Korea et de l'ethnologie et de l'histoire de la vie quotidienne avec le National Folk Museum. Un ancien directeur du National Folk Museum a précisé que son musée avait pour objectif d'attirer les touristes et d'inciter le public coréen à ressentir une certaine nostalgie, mais que par contre le National Museum of Korea était auréolé d'un plus grand intérêt scientifique : les objets archéologiques réclamant un savoir scientifique tandis que les objets d'art nécessitant un sens de l'esthétique[21]. Une autre différence entre ces deux musées est soulignée par la scénographie. Le National Museum of Korea permet d'approcher les objets isolément, hors de leur contexte, alors que le National Folk Museum présente ses objets dans leur contexte d'usage. Nous allons examiner dans la

[21] Propos de Chang Chu Keun (le premier directeur *ad hoc* du National Folk Museum) recueillis lors d'un entretien avec Chun Jingi (chef de département de l'ethnologie du National Folk Museum lors de cet entretien) à l'occasion du projet du Centenaire des musées modernes de Corée en 2009 (Tonga Ilbosa, 2009).

deuxième partie de cette thèse l'origine et le mode d'élaboration du discours sur les objets et leur médiation.

1.5.2.2. Art ancien et art contemporain, musée et musée d'art

L'origine de la répartition entre arts anciens et art moderne/art contemporain en République de Corée remonte à la fin du XIX^{e} siècle. Au Japon, le comité de la première Exposition industrielle nationale de 1877 divisa les objets d'art en deux catégories, art industriel et contemporain et antiquités relevant d'un musée et du passé (Seki, 2008). Il semble que le Japon ait transféré cette conception à ses nouvelles colonies, comme la Corée, où il géra deux grands musées : le Musée d'art royal, qui exposait de l'art moderne japonais, et le Musée du Gouvernement général, qui présentait des antiquités coréennes. Le projet initial du Musée d'art de la dynastie des Yi élaboré par le gouvernement général dans les années 1930 visait à exposer ensemble les trésors de l'Antiquité coréenne et les œuvres importantes d'art moderne japonaises, établissant ainsi manifestement la preuve auprès du public coréen que le Japon se projetait dans le futur alors que la Corée demeurait captive du passé, que le Japon avait su se moderniser (ou s'occidentaliser) et que la Corée souffrait d'un retard certain. Pourtant ce grand projet proposant une synthèse artistique ne fut jamais réalisé sous prétexte que les artistes japonais refusèrent d'exposer leurs œuvres à côté des antiquités coréennes jugées « antédiluviennes ». Enfin, en 1933, avec une exposition intitulée *Essence artistique des chefs-d'œuvre japonais*, le premier « musée d'art » fut inauguré en Corée (Jung, 2003).

Au moment de la Libération, la Corée possédait trois musées d'art : le Musée d'art de la dynastie des Yi, le Musée d'art du Gouvernement général et le Musée d'art du Peuple de Chosŏn. Néanmoins, ces trois musées n'ont pas été simplement réunis pour former l'actuel National Museum of Modern and Contemporary Art. En effet, les collections du Musée de la dynastie des Yi et du Musée d'art du Peuple de Chosŏn, même s'il

s'agissait d'art moderne japonais, ont été conservées au National Museum of Korea, comme nous l'avons vu précédemment. Initialement, le National Museum of Modern and Contemporary Art n'eut pour fonction que d'assumer la présentation d'expositions temporaires dans les locaux de l'ancien Musée d'art du Gouvernement général. Très tardivement, en 1998 seulement, il réclama un pavillon dans l'enceinte du Palais de Tŏksu afin de l'utiliser pour ses expositions temporaires ayant trait à la culture moderne. Depuis l'aube de la République de Corée, le caractère dualiste des collections des musées, du Musée d'art de Tŏksugung et du Musée du Gouvernement général, datant de l'époque de la colonisation, a été officiellement maintenu jusqu'à leur réunion et la création d'un nouveau musée d'art moderne en 1969. Ces deux musées ont en effet connu des années troubles. Après la Libération, à cause de la sécurité instable du pays, le Musée d'art de Tŏksugung cessa d'exposer les antiquités coréennes, mais poursuivit ses expositions d'art contemporain. Également, de jeunes artistes activistes coréens firent plusieurs tentatives pour occuper ce lieu rappelant que la colonisation par le Japon avait aussi touché le monde de l'art (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009).

Durant la guerre civile (1950-1953), le National Museum of Korea entreposa ses collections dans les réserves du Musée d'art de Tŏksugung. Afin de les évacuer rapidement à Pusan quelques mois plus tard, le directeur du Musée d'art de Tŏksugung remit ses collections au National Museum of Korea pour que leurs pièces essentielles soient transportées ensemble. Après la guerre de Corée, l'édifice du Musée d'art de Tŏksugung fut occupé par le National Museum of Korea. En fait, excepté la collection d'art moderne japonaise qui ne put être exposée alors, ces deux musées qui possédaient des collections analogues cohabitèrent dans le même pavillon. Malgré la plus haute qualité de la collection du Musée d'art de Tŏksugung, mais parce qu'il ne pouvait remplir sa fonction de recherche, le Musée d'art de Tŏksugung fut absorbé par le National Museum of Korea (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'yŏnch'an Wiwŏnhoe, 2009). En 1969, en réponse à une demande du monde des beaux-arts, sans être doté

d'aucune collection, le Musée national d'art moderne ouvrit ses portes (en coréen, sa dénomination a toujours fait référence à l'art contemporain, tandis que son appellation anglaise a remplacé la spécialisation art moderne par art contemporain dans les années 1980). Ce musée était alors le seul musée national d'art en République de Corée (Jung, 2003). Cependant, les collections du premier musée sont demeurées au sein du National Museum of Korea, alors que le site du Palais de Tŏksu était investi par le National Museum of Modern and Contemporary Art en tant que lieu consacré à l'art moderne bien avant la Libération.

De son côté, le monde des artistes souhaitait la création d'une institution permanente exposant des œuvres d'art contemporain, les œuvres d'art de l'Antiquité étant trop éloignées de leurs productions et de leurs préoccupations (Jung, 2003). Dans l'histoire de l'art coréen, existe une importante rupture entre l'art « prémoderne » ou « ancien » et l'art « moderne » ou « contemporain » (Hong, 2010). Comme pour les autres zones culturelles non occidentales, la notion d'art a été introduite brusquement avec « la modernisation ». C'est pourquoi tous les objets muséaux produits avant l'introduction des techniques artistiques occidentales ou non concernés par ces techniques possèdent un statut qui demeure évasif. Dans les années 1950, même si des expositions temporaires consacrées à l'art contemporain furent organisées au sein du National Museum of Korea, les artistes de l'avant-garde protestèrent contre le projet du musée général qui associait Antiquité, folklore et beaux-arts dans le même établissement. Ils souhaitaient un musée indépendant qui serait consacré à l'art contemporain en faisant une nette distinction entre l'Antiquité et les arts appliqués. Un projet similaire à celui du musée général proposé dans les années 1950 fut suggéré à la fin des années 1960, mais il fut boudé par les artistes, leur point de vue artistique étant très strict (Jung, 2003).

Le National Museum of Korea, en tant qu'institution représentative de la culture coréenne, n'eut pas l'idée de collecter de l'art moderne ou contemporain coréen pour

l'intégrer à son patrimoine au même titre que les œuvres d'art anciennes. Pourtant, Yi Gyeongseong, le premier directeur du National Museum of Modern and Contemporary Art, issu du monde de l'art, souligna dans plusieurs revues, au cours des années 1950, que la République de Corée avait besoin d'un Musée national d'art moderne et contemporain qui pourrait assurer des missions d'étude, de collecte, de conservation, prenant en charge l'éducation sociale, des expositions internationales et des échanges internationaux (Yi, 1998). En 1967, les artistes manifestèrent, critiquant l'absence d'un Musée national d'art moderne en République de Corée. Alors que le Musée d'art moderne ouvrit finalement ses portes en 1969, ce n'est que 10 années plus tard qu'il se vit confier une mission de recherche. L'idée que ce Musée national d'art moderne pouvait et devait jouer un rôle important dans le rayonnement de la nation ne persuada guère les politiciens des années 1970 (Jung, 2003).

Donc, en 1969, le Musée national d'art moderne est intronisé en tant que lieu d'expositions temporaires destiné aux expositions nationales d'art annuel ainsi qu'à d'autres expositions d'art contemporain qui louent ses locaux. Il n'est donc géré que par un personnel administratif. Le fait qu'il soit installé dans l'ancien Musée d'art du Gouvernement général pourrait dénoter une certaine indélicatesse de la part de la bureaucratie de cette époque (Jung, 2003). Nous ne sommes pas parvenus à trouver un seul article de journal traitant de l'ouverture du Musée d'art contemporain. La société coréenne semble ne pas s'être formalisée de cette décision transformant ce musée tant attendu en un simple lieu accueillant des expositions nationales annuelles fort prisées, car elles constituaient le plus grand événement national artistique autorisé. En 1973, le Musée déménagea dans le Pavillon occidental du Palais de Tŏksu, bénéficiant ainsi d'un plus grand espace d'exposition. Petit à petit, il put assurer sa mission de conservation d'une collection. Afin d'établir sa propre collection, cherchant à instaurer les bases de l'histoire de la peinture moderne et contemporaine coréenne, en 1971, il acquit premièrement 13 peintures modernes et reçut en don une soixantaine de peintures modernes et 29 sculptures modernes. Dans les années 1980, le nouveau

gouvernement militaire investit considérablement dans l'art et dans le sport afin d'asseoir la légitimité de son pouvoir. Cette nouvelle orientation politique permit de construire un nouvel édifice contemporain conçu par un architecte coréano-américain. Localisé dans un grand parc de Kwach'ŏn, ville administrative en périphérie de Séoul, ce nouveau musée d'art contemporain jouit d'un mauvais accès (Jung, 2003). Au fur et à mesure que croît l'intérêt social pour les beaux-arts et pour les pratiques muséales, il semble de plus en plus judicieux de repositionner ces deux sites d'exposition au centre de Séoul.

Selon ses perspectives administratives, différemment des autres musées nationaux relevant du Service des musées et des bibliothèques, le Musée national d'art contemporain est depuis toujours attaché au service de la promotion de la culture et de l'art. La République de Corée ne perçoit pas ce musée comme une institution conservant et étudiant des matériaux révélant la richesse du patrimoine culturel de la Corée et la modernité coréenne. Cela est une évidence depuis la promulgation de la loi de 1984 sur les musées stipulant pour la première fois le statut légal du musée. Néanmoins, le musée d'art est défini comme un quasi-musée ou un pseudo-musée, comme d'autres institutions similaires aux musées, comme les parcs zoologiques ou les sites archéologiques. Jusqu'en 1986, parmi la vingtaine d'employés de ses trois grands services – le service administratif, le service de recherche (documentation, recherche et publication, échanges internationaux, acquisitions et développement de l'art contemporain coréen) et le service d'exposition (expositions, soutien à la création artistique, conservation de la collection et gestion des salles d'exposition) –, on n'y trouve aucun spécialiste en art. En outre, le service de recherche fut supprimé temporairement en 1978 (Jung, 2003).

Tout de même, le National Museum of Modern and Contemporary Art s'identifie à une institution de recherche. Depuis l'acquisition de peintures modernes coréennes en 1971 réalisée par un comité extérieur de spécialistes en art, il rassemble une collection

majoritairement coréenne afin de remplir les salles d'exposition permanente créées en 1973. Cette évolution de la collection du Musée national d'art contemporain subit l'influence de la culture artistique de la société coréenne. Notamment, l'essor rapide du National Museum of Modern and Contemporary Art depuis les années 1970 a été soutenu par la modernisation de la société coréenne et que cette dernière a rejoint économiquement le camp des pays capitalistes occidentaux. Jusqu'aux années 1960, les collectionneurs éminents et les musées d'art privés, comme le Musée d'art Gansong ou Ho-Am, ne se sont intéressés qu'à l'Antiquité – spécifiquement aux peintures de Chosŏn ou à ses céramiques –, leur culture de « connaisseur » se limitant aux conceptions artistiques traditionnelles. En 1971, la première galerie commerciale d'art moderne et d'art contemporain ouvrit à Séoul. Les collectionneurs commencèrent par acheter des œuvres d'art moderne coréennes, favorisant ainsi la reconnaissance de l'art moderne. Lors de ses premières années, tout en ayant pour objectif de conserver globalement le patrimoine culturel coréen, le Musée ne collecta que des œuvres d'art moderne d'artistes coréens déjà établis (Yi, 1998 ; Chung 2003).

La classification des collections reprenait les cinq genres présentés dans l'exposition nationale d'art : peintures de tradition coréenne, peintures occidentales, sculptures, arts appliqués, calligraphies. En 1979, la photographie et l'architecture virent s'ajouter à cette liste. Sous la direction de son premier directeur spécialiste en art, Yi Gyeongseong, la politique d'acquisition délaissa la peinture figurative moderne pour la peinture abstraite contemporaine. Un système d'inventaire fut aussi instauré à cette époque. Au cours de son discours marquant l'inauguration de ses locaux à Kwach'ŏn, son directeur, Yi Gyeongseong, déclara qu'avant tout le Musée national d'art contemporain était une institution d'éducation sociale contribuant à élever le goût artistique de tous les citoyens coréens (Yi, 1998). Le service de médiation fut également créé à ce moment. Dans les années 1990, l'envergure de la collection s'est considérablement élargie, à tel point que s'y adjoignent des œuvres d'art non coréennes ou relevant des nouveaux médias ou de l'art populaire coréen. Pour couvrir ce vaste champ scientifique, quinze

conservateurs ont été recrutés pour la première fois. Pourtant, les missions de conservation et d'exposition de la collection sont toujours demeurées sous le contrôle de l'administration, l'avis de ces premiers conservateurs n'étant envisagé qu'à titre consultatif jusqu'en 2004 (Jung, 2003). Dans les années 1990, également, des cours d'histoire de l'art contemporain furent programmés dans les universités dans le cadre des cursus d'histoire de l'art occidental, l'histoire de l'art moderne et de l'art contemporain coréens devenant alors un sujet d'étude sérieux. En 1995, le premier professeur d'histoire de l'art moderne (occidental) fut nommé au département d'archéologie et d'histoire de l'art de la Faculté des sciences humaines de l'Université nationale de Séoul (Kim Young-Na, ancienne directrice du Musée national de Corée). L'histoire de l'art moderne occidental n'était désormais plus seulement enseignée que dans les départements d'art plastique. Le Musée national d'art contemporain fut parmi les derniers à formuler un discours sur l'art moderne et l'art contemporain coréens.

1.5.2.3. L'Occident : destinataire absolu et référence permanente

Le premier ouvrage d'histoire de l'art coréen rédigé par un Coréen fut publié en langues étrangères puis traduit plus tard en coréen[22]. Il en a été de même pour les ouvrages d'histoire de l'art japonais dont le discours sur l'art était organisé selon la méthodologie moderne occidentale. Le classement de l'art coréen a été historiquement établi et systématisé d'abord par les Japonais qui adoptèrent ce nouveau système pour leur propre art à la fin du XIX^{e} siècle. L'art coréen existe depuis toujours, mais les Japonais le perçurent réellement en tant qu'« art » et le subordonnèrent à l'« ordre des arts asiatiques » à travers un discours structuré par les écoles des beaux-arts et les

[22] Ce fut le cas de *The arts of Korea. Ceramics, sculpture, gold, bronze and lacquer* (1966), *Corée. 2 000 ans de création artistique* (1966) et *Korea. 2000 Jahre Kunstschaffen* (1966), ouvrages que nous avons mentionnés précédemment. L'Histoire de l'art coréen écrite en coréen n'a pas été publiée au même moment, mais en 1968 à cause de difficultés rencontrées par les publications en République de Corée (http://news.joins.com/article/1046622).

musées japonais. Le Japon avait parfaitement compris qu'un art ne peut exister que par le discours qu'il livre, c'est pourquoi il peut devenir un produit essentiellement politique. À la fin du XIX[e] siècle, le Japon élabora son discours sur l'art en reconstituant fondamentalement le discours des musées occidentaux, sans le transposer (Kojin, 2003).

En devenant responsable de la gestion de ces nouvelles institutions modernes de type occidental, ayant trait à l'art ou au musée, transmutées du modèle européen par les Japonais, la République de Corée imita le processus de fabrication du discours de son ancien colonisateur et chercha un mode de gestion du monde muséal tout en étant consciente de la vision occidentale qui l'engendra. Après la guerre civile, la République de Corée organisa une grande exposition intitulée *Chefs-d'œuvre de l'art coréen* qui évoquait les traits de l'archéologie et de l'histoire de l'art de la Corée depuis la préhistoire jusqu'à l'époque de Chosŏn. Les objets présentés étaient issus des collections nationales et de collections privées. Entre 1957 et 1963, cette exposition voyagea dans huit villes américaines et cinq villes européennes[23]. Cette exposition fut aussi montrée au public coréen au National Museum of Korea avant son départ à et après son retour de l'étranger. Dans les années 1970 et 1980, le nationalisme coréen encouragea la conception d'une exposition similaire mais qui, cette fois-ci, intégrait de nouvelles découvertes archéologiques. Organisée par le gouvernement coréen, elle voyagea au Japon, aux États-Unis et en Europe[24]. Les pays dans lesquels fut présentée cette exposition regroupaient les destinataires essentiels du discours fabriqué sur sa culture, la République de Corée ayant le désir d'obtenir leur reconnaissance.

---

[23] New York, Washington, Boston, Minneapolis, San Francisco, Los Angeles, Honolulu aux États-Unis, Londres, Vienne, Paris, La Haye et Francfort en Europe.

[24] Kyoto, Fukuoka et Tokyo au Japon, San Francisco, Kansas City, New York, Boston, Cleveland, Chicago, Seattle, Washington aux États-Unis et Londres, Hambourg, Cologne en Europe.

À l'occasion de ces expositions à l'étranger, de jeunes muséologues coréens responsables des collections[25] purent séjourner pendant plusieurs mois aux États-Unis ou en Europe et s'inspirer de leurs conceptions des expositions, de leurs approches patrimoniales et muséales. Déjà, dans les années 1960, de jeunes muséologues avaient été envoyés aux États-Unis, en France, en Allemagne ou au Japon, pour étudier l'archéologie, l'histoire de l'art, la conservation, la restauration et la muséologie, grâce à des aides financières octroyées par ces pays et appliquaient aux musées nationaux et aux universités coréennes les savoirs qu'ils avaient acquis à l'étranger (Tonga Ilbosa, 2009). Cependant, les occasions de se rendre à l'étranger demeurèrent limitées jusqu'aux années 1980. Pour constituer des savoirs relatifs au musée, dans la plupart des cas, il fallait donc se limiter à la consultation d'ouvrages étrangers ou de documents émanant de musées, tels que des brochures, des guides ou des photographies, récupérés par les ambassades coréennes à travers le monde. Cette pratique incitant les musées coréens à prendre comme modèle à titre documentaire les musées d'Europe et d'Amérique du Nord se perpétue dans le monde coréen des musées et de l'art sous diverses formes.

En somme, l'Occident, précisément les pays d'Europe et d'Amérique du Nord, ont joué un grand rôle vis-à-vis des musées nationaux de la République de Corée. Le musée coréen prend pour modèle l'institution occidentale, s'efforce d'atteindre ses standards et développe son discours sur l'art et la culture en partie comme si son public était occidental (*cf.* 1.2 et 3).

---

[25] Il semble que l'exposition elle-même fut conçue par les musées étrangers, les conservateurs coréens s'en plaignant et critiquant leur méconnaissance de l'histoire de l'art et des objets coréens (Kim, 1979 et 1991).

1.5.2.4. Écrire une histoire des musées nationaux

Pour réaliser cette thèse, nous souhaitons considérer l'institution du musée national en République de Corée comme relevant d'une situation de communication qui élabore un discours sur des connaissances relatives dans un contexte national et diffuse ce discours auprès de publics. Il nous paraît essentiel de retracer l'histoire des trois grands musées nationaux afin de comprendre le contexte conceptuel et historique du discours produit dans l'espace muséal. En réalité, le fait que l'institution muséale coréenne prenne soin de reconsidérer son passé et son statut est un phénomène assez récent. Entre les années 1960 et 1980, l'institution du musée national de République de Corée était perçue comme absolue et strictement administrée pour le bien du peuple, ce qui lui donnait un aspect très autoritaire. De nos jours, comme toutes les institutions, le musée est désormais considéré comme le lieu de rencontre des différents désirs des membres d'une société, ou comme le dispositif de communication. L'histoire des musées nationaux devient susceptible d'être réécrite en lien avec les modifications apportées par le pouvoir politique actuel.

Par exemple, un conflit résultant des différents points de vue du passé s'est révélé de façon remarquable lorsque le National Museum of Korea s'est apprêté à fêter le Centenaire des musées modernes de Corée en 2009. Ce débat reflétait les deux théories dominantes de l'histoire postcoloniale du pays : la théorie de la modernisation coloniale insistant sur le fait que la colonisation par le Japon avait contribué à l'industrialisation et à la modernisation de la Corée, et un point de vue nationaliste de l'histoire, ripostant en invoquant que la modernisation et le développement du pays avaient été retardés à cause de la colonisation. Avant ce projet, le Musée impérial, qui a vu le jour en 1909, n'était perçu que comme un dispositif de la colonisation japonaise. Les Musées nationaux de la République de Corée semblent n'être que des tentatives de restitution de ce musée colonial et n'entretiennent pas de liens chronologiques. Dans cette mouvance, en 1996, le National Folk Museum a commémoré son cinquantième

anniversaire et, en 2006, le National Museum of Korea a fêté son soixantième anniversaire. Quatre ans plus tard, tout en célébrant le centenaire des musées modernes de la République de Corée, les Musées nationaux ont revendiqué le fait que le Musée impérial avait eu une influence culturelle considérable dans la mesure où l'ouverture des Palais royaux au public équivalait à celle des palais royaux européens de l'ancien régime.

Un siècle après le début de la colonisation japonaise, une question demeure sur les écrits relatifs aux musées nationaux de la République de Corée[26] : la phase de développement passif liée au régime colonial doit-elle être comprise dans l'histoire des musées coréens? Cette question n'avait pas été posée avant les années 1990, le gouvernement sud-coréen ne se souciant alors guère des caractéristiques coloniales de ses musées et ne s'intéressant qu'à les transformer en outil pour permettre au peuple d'y puiser une certaine force afin de pouvoir accaparer son identité culturelle nationale. Le musée national est alors envisagé comme un outil politique de promotion stimulant une certaine fierté vis-à-vis de la culture coréenne jugée « unique » et « incomparable », afin de la distinguer des autres cultures. Ce mouvement nationaliste influençant la perception des Musées nationaux, qui connaît son apogée dans les années 2000, subit quelques revers au fur et à mesure que sont produites des études sur ces musées ainsi que sur la société coréenne durant la colonisation. Les musées coréens n'ont pas été créés *ex nihilo* lors de la fondation de l'État de la République de Corée en 1948 et n'ont pas rompu tout lien avec leur passé. Pour comprendre la situation de communication d'un musée d'art de la République de Corée, en observant les pratiques muséale, à travers une étude sémio-pragmatique, nous saisissons qu'il peut s'agir d'un processus

---

[26] Au sujet de ce débat sur les musées instaurés par les impérialistes japonais et bâtis en détruisant des pavillons des palais royaux, et pour nous référer à un tableau chronologique retraçant l'histoire des musées nationaux de la République de Corée, nous pouvons consulter un article de journal et un article produit par le National Museum of Korea : http://www.hani.co.kr/arti/opinion/column/384823.html et https://www.museum.go.kr/site/main/archive/post/archive_3196.

continu. Par conséquent, l'approche communicationnelle de cette thèse suppose d'élargir nos investigations au-delà du contexte historique de ces musées.

2. L'Européanisation ou la modernisation des musées de Corée

En parcourant l'histoire de ces trois grands musées nationaux de République de Corée, entre 1945 et 1992, nous notons deux notions qui méritent d'être abordées pour étayer notre sujet de thèse : le musée et la « coréanité ». Le musée est un lieu qui s'engage dans des dynamiques de communication de valeurs et de connaissances que nous voulons observer. La « coréanité » est l'un des points essentiels de ces valeurs et de ces connaissances transmises par les musées coréens. Comme ces deux concepts, par leurs origines et leurs natures, sont liés à l'influence européenne sur la société coréenne, il est indispensable d'y réfléchir en mettant en perspective leur conception par les Coréens et celle de l'Europe occidentale depuis le XVIII^{e} siècle, soit celle de la modernité. Même si l'expérience coréenne de la modernité ne diffère pas de celle de l'Europe occidentale en raison de l'influence exercée par ce modèle et le pouvoir politique et économique imposé par cette transmission, l'émergence du Japon moderne et sa colonisation de la Corée doivent être absolument prises en considération. La réception de la modernité par la Corée, malgré son origine européenne, s'est opérée par la médiation du Japon et donc par un processus d'interprétation (Shin et Robinson, 1999 : 10). Par conséquent, dans les deux chapitres suivants, nous ne considérons pas seulement le cas de la Corée, mais aussi l'influence du Japon et de la Chine pour envisager toutes ces implications.

Dans ce chapitre, nous allons examiner comment, entre la fin du XIX^{e} siècle et le début du XX^{e} siècle, l'idée de musée en Corée s'est inspirée de la conception de l'Europe moderne. Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux concepts nouvellement introduits dans la société coréenne en lien avec l'acceptation du musée en Corée. Les récents travaux relatifs à l'histoire conceptuelle de la République de Corée nous

fournissent matière à une riche réflexion. Dans un second temps, nous décrirons les premières créations de musées dans les trois pays d'Extrême-Orient, le Japon, la Chine et la Corée, pour aborder la réception du concept de musée dans ces sociétés. Enfin, nous observerons le fonctionnement du musée en Corée en tant qu'outil de démonstration de la modernité conçue par l'Europe. Ainsi, ces éléments nous permettront de comprendre ce qu'est véritablement un musée coréen.

2.1. Les trois concepts nouveaux pour la Corée : l'État-nation, le public et la civilisation

À la suite de l'intérêt suscité par l'approche de l'évolution des concepts et l'état de la société de Reinhart Koselleck, des études ont été menées en Corée depuis la fin des années 2000. Selon Koselleck (2004 : 76), l'analyse des concepts s'inscrit dans une relation subsidiaire à l'histoire sociale, non dans l'histoire linguistique : « Un concept regroupe une variété d'expériences historiques ainsi qu'une collection de références théoriques et pratiques dans une relation donnée qui ne peut être expérimentée qu'à travers ce concept » (Koselleck, 2004 : 85, traduit par nos soins)[27]. Les recherches réalisées en Corée visent à interpréter plutôt la modernité de la Corée. Ainsi, cette littérature nous aide à comprendre l'importation et la réception de l'idée de musée ainsi que la conception coréenne du musée au début du XX^{e} siècle. La recherche des concepts coréens implique une double tâche : connaître l'histoire des concepts et l'histoire sociale moderne de l'Europe étudiées par Koselleck et ses collègues, mais aussi analyser l'histoire des concepts traditionnels et sociaux d'Extrême-Orient (Ha : 27-29).

---

[27] D'après Koselleck, mot et concept doivent être discernés : « Même si chaque concept s'associe avec un mot, tous les mots ne sont pas un concept social et politique. Les concepts sociaux et politiques possèdent une prétention substantielle à la généralité et ont toujours de nombreuses significations dans la science historique, parfois dans des modalités autres que les mots » (2004 :84).

Afin d'illustrer les circonstances de la naissance et de la raison d'être du musée coréen, nous proposons l'adoption de trois notions issues de l'Europe moderne puis interprétées en Corée par l'intervention du Japon : l'État-nation, le public et la civilisation. À travers la formation de ces concepts en Corée, nous souhaitons saisir pourquoi il s'est révélé nécessaire pour la Corée de se doter de musées après avoir appréhendé ce nouvel ordre du monde.

2.1.1. L'ouverture du pays aux étrangers

L'Extrême-Orient a ouvert ses portes aux puissances occidentales, au Royaume-Uni, aux États-Unis ou à la France, de manière progressive : la Chine en 1842, le Japon en 1854, et le Viêtnam en 1862[28]. Ces ouvertures ont été occasionnées par des traités commerciaux inéquitables succédant à des manifestations armées de ces puissances occidentales sur le littoral de ces pays. La Corée a été aussi forcée par ces puissances navales occidentales à ratifier des traités commerciaux, comme en témoigne l'incident du général Sherman, soit l'attaque et la destruction en 1866, par la flotte coréenne, de ce navire de commerce américain qui a suscité l'expédition américaine en Corée en 1871 et accéléré la fin de son isolationnisme. En 1876, la Corée se voit contrainte de conclure un traité (de Kanghwa) avec le Japon lui imposant d'ouvrir trois de ses grands ports au commerce international.

---

[28] Dans cette recherche, les expressions « puissances occidentales » ou « pays occidentaux », utilisées pour aborder des événements historiques, englobent l'Europe occidentale et les États-Unis. Cette précision est utile car, généralement, notre esprit se focalise sur l'Europe occidentale puisqu'elle a en effet joué un rôle majeur lors de ces évènements. L'ouverture des ports des pays extrême-orientaux aux négociants étrangers à la fin du XIX^{e} siècle est considérée comme marquant le point de départ des temps modernes dans l'histoire de la Corée ainsi que pour les autres pays d'Asie de l'Est. Elle implique également l'extension des puissances impérialistes occidentales et de nouvelles découvertes pour l'Extrême-Orient. Ces contacts imposés par l'Occident ont d'abord concerné des échanges commerciaux mais ont ensuite converti énormément les systèmes politiques ainsi que le monde asiatique dans son ensemble.

Les répercussions de ces ouvertures ne se limitent pas à un niveau économique ou politique. Dorénavant, toute la société asiatique est bouleversée. Ses membres, en particulier les jeunes intellectuels à l'esprit ouvert, saisissent que cet événement résulte d'un rapport de forces disparate entre ces deux mondes – l'Europe et l'Asie de l'Est. Après le XVIII^{e} siècle et la révolution industrielle, les pays occidentaux ont accru leur puissance économique et militaire. Les principaux pays de ce nouvel ordre mondial du XIX^{e} siècle, comme le Royaume-Uni, la France ou l'Allemagne, ont ainsi cherché un mode opératoire convenable tout en renforçant leur puissance économique et militaire, mais aussi en amplifiant leur zone d'influence sémantique dans le monde par la transmission de leurs modes de vie et de pensée relatifs à un ordre mondial (Ha, 2009 : 35). En revanche, les pays asiatiques sont alors sur le déclin, économiquement et politiquement, ancrés dans un ancien mode de gouvernance orchestré par la Chine. Forcés par les puissances occidentales à incorporer ce nouvel ordre mondial au XIX^{e} siècle, ils se sont alors résolus à introduire la politique moderne et les réalités sociales de l'Europe dans leur propre société.

Cette influence de l'Europe a nécessairement engendré des tensions entre leurs héritages traditionnels et cette réalité nouvelle. Du reste, ces pays d'Extrême-Orient ont éprouvé d'importantes difficultés à traduire les concepts politiques et sociaux de l'Europe contemporaine et à les appliquer à leur civilisation (Ha, 2009 : 28-29). Parmi les classes dirigeantes des pays asiatiques, celle du Japon a particulièrement bien compris cette situation et s'est consacrée pleinement à l'appropriation de ces mécanismes d'acculturation dès le milieu du XIX^{e} siècle. Les concepts européens traduits d'abord par les Japonais, d'une part volontairement et d'autre part sous la contrainte, ont été introduits dans les autres pays asiatiques, comme la Chine et la Corée, à la fin du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e} siècle.

2.1.2. L'État-nation

L'État-nation est un concept qui s'est développé en Occident après la Révolution française de 1789. Dans l'esprit coréen, l'idée d'État-nation correspond à une nation homogène jouissant de sa souveraineté (Park, 2010). Dans la langue coréenne, les deux termes, *minjokkukka* (민족국가, impliquant la perspective d'une ethnie homogène) et *kungminkukka* (국민국가, impliquant la perspective d'une communauté politique), sont employés conjointement, pour proposer une traduction du mot « État-nation ». L'idée même d'État-nation influe sur la gestion des musées nationaux de la République de Corée, en circonscrivant les contenus principaux que ces musées peuvent transmettre. Nous examinerons comment ce concept a été reçu en Corée et comment s'est déroulé l'établissement de l'État-nation coréen afin de pouvoir cerner un contexte essentiel pour notre recherche.

Comme en témoignent l'incident du général Sherman à P'yŏngyang et le conflit de Pyŏnginyangyo à Kanghwa, près de Séoul[29], la Corée elle-même s'est heurtée directement à l'Europe moderne. Considérant les Occidentaux comme des barbares, le Hŭngsŏn Taewŏn'gun (Prince de la grande cour [1820-1898]), qui assurait alors la régence (1863-1873) en tant que père du jeune roi de Corée (Kojong, 1852-1919), a donné en 1871 l'ordre d'élever des stèles gravées de commandements pour prévenir la population contre toute invasion étrangère et interdire tout contact avec ce qui serait en lien avec l'Occident. La Corée a maintenu cette politique isolationniste jusqu'en 1876, jusqu'au traité de Kanghwa avec le Japon, ce premier traité de droit international moderne signé par la Corée. Sur le plan des idées politiques, l'adoption de cette nouvelle culture mondiale s'effectuant rapidement, des groupes de jeunes intellectuels

[29] Le terme Pyŏnginyangyo désigne un conflit armé datant de 1866, avec la Marine française qui avait débarqué sur l'île de Kanghwa pour mener des représailles suite à la suite des massacres de missionnaires français et de catholiques coréens perpétués par le gouvernement coréen.

ont alors souligné l'intérêt du courant de pensée dénommé Tongdosŏgi (동도서기, 東道西器), qui impliquait d'accepter la culture européenne tout en préservant l'esprit oriental[30]. Pourtant, toutes les visions isolationnistes ou celle du Tongdosŏgi ont révélé leurs limites lorsque la Corée, en tant qu'État moderne, a cherché à régler certains problèmes politiques avec les pays occidentaux ou les pays voisins, comme la Chine ou le Japon, dans cette sphère en réalité déjà dominée par le droit international moderne.

Après avoir compris qu'il lui était impossible de lutter contre les puissances occidentales (Ha, 2009 : 40), la Corée a dû accepter, au début du XX^e^ siècle, le mode de vie des puissances occidentales comme nouveau standard de civilisation de la mondialisation du XIX^e^ siècle. Bien que la Corée ait peiné pour des raisons politiques à établir un État-nation moderne selon cette approche, comme le soulignait dans son ouvrage le réformiste coréen Kim Ok-gyun (1851-1894), même si le contexte culturel et social coréen n'a jamais pu s'harmoniser avec le concept de pouvoir occidental (Choi, 2009 : 79), elle s'est cependant résolue à se plier à ces nouveaux enjeux : « si le Japon veut devenir le Royaume-Uni de l'Asie, nous devons devenir la France de l'Asie » (cité par Choi, 2009 : 82).

À partir du XIX^e^ siècle, la puissance et le pouvoir de l'Occident lui permettent de conquérir le monde. Cette puissance et ce pouvoir associés à une certaine violence constituent généralement la première impression générée par l'Occident auprès des non-Occidentaux. La puissance de l'Occident était objet de haine, de crainte et de respect de la part des Asiatiques. Pour la Corée, qui suit les enseignements néoconfucianistes de Zhu Xi, le bon gouvernement de la noblesse (君子) repose sur

[30] Cette approche du XIX^e^ siècle, associant « l'essence de l'Asie et des moyens occidentaux » se retrouve en Chine (Zhongti xiyong, 中體西用) et au Japon (Wakonyôsai, 和魂洋才). Ces notions révèlent toutes une intention d'accueillir la culture matérielle occidentale, tout en préservant l'esprit oriental, car reposant sur une dichotomie de la civilisation spirituelle et matérielle.

l'obéissance stricte à certains préceptes (禮). Au contraire, un gouvernement ne dépendant que de la force militaire ne peut être que barbare. Aussi, l'économie capitaliste occidentale n'est pas acceptable pour cette philosophie qui envisage comme barbare une société dominée par le désir des hommes (Choi, 2009 : 82-83). Jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle, les intellectuels du courant dominant du monde confucéen n'ont guère appréhendé de manière rationnelle la violence et son recours, la considérant plutôt comme tabou. Auparavant, la Corée ignorait tout de la civilisation occidentale et n'avait aucune envie de la découvrir. Même la faction politique ayant tenté à cette époque d'ouvrir la Corée aux influences étrangères ne percevait cette civilisation que comme un support instrumental permettant le développement du pays. Elle n'a jamais cherché à justifier philosophiquement les standards occidentaux en raison de sa méconnaissance de la civilisation occidentale et des idées néoconfucéennes régissant la société coréenne qui était hostile à cette civilisation étrangère (Choi, 2009 : 79).

Malgré les difficultés occasionnées par une tentative d'accorder ces deux échelles de valeurs éthiques inconciliables, les jeunes intellectuels asiatiques n'ont cessé de chercher à découvrir et à traduire ces nouvelles idées façonnées par l'Occident dans leur langue et à les introduire au cœur de leur culture traditionnelle en les faisant connaître aux lettrés classiques. Afin de permettre à la Corée de jouir complètement de sa souveraineté sous la bannière du droit international moderne et d'entretenir des relations diplomatiques directes avec les pays occidentaux, ils ont tenté d'éclipser leur culture classique pour la remplacer par la vision moderne de l'Occident.

Cette tâche s'est révélée très ardue. Le coup d'État mené par les jeunes bureaucrates influencés par les modernistes japonais en 1884 et ayant pour but d'établir un état moderne n'a pas abouti. Le nouvel Empire de Taehan [31], créé en 1897,

[31] L'Empire de Taehan était le nouveau nom officiel que prit la dynastie des Yi à la fin de la période du Chosŏn pour mettre en avant son indépendance et sa souveraineté.

s'enorgueillissant de faire de la Corée un pays indépendant et souverain, n'a survécu que 13 ans pour être ensuite colonisé par l'Empire nippon en 1910. Il a fallu attendre 1948 pour qu'à nouveau un État-nation reconnaissant la souveraineté du peuple de la péninsule coréenne soit proclamé, une prise de conscience et des efforts tardifs n'ayant pas permis de sauver la Corée, de l'éloigner de ce sombre avenir la vouant à la colonisation japonaise.

Après la restauration de Meiji en 1867, le Japon a demandé à la Corée que s'instaurent entre eux de nouvelles relations en lui octroyant le rang de pays souverain moderne, à la manière occidentale, ce que la Corée a refusé préférant conserver un système sinocentrique. En 1875, à la suite de l'incident de l'Unyo (nom de ce navire militaire japonais pris pour un navire occidental et attaqué par l'armée coréenne), en appliquant les méthodes occidentales, une politique canonnière, le Japon a procédé à une démonstration de sa puissance militaire sur l'île coréenne de Kanghwa et obtint la signature d'un traité partial avec la Corée. Le Japon est ensuite parvenu à étendre son pouvoir au sein même de la cour de Chosŏn et à établir un protectorat en 1905 pour, finalement, annexer la péninsule coréenne en 1909. Dès lors, les débats relatifs à la constitution d'un État moderne (État souverain et État nation) ne se sont pas développés à un niveau gouvernemental, mais davantage à l'échelle du peuple coréen, qui souhaitait vivre dans un État moderne indépendant ambitieux. Ainsi, durant la période de la colonisation, les Coréens, en tant que « peuple coréen[32] », se sont concentrés plutôt sur la notion de nation.

En effet, pendant les 35 années du régime colonial japonais (1910–1945), le concept de nation coréenne, en tant que communauté culturelle partageant une longue

[32] L'expression « peuple coréen » ne renvoie pas aux membres d'un État mais à un groupe ethnique. Entre 1910 et 1945, les Coréens ont été les sujets de l'Empire du Japon et des citoyens de seconde classe. Le gouvernement colonial et le monde scientifique japonais ont essayé de biffer les différences ethniques existant entre les Coréens et les Japonais pour répandre leurs théories.

expérience historique homogène, s'est avéré très différent de celui des Japonais. Cette idée a constitué l'une des dynamiques du mouvement d'indépendance de la Corée. L'idée d'une nation coréenne issue d'un même sang qui était indubitablement répandue s'est de plus en plus étiolée dans les années 1930, lorsque le gouvernement colonial a prétendu que « le Japon et la Corée ne font qu'un » et qu'il a encouragé des mariages mixtes entre Coréens et Japonais. Après l'établissement de la Première République de Corée du Sud en 1948, la nation coréenne, en tant que communauté homogène ayant les mêmes racines, s'est toujours servie de cette raison absolue pour tenter une réunification de la Corée du Sud et du Nord. Cette acception et cet emploi erronés en Corée résultent de deux concepts différents mais similaires, celui de nation en français et de *Volk* en allemand, traduits par un seul terme en Coréen : minjok, (민족, 民族)[33] (Park, 2010).

La notion de nation, dans le sens d'État-nation, qui implique un groupe de personnes en tant qu'entité politique, a été traduite en caractères chinois relativement tardivement[34]. Elle n'existait pas dans la culture politique chinoise et a été formée au moment où l'Extrême-Orient est entré en contact avec l'Europe moderne. C'est en 1890 que ce mot nouveau 民族 fait son apparition au Japon (Kang, 2009 : 267), désignant un peuple appartenant à une même race (Park, 2010 : 45). La Corée a découvert cette notion grâce aux ouvrages du penseur chinois Liang Qichao (梁啓超, 1873-1929) qui le premier a utilisé ce mot dans ses textes rédigés en chinois en 1902

---

[33]L'idée de nation est largement utilisée sur la scène politique française. Le terme latin *natio* désigne un groupe ayant la même origine, telle une race ou une tribu. À partir de la Révolution française, la notion de nation implique une communauté politique partageant les mêmes idées, revendiquant liberté, égalité et fraternité. L'idée du *Volk* allemand est mise de l'avant par Von Herder à la fin du XVIII[e] siècle. Il sous-entend une communauté culturelle formée historiquement et dotée de la même langue, des mêmes gènes et de traits uniques la distinguant des autres groupes. Cette idée s'entremêle avec celle de nation sur la scène politique allemande.

[34] À cause de la détermination incertaine du mot nation, l'État-nation est également compris comme un État composé par un seul groupe ethnique : on n'opère donc pas de distinction entre les membres de cet État et le groupe ethnique.

et 1903, au moment où il était exilé au Japon après la Réforme des Cent Jours (戊戌變法) datant de 1898 (Kang, 2009 : 270). Vers 1905, la notion de nation coréenne tend à se redéfinir pour désigner les différents peuples vivant depuis longtemps dans la péninsule coréenne, tout en abolissant l'idée de castes[35]. Elle partageait la même signification que celle donnée à la nation par l'Europe moderne, dans le sens où il s'agissait de nier toute discrimination en fonction des classes sociales (Kang, 2009 : 257). Les Coréens semblent former un groupe homogène qui a continuellement combattu ensemble les menaces extérieures. En Corée, la démarche de formation de la nation coréenne a été si facile à opérer qu'elle a toujours été considérée comme s'imposant naturellement. Les éléments constitutifs de la nation coréenne, par exemple, une langue unique, un territoire fixé, un état unique, une certaine pureté ethnique, des traditions aisément reconnaissables, sont relativement simples à intégrer par les habitants de la péninsule coréenne (Park, 1999 : 6).

Une fois que la nation coréenne s'est elle-même perçue comme un sujet capable de violence – pour survivre, il n'est qu'un moyen : la violence –, selon l'idée européenne, l'histoire de la Corée a été réécrite comme une histoire enchaînant des faits militaires et des guerres, notamment par l'historien Shin Chae-ho (1880-1936). Les Coréens, qui se considèrent comme une nation sans État propre, se mobilisent pour s'éduquer et s'affirmer en tant que membre du futur État-nation coréen (Choi, 2009 : 100-101). À travers les écrits historiques et littéraires, le mythe de la nation coréenne s'est amplifié ainsi que ce nouveau sentiment d'intimité avec la modernité, rapprochant ainsi les Coréens des bourgeois occidentaux. C'est la première fois dans l'histoire coréenne que les Coréens subissent une greffe interne duale de l'Occident moderne qui voit sans cesse se combatte raison et instinct (Choi, 2009 : 107). La première approche magnifie le sentiment moderne glorieux de la tradition, mais la seconde l'emporte par ses critiques sévères entraînant une désintégration de la culture traditionnelle coréenne.

[35] Avec la réforme de Gabo, en 1894, les castes ont été juridiquement abolies en Corée.

Les nouveaux Coréens qui se considèrent comme différents des Coréens traditionnellement formés par des siècles de culture néoconfucianiste (s'abstenir de tout désir et vivre en harmonie avec la nature), sont prêts à pénétrer les arcanes du pouvoir de ce nouvel ordre mondial moderne (Choi, 2009 : 111-120). La nation coréenne, sous le régime de l'Empire japonais, a formé et aiguisé son sentiment nationaliste tout en résistant et en rejetant le gouvernement offensant d'une autre nation. En 1948, finalement, les deux États-nations de Corée (la République de Corée au Sud et la République populaire démocratique de Corée au Nord) succèdent au gouvernement colonial japonais (1910-1945) et au gouvernement militaire américain ou soviétique (1945-1948). Les Coréens sont alors devenus les sujets politiques d'un État-nation et d'un État souverain moderne, perpétrant une politique nationaliste.

2.1.3. Le public

L'apparition en Corée d'un public[36], soit d'un ensemble d'individus non structuré, résulte également de l'influence de la modernité occidentale. Ce concept peut être traduit en coréen par plusieurs termes, tels que *t'aejung* (대중), *kongjung* (공중), *Konggong* (공공), que l'on emploie sans faire véritablement de distinction. La notion de public se distingue de celle de peuple (*minjung*, 민중) ou de nation (*kungmin*, 국민), mais au début du XX^{e} siècle, au moment même de la formation de cet ensemble de gens, ils ont été plus ou moins amalgamés. Au contraire du peuple, le public est « un corps politique » impliquant « certaines contraintes de parole, de comportement, de relation. Celles que lui impose sa corrélation avec l'État, justement » (Ruby, 2005 : 94).

---

[36] En langue française, le mot « public » a deux significations : 1. Ensemble de la population (qui traduit *public* en anglais) et 2. Ensemble de la clientèle visée ou atteinte par un média, à qui s'adresse un écrit, un spectacle, etc. (*audience* en anglais). Les synonymes du premier sens sont le commun, la masse, la multitude et le peuple, et ceux du deuxième sont l'assistance, l'auditeur, la clientèle et l'usager. Dans cette section, nous considérerons principalement le premier sens selon une perspective politique et sociale. (http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/public/64956?q=public#64228, consultée le 5 mars 2017)

Abordons l'acceptation et la formation du concept de public en Corée qui constitue un objet essentiel de communication pour les musées en tant qu'espaces publics et donc des musées nationaux de la République de Corée.

D'abord, le projet de modernisation (ou d'occidentalisation) de la Corée, qui a adopté une politique visant le développement économique et militaire du pays, a collectivement interpellé et mobilisé tous les habitants de la péninsule coréenne en leur qualité de nation coréenne [37] . Traditionnellement, pour les gouvernants néoconfucianistes, les gens n'étaient perçus que comme un ensemble de personnes que l'on devait diriger et potentiellement dangereux. En revanche, les modernistes coréens de la fin du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècles ont regardé les gens comme l'essence potentielle du pouvoir de l'État du point de vue du libéralisme (Choi, 2009 : 88). Pour ces derniers, façonner l'ensemble des Coréens modernes était la condition la plus importante pour établir un État modernisé en Corée parce que, à leurs yeux, les Coréens étaient alors si incultes qu'il paraissait inutile, voire trop risqué, de les faire participer aux activités politiques du pays.

Le penseur coréen Yu Kil-chun (1856-1914), qui a réclamé la modernisation du pays et qui a été un des premiers à publier des ouvrages consacrés aux idées européennes modernes, a suggéré la nécessité d'une éducation nationale. Pour lui et d'autres modernistes, l'éducation ne représentait qu'un moyen de renforcer le potentiel économique ou militaire du pays, constituant plutôt la condition de base la plus stricte pour permettre au pouvoir d'État d'opérer (Choi, 2009 : 90). Dans les années 1880, l'Association pour l'Indépendance (ce mouvement sociopolitique coréen) et son journal *L'Indépendant* (premier journal moderne rédigé en coréen) ont voulu cultiver

---

[37] Tous les réformistes coréens de cette époque n'ont pas considéré modernisation et occidentalisation comme relevant du même processus, même si la modernisation du pays conduisait à son occidentalisation. Par conséquent, la modernisation et l'occidentalisation semblent *ex post facto* avoir produit des effets similaires dans la société coréenne.

et mobiliser les Coréens. Autrement dit, par les activités qu'ils proposaient, ils ont désiré nourrir la capacité de penser, de juger et de parler des Coréens. Selon la vision du libéralisme américain soutenue par son instigateur Seo Jae-pil (1864-1951), les réunions-débats pouvaient constituer un espace de discours et d'échange collectif public et engendrer une opinion publique rationnelle permettant d'obtenir une autorité (l'une des formes du pouvoir). Pourtant, ces essais n'ont alors pas abouti en Corée. En effet, l'opinion publique n'est pas l'entité qui dirige le monde ; elle ne constitue qu'une idéologie ou un expédiant supplémentaire de la bourgeoisie dominante européenne. La société coréenne n'étant pas dotée d'une bourgeoisie, comme en Europe ou aux États-Unis, l'opinion publique ne pouvait pas fonctionner comme les modernistes coréens de l'époque l'auraient souhaité (Choi, 2009 : 94). Au tournant du siècle, on demanda donc aux Coréens de se métamorphoser en public, comme leurs contemporains Occidentaux l'avaient fait mais en suivant un cheminement historique par l'entremise de l'expérience des Temps modernes.

Le public coréen, ce sujet moderne, n'a pas été formé préalablement et n'a pas pu bénéficier du passé d'une société moderne. Il est apparu postérieurement en expérimentant la modernité, lors d'une coévolution (Kim, 2014 : 60). Ainsi, le public coréen commence à se constituer au XX^{e} siècle, par imprégnation des idées de la modernité qui a restructuré l'environnement spatial et temporel humain. L'expérience de la modernité a généré en Corée la création d'un public et de cette notion. Ce nouveau groupe partageait collectivement non seulement une conscience, en tant que sujet politique, mais aussi un nouveau style de vie et une prise de conscience de soi. Dans les années 1920 et 1930, dans la société coréenne, la modernité impliquait un comportement conscient et un genre de vie tendant à reproduire la façon d'agir de l'Occident contemporain (Kim, 1999 : 24). Alors que la modernité exigée en tant que projet édifiant a échoué en raison de la colonisation japonaise, la modernisation équivalente à une occidentalisation de la vie quotidienne et à une prise de conscience a mis la modernité à la mode (Kim, 1999 : 44). Dorénavant, la modernité représentée

par l'Occident moderne n'était plus perçue comme une opinion ou un principe politique, mais comme un mode de vie réel que tous adoptent au quotidien, tout autant que les Coréens qui désiraient y adhérer (Kim, 2014 : 61). Durant cette période, le public coréen est devenu un sujet ayant acquis des connaissances. Grâce à l'éducation moderne, le taux d'analphabétisme a diminué et le développement des publications a fidélisé des lecteurs (Kim, 2014 : 75). À partir des années 1920, les Coréens commencent à lire des journaux et des revues (Kwon, 2003 : 95). Le public coréen est formé par l'éducation qu'il a reçue, devenant ainsi un sujet bénéficiant d'une culture et de connaissances. De plus, la politique coloniale de modernisation, le culturalisme (cette critique de l'idéologie bourgeoise par le néokantisme introduite dans les années 1910 et qui s'est répandue dans les années 1920 au Japon) a permis aux Coréens de jouir de la culture comme d'un droit. Dans les domaines de l'éducation, de l'administration et de l'art, les activités culturelles sont recommandées afin de mener une vie civilisée. Selon cet aspect, la culture a le sens de développement libre de soi, donc la culture permet une moralisation, une édification et un achèvement autodisciplinaire. Autodiscipline et développement de l'esprit sur le plan individuel étaient considérés comme élevant le niveau de culture d'une nation. L'accroissement du caractère culturel et de l'instruction permet de considérer que la culture imprègne l'esprit et les émotions d'un individu (Kim, 2014 : 69-70). Grâce à l'éducation et l'accroissement du niveau culturel, les Coréens se sont transformés en un public dont on attendait qu'il soit rationnel, critique et responsable, capable de former l'opinion publique.

2.1.4. La civilisation

Parmi les concepts, qui historiquement ont pris forme en Europe depuis le XVI^{e} siècle et durant sa modernisation, tels que la souveraineté d'un État, la nation, le public, l'individu, la démocratie, et ont été traduits et reconnus par les pays asiatiques s'incorporant à l'ordre mondial moderne du XIX^{e} siècle, la notion de civilisation, que

l'on traduit en coréen par *munmyŏng* (문명), constitue un concept-clé de réception de cet ordre par l'Asie de l'Est. Ce nouveau terme n'a pas trait seulement à de nouveaux usages mais aussi à des champs de bataille où se sont affrontés différents discours véhiculant des valeurs contradictoires (Ha, 2009 : 36). Le processus de son acceptation a été difficile et pénible pour les pays asiatiques, puisqu'il impose de se considérer de soi-même comme un barbare ou pour le moins un être semi-civilisé. Selon le regard porté par les Occidentaux qui ont conçu et utilisé ce concept, à l'avènement des temps modernes, le monde non occidental ne pouvait que s'avérer toujours inférieur au monde occidental.

Ordinairement, les pays d'Extrême-Orient sous contrôle de la Chine considéraient les Européens comme des sauvages. Cependant, après la défaite de la Chine contre le Royaume-Uni lors de la Guerre de l'opium (1840-1842), le Japon n'a plus partagé cette conception du monde avec les pays voisins : la Chine, le Viêtnam et la Corée. Dans les années 1860, le penseur japonais Fukuzawa Yukichi (福澤 諭吉, 1835-1901) a disserté dans plusieurs de ses ouvrages sur l'Europe ou les civilisations du monde, soulignant que l'histoire de l'Humanité était faite de progrès permettant à un peuple barbare d'atteindre un haut degré de civilisation. Selon lui, à ce moment donné, l'Europe et les États-Unis ne pouvaient être considérés que comme des pays civilisés, les pays orientaux comme la Turquie, la Chine et le Japon que comme semi-civilisés, enfin l'Afrique et l'Australie que comme barbares (Ha, 2009 : 57).

Ce concept de civilisation de Fukuzawa a été en effet inspiré par les théories sur les civilisations conçues aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles en France et au Royaume-Uni. Ces deux puissances centrales de l'ordre mondial moderne européen ont employé le mot de civilisation afin d'exprimer une conscience de soi relative aux progrès et l'universalité de leur mode de vie. D'abord en France, en 1828, l'historien français François Guizot (1787-1874) a donné une série de cours consacrés à l'histoire générale de la civilisation

en Europe puis, entre 1828 et 1830, une autre série dédiée à l'histoire de la civilisation en France. Selon Guizot, la civilisation implique progrès et développement de la société et de l'individu. Par conséquent, la France ayant évolué en équilibrant le développement de ces deux éléments essentiels, elle peut occuper une place centrale dans l'histoire de la civilisation européenne[38]. Cette théorie a été largement publiée et lue en Europe. Par exemple, *Histoire de la civilisation en Europe* en 1868. Elle a été aussi traduite en 1872 et publiée en 1875 au Japon. En 1857, l'historien anglais Henry Thomas Buckle (1821-1862) a présenté son *History of Civilization in England* mettant au premier plan la morale et l'intellect comme cœur du progrès. Cet ouvrage a également été traduit et publié en 1874 au Japon. Sous l'influence de Guizot et Buckle, les intellectuels japonais ont établi leur propre échelle de valeurs de la civilisation (Ha, 2009 : 61-64). Enfin, le Japon a été le premier pays asiatique à établir un nouveau régime s'inspirant de l'État moderne européen avec les réformes de la Restauration de Meiji en 1868. En 1885, Fukuzawa a ainsi insisté sur l'importance d'une nouvelle orientation politique pour le pays consistant à « délaisser ce qui a trait à l'Orient pour accéder à ce qui a trait à l'Occident », présentée dans son article éditorialiste du *Datsu-A Ron* (脱亞論, *Au revoir l'Asie*) (Lu, 1996 : 351-353) [39].

Après la défaite de la Guerre sino-japonaise (1894-1895), la Chine a finalement agréé l'Europe comme un monde civilisé. En 1898, la Réforme des Cent jours instaurée par le jeune empereur Guangxu et les réformistes, dont le lettré chinois Kang Youwei (1858-1927), n'est pas parvenue à modifier ce régime ancestral. L'un des initiateurs de

---

[38] Au Royaume-Uni, le développement de la société prime sur celui de l'individu et en Allemagne, le développement de la société n'équivaut pas celui de l'individu.

[39] Cette idée de Fukuzawa est née après l'échec du coup d'État de 1884 perpétré en Corée à l'instigation de ses élèves coréens. Il a exprimé la déception des gouvernants de l'ancien régime, y compris du Japon, de Corée et de Chine, et précisé qu'il n'avait aucun espoir quant à une modernisation éventuelle de la Chine et de la Corée mise en œuvre par ces deux pays. Il a insisté sur le fait que tout en refusant cette représentation identique qu'avaient les Occidentaux de la Chine, de la Corée et du Japon partageant la même culture, le Japon devait suivre la voie de l'occidentalisation.

ce mouvement, Liang Qichao, s'est exilé au Japon et a publié plusieurs ouvrages influencés par la notion japonaise de civilisation. Bien que les élèves de Fukuzawa l'aient introduite en Corée depuis plusieurs années, cette approche s'est répandue dans la société coréenne traditionnelle avec les ouvrages de Liang Qichao par l'entremise des intellectuels coréens conservateurs (prochinois) (Ha, 2009 : 58-59). Désormais, la Corée, qui avait vécu sous la domination opérée par la Chine sur une partie du globe jusqu'au milieu du XIX^{e} siècle, n'avait plus le choix, car elle ne pouvait plus accepter que son État soit considéré comme non ou semi-civilisé selon les préceptes de ce nouvel ordre mondial. Elle a donc dû concentrer toutes ses forces pour devenir un pays civilisé, selon la vision qu'en avaient les Européens. Malgré tout, jusque dans les années 1880 et plus généralement jusqu'au début du XX^{e} siècle, a persévéré officiellement cette opinion au sein des courants politiques majeurs de Corée voulant que les Chinois et les Coréens soient des êtres civilisés tandis que les Occidentaux n'étaient que des sauvages. Avant tout, si ce n'est quelques connaissances techniques ou scientifiques intéressantes, ils n'ont jamais trouvé édifiantes les vertus de la civilisation européenne, aussi ne se sont-ils pas empressés de suivre ce nouvel ordre. Selon eux, la civilisation européenne ne se résumait qu'à cent techniques et mille arts superficiels, tels que des plats pour gourmets, des vêtements de luxe, de vastes demeures ou des soldats bien armés (Ha, 2009 : 39).

D'un autre côté, la théorie relative à la civilisation de Fukuzawa a été positivement acceptée par un groupe de jeunes intellectuels coréens. En 1881, Yu Kil-chun, élève de Fukuzawa, a le premier utilisé le concept de civilisation dans un ouvrage coréen où il présentait sa vision des pays européens et des États-Unis comme des pays civilisés. Selon lui, grâce à des efforts constants, un pays semi-civilisé ou non civilisé peut atteindre le niveau des pays civilisés (Ha, 2009 : 41-42). Puisque la Corée était un pays non civilisé, elle devait suivre cette voie de la civilisation. Pour atteindre ce but, la participation du public en tant que sujet politique constituait la part la plus importante et l'on devait exiger immédiatement que l'éducation publique y participe. Or, la société

coréenne s'est découragée et complexée au fur et à mesure de son expérimentation de la modernité véhiculée par les arts et les sciences de la civilisation occidentale. Les différences entre la Corée et l'Occident – but ultime du développement du pays – semblaient trop importantes même si ces deux univers étaient contemporains (Kim, 2014 : 67). Le concept de civilisation semblait ne susciter qu'une émanation présente négative de soi, effaçant aux yeux des Coréens toutes les promesses d'une prospérité nationale future.

L'introduction, la réception et la formation de ces concepts modernes et occidentaux de l'État-nation, de public et de civilisation, parmi d'autres, ont aussi entraîné l'établissement de musées qui font partie intégrante de ce nouveau monde. L'État-nation se doit en effet de rechercher un espace pour exposer ses objets et visualiser son savoir relatif ainsi qu'instruire son peuple. On attendait de cet espace qu'il puisse également éduquer les Coréens en tant que public, et que les Coréens visitent aussi ces musées pour cultiver leurs capacités à raisonner sur des sujets dignes de la société moderne. Le musée était donc considéré comme un expédient permettant de réaliser ce désir de devenir un État moderne et civilisé selon la nouvelle échelle de valeurs relative aux pays civilisés. De ce fait, dès 1909, un premier musée public ouvre ses portes en Corée.

2.2. Les premiers musées d'Extrême-Orient : le cas du Japon, de la Chine et de la Corée

Les idées véhiculées par l'Europe moderne en Extrême-Orient ont fait que s'y sont implantés divers nouveaux concepts touchant l'ensemble de la société, tels que ceux de civilisation, d'art, de collection, d'État-nation, d'éducation publique, d'exposition, de public, incitant les pays asiatiques à introduire sur leur propre territoire quelques institutions modernes d'origine occidentale, leur objectif essentiel étant alors de « civiliser » leur pays et d'accroître ses richesses et son pouvoir militaire. Le musée est

l'une de ces institutions d'origine européenne introduites et considérées comme modernes par l'Occident (Prior, 2002). En tant que projet national, le musée est d'abord présenté comme un outil capable de relever l'industrie du pays et d'étayer ses connaissances, et ce, d'après l'appréhension qu'en ont eu les premiers émissaires asiatiques envoyés en Europe et en Amérique du Nord. Les réformistes de ces pays ont considéré que le fait d'éduquer le peuple à un niveau national était indispensable pour former un public apte à agir en tant que sujet économique et politique du pays. Les musées publics d'Asie de l'Est ont alors été inaugurés avec pour visée de faire circuler volontairement au sein de la société des discours portant sur l'histoire, la culture et l'art, contrôlés par l'État ou l'élite du pays. La notion de civilisation a été l'un des facteurs déclenchant de l'établissement de musées dans ces pays périphériques. Le musée constitue en effet l'un des outils de démonstration de la civilisation hautement développée d'un pays ou l'une des marques d'incorporation d'un pays aux standards de la civilisation. L'imaginaire du musée d'Extrême-Orient s'appuie communément, en partie, sur le rêve de devenir un pays civilisé et puissant comme les grandes puissances européennes de cette époque.

Dans cette section, nous allons retracer le prélude de l'histoire des musées modernes des trois pays d'Extrême-Orient entretenant des rapports étroits, le Japon, la Chine et la Corée, et scruter comment l'institution et les missions du musée ont été saisies et réalisées dans ces pays[40]. Le « Musée » fondé en 1872 à Tokyo (actuel Musée national de Tokyo), a été le premier musée du Japon et d'Asie à voir le jour. Le premier musée de Chine, le Musée de Nantong à Jiangsu, a ouvert ses portes en 1905. Le Musée du Gouvernement général du Japon de Taiwan, qui est le Musée national de Taiwan, a été établi à Taipei en 1908. Le Musée de la dynastie des Yi de Corée (dont la collection est conservée au National Museum of Korea aujourd'hui) a été inauguré en 1909. Les

[40] Le cas du Japon est plus proche de celui de la Corée. Le cas de la Chine (métropole et Taiwan) permet d'établir une comparaison avec le cas coréen même s'ils ne se sont guère influencés à cette époque.

études sur ces premiers musées dans cette région du globe mettent exposent deux principes : tout d'abord, ils visent à dispenser une instruction nationale sur le monde moderne et participent aussi au rehaussement du prestige national en présentant leurs trésors anciens. Leurs points communs résultent de leur conception. En effet, le musée en tant qu'institution moderne a été modélisé en fonction de musées conçus par d'autres (soit les musées européens, soit ces musées réinterprétés par des pays voisins). Ils ont été fondés par des spécialistes qui ont pris l'initiative d'introduire la civilisation occidentale dans leur pays ou ont étudié les sciences modernes. Ces musées ont été considérés comme un réceptacle moderne ou occidental mettant en place la culture traditionnelle du pays. La culture propre à ces pays, y compris ce qui avait trait aux beaux-arts et aux arts industriels de l'époque, a donc été présentée selon un mode d'exposition et dans des bâtiments obéissant aux critères de la mode occidentale. Même la valeur apposée aux objets exposés suivait ces nouveaux critères influencés par l'Occident. Ces projets se situaient au croisement d'idées modernes réformatrices et d'un certain conservatisme culturel. Ainsi, ils ont servi d'incubateurs à la modernité et au nationalisme de ces pays (Ha, 2011).

2.2.1. Le cas du Japon

Le Japon est le premier pays d'Extrême-Orient à avoir politiquement décidé d'introduire la civilisation occidentale pour administrer le pays, et ce, à partir du milieu du XIX^{e} siècle. Dès lors, il a cherché à répandre cette pratique dans d'autres pays d'Asie en faisant connaître ce modèle ou en l'instaurant directement. Le musée a ainsi suivi la même voie que d'autres institutions. Des Japonais ont officiellement visité un premier musée en 1860, dans le cadre de l'envoi d'une délégation aux États-Unis. Lors de la rédaction de leur rapport, les diplomates ont employé le terme 博物館 (qui peut se traduire littéralement par maison des différents objets et connaissances du monde)

pour désigner la Smithsonian Institution[41]. En 1862, une autre ambassade a visité six pays européens (la France, le Royaume-Uni, les Pays-Bas, la Prusse, la Russie et le Portugal). Se consacrant à une inspection industrielle et culturelle de l'Europe, les Japonais ont inspecté différents établissements ou institutions, par exemple, l'Exposition universelle de Londres et de Paris, le Museum national d'Histoire naturelle, y compris la serre, les jardins botanique et zoologique (Atsushi, 2009). D'autres missions similaires se sont succédé jusqu'à l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale[42]. Étant donné que les Japonais ont simultanément découvert les Expositions universelles ainsi que les musées et que la plupart des membres des délégations s'intéressaient aux techniques de l'industrie, ils n'ont pas su distinguer clairement leurs missions. Le premier enjeu de cette tournée en Europe avait une vocation industrielle. Les visites de musées ont été organisées également dans ce but. Dans les rapports que les membres de la mission ont rédigés, le musée n'est perçu que comme un lieu d'exposition permanent, alors que les grandes expositions ou les expositions en général

---

[41] À la suite de ces premiers documents relatifs à un musée, divers autres termes sont apparus pour traduire le mot musée. Néanmoins, l'expression 博物館 demeure actuellement la plus utilisée au Japon et en Corée.

[42] Tanahashi Kentaro a été envoyé en Allemagne et aux États-Unis en 1909, puis en France en 1925, pour y découvrir les musées occidentaux. Son rapport sur la France a été inclus dans une publication du ministère japonais de l'Éducation parue en 1929 et intitulée : « Recherche sur les institutions muséales de France ». En 1938, en relation avec le débat sur l'éducation sociale, le musée acquit plus d'importance. Les musées japonais d'alors étaient critiqués à cause de leurs maigres activités muséales et de la pauvreté de leurs infrastructures comparées à celles des musées occidentaux. Même en prenant exemple sur les musées européens et américains, les musées japonais étaient toujours critiqués sévèrement et déléguaient des spécialistes pour en apprendre davantage sur le fonctionnement des musées occidentaux. Les modèles principaux du musée japonais ont changé au fil du temps et selon les besoins du pays. Au début, pour installer le Musée national de Tokyo, les grands musées royaux et nationaux d'Europe ont été davantage consultés. Dans les années 1930, afin d'augmenter le nombre de musées dans les provinces japonaises, les musées allemands se consacrant à l'Heimatkunde (soit littéralement l'étude du pays natal) ont davantage servi de modèle. En 1944, le Japon a cherché à s'inspirer de musées dédiés aux sciences, notamment aux États-Unis, parce qu'il avait pris possession de musées en Asie du Sud fondés par des pays européens durant la période de colonisation de cette région. Même si le projet des Japonais visant à les réorganiser comme un Musée de la Grande Asie Orientale n'a pas abouti en raison de sa défaite lors de la Guerre du Pacifique (1941-1945), le modèle du musée américain en tant qu'institution éducationnelle scientifique continue d'être utilisé encore actuellement au Japon (Atsushi, 2009).

ne présentent que ce qui peut être exposé durant une période provisoire (Kang, 2002 : 39). Cette conception a influencé les caractéristiques des premiers musées japonais. Comme le gouvernement japonais encourageait la participation aux Expositions universelles dans le but d'augmenter la production et de rendre florissante l'industrie, le musée a adopté des objectifs similaires. Ainsi, le musée servait de lieu de conservation et de présentation d'objets jugés dignes d'être envoyés dans des expositions se tenant à l'étranger. Les objets exposés regroupaient d'anciens ustensiles, des animaux, des plantes, des minéraux, des machines, des outils agricoles (Seki, 2005 : 78). Au fur et à mesure que se sont globalement structurées des informations relatives à l'Europe, les gouvernants japonais ont été capables de distinguer le rôle du musée et celui des expositions et ils ont usé de leurs grands musées comme symbole de l'autorité du pays à l'étranger. Parmi d'autres, les objets d'art illustrant la qualité de leur culture ont été particulièrement privilégiés.

Le haut fonctionnaire Machida Hisanari (1838–1897) est l'un des personnages importants ayant établi les bases du musée en le libérant de cette idée d'exposition industrielle totale. Il a été chargé de trois missions en Europe. En 1865, il a visité à Londres le British Museum et le Natural History Kensington Museum. En 1867, il s'est rendu à Paris pour l'Exposition universelle et en 1873 à l'Exposition universelle de Vienne. Après avoir inspecté les deux musées londoniens, il a proposé d'établir un musée au Japon, tout en privilégiant deux aspects, soit un relatif à l'Antiquité et un autre relatif à un côté fonctionnel (Seki, 2005). Sous sa direction, de plus en plus d'articles industriels et de spécimens de plantes ont été exclus de l'espace muséal. Les documents liés à la famille impériale ou à la noblesse ainsi que des pièces anciennes des temples connus ou des arts appliqués les ont remplacés. En prenant pour modèle les musées royaux européens, le musée japonais s'est assigné la mission de conserver les richesses de la famille impériale. À la suite d'une tentative visant à séparer le culte shintoïste du culte bouddhiste, en 1868, par ordre du gouvernement de Meiji, nombre de sculptures et d'objets rituels bouddhistes ont été détruits, et ce, jusqu'en 1871,

lorsque le gouvernement a demandé que les antiquités soient protégées et que des listes soient dressées. Les objets sortis des temples ont fait leur entrée dans la collection du musée. Enfin, comme le Japon s'est davantage consacré aux arts appliqués pour conquérir le marché international, les objets en relevant ont été plutôt considérés selon une approche économique stratégique (Atsushi, 2009 ; Ha, 2011).

En 1889, après consultation des organigrammes des musées impériaux, royaux et nationaux d'Autriche, d'Allemagne, du Louvre et du British Museum, le Musée de Tokyo a été rebaptisé Musée de l'Empire du Japon. Les Japonais y ont positionné l'art japonais dans le contexte de l'Asie du Nord-Est et exposé des objets d'art qui lui étaient étroitement liés, relevant de l'art chinois ou de l'art coréen. Ils ont désiré collecter et exposer davantage d'œuvres relevant d'autres arts asiatiques et de l'art occidental. Dès lors, ce musée a opté pour une orientation consistant à collecter ses trésors nationaux artistiques et à devenir l'entrepôt de l'Orient, soit un établissement engrangeant ce qui faisait la fierté de l'Empire japonais au sein des arts asiatiques, pour présenter ces merveilles au monde. Sont alors enfin assignés au musée divers travaux découlant d'une politique culturelle, comme la conservation des objets, des objets d'art et des temples des religions shintoïste et bouddhiste, des monuments et des sites naturels classés, de ce qui avait servis au tourisme, aux loisirs populaires, à l'éducation scientifique et sociale… (Atsushi, 2009 ; Ha, 2011 ; Seki, 2005). Les débuts du musée japonais dévoilent comment cette nouvelle institution a pris place au sein de la société japonaise.

2.2.2. Le cas chinois

À partir du milieu du XVIII^{e} siècle, des musées sont apparus en Chine. Toutefois, ils avaient été fondés par des étrangers manifestant un grand intérêt pour l'histoire naturelle, à l'instar du British Museum in China à Macao (1829), du Zāhedān Museum à Xujiahui (1868) ou du Shanghai Museum à Shanghai (1874) (Lu, 2014). Les musées

établis par les Chinois pour servir des visées nationales n'ont vu le jour qu'au début du XX^{e} siècle. La Chine ne s'est guère intéressée à la civilisation européenne en tant que moyen de développement du pays et n'a donc pas participé aux Expositions universelles européennes et ne s'en est pas inspirée, comme l'avait fait le Japon. Les réformistes chinois s'en sont plutôt laissé imposer par le Japon à la fin du XIX^{e} siècle, après son occidentalisation. À partir de 1895, les réformistes chinois, menés par Kang Youwei qui se montrait bienveillant vis-à-vis de la civilisation occidentale, ont ainsi proposé d'établir un musée dans le but d'affiner les connaissances, les idées et l'industrie chinoises en s'inspirant de celles de l'Europe. Zhang Jian (1853-1926), entrepreneur et homme politique chinois, l'un des membres de cette faction politique, s'est intéressé au fonctionnement des expositions et des musées en souhaitant qu'ils rendent l'industrie fleurissante et qu'ils accroissent les richesses de la Chine (Ha, 2011 : 351).

En 1905, à l'instar du Musée impérial du Japon préconisant des idées nationalistes, Zhang a prié à l'empereur chinois d'établir un musée impérial à Beijing afin de faire connaître les vertus de l'empereur et d'élever la gloire de la Chine tout en la rendant accessible aux étrangers. Pour Zhang, l'institution muséale était essentielle pour assurer l'avenir du pays. Le musée devait être considéré comme une bibliothèque, comme une institution complémentaire de l'école servant à éduquer. Toutefois, à la cour des Qing, personne n'a été capable de se saisir de cette idée et le projet n'a jamais abouti. Finalement, Zhang a conçu, en 1905, dans son pays natal en Chine du Sud, le premier musée de Chine métropolitaine fondé par un Chinois : le Musée de Nantong (南通博物苑). L'expression traduite en chinois 博物苑 est utilisée ici avec le sens de musée. Les Chinois connaissaient bien le terme 博物館 qui était généralement employé par les Japonais pour désigner un musée. En effet, Zhang a consigné plusieurs fois les fortes impressions générées par le musée et les expositions du Japon, après avoir visité le pays, son musée ayant pour objectif de favoriser l'augmentation de la production et

de rendre florissante l'industrie, soit un but similaire à celui du musée japonais au moment où il l'a visité. Cependant, l'emploi du caractère chinois 苑 (jardin) au lieu de 館 (maison) semble révéler une intention nationaliste et régionaliste : dans la pensée chinoise, le parc environnant un musée évoque également une tradition nationale chinoise ainsi que le caractère local de la région de Chine du Sud où il se trouvait (Ha, 2011 : 358). À la suite de cela, des musées similaires ont été fondés à Beijing, Tianjin et dans d'autres villes chinoises. Tous ces musées avaient pour but déclaré de favoriser l'éducation des Chinois. En 1925, le Musée national du Palais de Beijing fut inauguré avec les collections impériales de la Cité interdite de Beijing, mais par un régime républicain. Vers 1936, 77 musées étaient implantés dans toute la Chine. L'institution muséale s'établissait en Chine (Ha, 2010 : 251). Ainsi, quelque temps après son voisin japonais, la société chinoise a également ressenti la nécessité de musées pour servir son pays.

À Taiwan, le Musée du Gouvernement général du Japon de Taiwan a été ouvert en 1908. Ce musée couvrait les domaines de l'art, des sciences et de l'industrie et exposait le développement du pays après la colonisation du pays, soit depuis 1895. Ce musée était donc consaré à l'histoire du gouvernement colonial de Taiwan. Les expositions du musée étaient consacrées aux divers produits et connaissances sur la nature de la région. Ce musée davantage anthropologique et historique retraçait l'histoire des relations entre Taiwan et le Japon, mais pas l'histoire des Taiwanais (Ha, 2011 : 350). De plus, ce musée était plutôt destiné aux étrangers – les Occidentaux et les Japonais – parce que le gouverneur japonais de Taiwan craignait que les visiteurs étrangers puissent mépriser son gouvernement si Taiwan ne pouvait s'enorgueillir d'aucun musée (Ha, 2010 : 344). Le musée était donc perçu par les gouvernements d'Asie comme l'indice d'une société civilisée. Ce but du premier musée de Taiwan est partagé avec d'autres pays d'Extrême-Orient.

2.2.3. Le cas coréen

Le premier rapport coréen détaillé sur un musée proposé par Park Jong-yang (1841-1905), cet homme politique coréen qui avait visité le Japon en 1881 au titre d'une mission d'inspection, précise que : « Le Bureau du musée dirige les affaires du musée et collecte les produits naturels, artificiels et les antiquités afin d'étendre la sphère de ses connaissances. C'est pourquoi, il porte le nom de bureau des 博物 (des innombrables choses ou connaissances) ». Ce rapport stipule donc que le musée collectait et déployait des produits naturels, artificiels et les antiquités, et perfectionnait ses services éducatifs destinés au grand public. Ce rapport de Park Jong-yang datant de 1881 a contribué à formuler le musée en tant qu'institution indispensable pour que la Corée devienne un pays civilisé (Kang, 2002 : 43). Cependant, son collègue, le haut fonctionnaire coréen Min Jong-muk (1835-1916), pointait le fait que les musées, selon le mode occidental, étaient fondés afin de développer le bon sens, tout en n'ayant aucune idée de son utilisation concrète (Mok, 2000 : 83). La plupart des premiers Coréens ayant visité un musée ont compris son fonctionnement en tant que tel, mais ils n'ont pas semblé très convaincus de ses effets. Les réformistes minoritaires coréens ont considéré l'instauration de l'institution muséale inspirée de la civilisation européenne comme un acte politique majeur pour établir un État coréen moderne. Parce que tous les pays civilisés du monde géraient des musées et que l'avance de leur civilisation n'était plus à démontrer, le musée se devait de servir de lieu d'éducation publique.

En 1888, un homme politique coréen, Park Yeong-hyo (1861-1939), a adressé une requête demandant de concevoir un musée pour le roi de Corée afin de favoriser les échanges de connaissances. L'enseignement national donné par le musée était perçu comme un moyen pour la Corée de s'enrichir et de se civiliser. Mais cette demande ne fut pas prise en compte (Lee, 2002 : 38). Dans le chapitre 17 de son ouvrage *Notes de voyage en Occident* (서유견문), publié en 1890, Yu Kil-chun décrit les musées

européens et américains ainsi que les jardins botaniques et zoologiques, tout en présentant diverses institutions occidentales comme les hôpitaux, les journaux, les conférences, les bibliothèques et les prisons. Il définit le musée comme étant érigé dans le but d'élargir les connaissances des gens par une expérimentation avec les objets d'hier et d'aujourd'hui collectés aux quatre coins du monde. Il souligne que la gestion du musée n'est pas possible par une personne, mais doit donc être un projet national qui aide aux recherches scientifiques et qui profite à l'État et à la nation (Yu, 2010[1890] : 471-473). Bien qu'il ait souhaité que ce livre soit largement diffusé en Corée, comme celui de son maître Fukuzawa l'avait été au Japon, la société coréenne ne s'y intéressa pas et le considéra même avec inquiétude.

Au bout du compte, le premier musée coréen n'a pas été ouvert grâce à une initiative coréenne. La Corée eut un musée ne relevant pas d'un État moderne, mais plutôt d'un projet colonial, comme ce fut le cas pour Taiwan. En 1909, à la demande du roi de Corée et des ministres japonais de Corée, le Musée Royal avec ses Jardins botanique et zoologique fut établi d'après le modèle de celui de Tokyo dans le palais de Ch'anggyŏnggung, à Séoul[43]. Le roi de Corée a montré sa considération pour la civilisation moderne en occidentalisant la cour royale. Il a déclaré que le but d'un musée se trouvait dans le développement des connaissances du peuple coréen par la découverte d'originaux (Park, 2011 : 145). Dans ce musée, étaient exposés des objets d'art anciens et des livres anciens coréens. Cette exposition reflétait les tendances du Musée impérial du Japon qui considérait davantage la collection et l'exposition d'art japonais.

Étant donné que l'introduction du musée a été relativement tardive en Extrême-Orient, par conséquent en Corée, et qu'elle n'a pas été effectuée de manière autonome,

[43] La Corée a été sous protectorat du Japon à partir de 1905 avant d'être annexée complètement.

l'institution muséale coréenne n'a guère entretenu de liens avec l'industrie du pays. La création d'un premier musée en Corée a plutôt été en rapport avec la visualisation de l'impact de l'Empire du Japon sur la Corée (Park, 2011 : 154). Aussi, dans les salles d'exposition, la modernité imposée par les Japonais reposait sur le fruit de leurs travaux archéologiques et d'écriture de l'histoire de l'art coréen selon leurs vues.

Cette description des premiers musées du Japon, de Chine (y compris de Taïwan) et de Corée datant de la fin du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle révèle leur compréhension commune des musées des pays européens et nord-américains en tant que pôle d'éducation de la société et lieu de démonstration de leur culture, même si la phase d'aboutissement des projets de création de ces musées asiatiques, leurs objets et leurs modes d'exposition diffèrent. Pour compléter ce deuxième partie du chapitre 1, qui décrit l'origine européenne des musées de Corée, nous proposons d'étudier comment le musée en Corée représente l'Europe moderne à la société coréenne au moment même de la formation du concept de musée.

2.3. L'Europe moderne illustrée par les musées coréens

Le musée est un lieu où les objets acquis par ses soins sont montrés au public. « Un musée est, selon l'ICOM, une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation » (définition adoptée par la 22^{e} Assemblée générale à Vienne, Autriche, le 24 août 2007). Or, les activités muséales, telles que l'acquisition, la recherche, l'exposition et la transmission, entretiennent certains rapports avec le domaine politique. Comme les premiers musées coréens ont été créés dans le contexte de la colonisation japonaise au début du XX^{e} siècle et qu'après la Libération du pays, les musées nationaux ont joué un rôle majeur, les études consacrées aux musées coréens s'intéressent donc souvent aux implications

politiques de leur conception. Le choix des objets exposés et des discours mis de l'avant, de l'architecture ainsi que de l'appellation de ces musées est adapté à la transmission des valeurs souhaitées par les fondateurs des musées coréens qui, en principe, sont à la tête de l'État : « ce dispositif » dénommé musée a été choisi comme moyen de diffuser les valeurs véhiculées par certaines idéologies. Il s'agit là de la raison d'être du musée moderne. Bien entendu, cette idéologie se transforme sans cesse pour correspondre avec l'époque. Parfois, il professe la démocratie ou la poursuite d'une vérité scientifique, parfois, en revanche, il soutient un régime impérial » (Atsushi, 2009 : 13) (traduit par nos soins).

Nous étudierons ici les valeurs de l'Europe moderne qui ont influencé explicitement ou implicitement les musées coréens afin de comprendre davantage leur contexte social. En Corée, surtout au XX^{e} siècle, l'Europe moderne n'évoque pas seulement un attrait, mais aussi une certaine représentation du pouvoir. De la collecte à l'exposition, toutes les activités muséales peuvent incarner ce pouvoir. En plus d'exercer toutes ces activités, les musées coréens ont pu servir d'outil pour exposer ce qu'est l'Europe ou la modernité, ce à quoi se destine la société coréenne en tant que pays civilisé. Le musée applique l'une des politiques de modernisation du pays qui est inévitablement assimilée à l'européanisation. L'État fixe son regard sur le fonctionnement de l'éducation publique du musée et souhaite guider son peuple pour civiliser le pays à la manière des pays européens à travers la visite du musée. Cependant, le musée coréen n'expose pas des objets européens ou ne traite pas de connaissances relatives à ces pays. Au contraire, il est l'illustration de son pays, une Corée réinventée et réorganisée en un nouveau système de valeurs selon les vues (imaginaires) de l'Occident moderne. Il illustre la conception du monde perçu par la Corée au XX^{e} siècle, soit l'Occident moderne compris par les Coréens. Il semble présenter une modernité/occidentalité conceptualisée et visualisée par des objets coréens. Ainsi, le musée peut dévoiler l'Europe moderne aux Coréens sans exposer d'objets européens. Nous allons examiner les marques de l'Europe moderne en tant que modèle et ce qu'évoque l'Occident dans

l'imaginaire des Coréens en abordant divers aspects du musée à travers le discours relatif produit et des études réalisées précédemment.

2.3.1. La voie de l'occidentalisation/modernisation de la Corée

Alors que le musée est considéré comme une institution culturelle indispensable à la formation de l'État-nation dans l'histoire de l'Europe, le premier musée moderne en Corée est né au cours des dernières années d'indépendance du pays (alors qu'il était sous le protectorat du Japon) et s'est développé pendant la période de colonisation. Par conséquent, le fait que l'évolution des musées modernes durant cette période ne ferait pas partie intégrante de l'histoire des musées de la République de Corée est parfois remis en question. Durant la première moitié du XX^{e} siècle, l'institution muséale en Corée relève d'un projet colonial faisant corps avec la formation de l'Empire du Japon. Le premier public du musée qui interprète ce qu'il y voit n'était pas le peuple souverain de l'État-nation coréen, mais des sujets considérés comme de seconde classe par l'Empire du Japon. Ainsi, ces premiers musées fondés pendant la période de la colonisation partagent des traits modernes et coloniaux avec d'autres institutions modernes de Corée, telles que les écoles, les bibliothèques ou les hôpitaux.

La perception des changements de cette époque peut être très controversée. Les véritables débuts de la modernisation de la Corée suscitent divers questionnements. Sous le régime colonial, plusieurs transformations ont été influencées par l'Occident. Toutefois, les Coréens ont été privés d'une modernisation politique, ayant trait, par exemple, à une démocratisation du pays. Donc, il ne peut s'agir d'une modernisation totale, mais seulement d'une modernisation économique, si modernisation il y eut. Néanmoins, la vie quotidienne a changé. Les Japonais ont forcé les Coréens à s'adapter à cette forme de civilisation conçue selon les standards de l'Occident interprétés par les Japonais.

Après la libération du pays, à certains degrés, une occidentalisation directe est survenue véhiculée par le Gouvernement militaire américain (1945-1948) et des troupes des Nations Unies durant la guerre de Corée (1950-1953). De plus, les Coréens désormais à la tête de leurs institutions avaient étudié en Europe et aux États-Unis. Alors que les valeurs traditionnelles coréennes se perdaient ou étaient reniées, les connaissances relatives à l'Europe et à son fonctionnement n'étant pas approfondies, cela a engendré des failles qui, pour la plupart, ont été comblées par une vision imaginaire de l'Occident conçue par les Coréens.

Dans les années 1960 et 1970, la Corée est passée à l'action pour réaliser un projet de modernisation du pays par une occidentalisation globale plutôt économique : la société agricole est devenue industrielle. Le dynamisme économique et la puissance militaire ont été renforcés. En 1987, la fin du régime militaire a permis à la société coréenne de métamorphoser le pays en une démocratie de type occidental. Durant ces mutations, la modernisation, synonyme de meilleur mode de développement du pays, a été perçue comme ne pouvant être obtenue que par le truchement d'un processus d'occidentalisation. Cette idée semble influencer encore le concept de musée en Corée selon divers facteurs, les muséologues coréens souhaitant régulièrement visiter les musées occidentaux pour y puiser une certaine inspiration.

2.3.2. La terminologie

Le mot musée (*pangmulgwa*, 박물관, 博物館) a été tout d'abord introduit en Corée par des personnes ayant voyagé à l'étranger. Puisqu'il relevait d'un mode vie ou de coutumes lointaines, les Coréens du XIX^{e} siècle ont tenté d'envisager ou d'imaginer le musée sans jamais voir la chose en soi. Quand les Coréens ont disposé d'un véritable musée sur leur propre territoire, des écarts temporels, de perception, d'intention et de

contexte ont provoqué un choc entre la signification littéraire du terme et sa vraie nature. Pourtant, ses traits principaux sont définis par son appellation.

Cette combinaison de caractères chinois[44]博物館 a été utilisée à l'origine pour désigner le musée. Elle associe les notions de 博物 (larges connaissances) et de 館 (maison). Une galerie d'art (*misulgwan*, 미술관), dans le sens de lieu où est exposé de l'art contemporain, agrège les caractères 美術 (art) + 館 (maison), une bibliothèque (*tosŏgwan*, 도서관) ceux de 圖書 (livres) + 館 (maison), un centre scientifique (*gwahakgwan*, 과학관) ceux de 科學 (science) + 館 (maison). Ainsi, la nature des objets collectés, conservés et exposés est reflétée par le nom de l'édifice les accueillant. Le terme 博物 (larges connaissances) est usité depuis des siècles en Asie[45]. Il ne s'agit pas d'un mot ou d'un concept nouveau, tout comme ne l'est pas la notion d'art. En Chine, en Corée et au Japon, le terme 博物 désigne tout d'abord « tous les objets précieux », ce qui inclut, dans ce savoir encyclopédique, des plantes médicinales, des animaux et des végétaux, des produits naturels et des objets étrangers. Il évoque les larges catégories d'objets exposés dans le premier musée japonais à la fin du XIX[e] siècle (Seki, 2005)[46]. L'expression 博物館 était donc censée refléter la première image du musée européen conçue par les Asiatiques.

L'expression 博物館 a d'abord été employée pour désigner un lieu de conservation et d'exposition abritant des objets précieux produits par la nature ou l'homme (Kang,

---

[44] L'alphabet coréen, ou *hangeul*, à été créé à la fin du XV[e] siècle. Auparavant, on recourait aux caractères chinois et l'on continue encore à le faire pour créer des néologismes ou analyser l'étymologie d'un mot, comme on le fait en français avec des termes latins ou grecs, par exemple.

[45] Le terme 博物 découle de « 博物誌 (*Naturalis Historia*) », employé par le Chinois Zhang Hua au III[e] siècle.

[46] L'expression 博物館 a figuré pour la première fois en 1876 dans un dictionnaire japonais.

2002 : 37)[47]. Les premiers visiteurs asiatiques des grands musées de l'Europe du XIX[e] siècle ont mentionné davantage les musées encyclopédiques, comme le South Kensington Museum ou les musées de l'Institut Smithsonian, les musées consacrés aux arts appliqués ou à l'histoire naturelle, et fait peu de commentaires sur les musées d'art. En majorité, il s'agissait de bureaucrates et d'hommes politiques dont la visite avait pour but de découvrir des moyens favorisant le développement de l'industrie de leur pays. De plus, comme leur goût pour les objets d'art diffère de celui de leurs contemporains européens, cela constitue l'une des raisons pour lesquelles ils ont montré peu d'intérêt à établir un musée d'art chez eux. C'est pourquoi, nous supposons que le terme 博物 (larges connaissances) a été employé à l'origine pour circonscrire les objets devant être exposés, et le terme 博物館 (maison des larges connaissances) pour qualifier cet espace dont avait besoin le pays pour son développement.

Alors qu'en 1888 s'établit une distinction entre le fonctionnement de l'exposition et celui du musée, et que les objets d'art anciens acquièrent une place centrale au sein de la collection du musée (Seki, 2005), le terme 博物館 continue d'être utilisé et devient une expression figée désignant un lieu d'exposition permanent des arts anciens et précieux. Parallèlement, l'espace du musée se segmente en fonction des objets exposés. On parlera de 美術館 (musée des beaux-arts) pour une collection d'art moderne et contemporain et de 科學館 (musée scientifique) pour les produits naturels et industriels et les techniques scientifiques. Pour les Japonais, ces deux lieux d'exposition d'objets sont inhérents à l'époque moderne.

---

[47] Le terme 博物 est aussi utilisé dans d'autres nouvelles expressions apparues à cette époque. L'expression 博物學 (Étude de la nature) correspond à la traduction d' « histoire naturelle » pour l'Europe des XVIII[e] et XIX[e] siècles, couvrant ainsi les recherches sur les produits naturels, animaux et végétaux ainsi que minéraux. Le politicien réformiste Yu Kil-chun distinguait 博物館 et 博物園. Le premier terme,博物館, indique un espace couvert regroupant des minéraux, des animaux empaillés et des échantillons d'animaux et de végétaux du monde entier. Le second terme, 博物園, désigne un parc zoologique accueillant des animaux vivants du monde entier mais également un jardin botanique ou une serre préservant des plantes du monde entier (Kang, 2002).

En Corée, étant donné que le musée a été implanté par les Japonais, la terminologie japonaise a été reprise telle quelle. Cependant, puisqu'il s'agissait d'un appareil politique colonial, les termes employés ont été plus minutieusement choisis par le gouvernement. Par exemple, le Musée du Gouvernement général a été fondé en 1915 après une grande exposition consacrée à l'industrie de Chosŏn pour célébrer le cinquième anniversaire de la domination japonaise sur la Corée (시정오년기념조선물산공진회). Le bâtiment du Pavillon des arts de cette exposition abritant la même collection a été transformé en musée, mais son nom (美術館) a été changé (en 博物館) et tous les objets d'art et d'artisanat contemporains ont été enlevés pour n'exposer que les antiquités et les objets archéologiques coréens illustrant les vues historiques que les Japonais avaient de la Corée. En 1938, le nom du Musée de la dynastie des Yi (이왕가박물관, 李王家博物館) est changé en Musée d'art de la dynastie des Yi (이왕가미술관, 李王家美術館) pour répondre au projet d'exposer ensemble art contemporain et art ancien. Auparavant, n'y étaient présentées que les œuvres d'art contemporain d'artistes japonais, les collections d'art ancien coréen du Musée de la dynastie des Yi ayant été intentionnellement déplacées et conservées dans les réserves, et ce, contrairement à ce qui avait été promis aux Coréens (dépliant du Musée d'art de la dynastie des Yi en 1938). Cette stratégie a fait que les productions artistiques coréennes ont été considérées comme étant fort éloignées de la modernité, mais ancrées dans le passé (Mok, 2009).

Depuis l'ouverture du Musée d'art de la dynastie des Yi en 1938, le rôle du musée (博物館) se limitait à n'exposer que des objets coréens anciens tandis que le musée d'art (美術館) représentait les tendances novatrices de la modernité et des progrès en présentant des œuvres japonaises d'art contemporain s'inspirant de celles de l'art européen. Le Gouvernement colonial a ainsi imposé aux Coréens une image de leur production artistique comme n'étant que des vestiges, lui apposant une étiquette de

vieilleries orientales arriérées alors que l'art était perçu comme une nouveauté, lié à l'Occident et au progrès (Lee, 2002 : 47). Cette approche dichotomique des musées et des arts a plongé la société coréenne dans la confusion, influençant systématiquement le classement et l'exposition des objets d'art par les spécialistes des musées ainsi que la réception des arts par les visiteurs coréens[48].

2.3.3. L'institution

Les musées actuels de Corée ont emprunté leur modèle à l'Europe moderne – cet espace dédié à une exposition permanente et institutionnalisée était orchestré par l'État. Toutefois, plusieurs études consacrées à l'histoire générale du musée en Corée, à l'instar de l'*Introduction à la muséologie* de Lee Bo A (2000), recherchent ses origines intrinsèques dans des institutions similaires au musée, mais relevant de la culture asiatique, par exemple, le trésor impérial/royal où la famille impériale/royale, qui les avaient collectés, conservait officiellement des peintures, des calligraphies et des ustensiles de bronze des temps passés ou présents. Ces salles étaient installées dans le but de satisfaire la famille royale et un petit nombre de courtisans importants aimant à amasser et apprécier des objets précieux et ayant le goût des antiquités (Hwang, 2012 et Yi, 2012). En revanche, le premier musée moderne (1909) de Corée a été ouvert au public tout en étant doté d'une serre et d'un parc zoologique, ce qui en faisant davantage un lieu de loisir pour le peuple. De plus, il n'avait pas hérité de la collection royale, la plupart des objets exposés ayant été acquis tardivement chez des marchands

48 Cette confusion a rendu difficile la traduction des noms des grands musées occidentaux présentant des œuvres d'art prémodernes. Les termes 美術館 (musée des beaux-arts, donc présentant des peintures ou des sculptures) et 博物館 (musée au sens général) sont tous deux employés en coréen. Par exemple, en coréen, le Musée du Louvre et le Musée Guimet relèvent de la catégorie des musées 博物館 car ils abritent des trésors archéologiques, tandis que le statut du Musée d'Orsay est celui d'un musée des beaux-arts 美術館. Également, les expositions temporaires consacrées aux œuvres d'art moderne occidentales présentées par le Musée national de Corée ont reçu un accueil controversé, car l'édifice les accueillant était perçu par le public comme étant réservé aux arts traditionnels coréens ou asiatiques du moins.

d'art japonais installés en Corée[49]. Aussi, le public coréen de l'époque a perçu ce musée comme reflétant la nouvelle culture de l'Occident, comme le souhaitaient les Japonais.

Désormais, l'institution muséale coréenne est bien perçue comme une institution qui renvoie une vision eurocentrique du monde moderne. L'objectif des musées modernes occidentaux est de collecter et d'exposer systématiquement des objets significatifs ainsi que de donner au public un accès aux connaissances et à la culture. Le format occidental de l'institution muséale importée en Corée a plongé l'univers coréen dans un nouveau contexte selon l'ordre mondial promu par l'Occident tout en rompant les liens habituels de la vie quotidienne et traditionnelle. Passé et tradition se sont ainsi isolés dans l'espace muséal (Lee, 2002). Toutefois, les débats autour du musée coréen ne remarquent guère ce problème suscité par l'institution muséale vis-à-vis de la société coréenne, mais ne cherchent qu'à déterminer si le musée coréen est parvenu à atteindre les standards occidentaux relevant de son imaginaire. Les réponses attendues se limitent à une bonne ou à une mauvaise compréhension du modèle européen ou à comment la gestion de cette institution a déformé ce modèle. Les études sur le musée sont donc consacrées à ce qui doit être fait ou à ce que doit faire le musée (Atsushi, 2009). Par conséquent, encore actuellement en Corée, le musée est facilement perçu comme un objet de critiques devant surmonter certains obstacles afin d'assimiler davantage son modèle occidental.

[49] La collection royale était plutôt constituée de peintures et de calligraphies, respectant en cela la tradition artistique asiatique. Le nouveau musée exposait des céladons et des bronzes du Royaume du Koryŏ, des objets bouddhiques et des céramiques de la période des Trois Royaumes, des peintures et des céramiques du Royaume du Chosŏn, qui avaient été collectés pour représenter l'art coréen selon un point de vue européen (mais par des Japonais) (Park, 2006).

2.3.4. L'architecture et le paysage

Pour la société coréenne, l'apparence du musée doit nécessairement correspondre à sa représentation européenne. Si la plupart des bâtiments de la Corée d'aujourd'hui arborent un style architectural occidental, ce sont les premiers musées de Corée qui ont lancé à petite échelle cette mode moderne pour l'époque, en s'installant dans de petits immeubles (nous entendons par là des édifices de plusieurs étages) de style occidental. Le Musée de la dynastie des Yi, le Musée d'art de la dynastie des Yi et le Musée du Gouvernement général à Séoul étaient tous abrités dans des bâtiments de plusieurs étages, en pierre, agrémentés d'une façade monumentale et ostentatoire, et installés dans l'enceinte de palais royaux.

Ils contrastaient donc fortement avec les autres édifices de ces palais ne comportant qu'un seul étage et un bâti en bois, selon le plus pur style coréen. Ces bâtisses accueillant un musée comportaient un décor empruntant ses motifs à l'architecture traditionnelle coréenne, par exemple un toit de tuiles typiquement coréen. Ces décors simplifiant la beauté et les principes de l'architecture coréenne ne constituaient qu'une ornementation superficielle permettant à ces bâtiments modernes de s'harmoniser avec leur environnement. En somme, ces musées avec leur apparence moderne ont transformé le paysage de la ville de Séoul, en la modernisant, semblant tenir la promesse faite par les Japonais aux Coréens de leur octroyer un mode de vie civilisé. De plus, avec ces musées installés en leur sein, nous supposons que les ensembles originaux des palais royaux paraissaient être mis en valeur comme des objets d'art.

La conversion des palais royaux en musées est aussi survenue lors de cette phase de modernisation visant à copier l'Europe. Les palais, symboles politiques d'une dynastie féodale, ont été alors ouverts au public afin que celui-ci puisse accéder aux musées qu'ils renfermaient ou à leurs parcs. Au Japon, un musée moderne et un parc public ont vu le jour dans le parc d'Ueno, à Tokyo, qui constituait un espace politique important

pour l'ancien régime japonais, servant ainsi de symbole au nouveau gouvernement (Lee, 2004). Toutefois, dans le cas de la Corée, c'est le Gouvernement colonial japonais qui a opéré ce bouleversement des valeurs tout en désirant redéfinir et esthétiser les palais royaux en tant qu'antiquités coréennes. Ce projet était lié aux travaux du Gouvernement colonial japonais qui était censé avoir « découvert » tous les objets anciens trouvés en Corée, leur avait octroyé une nouvelle valeur artistique et les avait intégrés dans son propre contexte de l'histoire de l'art coréen (Mok, 2002 et Park, 2006).

2.3.5. Les collections

Quels objets le musée doit-il acquérir? Cette question est forcément liée aux jugements de valeur de la société européenne, où ont été formés certains concepts, mais aussi à ceux de la société coréenne où ces concepts ont été appliqués. Il s'agit alors de répondre aux besoins de cette époque qui se veut moderne et en fonction de la situation géographique de la Corée (Ha, 2010 : 253). Les rapports de visite ou les récits de voyage des Coréens du XIX^{e} siècle, par exemple les *Notes de voyage en Occident* de Yu Kil-chun en 1895, relatant la présentation des expositions des musées européens ont pu fournir certains renseignements quant aux objets devant être collectionnés et exposés dans l'espace du musée. Les objets coréens du passé ont été triés en trois grandes catégories : les objets archéologiques, les objets d'art et les objets ethnologiques. C'est encore sur ce critère diffus que l'on se base actuellement pour définir le champ d'action des trois grands musées de Corée ainsi que l'organigramme du National Museum of Korea, soit cette influence du classement européen des musées et des objets. Il est à noter que ce classement participe aussi en partie à la production de connaissances.

Nous pouvons observer le cas de certains objets qui, à la suite de leur entrée dans une collection muséale, ont vu leur nature inévitablement changer. Par exemple, conséquemment à l'afflux de Japonais sur le territoire coréen, de nombreux objets

rituels des temples bouddhistes ont été volés, traités et enfin collectés puis exposés au musée colonial à la suite de la proclamation du Gouvernement colonial concernant la protection des antiquités. Par ce processus, un objet rituel ancien devient un objet d'art au sein d'un musée (Lee, 1996). L'amour des céladons, ce type de céramiques spécifiques de la période du Koryŏ (918-1392), était aussi tout nouveau pour la société coréenne du XIX^{e} siècle, imitant celui des Européens puis des Japonais (Park, 2011). La curiosité des Européens vis-à-vis de l'Orient marque le point de départ de cet intérêt soudain. Dans le cadre d'un impérialisme académique, c'est-à-dire relevant de disciplines comme l'anthropologie ou la géographie qui entretiennent des rapports très étroits avec l'impérialisme, les étrangers ayant résidé en Corée après l'ouverture du pays ont commencé à collectionner des produits locaux et les ont emportés chez eux. Les Coréens, rendant un culte consciencieux aux ancêtres, selon les préceptes du confucianisme, n'avaient jamais osé investiguer leurs anciennes sépultures. Pourtant, la demande d'antiquités coréennes augmentant à cause des étrangers amateurs de céramiques orientales, de nombreuses sépultures de l'époque du Koryŏ situées à proximité de Kaesŏng (ancienne capitale royale, 918-1394) ont été pillées. La constitution de la collection du Musée de la dynastie des Yi a commencé en 1909 par l'acquisition de nombreux céladons (청자, 靑瓷) qui n'entraient nullement dans la composition de la traditionnelle collection de la famille royale[50]. Les investigations archéologiques ont ainsi fait naître le concept de patrimoine culturel enfoui sous terre (매장문화재). En effet, les fouilles archéologiques constituaient alors une technique moderne et occidentale. Après avoir édicté une loi interdisant le pillage des objets anciens, le Gouvernement colonial japonais a monopolisé le traitement de ces objets et s'est octroyé le statut de protecteur moderne du patrimoine coréen (Park, 2011).

[50] Un témoin aurait rapporté qu'à cette occasion le roi de Corée aurait vu pour la première fois un céladon (Park, 2011).

En 1915, trois grandes missions ont été assignées au Musée du Gouvernement général (Choi, 1999 ; Kim, 2007). D'abord, examiner le caractère ethno-national des Coréens à travers ses collections pouvant apporter des témoignages sur les pratiques des institutions, les religions, les arts, les arts appliqués et l'histoire de la Corée. Deuxièmement, à la suite de ses recherches sur les arts et métiers de son pays, le Musée devait les présenter au monde. Enfin, par l'exposition de ses chefs-d'œuvre, le Musée désirait contribuer à la croissance des nouveaux arts appliqués. Au fur et à mesure que les collections des musées ont pris corps, le concept européen d'art du XX^{e} siècle, introduit par les Expositions universelles et leurs pavillons, a permis de réinventer un nouveau concept d'art, de redéfinir les catégories artistiques et, enfin, de remplacer la détermination traditionnelle coréenne de l'art comme dans d'autres pays non occidentaux. En effet, traditionnellement, en Asie, on considérait comme œuvres d'art uniquement les peintures et les calligraphies ; cependant, les sculptures, l'architecture ou des arts du feu façonnés par des artisans devinrent des objets d'art selon cette nouvelle définition de l'art. Dès lors, ces objets ont été séparés des objets relevant de l'histoire du pays et ont été catégorisés comme œuvres d'art coréennes.

2.3.6. L'exposition

L'exposition est une technique moderne européenne que les Asiatiques ont remarquée dès leurs premières visites en Europe. L'exposition permet de visualiser le monde de manière systématique et de classer et réarranger ses valeurs selon la vision de l'Europe moderne. Dans la société traditionnelle coréenne, jusqu'au XIX^{e} siècle, l'appréciation des arts relevait d'activités privées se déroulant entre les murs d'un salon ou en petits comités réunissant des lettrés qui partageaient des goûts communs. Montrer une peinture ou une calligraphie dans un espace public à des inconnus, autrement dit à un public, était une toute nouvelle mode occidentale. En effet, pour apprécier pleinement une peinture de paysage traditionnelle, genre nommé « montagne et eau », il fallait prendre le temps d'en méditer le sujet pour percevoir la perfection des multiples

techniques, notamment des perspectives mises en œuvre pour sa réalisation. Cependant, avec cette nouvelle mode, les gens n'accordaient que peu d'attention à un tableau. Les relations intimes qu'entretenaient les œuvres calligraphiées ou peintes avec leur public intime et attentif prenaient alors fin pour que s'établisse cette relation publique entre l'objet d'art et le visiteur (Mok, 2006).

La salle d'exposition fait fonction de lieu d'apprentissage de connaissances modernes qui présupposent une objectivité matérielle. Comme l'homme politique chinois Zhang Jian l'a remarqué dans sa *Liste des objets du Musée de Nantong* (南通博物苑品目) en 1914, traditionnellement, les sciences asiatiques ne font pas appel à une observation directe. Néanmoins, le savoir saisi par la vision lui semble très important, donc contempler réellement des objets pour pouvoir pleinement les étudier. Zhang Jian a critiqué le fait que les intellectuels traditionnels n'ayant pas de connaissances concrètes monopolisaient cependant les connaissances de la société traditionnelle. C'est pourquoi, selon lui, la Chine était alors en train de décliner. À l'opposé, l'institution muséale occidentale était un lieu solennel servant de vivier aux talents du pays, comme en avait décidé l'État (Ha, 2014 : 256). Une idée similaire a été évoquée pour définir la mission du Musée royal de Corée : le roi voulait éduquer son peuple en lui présentant les objets réels exposés dans son musée. Les Asiatiques ont donc découvert l'attrait d'une vision directe des choses lors des Expositions universelles qui se sont tenues en Europe durant la seconde moitié du XIX^{e} siècle, appréhendant ainsi une autre perception du monde à travers un mode de visualisation direct. Ils ont accepté ainsi d'expérimenter activement des objets selon cette conception moderne et occidentale (Mok, 2006).

2.3.7. Les écrits relatifs à l'histoire de l'art

Le musée, l'une des grandes institutions instaurées par l'État, à travers son projet muséologique, a en partie réussi à coloniser les cultures du monde entier, puis à

positionner le concept d'art au premier plan en tant que phénomène universel. L'histoire de l'art a été l'invention la plus éclatante et la plus puissante de l'Europe moderne, en tant qu'outil effectif ayant permis la réécriture de l'histoire de différentes sociétés humaines (Preziosi, 1998 : 306).

Vers 1908, au Japon, l'exposition muséale se réorganise chronologiquement. Cette réorganisation est peut-être en lien avec la publication de la première histoire de l'art japonais rédigée par Mataichi Fukuchi et Yoshio-Kiet publiée en français en 1900 et en japonais en 1901 (Seki, 2005 : 220-222). Les objets japonais ne sont plus appréciés individuellement, mais selon une interprétation correspondant à leur époque de fabrication. Cela constitue une réponse à la demande d'une interprétation moderne des antiquités japonaises. Dans la préface de cet ouvrage, l'art japonais est déterminé tout en étant mis en rapport avec les arts chinois et indiens. Comprendre sa propre culture selon une continuité par des interactions entre l'extérieur et soi correspond au nouvel état d'esprit issu de l'introduction des sciences occidentales (Ha, 2011 : 354-355).

Ainsi, en Asie, une histoire de l'art s'établissait. Le Japon a conçu la valeur esthétique des arts coréens et une histoire de l'art coréen avec ce qu'il avait appris du système de valeurs européen. L'art et l'histoire de l'art qui ont trait à la peinture, à la sculpture, à l'architecture et aux arts appliqués sont le produit de l'Europe moderne. Le premier texte, qui décrivait l'art coréen de manière synthétique et par genres en s'appuyant sur des objets réels, a été publié en 1912. Les photographies des collections du Musée d'art de la dynastie des Yi dans le catalogue du musée (李王家德壽宮陳列日本美術品圖錄) en 1933-1940 proposent des généralités, des explications brèves pour chaque thème (sculptures bouddhiques, céramiques et peintures) et des commentaires individuels pour les peintures (Mok, 2001 : 260). Les premiers écrits sur l'histoire de l'art coréen ont donc été rédigés par des étrangers. En 1895, Ernst Zimmermann a consigné la première histoire de l'art coréen en allemand

(*Koreanische Kunst*), suivi d'André Eckardt (*Geschichte der Koreanischen Kunst*) en 1929. L'ouvrage le plus connu et qui a eu le plus d'influence est celui de Sekino Tadashi, *Histoire de l'art du Chosŏn* (朝鮮美術史), paru en 1932. Il y précise que les caractéristiques d'un pays dépendent de son climat. Il a éclairé ses propos en proposant des documents concernant les objets et les monuments de Corée (Mok, 2001 : 258-259).

En 1920, le calligraphe coréen Oh Se Chang (1864-1953) a compilé une présentation des peintres et des calligraphes coréens s'étendant jusqu'à la fin de la période du Chosŏn, même s'il ne s'agit que de commentaires appréciatifs reposant sur sa propre vision. Il tranche ainsi véritablement avec les rapports officiels sur l'art coréen du Gouvernement général japonais qui en font une description analytique objective et concrète (Mok, 2001 : 261). Ainsi a commencé cette nouvelle mode consistant à consigner l'histoire de l'art coréen d'après un modèle européen.

Le premier historien de l'art coréen, Ko Yu-seoup (1905-1944)[51], a voulu dresser une histoire de l'art systématique, précisant : « Je vais sérier les divers objets d'art à l'horizontale et à la verticale et, à partir de cela, je vais essayer de dresser une approche permettant de comprendre l'esprit et la culture de ces époques[52] » (Mok, 2001 : 264, traduit par nos soins). Dans les années 1930, au moment où il était directeur du Musée de Gaeseong, il s'est efforcé péniblement de choisir quels courants esthétiques et muséologiques devaient être suivis pour étudier l'art coréen, tout en mentionnant les références au style de Wölfflin, au « vouloir artistique » de Riegl ou à la sociologie de l'art de Friche, soit des théories occidentales analytiques et modernes (Mok, 2001 :

[51] À l'Université impériale de Keijō, il a étudié les disciplines européennes relatives à l'art, par exemple la méthodologie allemande de l'histoire de l'art, l'histoire de l'art occidental, chinois et japonais, l'esthétique et l'archéologie.

[52] Ko Yu-seoup, 고대미술연구에서 우리는 무엇을 얻을 것인가? (*Que devons-nous obtenir par l'étude des antiquités*), 1937.

256). Grâce à ses observations, son analyse et ses connaissances historiques, son histoire de l'art tente d'expliquer tout en systématisant synthétiquement les arts coréens sur la base d'une analyse des différents styles. Cette nouvelle histoire de l'art a servi de fondements aux études postérieures sur l'art coréen, tout en utilisant deux cadres distincts. L'un est une analyse objective qui entraîne un changement du système de classement des objets : par exemple, une œuvre bouddhique voit son statut d'objet rituel bouddhique se transformer en celui d'objet d'art selon un point de vue formel. L'autre, en proposant la première l'histoire de l'art rédigée par un Coréen, ajoute un sentiment national à cet écrit et octroie une identité nationale à l'art coréen. L'art est l'identité d'une nation (Mok, 2001: 262-3).

2.3.8. L'éducation publique

Dans son ouvrage, Yu Kil-chun a décrit le rôle de l'institution muséale précisant que « [l]e musée aide à défendre les conventions et la bonne santé du corps et de l'esprit. Il est très efficace pour supprimer des idées fausses et encourager les incultes à s'éduquer grâce à une mise en situation réelle[53] ». Les réformistes coréens ont cru à cette idée comme d'autres réformistes pro-occidentaux en Chine et au Japon. Mais en Corée, le véritable projet de modernisation par le musée a été réalisé sous le régime japonais tout en étant étroitement mêlé à cette politique coloniale[54]. La propagande du Japon prônait que le musée moderniserait et civiliserait la Corée tout en offrant un loisir populaire, une inspiration pour le savoir et des éclaircissements au public, à la société coréenne qui était à la traîne, car manquant d'intelligence et se trouvant encore au stade de la barbarie (Park, 2011 : 153). L'éducation sociale transmise par le musée couvrait d'autres domaines que l'éducation purement scolaire, notamment les domaines de la

---

[53] Yu Kil-chun, 서유견문 (*Notes de voyage en Occident*), 1895.

[54] Étant donné que la modernité et la colonialité sont considérées comme étant les deux faces inséparables d'une même pièce, nous ne pouvons pas examiner les politiques de cette période en les distinguant (Shin et Robinson, 1999 : 1-18).

culture, en proposant une forme d'éducation permettant d'appréhender des objets patrimoniaux réels.

Le Japon, après la restauration Meiji, tout en accordant de l'intérêt à l'école et aux autres équipements éducatifs, tels que les bibliothèques, les musées, les salles d'exposition, établit un système d'éducation moderne et occidental. En 1887, l'éducation est divisée en trois branches : l'éducation familiale, scolaire et sociale (ou populaire d'après l'introduction au Socialisme) (Kook, 1998 : 142). Le Japon met aussi en application une éducation sociale dans la société coréenne colonisée, mais avec un double but. L'un est de servir ses objectifs coloniaux en formant des personnes dominées et soumises au régime colonial et à la japonisation des Coréens. Le second vise à accroître les infrastructures de la société coréenne pour maximiser les bénéfices de la domination coloniale. On fait pénétrer dans l'esprit coréen que le musée doit être un lieu hétéronome, symbolisant l'autorité du savoir universel, où règnent de nouvelles connaissances ainsi qu'une nouvelle façon d'accéder aux connaissances. Le but final du musée est de civiliser et d'éduquer le peuple qui n'a que peu de chance d'apprécier les chefs-d'œuvre du musée ainsi que d'apprendre quels objets doivent être considérés comme des chefs-d'œuvre.

Non seulement les connaissances sont importantes, mais aussi le comportement correct du public. Le modèle d'éducation sociale livré par le musée en Asie était inspiré de celui du South Kensington Museum, au Royaume-Uni, qui, en éduquant le goût de la populace, instruit les gens sans qu'ils en soient conscients. Le musée est un espace moderne préparé pour rendre possible le contrôle des activités et le comportement des visiteurs, notamment ceux des basses classes (Bennett, 1995). Selon le règlement du premier musée coréen édicté en 1909[55], l'accès au musée est autorisé de façon

[55] Les déments, les personnes ivres, les enfants de moins sept ans non accompagnés ne peuvent entrer. Les gens mal vêtus non plus. Il faut être discipliné dans les salles. Fumer ou manger n'est permis que

restrictive aux personnes saines de corps et d'esprit, adoptant une tenue et un comportement corrects. Le musée cultive les visiteurs qui approuvent son projet de civilisation. C'est un lieu permettant de former de manière permanente le visiteur-nation tout en mettant en scène dans les salles d'exposition une nation civilisée (Park, 2011 : 155). Les Coréens apprennent au musée un comportement civilisé en s'assimilant à d'autres visiteurs qui représentent l'Occident civilisé. En faisant répéter continuellement des exercices mécaniques de perception visuelle, le musée est exploité pour réformer les Coréens et les rendre dociles (Lim, 2012 : 219). En rompant avec les comportements traditionnellement coréens, les Coréens deviennent aussi des sujets modernes de l'Empire japonais. Ce projet se poursuivra même après la Libération, la nation coréenne continuant à travailler ses connaissances et son comportement en tant que peuple d'un pays civilisé, à l'instar de l'Europe et des États-Unis, forgeant des sujets modernes par la visite des musées.

En examinant l'histoire des premiers musées de Corée au début du XX^{e} siècle selon l'axe de l'Europe moderne, nous avons pu remarquer que la formation du sens du musée dans la société coréenne reflète le contexte politique, économique et social de cette époque. En Corée, le musée n'est pas uniquement considéré comme une institution culturelle qui véhicule des connaissances relatives, mais aussi comme un vecteur de transmission des valeurs de l'Europe moderne aux Coréens. Cette transmission de valeurs s'est opérée à travers une partie des objets coréens et de certaines caractéristiques propres à la Corée et aux Coréens extraites et synthétisées de ces objets, que nous désignons dans cette thèse par le terme *coréanité*. Dans la section suivante, nous nous pencherons sur cette notion de *coréanité*.

---

dans les lieux de repos. Les animaux domestiques sont interdits. Prendre un fiacre pour s'y rendre est interdit (Park, 2011 : 154).

3. La notion de coréanité produite à partir de perspectives européennes

Le musée a contribué jusqu'à un certain point à universaliser un ordre hiérarchique impérialiste entre la culture de l'Occident et celles du reste du monde (Bennett, 1995). Comme nous l'avons examiné dans les chapitres précédents, le monde du musée en Corée a été fondé sur la base des valeurs de l'Europe moderne tout en s'adaptant à la situation locale. Paradoxalement, en Corée, la vision de l'Occident a influencé considérablement la formation au XX^{e} siècle des connaissances de la culture coréenne, au sens de science moderne, par les Coréens eux-mêmes. Le nombre non négligeable de notions relatives à la culture et l'art coréens relève de la taxonomie pour les non-Coréens. Ainsi, les travaux qui retracent la vision coréenne imaginaire des pays européens concernent le déploiement de la conception et de la présentation de la culture coréenne par les Européens ainsi que les Coréens qui ont assimilé leur système de valeurs de base. De plus, étant donné que, depuis les années 1990, le Gouvernement sud-coréen a fourni de grands efforts pour améliorer la représentation de la Corée vis-à-vis des pays étrangers, l'image de soi souhaitée par la Corée reflète aussi ce processus.

Pour des raisons géopolitiques et historiques liées à la Corée, l'étude de la formation du concept de *coréanité* en Europe (et en Amérique du Nord selon les cas) suit inévitablement celle des pays voisins : la Chine et le Japon[56]. Les objets coréens ont été considérés comme significatifs en tant que documents complémentaires des *musealia* permettant de comprendre les cultures chinoise et japonaise. Dans la tradition cognitive de l'Occident, la coréanologie (l'étude de la Corée) ne constitue pas un

[56] Selon le rapport annuel des musées nationaux des États-Unis datant de 1891, la Corée constituait un terrain optimal pour la collecte de ses objets traditionnels puisque le pays n'avait eu que peu de contacts avec l'Occident. La Corée était aussi considérée comme un maillon permettant de relier la Chine et le Japon puisque la Corée avait importé des éléments de la culture chinoise qui étaient restés inchangés depuis. La culture coréenne était perçue comme se situant entre la vieille culture chinoise et la nouvelle culture japonaise (Choi, 2008 : 9).

système de savoir autonome. Dans la troisième partie du chapitre 1, nous allons tenter de cerner l'image de la Corée en tant que pays d'Extrême-Orient perçu par l'Europe à travers l'histoire des collections d'objets asiatiques et des Expositions universelles de la fin du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle.

3.1. L'imaginaire européen vis-à-vis de l'Extrême-Orient

Pour l'Europe, la culture de l'Extrême-Orient oscille entre civilisation et barbarie. Différemment des autres continents découverts par les Européens relativement tardivement, tels que l'Amérique ou l'Australie, les échanges entre l'Europe et l'Asie ont été fréquents depuis fort longtemps et se sont modifiés au fil du temps, révélant des disparités de forces, s'inscrivant et s'assemblant dans la vision imaginaire de l'Asie perçue par l'Europe.

Le monde européen a pu découvrir sans intermédiaire l'Asie de l'Est à la suite de l'invasion de la Mongolie au XV^{e} siècle. Depuis lors, dès le XVI^{e} siècle, des missionnaires jésuites ont été envoyés en Asie et la curiosité vis-à-vis de la civilisation asiatique n'a cessé de croître, notamment envers l'Inde et la Chine. Les objets asiatiques ont été appréciés et consommés d'un point de vue culturel par l'Europe depuis des siècles. Surtout, à partir du règne de l'Empereur Kangxi (康熙 , 1662-1722), la Chine a été considérée comme aussi civilisée que l'Europe (Chŏng, 2011 : 16). Néanmoins, l'image de l'Asie répandue en Europe dépendait de récits oraux ou écrits produits par un petit nombre de Jésuites et d'explorateurs. À ce moment-là, l'approche visuelle imaginaire de l'Asie de l'Est reposait plutôt sur les objets fabriqués par les Chinois ou par les Japonais dans le but de les exporter en Europe. Les divers motifs ornant les céramiques chinoises ou les laques japonais, proposant une perception de la nature différente de celle des Européens, avec ces montagnes et ces cours d'eau si caractéristiques, ou d'autres espèces d'animaux ou de végétaux réels ou imaginaires,

tels que les dragons, ainsi que les structures architecturales exotiques comme les pagodes, ont été mythifiés et stéréotypés dans cette vision imaginaire qu'on avait de l'Extrême-Orient conçu comme un paradis lointain.

Lorsque l'Europe parvient au tournant décisif de sa modernisation suscitée par son industrialisation et la philosophie des Lumières, le regard porté sur l'Asie de l'Est change. L'Asie perd alors son statut de paradis pour ne devenir qu'un vaste champ d'approvisionnement en ressources naturelles pour certains Européens (Chŏng, 2011). Par conséquent, la recognition de l'Asie à travers ses objets d'art décoratifs fabriqués pour être importés s'est de plus en plus muée en une recherche anthropologique avec l'augmentation des voyageurs européens à la fin du XVIII[e] siècle. Dès lors, on s'est intéressé davantage à la culture de la Chine ou de l'Inde en termes d'anthropologie et on a commencé à montrer du mépris pour ces cultures contemporaines. En somme, la Chine mystérieuse et civilisée a été oubliée au profit d'une Chine barbare et païenne réinventée. Après la victoire du Royaume-Uni sur la Chine lors de la Guerre de l'Opium, pour les Européens du XIX[e] siècle, la Chine n'a plus été en comparaison avec l'Europe industrialisée qu'un Empire en déclin, retardé, seulement préindustrialisé comme d'autres pays non occidentaux. Parmi les pays asiatiques, le Japon a constitué un cas particulier. Sa métamorphose rapide pour s'intégrer au nouvel ordre mondial conduit par l'Europe a fasciné les Européens. C'est dans ce contexte qu'ont été rassemblés des objets asiatiques, accumulées des connaissances et que se sont développées les méthodes d'analyse de la société européenne vis-à-vis de l'Extrême-Orient autour des musées et des Expositions universelles.

3.2. Des collections d'objets asiatiques

Même si la vision impérialiste de l'Europe a restructuré l'ordre hiérarchique des cultures disséminées dans le monde entier, la question de la perception des objets asiatiques par l'Europe ne paraît pas si simple à déterminer. Les objets non occidentaux

ont été « découverts » par les Européens lorsqu'ils se sont lancés dans de longs périples, à partir du XV^{e} siècle, sillonnant le globe pour y découvrir de nouveaux territoires. Selon les conceptions académiques de la société européenne, les civilisations non occidentales étaient considérées comme barbares. Leurs objets ont alors été collectés et étudiés plutôt dans le cadre de l'anthropologie ou de l'histoire naturelle et exposés dans les musées dédiés à ces disciplines. Mis à part cet aspect, ces collections ont été petit à petit impliquées dans une consommation esthétique, les historiens de l'art tentant alors d'établir des critères esthétiques s'affranchissant des normes européennes et permettant à ces objets d'accéder au rang d'œuvres artistiques.

Par exemple, dans l'histoire des musées français, la catégorisation des objets non occidentaux, y compris les objets asiatiques, fait toujours l'objet de controverses portant sur leur valeur artistique et les moyens d'investigation scientifiques. Durant la spécialisation des musées français au XIX^{e} siècle, les objets asiatiques n'ont guère été reconnus comme objets artistiques possédant leur propre esthétique autonome. Ils ont ainsi pu intégrer indifféremment les collections des musées archéologiques, anthropologiques ou d'histoire naturelle. Ce n'est que leurs origines géographiques qui semblent avoir fixé la nature des objets. Cependant, du fait que les civilisations d'Extrême-Orient ont produit des écrits depuis des millénaires, leur histoire ne peut être envisagée que comme très ancienne, les collections d'objets provenant de Chine, du Japon et de Corée étant considérées comme ne pouvant être longtemps exposées au Musée d'ethnographie du Trocadéro (inauguré en 1878) (Dias, 1991). Ce classement démontre que les Français avaient discerné la valeur complexe – anthropologique, ethnographique et artistique - des objets asiatiques appréhendés comme des œuvres artistiques ou des objets archéologiques, objets d'une analyse esthétique et historique autonome, ou perçus comme des objet produits par des sauvages et faisant l'objet de recherches scientifiques en histoire naturelle ou en anthropologie, positionnés en dualité entre art et science (Shin, 2008 et 2013).

Les collections actuelles des musées européens qui constituent le fonds de représentation de la Corée dans la société dont elle fait partie véhiculent cet imaginaire passé. Les objets coréens ont été collectés par la société européenne selon deux approches. D'abord, ils ont été intégrés à des collections d'objets chinois, japonais ou d'autres pays asiatiques durant une longue période. La provenance de ces objets, plutôt appréciés en tant qu'objets de curiosité ou artistiques, demeurant relativement indéterminée, ce n'est que par la suite qu'ils ont été reclassés selon leurs origines géographiques, au fil du temps, par les spécialistes des musées. D'autre part, certains objets coréens ont aussi été collectés lors de projets anthropologiques et étiquetés comme « coréens ».

3.2.1. Chinoiseries, sinologie et art chinois

La Chine, quoiqu'elle ait cédé sa place au Japon ou du moins l'ait partagée avec lui depuis le XIX^{e} siècle, a toujours influencé l'Extrême-Orient. Pendant plusieurs siècles, cette immense et vénérable civilisation s'est imposée comme meneur des confins du continent de l'Eurasie, où différents pays partageaient les mêmes normes politiques, philosophiques ou artistiques depuis des temps pratiquement immémoriaux. Ainsi, les objets produits dans cette région ont été reçus en Europe plutôt sans discernement avant que ne se développe assez tardivement une culture de « connaisseurs » investiguant tous les raffinements de l'art asiatique. Ainsi, lorsqu'on évoque l'image de la Chine, on a souvent tendance à y incorporer toute l'Asie de l'Est.

La conception de la Chine par la société européenne a prioritairement et globalement pris forme en fonction du phénomène dit des « chinoiseries ». Au XVII^{e} siècle, les objets chinois, tels que les céramiques, les paravents et les laques, étaient très en vogue auprès des familles royales et aristocratiques qui les prisaient pour embellir l'intérieur de leurs palais ou de leurs hôtels particuliers. Cette mode se rapporte à la curiosité, au goût de l'exotisme et au romantisme de l'Europe de cette époque (Impey, 1977). À la

veille de l'éclosion de l'impérialisme et au sommet du luxe des monarchies absolues, l'Asie de l'Est a été magnifiée et idéalisée à travers ses chinoiseries.

Cependant, les chinoiseries entretenant des rapports très intimes avec le courant Rococo, cet engouement a été anéanti par l'influence du Néo-classicisme à la fin du XVIII[e] siècle. Au XIX[e] siècle, les objets de luxe chinois n'intéressent plus le marché de l'art européen. À la suite de ses défaites militaires contre des pays européens, la Chine a perdu son aura de grande civilisation et les pièces chinoises attirent désormais plutôt l'intérêt des scientifiques européens en tant qu'objets relevant de l'ethnographie, de l'histoire naturelle ainsi que de l'histoire d'une civilisation antique. Avec la naissance de la sinologie, des études académiques portant sur la linguistique, l'histoire, la géographie et l'ethnologie chinoises se sont systématisées. De plus, les pays européens ont considéré la Chine comme un lieu de production ou un marché ; ainsi ont-ils cherché à établir une viabilité commerciale des produits chinois par l'envoi hâtif de délégations en Chine. Des travaux philologiques et plusieurs enquêtes menés sur place ont permis de remporter en Europe des connaissances plus concrètes sur les objets chinois, les principes esthétiques de la Chine et de l'Europe différant grandement (Shin, 2013 et 2014).

Les objets chinois collectés directement par les missions d'investigation et par les collectionneurs privés européens de cette époque ont été accessibles au public par des expositions temporaires organisées dans des espaces privés ou dans des musées publics, notamment en France et au Royaume-Uni. Des expositions permanentes ont été aussi installées dans de grands musées, tels que le Louvre, et des musées ayant pour spécialité l'Orient sont apparus[57]. À la suite de ces changements, les catégories européennes des

[57] À Paris et Londres, lors de la seconde moitié du XVII[e] siècle, étaient exposés des objets chinois dans divers types de collections, regroupant des trophées, des présents diplomatiques, des objets religieux et des objets d'art. En 1842, à Hyde Park à Londres, une première exposition consacrée exclusivement aux objets chinois, *Ten Thousand Things*, a présenté 1 300 objets chinois dans une salle au décor chinois. Ces objets étaient plutôt considérés comme des souvenirs, des butins, des objets pédagogiques et surtout

objets représentant la Chine ont évolué. Les peintures et les bronzes anciens qui étaient traditionnellement appréciés comme des trésors de l'Antiquité par les amateurs d'art en Chine ont été intégrés aux listes des collections européennes. Les goûts artistiques des Chinois ont alors commencé à influencer les collectionneurs européens d'objets chinois.

Par conséquent, les objets chinois ont obtenu de plus en plus le statut d'objets d'art après plusieurs grandes expositions qui se sont tenues à Paris et à Londres et après qu'a pris forme cette discipline propre à l'histoire de l'art chinois[58]. Au début du XX^{e} siècle, au Royaume-Uni et en France, la Chine est implantée solidement dans le système épistémologique européen en tant que région et ses productions étaient considérées comme relevant de l'art ainsi que de la littérature. Enfin, les divers objets chinois ont intégré les musées encyclopédiques. Des collections privées d'objets chinois, notamment au Royaume-Uni, sont entrées dans de grands musées publics. Alors qu'en France ces objets étaient plutôt collectés et exposés par des musées privés spécialisés, le fait que le Louvre n'ait guère fourni d'efforts pour constituer des collections

---

exotiques. L'exposition qui s'est tenue à Londres en 1851, *Hewston's China Warehouse*, mêlait tous les produits antiques et modernes sans discernement. Le but de ces expositions était de présenter la Chine à travers ses productions. La conception des expositions du Royaume-Uni reposait sur l'envie de contrôler en partie la Chine. En 1861, une exposition des objets impériaux issus du pillage du *Yuanmingyuan* (ancien Palais d'été de Beijing) par les troupes françaises durant la Seconde Guerre de l'Opium (1860) s'est déroulée au Palais des Tuileries. Ces objets reflétant le goût des empereurs chinois et le sens symbolique de la collection impériale chinoise ont été les premiers à être présentés avec l'étiquette « beaux-arts » par la presse française (Pierson, 2011). Tout de même, ces objets véhiculaient toujours une signification ambiguë et demeuraient hors du système moderne de classification de l'histoire de l'art. Par exemple, le collectionneur français Cernuschi a exposé un bronze dans son hôtel particulier en tant qu'objet de curiosité et Guimet, autre collectionneur français, a constitué un « Musée religieux » présentant les objets rituels des religions orientales de l'Inde, de la Chine, de l'Égypte et du Japon. Enfin, le même type d'objets a été collecté en tant qu'échantillon ethnographique par le Pitt Rivers Museum d'Oxford (Abe, 2011 : 33). Ces différentes interprétations autour d'un même type d'objets qui ont été produites par différents regards portés sur les objets étrangers durant la période impérialiste persistent encore de nos jours.

[58] En 1872, le South Kensington Museum a publié un catalogue de sa collection de *Chinese objects*. En 1904, le Victoria and Albert Museum (nouvelle appellation du South Kensington Museum) a publié un catalogue de la même collection intitulé *Chinese art*. Entre-temps, en France, l'historien Maurice Paléologue avait publié en 1887 la première histoire de l'art chinois (Pierson, 2011).

provenant d'autres civilisations tout en se comparant à ses concurrents de façon impérialiste, c'est-à-dire en ayant le désir d'augmenter son pouvoir par une accumulation de connaissances récoltées dans le monde entier[59] a été critiqué. Les objets qui représentent actuellement la Chine dans la société européenne sont le résultat complexe d'un culte, mais aussi d'une expertise de la Chine menée par l'Europe.

3.2.2. Le japonisme

Dans les années 1870, la société française avait adopté deux points de vue différents sur l'art asiatique. L'art chinois rassemblait alors des antiquités chinoises ayant une valeur archéologique, voire scientifique. Ses collectionneurs faisaient plutôt partie des lettrés et de la grande bourgeoisie. Cependant, un autre groupe d'amateurs d'art asiatique réunissait de jeunes artistes et des bourgeois intéressés par les productions artistiques d'un pays précis d'Extrême-Orient : le Japon (Shin, 2014 : 51). Depuis le XVIII[e] siècle, les céramiques et les laques japonais avaient été introduits sur le marché européen[60], mais n'étaient considérés que comme des chinoiseries et n'arboraient pas encore l'étiquette spécifique de productions japonaises. Au milieu du XVIII[e] siècle, au fur et à mesure de l'ouverture des ports asiatiques, l'intérêt scientifique pour cette région du globe augmenta en Europe, les chinoiseries et les objets japonais étant enfin distingués par les Européens. Ce sont les Néerlandais qui introduisirent les produits japonais en Europe lors de la première moitié du XIX[e] siècle. L'image du Japon a été ainsi véhiculée par ces peintures contemporaines produites par des Japonais et pour des Japonais par l'intermédiaire des marchands néerlandais. Dès 1855, les Néerlandais ont

---

[59] Guillaume Apollinaire a insisté sur la nécessité d'établir à Paris un plus grand musée d'objets étrangers que celui du Trocadéro avec pour objectif de rivaliser avec le Royaume-Uni et l'Allemagne (Park, 2008 : 386-7)

[60] Pour des raisons esthétiques, les laques japonaises étaient plus appréciées que les laques chinoises. La distinction de leur provenance était bien assimilée même si les productions de la Chine et du Japon relevaient d'une même sphère culturelle qui partageait des valeurs esthétiques similaires (Shin, 2014 : 66).

introduit des meubles, des céramiques, des paravents, des peintures de paysage et des estampes japonaises fabriquées entre les XVIII[e] et XIX[e] siècles lors de l'Exposition universelle de Paris. Des objets asiatiques, différents de ceux vendus un siècle auparavant, ont ainsi conquis ce nouveau marché de l'art (Shin, 2014 : 68-69).

En 1867, une délégation officielle de Japonais a participée pour la première fois à une Exposition universelle, à Paris, en y aménageant un pavillon indépendant consacré à ce pays qui connut un certain succès. Lors de l'Exposition universelle de Londres de 1862, des objets d'art japonais avaient déjà été présentés, mais à titre de modèles pouvant influencer la qualité des arts de l'industrie du Royaume-Uni. Encouragé par la réaction des Européens, le Japon a accéléré l'exportation de ses produits artistiques. Parallèlement, des ouvrages thématiques sur le Japon ont permis d'introduire les estampes et illustrations japonaises dans l'univers de la publication en France et ont été bien vendus sur le marché de l'art français. Ainsi naquit cette vogue pour le Japonisme en Europe[61] (Shin, 2013 : 44).

Les industriels ont remarqué l'intérêt que pouvaient avoir les produits des artisans japonais contemporains comme modèle pour la production française. Les artistes se sont passionnés pour la composition et les sujets des estampes japonaises. Les produits artistiques japonais, tels que les peintures, les estampes, les céramiques, les meubles ou les bronzes reflétant les coutumes japonaises, ont attiré des acheteurs. Toutefois, les Européens n'ont pas totalement reconnu la valeur esthétique des objets japonais. Les artistes et les industriels n'ont en effet envisagé que l'aspect visuel des objets japonais. Tout en empruntant les motifs des produits artistiques japonais, ils n'introduisirent qu'un certain exotisme dans leurs œuvres ou leurs productions industrielles. Les

[61]Le terme japonisme a été utilisé pour la premièrement fois en 1872, par Philippe Burty, pour désigner ce phénomène culturel touchant la société française de cette époque. Le japonisme désigne ce champ d'étude concernant les emprunts artistiques, historiques, ethniques faits à l'art japonais et se reflétant alors dans la culture française (Shin, 2014 : 64).

artistes ou les critiques d'art français de cette époque n'ont guère su apprécier les théories artistiques présidant à la conception des objets japonais. Au contraire, ils ont critiqué les limites esthétiques des objets japonais. Les caractéristiques artistiques japonaises n'ont constitué qu'un moyen pour l'Europe d'atteindre un idéal esthétique par l'esthétique japonaise (Shin, 2014). En fait, les objets japonais à la mode dans la société européenne reflétaient les goûts populaires de la société japonaise de l'époque. Les Japonais du XX^{e} siècle, qui avaient désormais cerné comment les Européens évaluaient leur esthétique, ont cherché à mettre au premier plan ses qualités et ses aspects artistiques traditionnels, tout en assimilant les techniques modernes européennes. Pourtant, ces efforts pour modifier leur statut au sein du monde de l'art orchestré par l'Europe a entraîné une réduction des possibilités de commercialisation de leurs productions artistiques contemporaines (Foxwell, 2009).

Comme dans le cas chinois, les antiquités japonaises ont aussi attiré l'intérêt des collectionneurs européens, renforçant ainsi la qualité des études consacrées à la civilisation asiatique répondant à une demande de connaissances relatives à l'art, à l'histoire et à la société japonaise. Les Européens fascinés par les productions artistiques contemporaines ont voulu en savoir davantage sur le contexte socio-historique de production, le sens esthétique et les techniques de fabrication des objets japonais. De cet intérêt est née la japonologie. En 1873, la Société d'ethnographie des ethnologues de France a créé deux sections bien distinctes pour la Chine et le Japon (Shin, 2013 : 48). Ils ont cherché à comprendre en étudiant les objets japonais de quels points vue esthétiques traditionnels ils relevaient et ont introduit des écrits sur l'art japonais rédigés par des Japonais dans les publications européennes consacrées à l'histoire de l'art, diffusant alors les réflexions d'Okakura Kakuzō, dit Tenshin (岡倉覺三, 1862-1913) (l'auteur des *Idéaux de l'Orient* et du *Réveil du Japon*, traduit

en français en 1917)[62]. Ces collections commencées pour servir des intérêts industriels ont ainsi mené à une accumulation de savoirs sur la société japonaise. Ces objets d'art ont finalement été perçus comme relevant pleinement du domaine de l'art par les japonologues étrangers ainsi que par le gouvernement japonais.

3.2.3. La coréanologie

Avant l'ouverture de ses ports aux navires étrangers, la Corée était considérée par les Européens comme un royaume ermite situé à l'extrémité est du continent asiatique, au Levant. Les premières traces écrites produites par des Européens l'ont été en 1254 par un missionnaire français, Guillaume de Rubrouck (1215-1295), qui s'était rendu en Mongolie (Boulesteix, 2001 : 94-95)[63]. Pendant un certain temps, l'image de la Corée en Europe a été formée par les descriptions des voyageurs, comme celle du Néerlandais Hendrik Hamel (1630-1962) qui a publié *Relation du naufrage d'un vaisseau holandois sur la Coste de l'isle de Quelpaerts* en néerlandais en 1668 et une traduction en français en 1670. Ces expériences plutôt indirectes des Européens ont positionné la Corée géographiquement et culturellement loin de la réalité. Par exemple, les ouvrages encyclopédiques européens traitant des cultures et des races du monde entier relataient que la Corée était située à proximité du sous-continent indien et décrivait les Coréens comme des Indiens dans leurs illustrations (Chŏng, 2011 : 42-43 et Paek et Yi, 2006). Le bon sauvage et le sage oriental ont constitué les premières images de la Corée implicitement saisies dans les écrits français avant 1880, avant que ne soient développées des représentations plus précises (Boulesteix, 2001 : 103).

---

[62] Dans cet ouvrage, il considère l'art japonais comme idéal pour étudier l'histoire asiatique, parce que le Japon a su garder et renouveler tous les héritages culturels de l'ancienne Asie (Okakura, 1903:8).

[63] Guillaume de Rubrouck, *Voyage dans l'Empire mongol, 1253-1255.*

Au fur et à mesure que les contacts directs avec les Européens augmentèrent à la fin du XIX^{e} siècle, la Corée fut traitée plutôt comme un sujet ethnologique à travers les recherches sur les régions d'Extrême-Orient consacrées à la Chine, au Japon, au Vietnam et à la Corée. Les objets en provenant furent d'abord collectés en fonction de cet intérêt. L'éthologue français Charles Varat (1843-1893) exposa pour la première fois en Europe un ensemble d'objets coréens à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris de 1889. Ces objets avaient été réunis durant sa mission dans la péninsule coréenne l'année précédente. Parmi ceux-ci, il choisit des objets uniques ou appropriés pour exposer le mode de vie traditionnel des Coréens (Cambon et Musée Guimet, 2001).

Il ne s'intéressait donc que peu aux objets artistiques, tels que peintures, sculptures ou céramiques, mais davantage aux costumes, aux objets rituels religieux et aux meubles. La collection Varat est d'abord entrée au Musée d'Ethnographie du Trocadéro pour ensuite intégrer le Musée Guimet avec d'autres objets en provenance de l'Extrême-Orient. En 1893, Charles Varat et Hong Jeong Ou (185 ?-1913 ?), son assistant coréen, les ont identifiés, classés et installés dans une salle d'exposition du Musée Guimet consacrée à la Corée. Il s'agissait de la première exposition consacrée exclusivement à des objets coréens par un musée européen. Des costumes et des meubles de l'époque, des estampes et des peintures de genre, des sculptures bouddhiques et des peintures chamaniques ont été ainsi exposés.

La mise en exposition a été exécutée selon un contexte ethnographique, par exemple, avec la mise en scène d'un bureau de gentilhomme, d'un mariage et d'un mannequin portant un costume de bureaucrate. Même si cela constituait le seul moyen pour la société française, voire européenne, d'approcher l'univers de la Corée, cette collection n'a cependant pas été longtemps exposée[64]. De plus, aucun spécialiste de la Corée n'opérait de manière permanente au musée. Quand le Musée Guimet fut transformé en

[64] La collection coréenne a été exposée durant deux mois en 1893 et un mois en 1896.

Musée national des arts asiatiques dans les années 1920, seuls les objets d'art ayant des qualités esthétiques furent exposés. La majorité de la collection Varat étant dotée de qualités ethnologiques – puisqu'il s'agissait d'objets religieux et de pièces non uniques – a été placée en réserve[65] (Shin, 2013 : 55-59).

Figure 16 : La collection Varat exposée au Musée Guimet (XIX^{e} siècle)

Il en découle que la valeur esthétique de l'art coréen n'a guère su être appréciée et étudiée en Europe. Au tournant du XIX^{e} et XX^{e} siècles, la réception des objets coréens n'est pas d'abord liée à une question d'esthétique. Depuis lors, la République de Corée a poursuivi ses efforts, à un niveau national et international, dans le but de présenter des collections d'objets coréens dans un contexte esthétique et d'établir une discipline propre, la coréanologie, l'étude de la Corée, et de la propager dans le monde muséal.

[65] Cette collection abritée dans les réserves du musée du Havre a été détruite durant les bombardements de la Seconde Guerre mondiale.

3.3. Les Expositions universelles

Les collections européennes d'objets asiatiques sont à l'origine de la formation des branches des disciplines les concernant, telles qu'en ethnographie, en histoire de l'art ou en histoire, et des expositions actuelles des musées européens. Cependant, c'est grâce aux Expositions universelles du XIX^{e} siècle que la majorité des Européens ont pu bénéficier d'une première rencontre avec l'Asie de l'Est (Kim, 2000 : 76). Point de contact général et efficient des relations entre les civilisations de l'Asie de l'Est et de l'Occident, qui inclut l'Europe et les États-Unis, l'organisation des Expositions universelles du XIX^{e} siècle constituait un grand projet national, notamment pour les gouvernements anglais et français qui ont bénéficié les premiers de la révolution industrielle parmi les pays d'Europe de l'Ouest. Tout en faisant l'éloge du développement matériel du pays, ces expositions ont servi aussi de source d'inspiration pour développer l'art industriel de leur pays (Shin, 2014 : 81). Au fil des années, Paris était devenu le cœur de l'organisation des Expositions universelles, Londres préférant accorder plus d'importance aux éléments industriels plutôt qu'aux arts et à la culture. À partir de l'Exposition universelle de Paris de 1867, des pavillons nationaux ont été installés, exposant la culture nationale de chaque contrée de manière spectaculaire (Kaufman, 1989).

Les pays asiatiques ont commencé à participer véritablement aux Expositions universelles à partir de cette période. À cette occasion, ils ont pu apprendre de nouvelles techniques industrielles, mais aussi promouvoir leur image dans le monde entier. Les Expositions universelles qui se sont tenues à la fin du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e} siècle ont été très importantes pour ces pays, car leur première image identitaire vis-à-vis de l'étranger s'y est formée. Pour les Européens, la participation des pays asiatiques ne concernait pas essentiellement leur développement industriel, mais représentait plutôt un divertissement d'un intérêt superficiel qui attirait néanmoins le grand public. À travers cette approche spectaculaire relative au « voir » et au « faire voir » se forme

l'identité d'un pays ou d'une nation, la connaissance et l'image de l'autre par rapport à soi, alors que la réalité et l'image peuvent être proches ou indifférentes.

3.3.1. La présentation de l'Asie de l'Est

Les trois pays d'Extrême-Orient ont abordé leurs participations aux Expositions universelles de façon différente. D'abord, les objets asiatiques ont été présentés par des marchands européens, puis des délégations officielles ont été envoyées par les gouvernements asiatiques, avec en tête le Japon[66]. Depuis le début des Expositions universelles, la Chine a toujours été invitée par les organisateurs afin de proposer un assortiment complet des civilisations du monde entier. Toutefois, le gouvernement chinois n'avait répondu qu'avec une attitude froide ou indifférente. En fait, il ne ressentait pas le désir de fréquenter les grandes puissances européennes (Ha, 2001). À partir de l'Exposition universelle de Philadelphie en 1876, la Chine a envoyé directement des délégations de hauts fonctionnaires[67]. Fier de sa civilisation, le gouvernement chinois ne s'était guère efforcé de contrôler le contenu de ses envois. Les objets exposés n'englobaient que des produits artisanaux et les aménagements afin d'attirer l'œil du public européen et de satisfaire son goût de l'exotisme devenaient de plus en plus surprenants. Ainsi, pour le public européen, la Chine semblait rejeter les bienfaits de la civilisation occidentale et du progrès moderne, la stéréotypant avec outrecuidance comme stupide et paresseuse (Ha, 2001 : 65). Par conséquent, la Chine

---

[66] La Chine a été le premier pays à inaugurer un espace qui lui était dédié lors des Expositions universelles. En 1851 à Londres, en 1855 à Paris, en 1862 à Londres et en 1867 à Paris, des stands chinois ont été installés sans exception par des exportateurs ou des diplomates européens, présentant des spécialités régionales ou des productions des arts appliqués collectées par les Européens. En 1873, à la suite de pressions diplomatiques, le gouvernement chinois a participé à l'Exposition universelle de Vienne, tout en en confiant l'organisation à des commissaires européens. En raison des différences de goûts et de niveaux de connaissances relatives aux objets chinois, la réception des Chinois de cette exposition consacrée à la Chine a été défavorable (Ha, 2001).

[67] La Chine appréciait davantage les États-Unis, car ils n'avaient connu que peu de conflits diplomatiques (Ha, 2001 : 68).

n'était point considérée comme un exemple pour l'industrie européenne. Les Européens ont jugé que l'art chinois ne proposait qu'une reproduction répétitive de la tradition (soit le principe même des arts asiatiques) et ne sont parvenus à y débusquer aucune innovation formelle ou aucun effort pour atteindre une beauté idéale (soit le principe même des arts européens) (Shin, 2014 : 81). Au XX^{e} siècle, le nouveau gouvernement de la République de Chine s'est ouvert au monde extérieur et a participé plus activement aux Expositions universelles qui étaient alors considérées comme un événement permettant de promouvoir l'image de la Chine (Ha, 2001 : 65).

Au contraire, avec les arts japonais – situés à la lisière de l'esthétique asiatique –, les Européens ont discerné un goût unique pouvant être pris comme modèle pour favoriser le développement de l'art industriel du Royaume-Uni et servir de ressources artistiques pour améliorer la qualité de l'industrie française. Ils ont apprécié la beauté formelle exprimée dans les arts appliqués japonais et la maîtrise des techniques des artisans japonais (Shin, 2014 : 81-82). Cette réception favorable faisait également écho à la participation sérieuse et tactique du Japon. Comme pour la Chine, les objets japonais (associant des pièces artisanales et des œuvres artistiques) ont été exposés pour la première fois par des Européens, soit par le Consul du Royaume-Uni au Japon lors de l'Exposition universelle de Londres de 1862. Les Japonais éprouvaient une certaine honte et un complexe d'infériorité par rapport à ce bric-à-brac présenté sous la bannière du Japon. En 1867, le gouvernement japonais participa officiellement à l'Exposition universelle de Paris, en bâtissant une maison de thé à la mode japonaise et en 1873, à l'Exposition universelle de Vienne, le gouvernement de Meiji exposa des productions relevant des arts appliqués issues du pays tout entier et une réplique du grand Bouddha de Kamakura pour attirer l'attention du public européen fasciné par l'exotisme. Le positionnement actif que le Japon montra lors des Expositions universelles suivantes lui permit de supplanter la Chine et de refléter une image véritablement représentative de l'Asie de l'Est.

Contrairement aux expositions muséales, l'évaluation d'un pays lors d'une Exposition universelle s'opérait à travers les objets ainsi que les produits contemporains exposés, et ce, malgré des connaissances limitées de leurs pays d'origine. Dans la même région de l'Asie de l'Est, le Japon progressiste et la Chine conservatrice ont fait l'objet de multiples comparaisons dans les critiques artistiques des objets exposés. La Chine, ayant envie de ressusciter ce qui faisait l'orgueil de cet état souverain qui avait influencé pendant des millénaires l'artisanat et l'art de l'Asie de l'Est, considérait comme un objet de dérision le Japon qui poursuivait le mirage de l'Occident. En revanche, l'appréciation favorable des Européens découlait de goûts différents de ceux des Asiatiques de cette époque, de la supériorité numérique des objets japonais exposés comparés à ceux des deux pays voisins, la Chine et la Corée, et de la bonne réputation du Japon en Occident grâce à sa politique d'ouverture sur l'extérieur (Ha, 2001 : 66). À la suite de ses importants succès remportés en Europe et aux États-Unis, le Japon était réputé pour cette image novatrice de l'Asie de l'Est proposée au monde occidental. Pour les pays asiatiques, participer aux Expositions universelles organisées par les Occidentaux constituait une occasion de prendre conscience de la façon dont le pays était perçu et des regards qu'il attirait.

3.3.2. Les pavillons coréens

De la fin du XIX^{e} siècle au début du XX^{e} siècle, alors que l'image de chaque pays s'établissait résolument en Europe par les Expositions universelles, des objets coréens ont été présentés, la Corée participant aussi à cette compétition, deux fois en tant qu'État souverain moderne et une fois en tant que colonie de l'Empire du Japon[68]. Pour la Corée, la préparation de ses pavillons a été l'occasion de concevoir et de renforcer

[68]La Corée a pour la première fois mais officieusement participé à une Exposition universelle à Boston en 1883 durant une visite de *Bobingsa* (보빙사), le premier ambassadeur coréen du monde occidental. En 1889, à l'Exposition universelle de Paris, la collection des objets coréens a été exposée par Charles Varat et Victor Collin de Plancy.

sa conscience d'État-nation. Tout en reconnaissant les qualités de la Chine et du Japon, elle a tenté de se comparer à eux et de souligner son originalité[69]. Malgré tout, les dimensions des expositions coréennes ont toujours été moindres que celles des pavillons chinois et japonais et ses expositions et sa culture n'ont guère été médiatisées dans les revues ou les journaux locaux (Kim, 2000).

La formation d'une image distincte de la Corée en Occident par des expositions temporaires ne s'est pas concrétisée et la Corée est demeurée pratiquement ignorée du monde durant à peu près un demi-siècle. Toutefois, du fait que les objets coréens exposés avaient été peu vendus, ils ont intégré des collections muséales, suivant l'usage de cette époque, les musées américains et européens pouvant ainsi les mettre en valeur pour présenter la culture coréenne[70].

3.3.3. Chicago

En 1893, la *Chicago World's Columbian Exposition* a permis la première rencontre officielle de la Corée avec la scène internationale (Kim, 2000). Comme pour la Chine, la première Exposition universelle à laquelle la Corée a participé a été organisée par les États-Unis. De la fin du XIX^{e} siècle au début du XX^{e} siècle, les États-Unis ont captivé les intellectuels de Chine, du Japon, de Corée et du Vietnam. Au contraire des pays européens qui avaient provoqué certains conflits diplomatiques et militaires, les États-Unis n'étaient pas perçus comme des adversaires, mais proposaient l'image d'une nation idéale.

---

[69] Un émissaire coréen aurait ajouté une note à un panneau présentant une carte de la Corée stipulant que le pays ne faisait pas partie de la Chine mais était indépendant, que les Coréens ne parlaient pas chinois et que leur langue était différente du chinois et du japonais, que la Corée savait se servir de l'électricité et que la civilisation coréenne était fort ancienne (Kim, 2000 ; Ha, 2001 : 67).

[70] Les objets coréens exposés alors se trouvent disséminés dans différents musées, tels que le British Museum à Londres, le Field Museum à Chicago, le Peabody Museum à Cambridge, la Cité de la musique à Paris, etc.

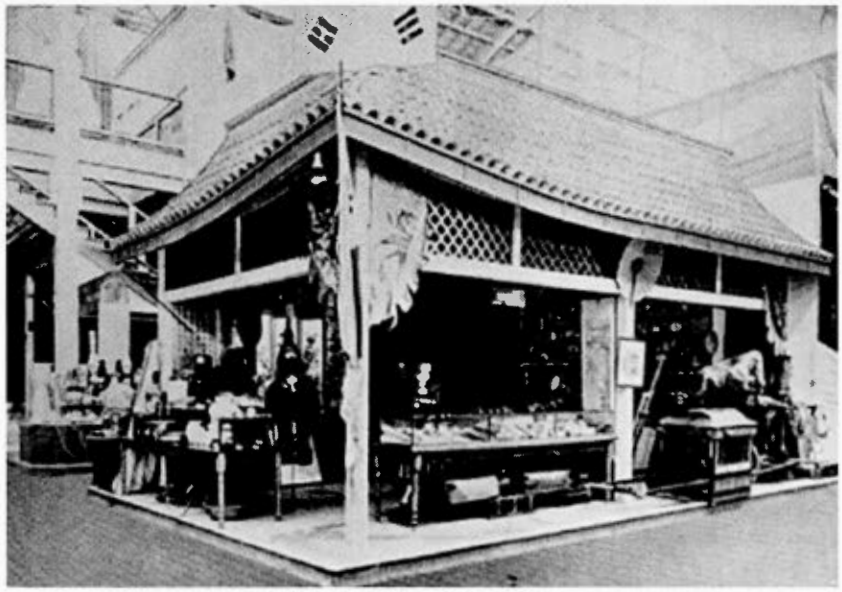


Figure 17 : L'exposition de la Corée à Chicago en 1893

De plus, les rares fondements de la culture et des traditions américaines comparés à ceux de l'Europe et le mercantilisme extrême des expositions américaines offrant un contraste avec celles de l'Europe qui attachaient de l'importance à des fins publiques ou à leur politique nationale, faisaient qu'il était plus aisé pour un pays asiatique de s'y présenter. Par exemple, à Chicago, le Japon construisit un grand pavillon reproduisant son architecture traditionnelle, tout en se libérant de son complexe d'infériorité par rapport à la séculaire tradition européenne et en satisfaisant un sentiment de supériorité vis-à-vis des États-Unis (Ha, 2001 : 68).

Une année s'étant écoulée depuis la déclaration de sa souveraineté, l'invitation à l'exposition de Chicago semblait constituer une bonne occasion pour la Corée de se faire connaître du monde. Le stand coréen se trouvait dans le *Manufactures and Liberal Arts Building*, dans un angle ouvert sur deux côtés. Dans cette structure de 83 m^2 recouverte d'un toit de tuiles, des objets artisanaux, tels que des paravents brodés, des céramiques, des costumes et des chaussures, des buffets, des couverts, de la vaisselle

et des accessoires quotidiens ainsi que des semences, avaient été choisis par le gouvernement coréen. Les participants coréens ont rapporté que les meubles incrustés de nacre et les paravents brodés avaient été appréciés par le public et avaient obtenu quelques médailles. Certains médias américains ont remarqué aussi la qualité extraordinaire des arts appliqués (Mok, 2008 et Kim, 2000). Pourtant, dans l'ensemble, l'exposition des objets coréens a fixé dans l'imaginaire de l'Occident une image de la Corée en tant que société préindustrielle. La Corée n'avait alors pour objectif que de tenter une première démarcation par rapport aux pays voisins[71].

3.3.4. Paris

En 1900, la Corée a présenté une exposition en Europe pour la première fois sans se servir d'intermédiaires. Différemment de l'exposition de Chicago, le gouvernement coréen avait préparé cette exposition en collaborant avec des organisateurs français. Pour cette exposition, la Corée avait installé avenue de Suffren un pavillon indépendant, mais placé sous le patronage du Comte Mimerel. Le pavillon de l'Empire du Taehan (de la grande Corée) occupait 1 368 m^2 et était construit en bois. La salle du trône (Kŭnjŏngjŏn) du Palais de Kyŏngbok avait été choisie pour modèle et sa structure avait été conçue par l'architecte français Eugène Ferret (Chabanol, 2006). Selon le *Petit journal* du 16 décembre 1900, ce pavillon était décoré de drapeaux. L'intérieur était peint de diverses couleurs d'après l'intérieur du Palais royal coréen.

Dans ce pavillon, étaient présentés des sculptures de bois, des céramiques, des couvre-chefs royaux, des meubles incrustés de nacre, des bronzes, des instruments de musique, des monnaies, des sucreries et des pâtisseries ainsi que des collections privées appartenant à des Français. Le commissaire français, Maurice Courant, avait bien

---

[71] La Corée a exploité ses premiers symboles nationaux au moment de sa participation à ces expositions. Par exemple, au sommet du toit du stand coréen de l'exposition de Chicago, flottait le T'aegŭkki, le drapeau de la Corée.

évalué que la participation de la Corée à l'Exposition universelle constituait un premier pas important fait par la Corée pour intégrer l'ordre mondial moderne et lui permettant de présenter son histoire et sa culture vénérable au monde ainsi que les premiers caractères métalliques devançant ceux de Gutenberg (Courant, 2009 : 254-266).

Figure 18 : Le pavillon de la Corée à Paris en 1900

En revanche, Min Yeong-chan (1874-1948 ?), le président de la délégation coréenne, a critiqué le fait que les objets coréens exposés étaient tellement pitoyables qu'ils n'avaient pu être vendus et n'a pas caché son complexe d'infériorité par rapport au développement industriel de l'Europe (Yook, 2014 : 22). La participation de la Corée aux Expositions universelles de Paris, qui a présenté sans choix stratégiques ni disposition particulière ses objets, a toutefois aidé à modifier son image de royaume ermite interdit aux étrangers. Pourtant, ses objets plutôt préindustriels ont été de peu de secours pour la reconnaissance de la Corée en tant que pays moderne prêt à opérer de grandes mutations et possédant des capacités d'industrialisation (Mok, 2008).

À travers ces différentes présentations de la Corée en Europe par ces écrits ou ces témoignages des voyageurs étrangers, ces collections d'objets issus de la péninsule coréenne et ces pavillons coréens aménagés pour des expositions, nous pouvons percevoir l'image que l'Europe avait de la Corée. Longtemps, la Corée est demeurée moins connue, se révélant moins intéressante pour les Européens que ses voisins : le Japon et la Chine. Au début du XX^{e} siècle, l'Europe percevait la Corée comme un petit pays d'Extrême-Orient, similaire au Japon et à la Chine, doté d'une longue histoire, mais d'un présent peu brillant. Appréciant ses objets traditionnels, ses meubles en bois, ses céramiques, ses soieries, ses nacres et ses costumes traditionnels, l'Europe a continué à les exposer.

3.4. Conclusion

Ce rappel historique, concernant la structuration des musées nationaux de la République de Corée et de leur communication nous a permis d'aborder les divers contextes influençant les musées coréens. L'évolution des musées coréens est inévitablement liée aux évènements politiques du pays, tels que la colonisation, l'établissement d'un État-nation, le joug d'un régime autoritaire puis la démocratisation, chaque gouvernement ayant profité pleinement du musée colonial ou national pour transmettre ses idéaux politiques aux Coréens. En fonction de ces objectifs, des objets coréens ont été collectés, classés et exposés dans les salles d'exposition permanente des musées selon les vues de l'État relatives à l'image désirable de la Corée qu'il souhaitait transmettre. Par conséquent, le discours du musée coréen autour des objets exposés a dû se concentrer sur ce qui était coréen : durant l'époque de la colonisation japonaise, sa narration a porté sur l'histoire et la culture coréenne qui au fil des siècles sont tombées en décadence puis, à l'opposé, après la Libération, dans un cadre nationaliste, le musée coréen s'est auréolé de la gloire de l'histoire coréenne et de sa primauté ainsi que de l'originalité de sa culture coréenne.

Ce discours du musée sur la Corée révèle des vues et le système de valeurs de l'Europe moderne dont il est empreint. Le nationalisme est bien entendu une idéologie dérivant de ce continent et de cette époque. En outre, la conception du musée et de *ce qui est coréen* ne peut être analysée en écartant certaines notions de l'Europe moderne. Le désir de devenir un pays civilisé comme ceux de l'Europe (ou comme les États-Unis) a motivé la création et la gestion sur son territoire d'un musée propre aux Coréens. De cette manière, extérieurement, les musées de Corée illustrent la *modernisation européenne* du pays et, intérieurement, le contenu qu'ils exposent internalise ses valeurs. Le statut des objets de l'ancienne Corée et les connaissances relatives ont en grande partie été déterminés selon les vues et les critères de l'Europe moderne. Certains objets anciens sont devenus des œuvres d'art, tandis que ceux reflétant le mode de vie quotidien et les traditions, la Corée les a reconnus comme étant insignifiants dans ce monde établi selon un regard occidental. Elle a alors essayé d'adopter une sélection d'exemples mettant de l'avant les caractéristiques de son identité culturelle nationale en dévalorisant souvent les objets ethnographiques.

Ainsi avons-nous pu saisir le contexte sociohistorique influençant la communication des musées en République de Corée en nous appuyant sur la communication de la valeur scientifique des objets exposés par les musées marquée par les différents concepts et théories entrant en jeu dans notre problématique de recherche

CHAPITRE 2

LA PROBLEMATIQUE

Ce deuxième chapitre se propose de présenter un problème posé par cette thèse. Il constitue une occasion de questionner l'approche communicationnelle du domaine de la muséologie et d'étudier les concepts principaux. Nous avons évoqué le « tournant communicationnel » connu par les musées se préoccupant davantage de leurs publics, et ce, notamment en France, depuis les années 1960. Les compétences des conservateurs ne se limitent plus à des aspects scientifiques et esthétiques mais englobent désormais également des préoccupations communicationnelles (Jacobi, 1997). La transmission des connaissances, parmi d'autres missions du musée relatives à la collecte, à la conservation et à la recherche, joue un rôle de plus en plus important. À la suite de cette transformation des musées, les recherches sur la communication des institutions muséales se sont multipliées. Dans le contexte de cette étude muséologique, nous justifions notre point de vue sur le musée en tant que dispositif de transmission de connaissances et de valeurs, et problématisons la situation communicationnelle des musées consacrés à l'art coréen.

Dans ce chapitre, nous proposons d'abord un état de l'art en prospectant des concepts appariés : le discours et l'exposition, les connaissances et le musée, puis la vulgarisation scientifique et le musée d'art. Comme la communication au sein des musées n'a guère été traitée par les écrits muséologiques coréens, nous avons donc dû consulter majoritairement des travaux allemands, français et anglo-saxons. Par la suite, nous présentons nos questions et hypothèses de travail, notre réflexion théorique, ainsi qu'une étude du contexte sociohistorique des musées et des arts coréens.

1. La communication des connaissances au sein du musée

Pour mener à bien cette recherche sur la communication des connaissances au sein du musée[72], il nous faut maintenant conduire une réflexion théorique sur la nature de l'exposition au sein du musée et celle des connaissances communiquées dans les salles d'exposition. Nous devons également nous questionner sur les pratiques de communication en nous concentrant davantage sur les aspects scientifiques dans le cas des musées d'art, autrement dit, sur la transmission des connaissances spécifiques qui sont dérivées des recherches scientifiques, en particulier de l'histoire de l'art.

L'approche sociosémiotique de l'exposition, évoquée notamment par Bernard Schiele Charles Perraton et Louise Boucher (1987), Ivo Maroevic (1997), Jean Davallon (1999), Marie-Sylvie Poli (2007), Daniel Jacobi (2009), permet d'ausculter l'exposition en tant que média spécifique, ce qui revient « à la penser comme un dispositif producteur de signification à destination d'un public » (Davallon et Flon, 2013 : 20). Nous aborderons le « média exposition » en tant que lieu de production d'un discours social sur la République de Corée actuelle, sujet de notre thèse. Cet aspect du « média exposition » constitue le fondement de la démarche de cette thèse qui aborde la réalité construite socialement, culturellement ou idéalement par un discours muséal.

Par la suite, nous explorerons la proposition de Berger et Luckmann (1966) stipulant que la production et la circulation sociale de connaissances permet de les considérer comme un fait social. Cette hypothèse nécessite de revisiter les connaissances

---

[72] Selon le dictionnaire de la langue française (http://www.larousse.fr), un savoir se définit comme un ensemble cohérent de connaissances acquises au contact de la réalité ou par l'étude, et la connaissance comme l'action, le fait de comprendre, de connaître les propriétés, les caractéristiques, les traits spécifiques d'une chose. Dans cette thèse, nous employons le terme connaissance en tant qu'ensemble de savoirs liés à des disciplines académiques spécifiques. En revanche, le savoir est compris comme la totalité des connaissances d'une société.

objectivées, institutionnalisées et appropriées par le visiteur à travers les divers processus de socialisation présents dans le contexte du musée. En muséologie, cette question a été traitée par le domaine de la médiation, par exemple par Joëlle Le Marec (2007b) et Michèle Gellereau (2011).

En troisième lieu, nous nous consacrerons à la question de la vulgarisation scientifique exercée davantage dans les musées scientifiques (Bernard Schiele, 2001 ; Jean Davallon et Eric Triquet, 1993) et à sa mise en œuvre applicable au musée d'art avec les contraintes que cela implique. Notamment, nous aborderons la scientificité de l'histoire de l'art, l'une des disciplines principales régissant les musées d'art.

1.1. L'exposition comme lieu de production d'un discours social

En termes de portée communicationnelle, l'exposition partage les attributs des médias. Selon Jean Davallon (1992 et 1999), dans la salle d'exposition, dimension constitutive du musée en tant que média, au cours de la visite, s'établit un lien social entre les acteurs sociaux et les expôts. Davallon redéfinit ainsi la notion même de média :

> « 1) Le média est lieu d'interaction entre le récepteur et les objets, images, etc. [...].
> 2) Ce qui se passe dans le dispositif social, ses caractéristiques, son fonctionnement sont socialement définis [...].
> 3) Le média est un lieu de production de discours social : chaque média a son
> genre de discours et produit des effets de sens sociaux spécifiques [...].
> 4) Chaque média établit un type de lien social qui lui est propre entre les acteurs [...].
> 5) Pour se construire comme dispositif, chaque média développe une technologie, de sorte que ce dispositif rende possible les opérations précédentes [...].
> 6) Le média comme dispositif est au centre d'un espace social qu'il contribue à organiser et qui lui sert en même temps de soubassement.
> 7) Enfin, le dispositif et son espace social, qui sont à la fois produits et producteurs de langage et de lien social, sont évidemment un enjeu de

> pouvoir et donc potentiellement le lieu de développement de stratégies de pouvoir [...]. » (Davallon, 1992 : 103)

Son postulat de l'*expo-média* nous autorise à projeter des études consacrées au musée et à ce qu'il expose au-delà de ses modes de fonctionnement, telles que la recherche et la conservation, ainsi que sa naissance et son évolution, selon les époques et les territoires concernés. La perspective communicationnelle de l'exposition nous permet de nous concentrer sur les questions ayant trait aux caractéristiques et au fonctionnement de l'exposition socialement définis. Elle nous laisse aussi nous focaliser sur les types de discours et effets de sens sociaux pécifiques elle produit et les technologies qu'elle emploie pour communiquer.

Abordons à présent la question du discours produit par le musée et son exposition. Le discours du musée, cette institution dédiée aux connaissances qui se consacre à la recherche et à la transmission selon une « volonté de vérité », d'après les termes de Foucault, est depuis longtemps considéré comme neutre et exact. Pourtant, cette étude suppose que le musée constitue un dispositif social d'élaboration du discours par la médiation, par exemple, avec un mode d'exposition obéissant à un « dispositif plurisémiotique qui cherche à informer et à persuader » (Poli, 2002 : 41). Okakura Kakuzō, qui introduisit l'institution muséale en Asie à la fin du XIX^{e} siècle, avait déjà remarqué que l'appréciation, l'évaluation et la disposition du musée ne concernent pas uniquement la question de la « neutralité » de l'art, mais celle de l'hégémonie (Kojin, 2003). En admettant qu'un art ne peut exister que par le discours qu'il livre et selon le point de vue hégélien qui appréhende l'histoire par l'entremise de l'esthétique[73],

[73] Ernest Fenollosa (1853-1908), qui a étudié l'esthétique de Hegel, a dispensé les premiers cours d'esthétique au Japon, en 1881, à l'Université impériale de Tokyo. Okakura Kakuzō a adopté sa vision de l'histoire du monde et ses termes esthétiques. « Selon Hegel, l'histoire est le stade de l'auto-actualisation des idées, tandis que l'art est la forme prise par les idées dans leurs concrétisations sensuelles. Plutôt que d'insérer l'esthétique dans la philosophie, Hegel considérait la philosophie comme esthétique. Okakura était hégélien dans le sens où il a saisi l'histoire de l'Asie comme une histoire de l'art vue comme une auto-actualisation des idées » (traduit par l'auteur ; Kojin, 2003 : 47).

Okakura Kakuzō a décidé de résister à l'occidentalo-centrisme en restructurant radicalement la disposition du musée, mais non pas en rejetant sa conception du musée. En écrivant l'histoire de l'art japonais, il a proclamé : « Le Japon est le musée de la civilisation asiatique » (traduit par nos soins ; Okakura, 1903 : 7).

Le discours sur l'art japonais ainsi que sur l'art de l'*Orient* opposé à celui de l'*Occident* a été structuré par l'École nationale des beaux-arts et les musées impériaux japonais, sous le régime Meiji, à la fin du XIX^{e} siècle (Sato, 2011). Puis, ce discours sur l'art asiatique structuré en tant que manière formelle de penser exprimé par la langue a eu un effet sur la perception de tous les objets asiatiques. Il a ainsi influencé directement et indirectement le discours sur l'art et les musées dans d'autres pays asiatiques que le Japon, y compris en Corée, comme nous l'avons vu dans le chapitre I.

1.1.1. Le discours, un terme linguistique

1.1.1.1. Un « tournant linguistique »

En tant que terme linguistique, le discours est « une unité linguistique constituée d'une succession de phrases », selon la linguistique textuelle et discursive, ou « le langage mis en action », selon Benveniste. Pour la linguistique traditionnelle (ou saussurienne ou structuraliste), qui étudie la construction du sens surtout par la « langue » selon les concepts dichotomiques de « langue » et « parole », « signifié » et « signifiant » au niveau de la phrase, le discours en tant que « parole » ne représente pas un objet d'étude. Pourtant, le « tournant linguistique » suscité par cette discipline fait que le discours est devenu un concept important dans plusieurs domaines scientifiques. La linguistique traditionnelle nous fait nous rendre compte que tous les objets se transforment en signification par le langage, s'articulent et sont réfléchis par le système linguistique. Lévi-Strauss étend la structure linguistique aux phénomènes sociaux et culturels. La sémiotique, avec entre autres l'École de Paris, développe l'analyse de la

syntaxe et de la sémantique dans tous les signes auditifs, visuels, spatiaux. Patrick Charaudeau a conçu l'analyse du discours communicationnel, ou analyse socio-pragmatique, qui porte sur les différents discours médiatiques, publicitaires, politiques, sous l'angle des mots et du contexte social, historique, voire idéologique.

1.1..1.2. Le pragmatisme

L'émergence du discours dans le langage courant est étroitement liée à la pragmatique, branche de la linguistique qui théorise l'ensemble des phénomènes d'un énoncé ou d'un ensemble d'énoncés dans une situation communicationnelle. Elle analyse la signification en considérant la spécificité extralinguistique de leur emploi, par exemple, le locuteur et l'interlocuteur, le temps et l'espace, le contexte (Levinson, 1983 ; Yule, 1996). Dans son ouvrage *Philosophical Investigations* (1953), Wittgenstein remet en question l'usage du langage au lieu de son essence. Sa théorie sur le « jeu de langage » montre qu'un langage ne correspond pas à un monde, mais qu'il existe plusieurs jeux qui reflètent nos modes de vie quotidiens. Le propos de Wittgenstein, « The meaning of a word is its use in the language » (Wittgenstein, 1953 : n° 43), stipule qu'on ne peut comprendre véritablement le sens d'un mot qu'en fonction de la situation spécifique dans laquelle ce mot est employé. Enfin, Wittgenstein considère que les obstacles rencontrés lors d'une réflexion philosophique découlent de malentendus générés par le langage courant et propose l'analyse des pratiques langagières quotidiennes selon une approche philosophique. Cependant, la théorie des actes de langage ne s'intéresse qu'aux propriétés générales d'utilisation du langage quotidien et des actes liés au langage (Austin, 1962 ; Searle, 1969). Selon cette approche philosophique du langage, la structure des actes de langage est composée concurremment de trois niveaux : 1) un acte locutoire – une structure abstraite de sons, 2) un acte illocutoire – sa réalisation par des moyens langagiers et 3) un acte perlocutoire – l'effet psychologique ressenti par le destinataire. Le troisième acte, qui

varie selon les conditions contextuelles, met l'accent sur la dimension sociale de l'utilisation de la langue.

Selon le point de vue pragmatique, Peirce introduit le concept d'« interprétant » dans la sémiotique contrairement aux sémioticiens de l'École de Paris qui insistent sur la signification que produit la structure du signe. Il explique que le processus sémiotique implique un rapport triadique entre un signe (le *representamen*), son objet et son interprétant. Le signe reproduit son objet dans l'interprétant qui se situe dans la conscience de l'interprète. La sémiotique peircienne introduit l'importance de l'interprétation pour la signification et propose que le signe soit utilisé pour induire des actes humains, cette théorie étant à la base du pragmatisme. Eco s'intéresse aussi à la manière d'interpréter du destinataire qui coopère à l'actualisation du texte. Sa théorie, ayant pour objectif d'expliquer les œuvres d'art contemporain dans les années 1960, part de l'hypothèse de l'*œuvre ouverte* qui « se caractérise par une invitation à *faire une œuvre* avec l'auteur » (Eco, 1965). Usant de ces considérations, Eco va développer une théorie sémiotique. Pour lui, le *signe* est utilisé pour transmettre une information, pour dire ou indiquer une chose que quelqu'un connaît et souhaite que d'autres partagent également (Eco, 1988). Tous les signes sont acteurs du processus de signification, mais constituent aussi un élément du processus de communication. Le texte, cette « machine paresseuse », réclame donc une coopération interprétative de la part du lecteur pour combler les « blancs » ou les « non-dits » (Eco, 1985).

1.1.2. Une prolifération de définitions du discours

1.1.2.1. Savoir et pouvoir

Sous l'influence du pragmatisme, d'autres approches se situant hors du domaine de la linguistique présentent des notions et des études diverses sur le discours. Pour Foucault, le discours constitue un thème essentiel dans ses premiers travaux : *Naissance de la*

Clinique (1963), *Les mots et les choses* (1966), *L'archéologie du savoir* (1969) et *L'ordre du discours* (1971). Le langage est une aire où le raisonnement de l'humain se taille. Pourtant, en fait, l'être humain suit les demandes du langage (Foucault, 1966). Le discours se définit comme un ensemble d'énoncés qui apparaissent comme un événement dans un contexte concret :

> « Les figures de la douleur ne sont pas conjurées au bénéfice d'une connaissance neutralisée ; elles ont été redistribuées dans l'espace où se croisent les corps et les regards. Ce qui a changé, c'est la configuration sourde où le langage prend appui, le rapport de situation et de posture entre ce qui parle et ce dont on parle (Foucault, 1971 : VII) ».

Le discours est un système de règles qui détermine la réalité elle-même. L'objet est saisi dans le réseau de la signification linguistique qui est la condition préalable pour la représentation. Et dans ce réseau linguistique, l'objet peut être perçu ou non. Le discours, composé par une langue et des signes, concerne le savoir, qui est déterminé par « l'épistémè » (cette structure profonde qui articule les mots et les choses). Pourtant, le savoir qui prétend poursuivre « la vérité » opprime d'autres systèmes de savoir au nom du pouvoir :

> « il [le discours] apparaît comme [...] un bien qui pose par conséquent, dès son existence (et non pas simplement dans ses applications pratiques) la question du pouvoir ; un bien qui est, par nature, l'objet d'une lutte, et d'une lutte politique » (Foucault, 1969 : 158).

En critiquant le paradigme « sémiotique-linguistique » (du structuralisme) et en spécifiant le discours par la pratique, Foucault insiste sur le fait que nous ne devons pas en demeurer à la relation du discours à sa signification, mais privilégier davantage la relation du discours au pouvoir.

> « Tâche qui consiste à ne pas – à ne plus – traiter les discours comme des ensembles de signes (d'éléments signifiants renvoyant à des contenus ou à

> des représentations) mais comme des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent. Certes, les discours sont faits de signes ; mais ce qu'ils font, c'est plus que d'utiliser ces signes pour désigner des choses. C'est ce plus, qui les rend irréductibles à la langue et à la parole. C'est ce « plus » qu'il faut faire apparaître et qu'il faut décrire » (Foucault, 1969 : 62-63).

Ainsi, le concept du discours de Foucault est lié à quatre principes : 1) le renversement : nous devons penser à retourner le discours actuel, 2) la discontinuité : le discours relève de pratiques discontinues qui se croisent et voisinent, mais aussi s'ignorent et s'excluent, 3) la spécificité : les règles régissant les événements discursifs relèvent de la pratique, et 4) l'extériorité : le discours se construit selon des conditions extérieures (Foucault, 1971). En analysant le discours selon ces concepts, Foucault démontre que la signification est contrôlée par le pouvoir qui régularise et catégorise ce que nous pouvons dire et ne pas dire et renverse ce pouvoir.

1.1.2.2. Le discours en tant qu'interaction sociale

En France, avec leur analyse du discours, Patrick Charaudeau et ses collègues ont théorisé les relations entre le discours et la société : « le sens ne dépend pas seulement de celui qui parle, ni de celui qui reçoit et interprète, mais d'un jeu de *co-construction.* C'est cela qui se passe dans l'espace public » (Charaudeau, 2016). Dans son étude des discours, Charaudeau place au centre quelques notions qui déterminent la co-construction entre ce qui permet d'émettre un discours et ce qui permet de l'interpréter, par exemple, le contrat de communication et l'imaginaire socio-discursif.

Le contrat de communication est tel un ensemble de conditions qui structure une situation d'échange (Charaudeau, 1995). Tout acte de communication se situe dans un cadre préstructuré : 1) une certaine finalité ; 2) une certaine identité des partenaires de la communication ; 3) un certain propos ; et 4) un certain dispositif. Afin d'opérer avec succès une communication, il faut bien connaître ce contrat qui définit la situation

(Charaudeau, 1995). L'imaginaire socio-discursif constitue une autre notion essentielle. Lorsque des discours circulent dans des groupes sociaux, ils ont nécessairement trait à notre imaginaire : « Les individus qui vivent en société sont à la fois producteurs d'imaginaires sociaux par les discours qu'ils produisent, et prisonniers de ceux-ci (Charaudeau, 2016) ».

Un autre chercheur, Teun A. van Dijk, a aussi contribué à étayer cette discipline de l'analyse du discours. Van Dijk considère que le discours est une extension de la langue et du signe, accomplie dans le but et l'intérêt du sujet, et qu'il est influencé par le contexte ou la situation d'énonciation, c'est-à-dire que le discours est en « interaction avec la société ». Selon lui, une étude du discours doit s'intéresser à la syntaxe, à la sémantique, aux interactions, à la cognition et surtout au contexte qui joue un rôle essentiel dans la description et l'explication des textes et des conversations. Il met l'accent sur « les propriétés de ce que les gens disent et écrivent de sorte qu'ils accomplissent des actes sociaux, politiques, culturels dans des contextes locaux variés ainsi qu'au plus grand niveau de la structure sociétale et culturelle (van Dijk, 1997b). Ainsi, « [d]ès que nous considérons plus sérieusement ces approches contextuelles du discours, nous impliquons quantité d'aspects sociaux et culturels dans notre analyse » (van Dijk, 1997a).

De ce point de vue, dans une relation « dialectique », le discours et le contexte s'influencent l'un et l'autre. Cette idée que le discours en tant qu'acte peut changer ou définir les propriétés du contexte introduit l'analyse critique du discours (Fairclough, 1992). Pour Reiner Keller qui propose la *Wissenssoziologische Diskursanalyse* (l'analyse du discours comme sociologie de la connaissance), le discours désigne « le rapport de régularité entre un ensemble spécifique de pratiques d'énonciation et un contenu sémantique proposant une certaine structuration cognitive-symbolique du monde » (Keller, 2007 : 65) où les acteurs sociaux sont à la fois porteurs et réalisateur

d'un discours (*ibid.* : 67). Nous recourrons donc à la notion de discours afin d'étudier la production et la circulation sociales des connaissances[74].

1.1.2.3. Le discours : une dimension politique

L'approche althussérienne de l'idéologie influence aussi la détermination du discours, surtout dans le domaine de l'analyse du discours en France. Par exemple, Michel Pêcheux insiste sur le fait qu'il faudrait éviter deux erreurs à propos du terme discours : 1) une confusion du discours et de la parole (au sens saussurien) et 2) considérer le discours comme un supplément social de l'énoncé. Il prend donc en considération « des rapports de contradiction, antagonisme, alliance, absorption... entre des formations discursives appartenant à des formations idéologiques différentes » (Pêcheux et Fuchs, 1975). Ainsi, l'analyse du discours, qui constitue un lieu où le langage et l'idéologie se croisent selon Althusser, relève de l'analyse des dimensions idéologiques de l'utilisation du langage et de la matérialisation de l'idéologie dans le langage. Les mots et la signification des mots varient selon un positionnement d'ordre idéologique ou politique ou la formation discursive qui contourne « ce qui peut et doit être dit [...] à partir d'une position donnée dans une conjoncture donnée » (Haroche, Henry et Pêcheux, 1971 : 102 ; cité dans Pêcheux et Fuchs, 1975 : 11).

1.1.3. Discours et musée

Alors que la dénotation du discours s'étend sans cesse historiquement et théoriquement, comme nous n'avons considéré que certaines définitions, cela pose

[74] Son analyse concrète du discours comprend 1) la reconstruction analytique de la matérialité des pratiques discursives et des ressources matérielles ainsi que sa localisation historico-sociale, 2) l'analyse de la structuration symbolique du monde proposée par le discours en question (Keller, 2007 : 71). Dans la prochaine section, nous approfondirons davantage la sociologie des connaissances sur laquelle une part de cette recherche s'ancre.

problème pour déterminer notre objet d'analyse ou notre corpus, Maingueuneau parlant même d'une « incontrôlable polysémie du terme « discours » et de la faible spécification de la « formation discursive » (Maingueuneau, 1993 : #48). Les rapports que le musée lie avec le discours peuvent être multidimensionnels. D'abord, nous pouvons considérer le musée comme discursif selon l'épistémè foucaldienne (Hooper-Greenhill, 1992). Le musée institue des situations communicationnelles où un discours artistique ou bien scientifique est produit (Schiele, 2001). L'« ensemble des expositions et des musées constitue une formation discursive qui produit des formes langagières écrites relevant du discours de la médiation culturelle des musées » (Poli, 2002 : 18). Enfin, nous adopterons le discours comme objet d'étude afin d'en faire ressortir le contenu sous-jacent à partir de sa structure : « [...] il ne s'agira en tout cas ni de formuler des appréciations sur la validité du contenu des discours scientifiques pris comme objets, ni de définir des règles pour la production du savoir vrai. [... Elle] visera uniquement l'*explication* des formes discursives et leur *typologie* » (Greimas et Landowski, 1979 : 6).

1.1.3.1. La « nouvelle » muséologie

C'est la position du visiteur dans l'étude du musée qui nous fait considérer le discours muséal différemment de la muséologie « traditionnelle » qui étudie des fonctions générant un savoir à travers les sciences de l'histoire de l'art, de l'ethnologie, de l'histoire, de l'archéologie ou des sciences traditionnelles, par l'intermédiaire seulement de la collection. Les visiteurs des musées ne sont pas considérés simplement comme des « récepteurs passifs » mais, d'ores et déjà, occupent une place de « producteurs de sens » dans le processus de fonctionnement de l'exposition (Davallon, 1986). De plus, en considérant que les visiteurs constituent une partie de la société, la question du musée ne se limite plus au monde académique ou au monde de l'art mais intègre la sphère politique. Le musée se reconnaît en tant qu'institution

sociale proposant une « forme opérationnelle des connaissances ». Tout en utilisant des moyens représentationnels, le musée préserve la stabilité de l'ordre et les rapports existant entre les personnes et les choses dans une société donnée (Dewdney, Dibosa et Walsh, 2013).

Sous la dénomination de « nouvelle » muséologie, la muséologie britannique, dans la tradition de l'étude de la culture, travaille rigoureusement cette question. En effet, Peter Vergo, en proposant le terme de « nouvelle muséologie » dans son ouvrage paru en 1989, note la fonction duelle de la collection du musée avec la place de l'étude et de l'exposition héritée comme une justification, mais aussi un dilemme des musées publics du début. Il accentue cependant le fait que la collecte véhicule une forte dimension politique, idéologique ou esthétique. Toutes les activités du musée, telles que l'acquisition, la juxtaposition ou l'arrangement des objets, sont profondément liées au système de valeurs de la société dans laquelle le musée s'ancre. Enfin, cette nouvelle muséologie, selon Vergo, remet en question le but des musées qui n'a guère été traité auparavant (Vergo, 1989). Dans les études suivantes menées par d'autres chercheurs, le musée est déterminé comme un « exhibitionary complex » où l'État gouverne le public au moment de l'établissement de l'État-nation. Le rôle des visiteurs semble très important, car ils pratiquent ce nouveau pouvoir au cœur de l'espace muséal (Bennett, 1995). Dans les études consacrées aux visiteurs (Hooper-Greenhill, 1994) ou à la signifiance de la collection (Pearce, 1994), le musée est considéré comme un message/média, dans le contexte de la communication de masse. Ces études cherchent à définir comment les musées construisent et transmettent un système de valeurs à travers leurs collections et leur exposition. Simultanément, la muséologie devient critique vis-à-vis du contexte anthropologique postmoderne, poststructural et postcolonial. Cette tendance s'intéresse aussi aux dimensions communicatives du musée et cherche à déterminer comment des connaissances générales sont coconstruites par les visiteurs, les conservateurs ou autres (Ames, 1995 ;

Clifford, 1994). Toutes ces idées accentuent le discours produit par le musée au lieu de la collection qui était auparavant considérée comme plus importante que le musée.

1.1.3.2. Le discours de la médiation et la mise en exposition

Cette recherche vise à analyser le discours effectivement produit au musée selon ce point de vue critique du musée. C'est le discours de la médiation, entre autres, plus directement destiné au public dans une société qui se renforce au fur et à mesure que cette idée de nouvelle muséologie se répand :

> « Les établissements qui se constituent en terrains, objets ou partenaires de recherche ne se réduisent pas à la famille des lieux de culture scientifique et technique, mais l'ampleur des recherches menées à propos de ceux-ci est significative d'une attention passionnée à ce qui, dans les musées, relève d'une réflexion sur les rapports au savoir mobilisant à la fois la dimension institutionnelle et la dimension médiatique des communications sociales, toutes deux fortement portées par le musée » (Le Marec, 2007a : 16).

La médiation, qui désigne essentiellement une action visant à réconcilier ou mettre d'accord deux ou plusieurs parties lors d'une situation conflictuelle, permet la recherche d'un lien entre l'énonciateur et le récepteur : grâce à une tierce personne, ce lien s'établit avec pour but de faciliter au récepteur la compréhension par la construction de sens (Liquète, 2010). Dans le cadre muséal, le terme médiation est utilisé surtout en France et au sein de la francophonie européenne depuis les années 1980. La médiation culturelle recèle bien évidemment des connotations idéologiques et politiques : « Penser le rapport de la culture avec les publics que ce soit en termes de transmission ou de communication, c'est instituer une politique » (Dufrêne et Gellereau, 2010 : 74). Dans la tradition française de la démocratisation, la médiation culturelle s'impose le rôle de régulariser la société. Répondant à l'hypothèse qu'il existe certaines tensions entre le musée et son public et que le public rencontre des

difficultés pour interpréter les objets muséaux sans intervention, entre donc en jeu la *médiation*, qui est menée dans l'espace muséal « afin d'établir des ponts entre ce qui est exposé (le voir) et les significations que ces objets et sites peuvent revêtir (le savoir)» (Desvallées et Mairesse, 2012 : 216). Considérant la dimension sémiotique de la médiation, en tant qu'opération sémiotique de traduction :

> « La médiation est donc un processus d'accompagnement sémiotique nécessaire qui intervient à chaque occasion de fabrication de signes. Le médiateur (dispositif, machine ou humain), tel un interprète, se glisse dans le processus sémiotique élémentaire pour y insérer des interprétants destinés à faciliter, développer, accomplir, enrichir, augmenter, le processus interprétatif » (Darras, 2006 : 72).

Ainsi, le discours de médiation renforce le fonctionnement du musée en tant qu'institution du savoir, non pas seulement pour l'appréciation esthétique, même dans les musées des beaux-arts. Récemment, l'exposition est devenue l'activité majeure des musées, en tant que dispositif médiatique : « L'exposition est l'action de faire public, de démontrer publiquement et de parler. Elle est un événement où quelqu'un rend quelque chose public y compris les opinions et le jugement des sujets exposés » (Bal, 2011 : 529).

Comme l'une des nouveautés du musée moderne est de faire voir les objets au public, empruntons ici la conception de l'exposition de Davallon :

> « Exposer, c'est donner à voir pour faire comprendre – autrement dit, pour dire – quelque chose. L'important est en ce cas le sens qui sera construit par une mise en exposition qui choisit, rassemble, articule des composants, parmi lesquels les objets, mais aussi des textes, des vidéos, des photos, des dessins, des dispositifs interactifs, etc. L'exposition a alors une finalité communicationnelle qui suppose qu'elle soit un ensemble organisé destiné à produire de la signification pour le visiteur, autrement dit qu'elle soit un texte » (Davallon, 1999).

L'introduction du discours savant de l'histoire de l'art ou de l'histoire naturelle pour structurer l'exposition change l'exposition en un dispositif médiatique qui génère une relation sociale et s'inscrit dans un espace social. Au cours de la visite, une relation sociale s'établit entre les acteurs sociaux et l'ensemble des objets du musée. À travers l'exposition, les objets et le public existent l'un pour l'autre. Donc, selon une approche technique du musée, l'exposition ne constitue pas une simple machine à communiquer mais un dispositif social qui lie les visiteurs et les « objets et savoirs » du musée (Davallon, 1992). Le discours expographique – « l'ensemble des [ou contenus des] messages qui accompagnent les expôts et l'acte de leur exposition lui-même » fait référence au « contenu sémantique du message global transmis par une exposition » (Poli, 2002 : 88) au public. L'exposition concrétise les caractéristiques communicationnelles du musée. Une fois postulé que le musée est bien un média par sa situation communicationnelle et aussi qu'il « structure des espaces d'opérativité symbolique (Schiele, 2001 : 11), nous pouvons aussi considérer d'autres supports communicationnels du musée, par exemple : les publications, les revues ou journaux, qu'il s'agisse d'édition papier ou numérique. Ces moyens plus traditionnels et directs de la communication sont cependant très peu étudiés. Ces écrits, qui permettent « de passer de l'objet au mot, mais également du mot au discours » (Poli, 2002 : 60), représentent le plus souvent un corpus d'analyse du discours dans d'autres domaines tels que le discours politique ou scientifique. Le discours de la médiation dans le musée est produit de manière à vulgariser, dans le cas scientifique, ou à démocratiser, dans le cas culturel, mais établit aussi ou change la relation sociale entre les objets du musée et les visiteurs.

1.2. Les connaissances en tant que faits sociaux

Nous souhaitons aborder notre objet de recherche sous l'angle de la vulgarisation scientifique par un musée d'art, plus précisément, étudier son discours muséal visant à transmettre des connaissances savantes à un public non expert. Soulignons tout d'abord

le fait que toutes les connaissances humaines se développent, se transmettent et se maintiennent dans une situation sociétale. Cette appréhension de la formation des connaissances se dégage notamment de la sociologie de la connaissance. Présentons ici la notion de connaissance/savoir selon cette discipline, puis la manière selon laquelle le musée par l'entremise de sa collection et de l'exposition génère une culture à transmettre[75].

1.2.1. La pensée et le contexte socio-historique

1.2.1.1. La naissance de la sociologie de la connaissance

Les connaissances ne sont pas des faits objectifs qui peuvent être expliqués simplement par la logique ou la raison, mais un produit projeté par la conscience individuelle et collective. La sociologie de la connaissance réfléchit à la question des modalités de diffusion des connaissances et des savoirs comme naturellement de mise dans la société. Ce système est-il irréprochable en soi ? Ce doute résulte du développement hâtif des sciences naturelles au XIX[e] siècle, intervenant après « le triomphe de la Science sur le dogme théologique et métaphysique » qui a débuté au XVI[e] siècle (Mannheim, 2013[1936] : 8). Un important volume de connaissances s'est ainsi accumulé et s'est trouvé confronté au savoir prédonné des sociétés du passé. Conscients de cette situation, les philosophes ont souligné que la connaissance n'est pas prédonnée ni complète, mais évolue sans cesse. Autrement dit, toute connaissance ne constitue pas une vérité immuable, mais plutôt un fait instauré par une demande sociale.

Ainsi, nos connaissances sont indivisiblement liées à la société et sont conditionnées par des circonstances sociétales, ce que Karl Mannheim dénomme *Seinsgebundenheit des Wissens* (des connaissances inféodées à l'être). Cette idée est inspirée par la

[75] Nous pouvons aussi parler de représentation sociale ou de savoir commun.

Critique de l'économie politique de Karl Marx : « Ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur être ; c'est inversement leur être social qui détermine leur conscience » (Préface, 1859). Mannheim rappelle que la conscience humaine ne peut se libérer du contexte social, aussi nos connaissances demeurent-elles sous influence sociétale.

Dans l'ouvrage de Max Scheler, *Problèmes de sociologie de la connaissance* (1924) et celui de Karl Mannheim, *Idéologie et utopie – Une introduction à la sociologie de la connaissance* (1936) », le terme « sociologie de la connaissance » est nouvellement employé pour désigner cette discipline constituant une méthode positive permettant d'étudier presque toutes les facettes de la pensée humaine (Berger et Luckmann, 1966 : 9). Mannheim étudie comment historiquement les connaissances se génèrent. Selon lui, les connaissances découlent d'une « superstructure culturelle », soit d'un ensemble de faits objectifs que l'homme découvre et de l'« infrastructure sociale » dans laquelle les hommes évoluent. Nos connaissances associent un contenu, c'est-à-dire un aspect interne, similaire à des faits objectifs, et un aspect externe relatif à l'homme et à la société qui fabrique ces connaissances. La sociologie de la connaissance de Mannheim désire étudier les rapports entretenus par les idées individuelles et le contexte sociétal tout en considérant les connaissances entretenant des relations avec des éléments sociaux externes à nos connaissances.

Cette problématique de la sociologie de la connaissance fait émerger un nouveau paradigme : nos connaissances ne sont plus considérées comme constantes, mais peuvent être modifiées, être fausses, demeurer incomplètes. Elle revêt des aspects ayant trait à la philosophie, à la littérature, à l'art, aux sciences naturelles et à la cognition.

1.2.1.2. Des connaissances « scientifiquement » construites

Traditionnellement, les connaissances en tant qu'objet de recherche de la sociologie de la connaissance, d'après Scheler et Mannheim, ne comprennent que les connaissances relatives aux religions, aux idéologies ou à la philosophie, y compris la littérature et l'art. Or, depuis les années 1970, s'y sont adjointes les connaissances en sciences naturelles. Le développement de la sociologie de la connaissance (et surtout de la sociologie de la connaissance scientifique) concourt à une différenciation radicale des postures épistémologiques de la connaissance avec une posture positiviste qui considère la valeur de vérité des connaissances représentant la réalité comme indépendante de l'intention des hommes, de la subjectivité des acteurs, et une posture constructiviste qui envisage les connaissances en tant que produit de la réalité socialement construite. Dans l'optique de cette discipline, réalité et connaissances de toutes les sciences sont afférentes à un contexte socio-historique et à une relativité sociale[76].

Dans les années 1960, dans leur ouvrage *La construction sociale de la réalité*, Berger et Luckmann (1966) s'interrogent sur les connaissances de la vie quotidienne ainsi que sur la construction de la réalité. Ils étendent l'objet de la sociologie de la connaissance à l'ensemble des systèmes symboliques : une signification subjective devient un artifice objectif du langage et la réalité est intériorisée à l'individu par la socialisation. L'objet de la connaissance est cette expérience objectivée de l'individu. La connaissance est transmise à travers le temps aussi grâce au langage.

Parmi les « machineries conceptuelles » qui permettent à l'univers symbolique de se maintenir, on admet les produits sociaux qui intègrent toutes les activités humaines en

[76] Gilbert et Mulkay (1984), par leur analyse sociologique, ont révélé que les réalités établies par les sciences de la nature sont perçues comme un consensus discursif par les scientifiques.

leur sein, les sciences, en tant que propriété de l'élite des spécialistes, ces connaissances se trouvant dessaisies des connaissances quotidiennes de la société. Les membres « laïcs » de la société ne comprennent alors plus comment leur univers se maintient conceptuellement (Berger et Luckmann, 1966 : 112). Comment pouvons-nous discerner plus clairement les croyances que ces membres « laïcs » véhiculent en général, c'est-à-dire leur bon sens et une assertion intentionnelle « scientifique » ?

L'expansion du syntagme « connaissances scientifiques » est usuellement lié aux sciences naturelles. Le développement des méthodes scientifiques à partir du XVII^{e} siècle a contribué à nous faire acquérir un certain savoir relatif au monde physique et à ses phénomènes. En même temps, cette méthode fonctionne comme critère déterminant les résultats de l'étude de certaines disciplines en tant que connaissances scientifiques. Pour être scientifique, une méthode d'investigation doit être fondée sur une évidence observable et mesurable, soumise aux principes spécifiques du raisonnement et de l'expérimentation. Une approche scientifique consiste en une collecte de données par des observations et des expérimentations, puis par la formulation et le test d'hypothèses. Cette approche scientifique, d'abord appliquée aux sciences naturelles, conçoit la nature comme objet d'étude, avec la physique et la chimie. Après l'introduction de la tendance positiviste dans le domaine des « sciences de l'esprit », selon Wilhelm Dilthey (1883), les autres disciplines, ou sciences molles, ayant pour objet l'étude de l'homme et de la société, comme l'histoire, la littérature, la sociologie, ont intégré ces critères dans le but de valider la pertinence de leurs résultats.

1.2.1.3. L'approche des discours et l'herméneutique

Pour cette recherche empirique portant sur les connaissances délivrées par le discours du musée servant une situation communicationnelle, les recherches relatives à la *Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse* (analyse du discours du point de vue de la sociologie de la connaissance) proposées par Reiner Keller constituent une partie des

fondements théoriques et méthodologiques qui s'avèrent nécessaires. En envisageant le concept de discours comme ce qui « désigne le rapport de régularité entre un ensemble spécifique de pratiques d'énonciation et un contenu sémantique proposant une certaine structuration cognitive-symbolique du monde » (*ibid.*: 66), cette étude analysera « la construction sociale, discursive, des structures et ordres symboliques, leur genèse, objectivation, légitimation, circulation dans la société » (*ibid.*: 67). Puisque les acteurs sociaux sont concepteurs de discours, nous suivrons le postulat de Foucault (1971) soulignant que les discours sont produits, reproduits et transformés dans et à travers les pratiques des acteurs impliqués. Nous examinerons les arguments de Berger et Luckmann (1966) s'intéressant au processus de socialisation des acteurs dans divers univers de discours – et notifiant des « cristallisations temporaires dans le flux social de production et circulation de sens » (Keller 2007 : 67) – et la théorie du signe d'Alfred Schütz sur les signes et les langues. « Le signe naît dans les interactions sociales. Schütz ne s'intéresse pas au signe en tant qu'élément linguistique mais à la fonction qu'il remplit dans le processus de signification du monde. Ainsi, le signe (et la langue ou tout système symbolique) est-il considéré en fonction de sa qualité de porteur des savoirs et connaissances dans une collectivité sociale » (*ibid.*: 68).

Complémentaires de la sociologie herméneutique de la connaissance qui déchiffre « la construction sociale de la réalité sur les passages consacrés aux savoirs et connaissances des acteurs à l'œuvre dans les actions ou pratiques quotidiennes » (*ibid.*: 62), ses recherches analysent le moment où les savoirs et les connaissances s'objectivent et s'institutionnalisent collectivement afin d'étudier les rapports et les dynamiques des savoirs et des connaissances d'aujourd'hui (*ibid.*).

Le caractère herméneutique implique ici « un travail de réflexion sur la position du chercheur, ses capacités et ses stratégies d'interprétation des données » (*ibid.*: 63). En effet, 1) le processus interprétatif du sujet-acteur se fonde sur un stock collectif de savoirs et ses a priori socio-historiques, et 2) les chercheurs recourent également à des

processus interprétatifs.

1.2.2. La collection et l'exposition

Pour analyser le moment de « l'objectivation et de l'institutionnalisation collectives de la circulation des savoirs et des connaissances » (*ibid.*: 62), il faut d'abord entreprendre « la reconstruction analytique de sa matérialité (des pratiques discursives et des ressources matérielles) et sa localisation historico-sociale » (*ibid.*: 69). Dans notre recherche, c'est donc la notion de collection qui constitue l'un des éléments primordiaux de la communication des connaissances livrées par le musée. Parce qu'elle est à la fois produite dans ce système symbolique et qu'elle construit ce système. De plus, la matrice communicationnelle des salles d'exposition doit être appréhendée en tant qu'espace social et relationnel puisque le visiteur est placé en position d'interlocuteur d'un discours muséographique qui lui est destiné en majeure partie.

1.2.2.1. De l'objet à la collection

Le musée est un lieu d'archivage et de transmission de la culture (Deloche, 2007). Cette transmission peut se réaliser par la célébration d'un patrimoine et d'une identité déterminée. Dans cette section, nous nous concentrerons sur le musée européen de l'époque moderne, car il constitue l'origine et le modèle des musées d'aujourd'hui dans le monde entier et, en outre, il est étudié davantage que les musées d'autres régions et d'autres époques. Nous dégagerons ses principes de fonctionnement majoritairement centrés sur sa collection, ce qui n'inclut pas les écomusées, les musées de société ou les centres dédiés aux sciences, du fait de leur émergence souvent plus récente et de l'absence de collections permanentes. Une collection se structure selon l'épistémologie de l'époque, comme le souligne Eilean Hooper-Greenhill. Par exemple, alors qu'au XVI^{e} siècle en Occident, les collections des cabinets de curiosité incluent des objets rares et inédits d'abord pour aider à la compréhension des « textes divins », elles

s'organisèrent plutôt selon des orientations taxonomiques au XVII^e siècle dans le but de favoriser une connaissance du monde (1992).

À partir du XVIII^e siècle, tandis que collections et musées deviennent de plus en plus accessibles au public, les collections constituées et exposées dans des musées véhiculent une des représentations de l'art et de la société ou incarnent elles-mêmes le processus de formation et de circulation de ces représentations. Les collections faisant partie du domaine public représentent le système de valeurs d'une société et son témoignage matériel, proposant ainsi un « résumé de l'univers » (Pomian, 1987) au public civilisé permettant de comprendre notre monde à travers l'épistémologie de l'*objet-leçon*. Par ailleurs, dans le contexte de l'extension des musées nationaux en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles, l'État-nation, en tant que collecteur important, recueille et présente des objets. En insistant sur la possession de ses collections, il accumule des matériaux culturels provenant, entre autres, des pays colonisés par lui. D'autre part, en légitimant son droit d'exister et en objectivant son histoire, il collecte aussi et présente les objets de son propre passé (MacDonald, 2011). Par cette opération, la collection génère un système de valeur patrimoniale et attribue cette valeur aux objets. À travers son inscription, son classement, son étude et son exposition, la collection – cet ensemble d'objets – fonctionne donc comme un dispositif symbolique et législatif.

1.2.2.2. Un ensemble d'objets

Une collection est constituée par, selon Krzysztof Pomian :

> « tout ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet, et exposé au regard » (Pomian, 1987).

Selon les dictionnaires du XIX^{e} siècle, par exemple le dictionnaire de Napoléon Landais (1834) et le V^{e} Dictionnaire complet des synonymes ou acceptions de la langue française (1839), une collection est définie surtout comme un ensemble d'objets de curiosité, non pas d'objets d'art, car les auteurs de ces dictionnaires méprisent quelque peu ces collections, ne saisissant guère l'aspect philosophique que véhiculent ces « vanités » (Hamon, 2001).

> « Le recueil de plusieurs choses qui ont quelque rapport ensemble : collection de conciles, collections d'antiques, de plantes, de coquilles » (Napoléon Landais, 1834 ; in Hamon, 2001).
>
> « Les collections de livres, de tableaux, de curiosités, etc., sont au nombre des choses dont l'homme se promet en vain de jouir » (Boiste, 1839 ; in Hamon, 2001).

Il semble que ces auteurs n'aient pas remarqué la signification sociosymbolique de la collection et sa logique d'assemblage. Néanmoins, « le temps des musées » étant advenu, certaines collections ont commencé à entrer dans des musées établis : des collections privées prestigieuses ont été acquises par les institutions nationales (Hamon, 2001), après avoir passé une double sélection, l'une opérée tout d'abord par un collecteur individuel, l'autre réalisée ensuite par un conservateur de musée. Les *muséalia* sont ainsi le fruit de pratiques sociales, d'un « recueillement » révélant le processus à travers lequel les objets deviennent une partie des collections, les collections elles-mêmes acquérant une signification collective et pouvant être appréciées. La sélection se situe au cœur de la collecte. Elle implique une vue sur les idées sociales héritées de la valeur attachée à un objet particulier. À partir de là, le musée effectue sa propre interprétation de ces matériaux (Pearce, 1992). Nous dirons qu'il construit un discours sociosymbolique (Poli, 2002 : 87)

1.2.2.3. Les objets de musées

En mettant l'accent sur la valeur symbolique de la collection, Pomian remarque également que tout objet d'une collection perd son utilité ou sa valeur économique ; en contrepartie, il devient porteur de sens : « *sémiophore* » (Pomian, 1987). Dans ce cas, il nous faut approfondir également la notion d'objet puisque ces objets composent les collections des musées. Divers points de vue concernant l'objet de musée (*muséalia*) ont été développés – « une chose muséalisée, une chose pouvant être définie comme toute espèce de réalité en général » (Desvallées et Mairesse, 2012). Les musées acquièrent, étudient, préservent et communiquent sur ces objets, tout convergeant vers ces objets, vers la production d'objets. À travers cette objectivation systématique des choses, les objets sont mieux étudiés que lorsqu'ils demeurent dans leur contexte d'origine (terrain ethnographique, collection privée ou galerie). Pourtant, les objets de musées sont souvent « décontextualisés » : ils ne servent plus à ce à quoi ils étaient destinés, mais « entrent dans un ordre symbolique qui leur confère une nouvelle signification ». Par conséquent, dans une exposition, les objets peuvent être utilisés comme des signes, au même titre que des énoncés dans un discours (Desvallées et Mairesse, 2012) :

> « au fond, les *muséalia* sont moins à considérer comme des choses (du point de vue de leur réalité physique) que comme des êtres de langage (ils sont définis, reconnus comme dignes d'être conservés et présentés) et des supports de pratiques sociales (ils sont collectés, catalogués, exposés, etc.) » (Davallon, 1999).

Pearce a aussi tenté une analyse sémiotique des objets et des collections :

> « Chaque société [...] opère dans des paramètres sociaux qui sont, en gros, l'héritage du passé historique, jusqu'au passé immédiat. Il en résulte que nous disposons dans la structure sociale de la *langue*, un corps d'objets, une culture matérielle pour produire notre vie sociale. Pour créer le sens

> social, ceux-ci sont structurés selon des catégories généralement comprises, et donnent lieu à la *parole*, les objets réels dans la circulation quotidienne faisant leur travail social. Parce que les objets ne sont significatifs que les uns par rapport aux autres, ces objets sociaux travaillent en groupes ou en ensembles [...] » (Pearce, 1994 : 2 ; traduit par nos soins).

Nous pouvons ainsi dire que le statut des objets dans le musée n'est pas intrinsèque mais qu'il naît de la relativité de la taxinomie de la collection et du contexte spatial de l'exposition (Lesaffre, 2011).

1.2.2.4. Des collections institutionnelles

La collection d'une institution par le musée, par exemple, impose une nouvelle signification sociale au groupe de ces objets qui sont dessaisis de leurs contextes originels pour répondre à un objectif institutionnel propre. La phase moderne de collecte institutionnelle ne s'étend que sur deux siècles, mais le musée souligne que la collection n'est pas une somme d'objets mais une série rationnelle à compléter (MacDonald, 2011).

Les intérêts disciplinaires se diversifient et, de plus en plus, les objets recueillis ne semblent plus être autant au cœur de la création de connaissances (Knell, 2004). Tous les musées ont pour raison d'inciter le public à y entrer pour regarder, contempler, découvrir, s'instruire (Davallon, 1992). Jouant un rôle sémiotique dans la communication, l'objet sert à construire du sens et pas uniquement à être exposé au regard du public. Ce changement de pratique met au premier plan la notion de patrimoine qui constitue un « fondement historique et idéologique » et naît avec « le combat politique et la polémique publique » (Béghain, 1998). En tant que collection institutionnelle dans le cas du musée national, les objets de cette collection sont sélectionnés et thésaurisés par l'institution de l'État suivant des contextes scientifiques, socioculturels et politiques antérieurs, de façon à donner une idée de l'authenticité et

du caractère concret d'une identité commune à une nation (Knell, 2004). Ce processus est évidemment lié à une politique nationaliste, à une législation restrictive et à des écritures contestées du passé et du futur. En sélectionnant un ordre de classement dans une hiérarchie, la collection constitue elle-même sa structure taxinomique esthétique (Clifford, 1994). En même temps, le musée patrimonialise ses objets, en répétant le « rituel de reconnaissance/appropriation » de chaque visite du musée par le public (Davallon, 1992 : 15).

1.2.2.5. Un savoir de référence

La collecte constitue une approche particulière du monde matériel et social dans la relation entre l'homme et l'objet. L'idée que les objets forment une voie privilégiée pour connaître le monde date de l'approche épistémologique du XVIII[e] siècle. Les disciplines académiques jouent un rôle important en produisant les principes et les pratiques permettant de sélectionner et d'organiser ce qui vaut d'être collecté, et vice versa, la classification des objets collectés sert à produire des connaissances relatives. La collecte non seulement produit un savoir sur les objets mais aussi configure ce monde particulier que nous cherchons à connaître et cerner (MacDonald, 2011). Ces enjeux sont rendus possibles et sont renforcés par l'existence de champs de savoirs académiques de référence, comme l'histoire de l'art, l'archéologie, l'ethnologie (Davallon, 1992).

Comme nous pouvons le remarquer avec la « modernisation » (ou l'occidentalisation) du monde de l'art au Japon au cours de la période Meiji, pour l'élaboration de son système artistique reposant sur des modèles occidentaux, ces institutions artistiques très « officielles » ont été financées par l'État et créées en réponse à l'idéologie nationaliste du gouvernement, ce qui a permis ainsi d'inventer simultanément un savoir de référence en histoire de l'art et des termes japonais pour désigner ce qui est spécifique au monde de l'art occidental (Sato, 2011). Par exemple, en retraçant

comment les céladons de Koryŏ ont obtenu la reconnaissance de leur valeur esthétique et de leur statut patrimonial dans la société coloniale coréenne, PARK Sohyun remarque que le Musée royal de Chosŏn, qui les a collectés et présentés le premier au public, a joué un rôle important dans cette situation coloniale (Park, 2006).

Les objets doivent être adaptés au système des arts et à des savoirs relatifs aux arts pour entrer dans les collections. La distance entre le système et le contexte original des objets entraîne toujours des conflits. Les collections des trois musées nationaux que nous avons choisi de traiter, le National Museum of Korea, le National Folk Museum et le National Museum of Modern and Contemporary Art, s'inscrivent dans des délimitations précises : des artefacts culturels scientifiques et des œuvres esthétiques, qu'il s'agisse d'art ancien ou d'art contemporain. Clifford emprunte le « carré sémiotique » de Greimas pour cerner les problématiques qui souvent surviennent lorsqu'il s'agit d'aborder des arts non occidentaux, et la taxonomie introduite et élaborée au XVIII^{e} siècle en Europe, incitant à nous interroger sur la frontière de l'art et de la science ou de l'esthétique et de l'anthropologie. Les relations entre la narration muséale et l'interprétation matérielle demeurent entremêlées et complexes. « Le système classe les objets et leur attribue une valeur relative. Celle-ci établit les « contextes » auxquels ils appartiennent et parmi lesquels ils circulent » (traduit par nos soins ; Clifford, 1994 : 262).

1.3. La vulgarisation scientifique et les musées d'art

Ordinairement, la vulgarisation scientifique qui se propose de rendre les connaissances scientifiques plus accessibles à un public non expert, relève du domaine des musées scientifiques et techniques. Cet enjeu, qui fait pleinement partie des missions du musée, remonte aux Lumières. Mais comment une approche scientifique peut-elle être diffusée auprès des visiteurs d'un musée d'art ? En effet, est-il signifiant de parler de vulgarisation scientifique quand il s'agit d'art et de culture, alors même qu'il existe un

autre terme, la médiation culturelle, plus adéquat à ces domaines ? Dans cette dernière section consacrée au cadre théorique de cette thèse, nous aborderons d'abord la vulgarisation scientifique au sein des musées, puis l'aspect scientifique de la médiation, s'il existe, dans les musées d'art. Enfin, nous envisagerons « la science » des musées d'art et leur scientificité qui produit et contrôle les connaissances « scientifiques » au cœur de ces musées dédiés à l'art.

1.3.1. Le musée, lieu de savoir

Philippe Hamon s'appuie sur les points communs entre musée et littérature, définissant les musées comme des « lieux de production d'objets sélectionnés, à haute valeur patrimoniale, distribués pour et par un parcours qui les échelonne dans le temps qu'accompagne un discours d'escorte pédagogique ou scientifique et qu'organise un espace organisé pour la vision » (Hamon, 1995). En Occident, dans la tradition des Lumières, le musée transforme la mémoire collective du passé et la représentation de la nation en un savoir scientifique légitime et adopte un rôle pédagogique par rapport au public. Comme d'autres lieux de savoir, tels que les universités ou les laboratoires de cette époque, le musée matérialise et objective les savoirs en les rendant transitifs, transmissibles et communicables (Jacobi, 2009).

Le musée, lieu par excellence, sert à établir et à diffuser quelques disciplines académiques qui entretiennent surtout un rapport étroit avec la nation, à savoir l'archéologie, l'histoire de l'art ou l'ethnologie. Cela dépend des catégorisations des objets, de l'époque ou de la région. Le musée acquiert ainsi une dimension scientifique. Dans un musée dédié à l'art, la rationalisation s'exerce également sur les œuvres du domaine artistique. Certains objets ont pu être violemment arrachés à leur contexte ou leur pouvoir de légitimation peut être exercé en guise de mode de valorisation : le musée est un *appareil* « qui configure l'apparaître époque après époque » et « qui invente l'art au sens moderne de l'esthétique » (Déotte, 2011 : 10). Dans un musée,

sont conservées toutes sortes d'œuvres : objets de culte, objets d'art, objets ethnologiques, détachées de toute identité ethnique, politique, sociale, religieuse, auxquelles accèdent le public, ce nouveau destinataire, chacun pouvant juger esthétiquement ces œuvres. Enfin, le musée génère une esthétique relevant de « l'universel » (Déotte, 2011). L'œuvre d'art, au sens moderne, est non seulement esthétiquement un objet d'appréciation et de délectation, mais aussi un objet de recherche scientifique pour l'histoire de l'art par l'intermédiaire de l'espace muséal.

1.3.1.1. Un espace public

À partir de l'établissement du British Museum au milieu du XVIII^{e} siècle en Grande Bretagne, pour des raisons encore peu éclaircies, les collections royales, princières ou bien privées, à travers l'Europe, deviennent accessibles ou la propriété du public. Le Musée du Louvre en France s'ouvre au public après la Révolution. Puis, l'expansion de la France sous Napoléon 1er au début du XIX^{e} siècle a laissé quelques musées publics modelés d'après le Louvre dans d'importantes villes européennes, parmi lesquels le Prado en Espagne ou le Rijksmuseum d'Amsterdam aux Pays-Bas qui servirent de symboles de la nation ou à abriter un patrimoine national après le retrait de l'armée française (Abt, 2011).

Même si l'intention politique et le savoir scientifique délivrés par le musée sont potentiellement activés par l'entremise d'une visite des collections, l'aspect du musée en tant qu'espace public a commencé à être traité en tant que tel relativement plus tardivement. La question de la dimension médiatique du musée, s'insérant entre le discours politique/scientifique muséal et la société, a trait aux techniques muséales d'aujourd'hui concernant la mise en exposition : « Le musée fait l'objet d'une rationalisation portant à la fois sur la technique de mise en exposition, sur la gestion des diverses sortes de ressources (objets et savoirs, ressources financières et humaines) » (Davallon, 1992). Cet aspect médiatique permet, par exemple, de déterminer le

musée comme un « lieu d'interaction entre le récepteur et les objets et de production de discours social » (Davallon, 1992 : 103). Au cours de la visite d'une exposition, d'un musée, s'établissent des relations sociales entre les acteurs sociaux et les *muséalia*, l'ensemble des objets conservés par le musée. Dans cet espace public destiné à l'exposition des œuvres, le visiteur peut se délecter, apprécier, juger, discuter de ce qu'il voit avec d'autres et enfin, former son opinion.

1.3.1.2. Un mode de communication

La vulgarisation scientifique consiste en opérations visant à convertir des connaissances scientifiques d'experts en informations accessibles aux non-experts. Avant que les sciences ne connaissent en Europe un développement magistral à partir du XVII[e] siècle, la vie quotidienne et l'univers symbolique objectivé par les expériences quotidiennes ne demeuraient jamais guère éloignés et « même l'expérience ordinaire suffisait pour percevoir et appréhender le sens des raisonnements scientifiques » (Jacobi et Schiele, 1988 : 15). De plus en plus, le développement des sciences a écarté les connaissances issues des expériences de la vie quotidienne pour privilégier celles produites par des méthodes scientifiques. Influencés par cette vulgarisation, les non-experts n'ont plus su comment conceptuellement maintenir leur univers symbolique, s'en remettant alors pour le faire à des spécialistes, tels que des scientifiques, des philosophes ou des théologien (Berger et Luckmann, 1966 :112), attendant d'eux qu'ils le démythifient et l'expliquent.

Ainsi, la vulgarisation scientifique apparaît comme une pratique inscrite dans le champ social, opérée par des acteurs sociaux et surdéterminée par ses enjeux. De plus, nos différentes sciences sont générées « dans et par une abondante production théorique et critique qui sont les conditions mêmes de l'évolution et des transformations de ses pratiques » (Jacobi et Schiele, 1988 : 14).

Parmi les pratiques vulgarisatrices du musée, la mise en exposition peut être traitée comme l'un des dispositifs communicationnels les plus notables pour la construction et la diffusion des connaissances scientifiques, comme octroyant une signification sociale à des artefacts et à la culture qui leur est affiliée, non seulement en fonction de l'endroit où un objet a été produit et utilisé, mais aussi d'où il a été recueilli et exposé : « Instrument pour l'estimation évaluative de la qualité esthétique et la valeur cognitive, autrement dit, la dimension comparative de l'avancement ethnique et éthique » (traduit par nos soins ; Preziosi, 1996 : 170). La mise en exposition au musée d'art ne sert pas uniquement à valoriser esthétiquement une œuvre, mais aussi à délivrer différentes connaissances et valeurs sociales, parfois en lien avec l'historiographie d'une nation. Dans ce cas, afin de naturaliser et de perpétuer l'ethnicité ou la nationalité, le musée sert d'instrument nécessaire au tissage téléologique des récits de fiction déguisés en *histoires*, invention de la *technologie épistémologique* (Preziosi, 1996).

1.3.1.3. La médiation culturelle au service de la vulgarisation scientifique ?

Comme nous l'avons remarqué, les connaissances scientifiques ont trait communément aux sciences physiques et naturelles et l'étude des musées, en tant que dispositif de vulgarisation scientifique, se limite bien souvent aussi aux musées scientifiques et techniques. Baudouin Jurdant rappelle cependant dans sa thèse (1973) que la vulgarisation ne se restreint pas au domaine des connaissances scientifiques (naturelles), mais touche également d'autres domaines, tels que les arts, les techniques, l'histoire, la psychanalyse, l'économie. Néanmoins, dans le domaine scientifique, la vulgarisation possède des caractéristiques spécifiques, avec son « universalité inhérente au discours scientifique lui-même » (Jurdant, 1973 : 15). Citant Aron, Jurdant insiste sur la transmissibilité des sciences, en raison de cette

universalité[77].

Or, cette idée est revendiquée par les récentes études de sociologie de la connaissance scientifique prenant pour fondement le fait que les connaissances relatives aux sciences de la nature se construisent dans un contexte sociétal et interpellent la volonté des acteurs sociaux comme des connaissances dans d'autres domaines. D'autre part, les connaissances relatives à l'art produites par une méthode scientifique propre aussi à tel ou tel degré sont assurément universelles et sont suffisamment objectives pour être transmises à « tout esprit ». En effet, en tant que science moderne, ces disciplines relatives aux savoirs de l'histoire de l'art, de l'ethnologie ou de l'esthétique, poursuivent une scientificité à leur manière, se défendant d'être considérées comme de pseudosciences, comme « faussement scientifiques ». En fait, il faut préciser que la vulgarisation scientifique opérée au sein d'un musée d'art ne relève pas seulement du caractère artistique des objets d'art exposés, mais de leur signification commune, des avis des experts, c'est-à-dire historiens ou philosophes de l'art. Le musée d'art publicise ainsi des connaissances construites autour d'un ou de plusieurs objets exposés et la façon de les construire.

Dans l'affirmative, en quels termes la vulgarisation scientifique peut-elle être comparée avec cette pratique similaire que constitue la médiation culturelle ? Le concept de médiation culturelle en tant que pratique ou activité politique culturelle (Dufrêne et Gellereau, 2010) sert aussi d'une part à vulgariser les connaissances d'experts sur la culture et l'art dans le contexte scientifique de l'histoire de l'art. L'affirmation de la médiation culturelle est née en France, dans les années 1960, de l'enjeu politique de la démocratisation culturelle. Le « musée imaginaire » d'André Malraux visait surtout à imposer une certaine culture à tous, tentant d'en désapproprier

---

[77] « La science [...] est valable universellement, elle s'impose à tout esprit qui consent à la penser, elle fait appel à la seule raison, au sentiment ou à la volonté. Par suite, elle est essentiellement transmissible ». Raymond Aron, *La sociologie allemande contemporaine* (1936 : 64).

certaines classes privilégiées qui en jouissaient exclusivement depuis longtemps. Son but relevait plus ou moins d'une approche considérée davantage comme sociopolitique que pédagogique :

> « Si donc comme celle de la science, la vulgarisation de l'art se fonde sur une accessibilité universelle, celle-ci ne met pas en jeu le même type d'universalité. Le discours scientifique a une validité universelle *par défaut* de ce qui en particulariserait le sens sous l'influence d'une subjectivité quelconque qui s'y marquerait en tant que telle. L'universalité de l'art par contre est liée à la présence d'un sujet dont la forme résiste à son intégration comme objet de connaissance » (Jurdant, 1973 : 16).

> « [La médiation culturelle] s'opère avec la reconnaissance de l'espace public. [...] Plus la société se démocratise, investie de tentions contradictoires, de débats et de structures composites, plus elle réclame d'échanges, de discussions, de négociations. [... Donc la] médiation se présente en partie comme un processus de régulation et de construction de nouvelles perceptions partagées » (Chaumier et Mairesse, 2013 : 47).

Plus récemment, la médiation culturelle a commencé à se diffuser hors de France. La médiation muséale issue de la médiation culturelle est une démarche différente sur le plan politique et communicationnel de l'éducation muséale, car élaborée selon une conception américaine, exigeant que le musée soit un lieu consensuel mais sans forcer le consentement social. L'éducation muséale ne recherche que des moyens optimaux afin de transmettre un savoir déjà établi (Hein, 2002). L'apprentissage (*learning*) constitue le concept central de discussion dans l'éducation muséale. La notion de médiation culturelle n'envisage pas seulement d'impliquer le musée en tant que producteur de savoir, mais aussi les visiteurs, plus largement, afin d'établir l'*ethos* de la démocratie dans la société. La vulgarisation scientifique semble se servir de la démocratie comme base idéologique de sa démarche. Tous les membres d'une société souhaitent partager le même niveau de connaissances, vérité objective, car les connaissances ne sont pas également « partagées ». Ainsi, dans le musée d'art, ces deux pratiques, la médiation culturelle et la vulgarisation scientifique (qu'elles concernent

la culture ou la science), se partagent un même rôle visant à accroitre la démocratisation, mais ne retenant pas les mêmes points à démocratiser.

1.3.2. Les missions scientifiques des musées d'art

Enfin, investissons, l'objet de la vulgarisation, les connaissances à communiquer dans un musée d'art qui exigent une certaine scientificité en histoire de l'art. Dans la section antérieure, nous avons parcouru les collections, cette substance matérielle, et l'exposition, cette matrice communicationnelle, selon une situation de communication des connaissances. Introduisons ici la discipline académique, l'histoire de l'art, qui cadre, valorise, organise, légitime et contrôle les objets exposés devant les yeux des visiteurs dans les salles des musées. Nous présumons que cette discipline exerce une influence sur les perspectives et la compréhension d'objets et de phénomènes similaires, même une fois la visite achevée. Mais, en quoi les connaissances produites par cette discipline garantissent-elles son universalité et son objectivité ?

1.3.2.1. Une discipline dédiée aux artefacts

Tous les objets exposés dans un musée dédié à l'art, matériels ou immatériels, sont ce que les hommes ont fabriqués ou auxquels les hommes ont attaché un sens s'ils ont été trouvés dans la nature. Les sciences qui orientent les études sur ces objets concernent inéluctablement l'homme. Elles effectuent des observations, avec objectivité, esprit critique et scepticisme de faits donnés, s'intéressant aux techniques et à l'esprit humain qui ont permis de fabriquer ces objets. La structure sociale au sein de laquelle ils acquièrent une signification et l'évolution de leurs formes au fil du temps ainsi que leurs différences et similitudes selon leur région d'origine ou leur réception collective peuvent ainsi être observés. Ces sciences considérant les artefacts et les faits sociaux comme leur objet d'étude relèvent des sciences humaines et sociales. Comme les sciences naturelles, les sciences humaines se sont aussi développées par « la méthode

idiographique, visant la connaissance de l'individuel, et la méthode *nomothétique*, visant la science du général voire de l'universel. » (Bouvier, 2011 : 35).

Envisager l'homme comme un objet d'étude scientifique ne relève pas d'une longue tradition. En effet, ce n'est qu'en 1883 que Willem Dilthey, dans son ouvrage *Introduction aux sciences de l'esprit*, a établi la première tentative épistémologique des sciences humaines considérant l'homme comme un objet d'étude scientifique :

> « Ce fait – il ne s'agit point là de l'essence en général de l'homme, mais purement et simplement de cet a priori historique, qui depuis le XIX^e^ siècle, sert de sol presque évident à notre pensée – ce fait est ce corps de connaissances (mais ce mot même est trop fort : disons, pour être plus neutre encore, à cet ensemble de discours) qui prend pour objet l'homme en ce qu'il a d'empirique » (Foucault 1966 : 355).

Les sciences sont réparties, depuis le milieu du XIX^e^ siècle, selon la classification qu'en a proposée Auguste Comte, en des ordres différents mais regroupées par une segmentation stricte des connaissances. L'émergence des disciplines scientifiques a permis ainsi de caractériser « un corps de savoir transmissible » (Leclerc, 1989 : 25). Selon Michel Foucault, la discipline est un mécanisme de pouvoir qui réglemente le comportement des individus dans la société. Elle est présente où le pouvoir se manifeste. Ce concept s'applique également au monde du savoir. Les disciplines, branches de la connaissance, se positionnent entre le discours quotidien et la science, ce savoir assortissant un système de déduction et de vérification. Ce discours tend à un but scientifique. Si une proposition relève d'une discipline, elle doit satisfaire des conditions complexes. Le vrai et le faux s'inscrivent dans un discours prédonné perçu comme cadre d'évaluation. La vérité scientifique est ainsi produite seulement sous une forme discursive. Enfin, la discipline constitue un principe de contrôle sur la production du discours (Foucault, 1971). Grâce à la discipline, les chercheurs partagent une même approche de leurs recherches. La vulgarisation scientifique diffuse aussi ces pratiques de recherche permettant d'appréhender des objets et d'obtenir des résultats concluants.

1.3.2.2. L'histoire de l'art et l'historiographie de l'art

Les musées d'art sont désormais concernés par plusieurs approches théoriques associées à l'art et à la culture visuelle, telles que l'histoire de l'art, l'esthétique, l'art plastique. Parmi celles-ci, l'histoire de l'art est plus étroitement liée à l'émergence et à la pratique du musée d'art depuis son établissement académique au XVIII[e] siècle. En effet, musée d'art et histoire de l'art partagent le même mode d'élaboration de leurs discours : « De la juxtaposition séquentielle des objets de l'espace muséal à la composition qui se rapporte au cursus pédagogique universitaire », cette pratique disciplinaire se fonde sur le désir de construire le sens de l'œuvre selon un schéma historique (Preziosi, 1993 : 220 ; traduit par nos soins).

Selon la définition de Donald Preziosi, « l'histoire de l'art repose sur un réseau d'institutions et de professionnels qui conçoivent conjointement un passé historique qui peut être observé systématiquement afin d'y recourir présentement » (Preziosi, 1998 : 7 ; traduit par nos soins). Les méthodes de recherche en histoire de l'art laissent supposer que l'œuvre d'art ou l'artefact culturel est considéré comme un signe du temps auquel il appartient, un indice d'un lieu, d'une ethnicité, d'une nationalité ou d'une mentalité ou une trace d'un contexte politique et social, de circonstances s'étant produites avec ou avant la production et la circulation de cet objet (Preziosi, 1993 : 217 ; traduit par nos soins). Autre prémisse, un changement artistique signale ou documente un changement d'esprit de son auteur, qu'il soit individuel ou collectif. « La pratique disciplinaire de l'histoire de l'art est fondamentalement sémiologique » (Preziosi, 1993 : 218 ; traduit par nos soins). Les travaux de l'histoire de l'art consistent en partie à lire des signes visuels pour les transcrire en mots et en phrases.

Les chercheurs entraînés au « connoisseurship[78] », classifient et assignent à leur objet d'étude sa propre place dans une séquence de production formelle et stylistique, en termes synchroniques et diachroniques, et effectuent une description analytique. Le résultat de ce travail de « taxonomie » permet d'établir un ensemble de modèles. Les historiens de l'art peuvent faire usage de ces résultats pour étayer des hypothèses d'étude ou en faire la démonstration. Toute image ou artefact acquiert une évidence dans cette approche disciplinaire octroyant au passé une généalogie rationnalisée. Dans cette « écriture » de l'histoire, l'objet est intégré comme un composant de cette narration historique sur une société ou un groupe donné, en tant que produit d'une évolution ou marquant le progrès de formes, styles, thèmes ou attitudes culturelles (Preziosi, 1993 : 218).

Après un travail de taxonomie qui a duré deux siècles en Europe et aux États Unis, les historiens de l'art ont pu constituer une grille des spécimens des diverses activités artistiques, connectant l'ensemble par une chaîne de causalités, c'est-à-dire selon leurs influences artistiques et culturelles, et ce, dans le monde entier et en tous temps. Dans cette pratique disciplinaire, le musée d'art joue une double fonction : 1) il archive un fonds rassemblant les preuves démontrant l'importante variété des formes d'expression artistique humaine, 2) il propose une chronologie du développement et de l'évolution historique et esthétique (Preziosi, 1993 : 220-5). Les collections des musées fonctionnent ainsi comme un simulacre de démonstration scientifique dont la narration se déployant dans les salles d'exposition illustre et explique à la fois le cours de l'histoire.

En adoptant une conception sémiotique qui perçoit l'histoire comme un processus de communication, l'exposition peut être également associée à la pratique de l'écriture

[78] Le « connoisseurship » est une compétence qui peut pénétrer l'essence de l'objet (Elsig et al., 2009 : 345).

de l'histoire *in situ*. Cette idée met en évidence la structure littéraire de l'historiographie et la dimension littéraire de l'expérience sociale. L'histoire est conçue doublement, à la fois comme ce qui est arrivé dans le passé, mais aussi comme la connaissance de ce qui est arrivé, soit comme un post-factum (Passerini, 1999). Les objets exposés dans un musée ne sont pas représentés au sein de l'univers dans lequel ils ont été conçus, mais dans un monde où ils sont sémiotisés. En fait, l'écriture de l'histoire de l'art ne se parachève pas par une interprétation, mais plutôt l'interprétation du passé constitue un processus sans fin qui doit tenir compte des circonstances actuelles (Moxey, 1991). En somme, les salles d'exposition d'un musée d'art établissent non seulement une démonstration de preuves, mais produisent aussi sur place des connaissances.

1.3.2.3. La vulgarisation scientifique de l'histoire de l'art

Même si l'objectivité scientifique n'est plus simplement revendiquée par le domaine des sciences de la nature depuis les années 1970, la reconnaissance des autres sciences se base toujours à un certain degré sur la question du manque d'objectivité scientifique des sciences humaines. Ainsi, la notion de vulgarisation scientifique, qui a trait plutôt au contexte des musées scientifiques et techniques, peut-elle être appliquée à celui des musées d'art ? Des études récentes sur les analogies entre histoire naturelle et histoire de l'art (Robert O. Bork 2007 ; Eric Fernie, 2001 ; Linda Nochlin, 2003) tendent à démonter cette possibilité.

L'histoire naturelle et l'histoire de l'art cherchent à expliquer le passé par une analyse de leurs produits observables. Par conséquent, les historiens de l'art et les archéologues ont beaucoup en commun avec les paléontologues, les géologues... tous considérés comme des scientifiques. Dans ces disciplines, de simples descriptions servent à expliquer des événements passés. Le développement d'une théorie explicative, en principe, implique toujours les quatre mêmes étapes de base : 1) la description de

l'objet ou du phénomène ; 2) la reconnaissance d'un type dans une chronologie historique ; 3) la création de modèles ou de tentatives de narration pour expliquer chaque type ; 4) le test de chaque modèle pour vérifier s'il fonctionne vraiment et, si tel est le cas, pour voir comment le mettre en application plus largement (Bork, 2014 : 187).

Au XIX^e^ siècle, comme pour d'autres disciplines académiques modernes, les philosophes du moment, à savoir Kant ou Hegel, ont cru en l'idée d'un progrès linéaire. Par ailleurs, influencées par le développement des méthodes scientifiques des sciences de la nature, les sciences humaines ont adopté ces méthodes positivistes reposant sur la collecte de données objectives. *Kunstwissenshaft* (science de l'art) et *Kunstwollen* (intention artistique) représentent deux perspectives différentes permettant d'étudier l'histoire de l'art à cette époque. Existe-t-il dans le monde des normes absolues ? L'étude de l'art implique-t-elle une interprétation par rapport à l'esprit de l'époque. La Science de l'art ou *Kunstwissenshaft* emploie une progression linéaire simple régie par une logique immanente, mais l'intention artistique ou *Kunstwollen* suppose que des solutions formelles différentes puissent rivaliser. C'est la théorie de Darwin sur l'évolution biologique qui affermira le caractère scientifique de l'histoire de l'art au terme du XIX^e^ siècle. Les spécimens trouvés dans la nature ont été remplacés par les œuvres façonnées par l'homme. Les méthodologies parallèles de la biologie évolutionniste et de l'histoire de l'art se fondent sur l'épistémologie des sciences de Karl Popper pointant la notion de « falsifiabilité » voulant qu'une théorie scientifique viable implique des prédictions testables (Bork, 2014). Même si les divergences méthodologiques se sont de plus en plus accentuées entre les sciences humaines et naturelles et malgré l'introduction de la tradition herméneutique dans les sciences humaines, comme Eric Fernie l'a observé, les chercheurs en sciences humaines ont soutenu la vision de Darwin impliquant une progressivité et une linéarité de l'évolution historique (sans pour autant être fidèles à cette théorie). Métaphores, paradigme évolutif et langage darwiniste sont demeurés dans la pratique disciplinaire de l'histoire

de l'art (2001). En fait, Bork (2014) a pris cet exemple de la persistance du Darwinisme dans le discours de l'histoire de l'art afin de trouver des possibilités de faire converger ces deux facettes de la science. Pour notre recherche, nous considérerons les notions et les pratiques actuelles de vulgarisation scientifique dans les musées scientifiques, à savoir les musées dédiés à l'histoire naturelle, afin d'éclaircir la situation de communication des connaissances au sein des musées d'art.

1.4. Conclusion

En guise de conclusion de cette section de la première partie du chapitre 2, qui présente les théories et les concepts en rapport avec la communication livrée par un musée dédié à l'art, tentons de synthétiser la question de l'enjeu de la vulgarisation scientifique dans la pratique de la médiation muséale d'un musée d'art.

Après avoir compilé une riche documentation sur le musée et l'exposition, nous pouvons postuler que le musée d'aujourd'hui avec son exposition impose une forte qualité à son dispositif communicationnel, rivalisant ainsi avec sa mission essentielle consistant à collecter des objets et à mener des recherches. Dans ce cadre, le musée place les visiteurs au centre de la communication de ses connaissances résultant de recherches académiques. Par conséquent, le musée peut aussi être considéré comme un espace social où des connaissances scientifiques ainsi qu'une réalité sociale sont collectivement élaborées.

Intéressons-nous au discours scientifique du musée d'art livré par des dispositifs de médiation muséale. Le texte « Médiations à l'œuvre » de Jérôme Glicenstein (2009) recense deux formes de médiation pour un musée d'art : l'une servant un objectif pédagogique qui stimule le « connoisseurship » du visiteur et l'autre s'adressant à sa compréhension intuitive devant une œuvre d'art. La médiation muséale d'un musée d'art coréen oscille entre ces deux positions et est liée à la « légitimation » de l'art

coréen dans le discours de l'histoire de l'art, faisant que le statut de beaux-arts de l'art coréen au sein d'un musée dépend de la contextualisation, comme il en est des arts primitifs (Price, 2007) ou des objets de dévotion en France (Poulot, 2000). La conception du dispositif muséographique du musée coréen vise à équilibrer ces deux conventions muséographiques, l'une donnat des informations historiques et sociales sur les objets exposés (musée ethnologique) et la seconde les esthétisant et les laissant être contemplés par les visiteurs (musée des beaux-arts).

Par ailleurs, il nous faut approfondir les différents points de vue du discours scientifique des dispositifs muséographiques. Les tensions révélées par « les pratiques langagières du musée » (Poli, 2007 : 71) perdurent aussi dans le discours scientifique d'un musée d'art. La problématique, visant à cerner comment dans le discours muséographique (langagier) sont intégrés les différent points de vue sociétaux d'un musée scientifique ayant une mission d'« action sociale » et de « diffusion de savoirs académiques », ces missions citées par Poli (2007), nous semble utile pour traiter notre sujet. En outre, dans cette situation de communication, le discours scientifique du musée est accepté en général comme un résultat scientifique en raison de sa qualité et de sa neutralité objective. Cette intégration repose sur l'aspect social des connaissances et semble sonder à nouveau ou renouveler le contrat de communication du musée pour ses concepteurs ainsi que pour ses visiteurs.

Dans le prochain chapitre, en nous appuyant sur cet état de fait, nous aborderons le questionnement et les hypothèses de cette thèse.

2. Questionnement et hypothèses

La problématique de cette thèse a été élaborée à partir de lectures documentaires, d'une observation empirique et d'un examen théorique de l'univers muséal de l'art coréen. Notre questionnement a été éveillé en visitant des salles d'exposition dédiées à l'art

coréen dans divers musées ainsi que par leur muséalisation et leur mise en exposition de la culture coréenne. Nous avons pu observer quelques dispositifs muséographiques des arts coréens et que le plan narratif de l'exposition produit par ces dispositifs suscite une certaine gêne auprès des conservateurs de musée, surtout des musées d'art. Les conservateurs sont l'un des pôles principaux de production d'un « savoir spécialisé », académique et universitaire, avec les historiens de l'art. En tant que chercheurs œuvrant pour une science moderne, l'histoire de l'art, ils suivent les méthodes scientifiques de cette discipline académique. Pourquoi certains dispositifs muséographiques conçus pour mieux communiquer au sein du musée occasionnent-ils des polémiques au cœur de cet univers professionnel ? Installés dans des salles d'exposition de musée d'art, ces dispositifs ne sont-ils pas conçus et réalisés après une entente scientifique ? Tout en anticipant la réception des visiteurs, leur scientificité est-elle considérée comme insuffisante ou transmet-elle l'image d'une pseudoscience ? Cette gêne peut-elle être simplement considérée comme résultant d'une erreur lors de l'appropriation des institutions artistiques par la périphérie ?

L'utilisation d'artefacts muséographiques, ces répliques exposées dans les salles dédiées à l'art coréen, crée la polémique dans les musées étrangers. Les conservateurs des musées d'art coréens n'auraient pas agi avec assez de rigueur scientifique, à l'instar de leurs collègues se consacrant aux beaux-arts produits principalement en Europe. Ce phénomène peut découler de l'« invention » et de l'interprétation des arts coréens, leur connaissance relative étant vulgarisée dans l'espace muséal selon le regard de l'Orientalisme sans établir une perspective pertinente sur ces objets. Tout en considérant les conventions expographiques imposées aux conservateurs ainsi que l'*imaginaire socio-discursif* régnant autour du musée et des arts coréens, nous souhaitons analyser dans notre thèse la situation communicationnelle des arts coréens au cœur de leurs musées.

Deux questions, auxquelles nous nous efforcerons de répondre, structurent notre travail et constituent le fondement de notre thèse. Chacune de ces questions étayent les hypothèses heuristiques d'une thèse consistant à articuler la construction d'une problématique, d'un objet de recherche et d'une méthodologie d'analyse.

La première question concerne les liens pouvant s'établir entre les arts coréens et leur mode d'exposition au sein d'un musée. Comment les connaissances scientifiques relatives aux arts coréens s'exposent-elles à l'aide de différents registres sémiotiques afin de se transformer en un sens commun pour la société ? Les muséologues des arts coréens ont conçu des dispositifs muséographiques une fois les artefacts coréens entrés dans le système moderne de l'art. Les connaissances que l'on a choisi de communiquer sont en prise directe avec non seulement le sens des objets, mais aussi avec la trace ou l'âme des Coréens anciens. Ainsi, notre thèse propose comme première hypothèse que les muséologues de ces musées d'art coréen développent une stratégie de communication par une mise en exposition à caractère *scientifique* plus qu'*artistique*. L'exposition à caractère *scientifique* désigne ici « l'exposition-message dont le propos explicite est la transmission d'information » (Schiele et Boucher, 2001-2 : 28).

Bien évidemment, comme les objets exposés dans les musées d'art sont déterminés par leur qualité d'œuvre d'art, ces expositions sont associées à une « situation de rencontre », comme le souligne Jean Davallon (1999). Néanmoins, dans cette thèse, nous nous focaliserons sur leur dimension scientifique qui n'est guère privilégiée dans les études consacrées aux musées d'art[79]. En effet, le statut artistique des objets d'art coréens n'est pas aussi bien étayé que celui des objets d'art occidentaux, cela en raison de l'insertion tardive en Asie d'un système artistique institutionnalisé, sa mise en exposition réclamant souvent une stratégie communicationnelle afin de transmettre une

[79] Jean Davallon (1999 :158), dans un musée traditionnel, à savoir un musée des beaux-arts, nous nous retrouvons en « situation de rencontre », considérant davantage le voir, la contemplation et le contact avec les objets.

information didactique en termes d'exposition culturelle. À l'inverse, le choix de ce mode d'exposition de ces objets en tant qu'outil de médiation muséale empêcherait de les reconnaître comme objets des beaux-arts et consoliderait leur positionnement flou dans la classification des arts.

La seconde question et hypothèse concerne le rapport entre scientificité et finalité promotionnelle (ou propagandiste) dans la vulgarisation du discours scientifique de l'histoire de l'art relative aux arts coréens exposés dans un espace muséal. Une pseudoscience peut-elle intervenir dans le message de l'exposition au moment où un autre enjeu que la transmission d'information scientifique est impliqué dans la situation de communication de la médiation du musée d'art ? On l'a dit, le musée d'art, musée national par excellence, est fatidiquement lié à l'État-nation et les objets collectés et exposés selon la discipline de l'histoire de l'art suivent un schème interprétatif soupçonné d'être nationaliste par sa raison d'être et son cheminement florissant avec la naissance de l'État-nation. Comment ces deux objectifs de communication se concurrencent-ils dans la mise en scène des arts coréens ? Quelle stratégie communicationnelle emploie-t-on, si elle existe, de sorte que l'information transmise par le musée soit reçue comme un savoir objectif et universel par les visiteurs malgré la position arbitraire imposée par certains enjeux politiques ? Nous émettons comme autre hypothèse que, même si ce dispositif de médiation muséale a été développé pour servir la communication de connaissances scientifiques, l'autre enjeu de l'exposition de ces arts, visant une promotion nationale, peut embrouiller la situation communicationnelle.

Entre autres, s'il existe une tension entre les discours scientifique et politique, sa scientificité sera sacrifiée afin de livrer aux visiteurs un message plus simple et aussi fort que celui d'une propagande. Autrement dit, puisque le discours muséographique est énoncé dans une salle d'exposition, il est censé ne présenter que des faits scientifiques, voire objectifs. Cependant, nous anticipons que le dispositif

muséographique présumé transmettant une information scientifique sur les arts coréens aux visiteurs véhicule aussi le récit politique de l'État qui nuit paradoxalement à la cognition scientifique des visiteurs. Le dispositif muséographique est conçu dans le but d'aider les visiteurs à retenir des informations essentielles : « Tout ce qui a été éliminé de la représentation (diminution de la concrétude et de l'analogie) renforce et souligne les détails conservés et mis en valeur » (Jacobi, 2009 : 21). Mais quelles sont les informations essentielles à souligner tout en diminuant la concrétude des faits scientifiques ? Nous souhaitons dans cette thèse analyser des situations de communication permettant de faire progresser nos questionnements et hypothèses de recherche.

Pour répondre à nos interrogations sur la situation communicationnelle des connaissances relatives aux arts coréens dans les musées d'art, nous examinerons 1) le discours muséographique sur les arts coréens conçu par les musées coréens, et 2) la scientificité et l'idéologie nationaliste du discours muséographique. Notre objet de recherche se concentrera sur la mise en exposition dans des salles d'exposition de musées de *sarangbang*, cette pièce destinée au maître de maison dans une maison traditionnelle coréenne.

En rapprochant la situation communicationnelle des connaissances scientifiques des musées d'art avec celle des travaux de divers domaines, telles que les sciences de l'information et de la communication, la sociologie des connaissances et l'analyse du discours, nous avons pu supposer que le discours des connaissances dans les salles d'exposition des musées n'opère pas une transmission unilatérale des résultats des recherches scientifiques objectives des conservateurs aux visiteurs. Or, les connaissances transmises par les dispositifs communicationnels des musées peuvent aussi illustrer une négociation sociale et historique de certaines valeurs et significations relatives aux objets exposés, et même la subjectivité des acteurs des recherches. Par conséquent, nous pouvons considérer que le discours muséographique peut être

coconstruit par les conservateurs et les visiteurs au sein du musée, en tant qu'espace public. Par ailleurs, le fait que la valeur scientifique du discours muséographique du musée soit actuellement en train de se constituer semble représenter un fait considérable pour cette étude consacrée à la situation de communication des connaissances au sein des musées dédiés à l'art.

Formulons à présent les deux hypothèses de cette thèse explorant la situation actuelle des musées exposant des arts coréens et, plus spécifiquement, les relations entre les dispositifs de médiation muséale et la connaissance des arts coréens ainsi que la valeur qui leur est attribuée. Premièrement, en raison du statut équivoque des arts coréens pour la discipline de l'histoire générale de l'art, les dispositifs de médiation muséale des arts coréens ont été conçus pour transmettre des informations socio-historiques sur la Corée plutôt que sur des points esthétiques et artistiques, cet effet de la médiation faisant que le statut des objets d'art coréens demeure instable. Notre seconde hypothèse préconise que les enjeux autres que la transmission des connaissances de l'histoire de l'art, notamment le récit politique et sa mise en valeur dans les discours muséographiques des dispositifs de médiation, peuvent amoindrir le caractère scientifique de l'exposition des arts coréens. L'analyse de situations particulières de communication engagées par certains dispositifs expographiques devrait nous permettre de discuter de ces hypothèses de recherche.

CHAPITRE 3

LES MISES EN SCÈNE DE *SARANGBANG*

Le sujet de cette thèse est de comprendre comment les connaissances de l'histoire de l'art coréen sont mises en discours par un dispositif de médiation par les musées coréens. Pour analyser cette situation de communication dans les salles d'exposition des musées, nous avons choisi de nous focaliser exclusivement sur l'installation du *sarangbang*.

Dans plusieurs salles d'exposition consacrées à la Corée, un *sarangbang*, cette pièce d'une maison traditionnelle coréenne, est mis en exposition. En République de Corée, nous le retrouvons évoqué dans des vitrines ou par des reproductions de maison dans plusieurs petits musées d'arts et traditions populaires, des musées de même type en plein air ou des grands musées nationaux d'ethnologie ou d'histoire, d'art et d'archéologie. Il est exposé aussi dans des musées étrangers, dans des salles d'exposition dédiées à la Corée, à l'instar du British Museum de Londres, du National Museum of Natural History de la Smithsonian Institution à Washington, DC, du Nationalmuseet à Copenhague. Son installation dans des musées à l'étranger a été soutenue par le gouvernement coréen qui considère les salles d'exposition dédiées à la Corée dans les musées étrangers comme une fenêtre ouverte sur la Corée et en faisant la promotion.

Pourquoi installe-t-on si souvent un *sarangbang* dans les salles d'exposition ? En tant que pièce consacrée aux hommes, plus précisément au maître de maison durant la période du Chosŏn (1392-1897), son fonctionnement et son agencement intérieur ont été profondément influencés par le confucianisme. Comme la culture du Chosŏn est considérée comme illustrant la culture traditionnelle coréenne et que les goûts confucéens sont perçus comme reflétant une esthétique idéale dans le discours de la

culture coréenne, le *sarangbang* symbolise donc pour la société coréenne sa *coréanité*. Cet espace sert aussi souvent de lieu de tournage pour les films coréens traitant d'un drame historique de la période du Chosŏn, tel que *Ivre de femmes et de peinture* de Im Kwon-taek. Étant donné qu'il constituait le principal espace de vie à la fois privée et sociale des hommes de la classe dirigeante, la plupart des récits de cette époque se déroulent dans cette pièce.

Ce chapitre présente notre objet de recherche, soit la nature du *sarangbang*, en deux temps, selon un contexte socio-historique puis muséal. À la fin du chapitre, nous aborderons certains points discutables concernant le *sarangbang* en tant que dispositif de médiation symbolisant la représentation de la culture et condensant les informations scientifiques de l'histoire de l'art coréen.

1. Contexte original du *sarangbang* lors de la période du Chosŏn (1392-1897)

Le *sarangbang* (사랑방) désigne en principe un lieu polyvalent où vivait le chef de famille qui non seulement dirigeait sa famille mais jouait également un rôle important au sein de la société traditionnelle coréenne. Ce lieu peut donc être perçu comme un symbole de l'ordre et de l'autorité discriminante de cette époque, établissant une hiérarchie très stricte entre hommes et femmes, hommes libres et esclaves, anciens et jeunes, ceux accomplissant une carrière de lettré et ceux se consacrant à une fonction militaire, les intellectuels et les manuels œuvrant dans des domaines tels que l'agriculture, l'artisanat et le commerce. Le *sarangbang* était un espace dédié à ce petit nombre de personnes placées au sommet de la hiérarchie et du pouvoir lors de la période du Chosŏn.

Étant donné que la péninsule coréenne s'étend sur plusieurs centaines de kilomètres du nord au sud, la composition et la disposition des *sarangbang* peuvent varier en fonction

des différences de climat. Cependant, les maisons de la classe supérieure ne diffèrent guère les unes des autres. Dans tout le pays, une cinquantaine de maisons environ bâties à la fin de la période du Chosŏn ont pu être préservées (Choi, 2006 : 25). Elles sont méticuleusement conservées comme un véritable héritage culturel national. Puisqu'à présent il ne reste que très peu de maisons conservant cet ancien mode de vie, nos connaissances actuelles sur le *sarangbang* ont été obtenues plutôt grâce à l'étude de documents (relatifs notamment à la culture de cette classe supérieure) qui nous ont été transmis grâce à des recherches de terrain.

1.1. Ses occupants

Pour désigner les occupants de *sarangbang*, divers termes sont employés selon les aspects fonctionnels de cet espace et des critères relatifs à leur statut social. Même si le système hiérarchique ancien répartissant soigneusement les statuts sociaux degré par degré a été aboli en 1894 et que, avec le temps, se sont estompés les principes de la doctrine confucéenne régissant la société entière[80], le *sarangbang* demeure une pièce éminemment masculine, réservée à des aristocrates (*yangban,* 양반), c'est-à-dire majoritairement à des fonctionnaires érudits (*sadaebu,* 사대부), des érudits confucéens (*sŏnbi,* 선비) ou des hommes de lettres (*munin,* 문인).

Dans la société du Chosŏn, le statut d'aristocrate (ou *yangban*) n'était pas uniquement transmis de génération en génération. En effet, même si ce statut relève d'un droit coutumier, il ne dépend pas seulement d'une transmission par la lignée, mais peut aussi

---

[80] Le confucianisme (儒敎), ou école des lettrés, est un courant philosophique s'inspirant de l'ouvrage attribué au philosophe Kongfuzi (孔子), Maître Kong ou Confucius selon son nom latinisé, qui vécut de 551 à 479 AEC. La date de son introduction dans la péninsule coréenne demeure toujours inconnue mais, au IX[e] siècle, un témoignage concernant le type d'éducation prônée par cette philosophie est mentionné dans *L'Histoire des Trois Royaumes* (삼국사기). Le courant du néoconfucianisme le remplaça à partir du XIV[e] siècle. Il fut adopté officiellement par le royaume du Chosŏn qui plaça son règne sous ses auspices. Nous reviendrons plus en détail sur ce point dans le chapitre suivant.

être accordé pour marquer une reconnaissance sociale. Epistémologiquement et historiquement, le terme *yangban* désigne tous les fonctionnaires civils et militaires en poste qui participent aux cérémonies et aux rites de la cour royale du Chosŏn. Toutefois, le vocable *yangban* englobe cette catégorie sociale favorisée, se distinguant des autres classes selon des normes précises qui s'avèrent néanmoins relatives et subjectives. Le statut du petit nombre de *yangban* résidant au cœur de la capitale auprès de la famille royale s'est ainsi répandu dans tout le pays, en étant attribué aux familles comptant dans leur généalogie plusieurs hauts fonctionnaires. Néanmoins, le simple *yangban*, demeurant dans un petit village et influençant la vie sociale traditionnelle de la Corée, devait pouvoir justifier de son statut selon plusieurs critères précis[81] (Hiroshi, 2014 [1996] : 29-37). Comme le statut de *yangban* n'est pas uniquement héréditaire, des hommes libres mais de rangs inférieurs ont tenté de l'obtenir en retraçant (voir en truquant) leur généalogie et en adoptant leur mode de vie. Le *sarangbang* est donc occupé par un *yangban*, soit un gentilhomme dont la culture répond aux normes de vie idéales de la période du Chosŏn.

Le terme « fonctionnaire érudit » (*sadaebu*), littéralement composé des mots érudit (*sa*) et fonctionnaire (*daebu*), désigne donc des bureaucrates savants ou l'élite bureaucratique. Ce système qui trouve ses origines dans la Chine antique a façonné l'élite intellectuelle et sociale de la sphère culturelle de l'Asie de l'Est[82]. En Corée,

---

[81] 1) Au moins l'un de ses ancêtres se devait d'avoir été reçu à un concours de hauts fonctionnaires ou être un érudit renommé et sa généalogique devait clairement établir cette filiation. 2) De génération en génération, la lignée doit avoir résidé dans le même village. 3) Le mode de vie du *yangban* comporte des obligations telles que : pratiquer le culte des ancêtres, pratiquer l'hospitalité, suivre et préserver une formation académique et morale. 4) Se marier avec une épouse faisant partie d'une famille qui comble ces trois exigences (Hiroshi, 2014 [1996]).

[82] Le royaume de Corée adoptant un mode de gouvernance proche de celui de la Chine, reprenons ici quelques étapes significatives relatives au statut aristocratique en Chine. Sous la dynastie chinoise des Zhou (1046-256 AEC), la classe gouvernante se répartissait en 5 degrés comportant exclusivement des hommes : l'empereur (天子, *tiānzi*,), les princes (諸侯, *zhūhóu*), les ministres (卿, *qīng*), les grands officiers (大夫, *dàfū*), les lettrés (士, *shì*). Sous la dynastie chinoise des Han (206 AEC à 220 EC) ayant adopté le Confucianisme comme idéologie régissant l'Empire, les bureaucrates se nommaient eux-mêmes par une locution signifiant « fonctionnaire érudit » (士大夫, *shìdàfū*). Ce statut était

depuis la fin de la période du Koryŏ (XIV[e] siècle), le vocable *sadaebu* indique cette classe d'intellectuels néoconfucéens composée d'anciens fonctionnaires ou de fonctionnaires en exercice. Contrairement au statut de *yangban* partagé par toute la famille et même des parents éloignés, le statut de *sadaebu* est en principe attribué à la seule personne ayant réussi le concours d'État et ne peut se transmettre à ses descendants car lui seul, par ses connaissances culturelles, peut occuper un poste de dirigeant au sommet de la société de l'Asie de l'Est et faire partie de son élite intellectuelle (Kojima, 2004 [1999] : 30). Ainsi, l'enceinte du *sarangbang* est un espace consacré à la gestion économique, mais également au prestige culturel.

La dénomination d'« érudit » (*sŏnbi*) évoque un homme doté d'une morale idéale selon les normes confucéennes. Cet érudit fait profession de se consacrer à l'étude, autrement dit à la lecture des textes de référence confucéens. Néanmoins, il se distingue d'un homme de lettres, d'un fonctionnaire. Il s'agit généralement d'un homme qui ne fait pas passer sa carrière ou ses profits économiques avant tout, mais qui vit hors du monde et cultive sa dignité. Ainsi, même s'il est assez savant et que ses connaissances lui permettent de passer des concours d'État, il refuse cependant d'occuper un poste gouvernemental, préférant se retirer à la campagne et vivre en harmonie avec le milieu naturel. Officiellement, il ne détient aucun titre. Il se positionne moralement au-dessus des hauts fonctionnaires qui, pensant diriger le monde, ne font qu'accentuer sa déroute. Ces érudits ont fondé des écoles privées et formé les jeunes générations en constituant leur propre courant académique. Au moment où la dynastie des Wang dirigeant la

---

effectivement héréditaire, ce « fonctionnaire érudit » appartenant à la classe des dirigeants œuvrant dans des domaines politiques, sociaux ou culturels. À partir de la dynastie chinoise des Song, qui a instauré des concours d'État pour recruter ses fonctionnaires, ceux-ci ont été sélectionnés en fonction de leurs connaissances. Finalement, le terme fonctionnaire érudit désigne des fonctionnaires ayant réussi un important concours. Cette élite intellectuelle se devait de détenir un capital culturel ainsi qu'économique, condition nécessaire pour préparer et passer ces concours d'État. En outre, le candidat devait suivre une discipline personnelle très stricte afin d'être jugé apte à gouverner son peuple, sa haute morale le distinguant de ses sujets, lui imposant de se soucier du monde avant lui-même et de profiter de bienfaits après tout le monde (Kojima, 1999).

Corée a cédé le trône à celle des Yi à la fin du XV^{e} siècle, bon nombre d'érudits sont restés fidèles à l'ancienne dynastie et se sont alors retirés à la campagne où ils ont formé dans ces académies dites de la forêt (*sarim*) des disciples, un parti de lettrés, constitué de petits propriétaires, étant amenés à jouer le rôle de chef « spirituel » de leur village. En somme, ces érudits appartiennent à la classe dirigeante sans toutefois occuper un poste public. Pour faire partie de ces érudits, il faut avant tout être un *yangban*, soit un aristocrate, puis être savant et enfin, adopter un style de vie digne d'un érudit. Leur mode de vie particulièrement vertueux, prônant intégrité et modération en chaque chose, influe sur le modèle architectural et l'aménagement intérieur du *sarangbang*.

Enfin, la dénomination d'« homme de lettres » (*munin*) fait référence aux qualités intellectuelles et artistiques des occupants du *sarangbang*. Les tâches de ces érudits ou de ces hommes de lettres en particulier déterminent la fonction de cabinet de travail et de salle de réception du *sarangbang*. En vertu de cette culture sacralisant les travaux de plume, il est même demandé aux militaires d'avoir des lettres. Ainsi, tous les membres de la classe dirigeante et tous les fonctionnaires sont en principe des hommes de lettres dotés d'une solide culture classique. Également, tous les meubles et les produits courants se doivent de refléter le goût de ces hommes de lettres qui ont adopté comme principale occupation l'étude de la littérature et de la philosophie confucéennes. Le *munbang*, soit les pièces dédiées à l'étude, comprend le *sarangbang* et le *numaru* (le plancher parqueté). Le développement du *sarangbang* en Corée a affecté profondément celui de la culture locale des lettrés. Le *sarangbang* lui-même joue un rôle essentiel en tant que scène principale permettant d'établir et de répandre cette culture (Kim, 2014 :1).

1.2. Le contexte sociétal

Le *sarangbang* ou le *sarangch'ae* (dans le cas d'une importante demeure) a évolué en fonction des caractéristiques sociales de la période du Chosŏn tout en occupant une

position centrale au sein de la société. Le plan des demeures était organisé selon les préceptes de la doctrine néoconfucianiste qui ont dominé pendant cinq siècles, durant la période du Chosŏn. Le *sarangbang* révèle les principes, l'ordre et la dualité du néoconfucianisme en un espace qui sépare et connecte monde ordinaire et univers sanctuarisé, masculin et féminin, ainsi que vie publique et vie privée (Yun, 2010 : 24). Le *sarangbang* est à la fois le produit de la société de Chosŏn et la scène de diverses activités. Nous allons introduire les trois aspects sociaux les plus essentiels relatifs à cet espace durant la période du Chosŏn qui connut son apogée entre les XVI^{e} et XIX^{e} siècles. Nous aborderons, à travers cette vision néoconfucianiste, le mode d'habitation d'une grande famille rassemblée autour d'un patriarche, constituant une véritable culture et son substrat économique, relevant d'une économie agricole et d'une économie de dons.

1.2.1. Le néoconfucianisme

Le *sarangch'ae*, ce pavillon qui comprend le *sarangbang*, reflète les préceptes confucéens au sein même de l'architecture durant la période du Chosŏn. Le néoconfucianisme[83] a été transmis et développé à partir de la fin du XIII^{e} siècle par les lettrés du Koryŏ qui se sont rendus à Dadu, capitale de la dynastie des Yuan (1271-

[83] Le néoconfucianisme, cette nouvelle vision du confucianisme, a été notamment compilé par Zhu Xi au XII^{e} siècle (sous la dynastie chinoise des Song du Sud) et par Wang Yangming au XVI^{e} siècle (sous la dynastie chinoise des Ming). Dans cette partie qui aborde le néoconfucianisme comme doctrine dominante sous la dynastie coréenne des Yi, nous ne traiterons que de l'approche de Zhu Xi. Tout en rivalisant avec le bouddhisme et le taoïsme, Zhu Xi a transfiguré le confucianisme pour lui octroyer une aura davantage métaphysique en revisitant les textes anciens de manière cosmologique, scientifique et philosophique, pour proposer une nouvelle vision de l'État et de la société. Cette nouvelle approche confucianiste, qui insiste sur la concordance entre politique et morale, se voulait plus épurée : chaque individu devant se cultiver en étudiant par lui-même et assumer ses responsabilités vis-à-vis du monde. Le néoconfucianisme comporte non seulement des aspects philosophiques et éthiques importants, mais aussi politiques. Désormais, le néoconfucianisme instauré par Zhu Xi voit triompher en Asie de l'Est le monde de la pensée et est adopté comme idéologie officielle de cette région, par la dynastie des Qing en Chine, à l'époque d'Edo au Japon et sous le Royaume du Chosŏn en Corée, et ce, jusqu'à l'époque moderne. Toutefois, seule la Corée n'a guère reconnu les autres écoles néoconfucéennes qui intégrèrent ailleurs ce dogme. Cette doctrine influença même les modes de vie populaires.

1368), pour y parfaire leur connaissance de cette doctrine en lisant et copiant les écrits de Zhu Xi et en entrant en relation avec des néoconfucianistes formés par ses disciples. Ce groupe de nouveaux fonctionnaires érudits n'ayant guère connu de réussite ont adopté cette nouvelle idéologie pour contrer la décadence du royaume du Koryŏ entraînée selon eux par l'idéologie du bouddhisme et une économie corrompue. Au bout du compte, ce parti désirant établir un nouvel ordre social reposant sur un nouvel ordre moral (s'administrer soi-même correctement pour gouverner sainement le peuple) a coopéré avec les autorités militaires et fondé finalement une nouvelle dynastie dans la péninsule coréenne en 1392.

Afin de constituer un régime centralisé, le royaume du Chosŏn a adopté le néoconfucianisme en tant que philosophie prépondérante du pays. Simultanément, les néoconfucianistes ont légitimement pu rompre la domination du bouddhisme au sein de la société. Le néoconfucianisme du Chosŏn en fait proposait une approche politique permettant de reconnaître et de confirmer le pouvoir de la famille royale et de la bureaucratie en établissant certaines normes en tant que religion nationale et éthique morale. Dans l'idéologie néoconfucéenne, trois principes moraux régentent la société en imposant une stricte hiérarchie : les sujets se devant d'obéir à leur souverain, les enfants à leurs parents et l'épouse à son mari. Ces principes justifiés comme sacrés ont renforcé l'aspect autoritaire et patriarcal de la société coréenne traditionnelle. De par sa position idéologique dominante, la société ou l'État voyait sa supériorité reconnue sur l'individu. À la fin du XVI^{e} siècle, le néoconfucianisme régit totalement en Corée tout ce qui a trait à la vie morale mais aussi économique.

Sur un plan individuel, chaque homme libre se doit d'adopter un mode de vie s'assurant de la conformité de ses actes et de ses paroles, respectant les grands préceptes, se conformant aux idéaux, favorisant la bienveillance et prônant la maîtrise des sentiments personnels. Tout en rivalisant avec les religions populaires telles que le bouddhisme et le taoïsme, le néoconfucianisme renforce davantage l'élément de formation spirituelle

que chaque personne doit se cultiver, s'élever moralement par elle-même. Selon Zhu Xi, toutes les choses peuvent être comprises grâce à une étude approfondie, menée grâce au raisonnement et à des lectures, et en adoptant un comportement droit. Cette pratique doit être régulière et continuelle. Si l'ordre règne dans chaque famille, l'État sera gouverné judicieusement et finalement le monde demeurera en paix. Ainsi, cette autoérudition de la classe dirigeante formant des fonctionnaires lettrés constituait le point de départ permettant d'ordonner et d'harmoniser le monde collectivement.

Sur le social, l'élite confucéenne cherche à corriger les mœurs de la société, ce qu'elle considère comme son devoir en tant que classe dirigeante. Cette édification doit être effectuée par une élévation morale ou grâce à des rites (*li*, 禮). Croyant que si elle montre le bon exemple, le peuple sera ainsi influencé et ne transgressera pas les normes sociales, les élites locales ont ainsi gouverné les villages en édictant des « chartes villageoises » avec l'intention d'intégrer les villageois et de les rendre meilleurs. En fait, il s'agissait de promouvoir un comportement social conforme à l'orthodoxie confucéenne (Macouin, 2009 : 29). En outre, étant donné que la nouvelle dynastie désirait contrôler même les croyances du peuple, les activités de ces néoconfucianistes ciblaient plus particulièrement les usages ayant trait au bouddhisme. Selon ces néoconfucianistes, la diffusion du bouddhisme au sein de la société civile ne pouvait produire que corruption des ordres religieux ainsi que confusions politiques et économiques, comme cela avait été le cas sous l'ancien régime. Ces réformistes ont eu besoin de combattre fortement cet adversaire si puissant dont ils souhaitaient prendre la place. C'est pourquoi ils ont été subjugués par les idées de Zhu Xi qui critiquait le bouddhisme avec persistance, niant l'existence d'autres mondes, d'un au-delà où l'âme pourrait se réincarner, car cela ne pouvait être prouvé scientifiquement. À l'opposé des bouddhistes qui considèrent le monde comme une illusion éphémère, ils ont revendiqué une philosophie plus terre à terre, par exemple l'essence du monde étant perçue comme absolue et éternelle (Rainey, 2010 et Kojima, 2004 [1999]).

L'ouvrage de Zhu Xi, « 朱子家禮 (Zhuzi jiali, *Rites domestiques*) », réoriente la pratique quotidienne des rites familiaux et des rites de passage, tels que le mariage, les funérailles et le culte rendu aux ancêtres. Ces fonctionnaires érudits ont donc réformé les mœurs, notamment les rites du bouddhisme en les transformant en rites confucéens. Ainsi, le néoconfucianisme s'est implanté au cœur de la vie quotidienne des Coréens par l'idéologie transmise par le pouvoir souverain et cette stricte morale mise en pratique au sein même de la société.

1.2.2. Le système des classes sociales

Le Royaume du Chosŏn s'appuyait sur un système hiérarchique rigide. Le système des classes sociales est alors renforcé : chaque personne fait partie d'une classe et y demeure, son rang étant déterminé par sa naissance (Macouin, 2009 : 63). Le recueil de lois régissant l'État (經國大典, *Kyŏngguk taejŏn*) ne recense que deux catégories de personnes : les hommes libres et la populace servile. En principe, tous les hommes libres ont le droit de passer des concours d'État[84] pour devenir fonctionnaire (même si pour ce faire il est préférable de jouir de certains moyens financiers et culturels) et doivent s'acquitter de certaines obligations envers l'État, comme verser des impôts et accomplir des corvées. La populace, dont la majeure partie était constituée d'esclaves, n'a aucun droit ni aucune obligation. Ce système de classes sociales a été entretenu jusqu'à la réforme de Gabo en 1894. Plus précisément, nobles et populace sont répartis en quatre classes : les *yangban* (양반, nobles lettrés ou militaires) constituent la classe supérieure et dominante ; les *chungin* (중인, fonctionnaires subalternes) représentent

[84] Réussir ces examens n'était pas si simple. Un concours d'État ordinaire se tenait chaque trois ans. À la suite du « petit concours », cent lauréats sélectionnés se voyaient conférer un poste de premier niveau ou étaient qualifiés pour passer le « grand concours », satisfaisant ainsi l'une des conditions pour intégrer eux-mêmes, mais aussi leurs descendants, la classe des *yangban*. Les 33 lauréats du « grand concours » accédaient aux fonctions les plus hautes. Durant les cinq siècles pendant lesquels dura le royaume du Chosŏn, environ 1 400 lauréats ont été sélectionnés par l'intermédiaire de ces concours ordinaires ou exceptionnels.

la classe moyenne ; les *yangin* (양인, paysans, commerçants et ouvriers) forment le commun des mortels ; enfin, les *ch'ŏnin* (천인, serfs, bouchers, acrobates, chamans, etc.) sont considérés comme des parias.

Alors que bien des Coréens étaient entravés par leur condition sociale et économique, ce système de concours d'État représentait la seule possibilité garantie par la loi de pouvoir intégrer une classe sociale supérieure, cela ne concernant toutefois pas les *ch'ŏnin* (les parias)[85]. Dans cette société au régime centralisateur et au système technocratique bien établis, malgré une carrière personnelle toute tracée et une classe sociale déterminée par celle de la famille où l'on naît, certains privilèges exclusifs pouvaient néanmoins être acquis et maintenus grâce à ce système de concours d'État qui sélectionnait les candidats admis uniquement en fonction de leurs connaissances littéraires et philosophiques découlant de l'étude des textes confucéens choisis parmi les classiques chinois. En province, un confucianiste, homme de savoir et de vertu, même s'il n'avait passé aucun concours, était respecté et intégré à la classe dirigeante de la région. Par conséquent, l'étude des classiques confucianistes se situait au cœur de la vie quotidienne et familiale car la famille était grandement impliquée dans l'éducation de ses enfants.

Trois autres principes issus des codes des clans chinois ont été introduits plus fermement au sein de la société coréenne avec le néoconfucianisme. Ces préceptes établissaient une hiérarchie stricte entre chaque personne, quelles que soient son appartenance et sa position sociales : une jeune personne devait donner la priorité à une personne plus âgée, une femme à un homme et le cadet à l'aîné. Au contraire de la distinction entre populace et noblesse, cette différence d'états ne pouvait nullement être modifiée.

---

[85] Selon une étude récente, 30 à 60 % des lauréats des concours appartenaient à la classe populaire (Han, 2013).

1.2.3. Le système familial

La doctrine confucianiste, si impliquée au cœur de la société qu'elle jouait sur sa structure même, imposait un système de famille élargie regroupant plusieurs générations vivant sous le même toit autour d'un chef de famille. L'unité fondamentale de la société n'était donc pas l'individu mais une famille patriarcale (家), un groupe de même parenté. La famille représentait le plus petit champ où pouvait être appliquée la politique du monde confucéen afin de créer, à postériori, un clan fort.

Un patriarcat s'inspirant de la tradition chinoise a été introduit dans la péninsule coréenne simultanément avec le néoconfucianisme. Dès lors, le système familial coréen a peu à peu écarté le clan maternel et les descendants de sexe féminin même en ligne directe. Le noyau d'une famille, ainsi institutionnalisée au XV^{e} siècle, était composé d'un couple marié, de leurs enfants et des épouses des enfants mâles, de leurs esclaves et domestiques. Les parents issus d'une lignée collatérale, comme les frères et sœurs ou les neveux et nièces, qui étaient autrefois inclus en tant que membres de la famille, sont désormais exclus. À partir du XVIII^{e} siècle, les règles des clans néoconfucéens se sont renforcées, évinçant de la famille les filles mariées et leur époux. Une parenté directe patriarcale a été ainsi constituée. Il mérite d'être mentionné que la famille de l'époque comprenait des membres n'entretenant aucun lien de sang avec la lignée même, telles que les personnes soumises à une servitude vis-à-vis d'un maître, comme les esclaves, les serfs, les domestiques, qui devaient suivre l'éthique familiale imposée par le patriarche.

L'autorité du chef de famille était toute-puissante et garantie par la loi[86]. Dans une grande famille patriarcale, le chef occupait la place la plus importante dans l'ordre

[86]Les descendants, les épouses officielles et les concubines, et les esclaves dénoncés par leur chef de famille pour mauvaise conduite – excepté pour des faits de conspiration ou de rébellion contre l'État

hiérarchique, régissant tous les évènements familiaux, comme les mariages, les héritages, et étant le seul à bénéficier de toutes sortes de privilèges. Par conséquent, les autres membres – les épouses, les fils cadets, les domestiques – pouvaient se retrouver privés des droits les plus élémentaires. À titre d'exemple, seuls les hommes jouissaient d'une véritable vie sociale et pouvaient poursuivre des études, les femmes ne devaient s'occuper que du ménage. Les brus n'avaient plus le droit de pratiquer le culte de leurs propres ancêtres et étaient écartées de tout héritage. Dans le registre généalogique tenu par chaque famille, les filles étaient enregistrées après les fils. La vie des femmes était aussi contrôlée, ne les autorisant à aucune initiative personnelle. Par exemple, le remariage des femmes était interdit par la loi. Ainsi, les descendants des femmes remariées n'avaient pas de possibilité de passer un concours d'État.

Or, subvenir aux besoins d'une grande famille imposait beaucoup de frais. Seule la classe des *yangban* bénéficiant d'un soutien économique pouvait conserver ce système familial étendu : une affiliation à une grande famille établissant de ce fait le haut statut social d'une personne. En général, un couple de *yangban* avait plus de deux enfants. Tous les droits et toute la fortune revenaient au premier fils. Cependant, un riche chef de famille pouvait s'occuper même de parents éloignés et les faire vivre dans sa demeure. Les basses classes, au contraire, étaient constituées de familles nucléaires composées d'un couple et de leurs enfants souvent assez nombreux.

1.2.4. La vie économique

Le système économique du Chosŏn reposait sur des particularités morales, une économie agricole et une économie de dons. Il s'appuyait énormément sur des principes moraux, c'est-à-dire qu'il privilégiait le fait de vivre ensemble plutôt que

---

– étaient condamnés à être exécutés par pendaison (*Recueil de lois régissant l'État* [經國大典, *Kyŏngguk taejŏn*]).

certains buts lucratifs individualistes. Comme d'autres sociétés prémodernes, la productivité ou le niveau de vie de la société du Chosŏn se révélaient être inférieurs à ceux d'aujourd'hui. Toutefois, la communauté rassemblait et distribuait des biens tout en parant au pire. Aussi, les riches membres d'une famille avaient le devoir moral d'aider d'autres membres moins favorisés. Comme ce système reposait sur cette confiance mutuelle partagée entre membres d'une même communauté, s'était instaurée une certaine autorité morale et l'intégration sociale s'y renforçait, le but essentiel de ces interventions étant de stabiliser et de permettre à la société de perdurer.

Les activités agricoles généraient l'essentiel des ressources économiques de cette société confucéenne. Le 農者天下之大本也 (*Nongjajidaecheonyabonya*), ouvrage consacré aux travaux agricoles, expose les principes directeurs importants pour une bonne marche du pays. Le but principal d'une exploitation agricole sous la dynastie des Yi était de produire suffisamment de nourriture, notamment du riz et certaines céréales utilisés quotidiennement ou quasiment et considérés comme les produits agricoles les plus importants. Le royaume du Chosŏn a fortement encouragé un développement à long terme de l'agriculture en concevant certains programmes. L'État a ainsi diffusé des techniques agricoles novatrices et publié des ouvrages concernant les exploitations agricoles. La richesse de l'élite de l'époque était ainsi fondée sur ses terres, mais également sur le nombre d'esclaves qui la cultivaient[87]. La plupart des *yangban* (nobles) possédaient des terres qui leur avaient été transmises par héritage ou

[87] Nous estimons actuellement que, sous la dynastie des Yi, la moitié de la population était asservie à une autre personne. Ces hommes et ces femmes asservis (appelés *nobi* [노비] en coréen) accomplissaient la plus grande partie du labeur, et ce, jusqu'à l'abolition de cette stratification sociale à la fin du XIX^{e} siècle. Leur statut était déterminé par leur naissance ou à la suite d'une punition, et leur descendance en héritait systématiquement. Toutefois, même si cela s'avérait particulièrement rare, il était parfois possible d'être affranchi de cette condition de servilité. Depuis les années 1980, de grandes discussions entre scientifiques étrangers et coréens se tiennent sur la traduction technique du terme *nobi* pour tenter de déterminer si ce statut relève davantage de celui de serf ou d'esclave. Ici, le terme esclave est employé pour souligner « le fait qu'ils appartenaient à un maître qui pouvait les vendre, qui avait un quasi-droit de vie et de mort sur eux » (Macouin, 2009 : 69).

attribuées par l'État comme rétribution. Étant donné que cette classe évitait tout travail physique mais estimait l'étude, ces divers labeurs étaient donc pris en charge par des esclaves. La capacité de production d'une famille de *yangban* reposait donc sur le nombre de ses esclaves, dont elle avait hérité, et de leur taux d'accroissement naturel, chaque naissance augmentant son patrimoine. Les *yangin* (la classe moyenne) en général travaillaient aussi dans l'agriculture, soit en louant des fermages, soit, dans certains cas, en cultivant leur propre ferme.

Les villages agricoles constituaient souvent une communauté appartenant à un même clan. Leur structure de production à forte densité de main-d'œuvre accordait énormément d'importance à une forme de coopération étroite. Ainsi, en tant que chef de famille et de village, un *yangban* se devait d'entretenir des échanges dans un large champ d'action. Cette société rurale et agricole produisait les principales ressources économiques du pays et assurait son pouvoir à l'élite confucéenne qui a donc cherché à maintenir cette identité agricole et rurale en restreignant et en ralentissant le développement de l'urbanisation et du commerce (Kim, 2011). Bien que les bureaucrates résidant dans la capitale aient constitué le cœur du pouvoir de cette élite et que la classe des *yangban* ait toujours désiré assumer des fonctions publiques au sein de la cour, la capitale n'abritait qu'un nombre restreint de fonctionnaires. De plus, certains hauts fonctionnaires préféraient prendre leur retraite sur les terres de leur clan et se retiraient donc à la campagne. En outre, cette élite aimait demeurer sur ses terres et administrer une communauté rurale plutôt que résider dans un centre administratif régional. La proportion de la population urbaine était alors inférieure à 3 % et la population de la capitale n'a fait que décroître jusqu'en 1800, seulement 1,5 % de la population vivant à Séoul (Kim, 2011 : 81-82). Dans le but de rester fidèle à l'idéologie du pays et à l'influence de cette classe dominante, l'industrie et le commerce qui pouvaient menacer leurs monopoles agricoles si l'on modifiait la structure économique du pays ainsi que le cumul des capitaux des nouvelles classes sociales émergeantes ont

été refrénés. Par exemple, les commerçants et les industriels n'avaient pas le droit de se présenter à un concours d'État (Kim, 2011 : 83).

Les éléments mentionnés ci-dessus ont par conséquent restreint le développement de l'économie monétaire dans la vie économique des *yangban*. Plus précisément, l'économie de dons assurant l'échange des biens indispensables assumait en général un rôle plus important (Hiroshi, 2014 [1996]). Les hauts fonctionnaires *yangban* recevaient habituellement et notoirement des cadeaux des fonctionnaires de leur province et de leurs parents. Ce système économique recourant aux dons était donc tout à fait normalisé. Les fonctionnaires régionaux fournissaient ainsi les matières premières nécessaires à la vie quotidienne des personnes au pouvoir avec qui ils entretenaient des relations amicales dans un but personnel tout en assurant la répartition des ressources financières. Les faveurs mutuelles rendues entre *yangban* par le biais des finances régionales permettaient de soutenir et d'entretenir leurs relations et leurs réseaux (Kim, 2011 : 77). De ce fait, la réception des visiteurs faisait pleinement partie du mode de vie des *yangban*, s'avérant plus fréquente et aussi importante que la célébration du culte des ancêtres. Ces deux pratiques courantes importantes codifiaient donc les échanges humains des *yangban*.

1.3. L'essor et le déclin du *sarangbang* (XIV^{e} siècle – XX^{e} siècle)

Dans l'histoire de l'habitation coréenne, le *sarangbang* a émergé simultanément avec la fondation de la dynastie des Yi à la fin du XIV^{e} siècle et a disparu avec la chute de la société traditionnelle agricole, au milieu du XX^{e} siècle. Sur le plan architectural, divers éléments ayant trait au mode de vie de cette société ont été répercutés mais aussi renforcés de manière visuelle, d'abord dans les maisons de la classe dirigeante, davantage que dans les maisons du peuple. Nous allons sonder comment et pourquoi un *sarangbang* était installé dans les maisons de l'époque du Chosŏn, puis quelle ordonnance il prescrivait à l'habitat et finalement sa disparition.

1.3.1. Son émergence

Avant la période du Chosŏn, nous ne pouvons pas trouver trace de *sarangbang* dans l'espace résidentiel de la péninsule coréenne (Yun, 2010 : 12). Son introduction dans les maisons coréennes est étroitement associée à l'établissement du néoconfucianisme en tant que principe d'État au moment de la fondation du royaume du Chosŏn en 1392[88]. Lors de la première moitié de la période du Chosŏn, le *sarangbang* ne désignait qu'une petite pièce située près de l'entrée principale qui servait à accueillir les visiteurs. Ce terme indiqua plus tard un bâtiment extérieur employé comme demeure pour les domestiques. Au fur et à mesure que le plan des demeures se réorganisa en fonction de la nouvelle doctrine étatique, le néoconfucianisme, l'espace dédié aux hommes s'implanta dans ce bâtiment afin de renforcer petit à petit l'efficacité de l'emploi de l'espace (Park, 1998 : 42).

Alors qu'il existait au début de la période du Chosŏn, dans certaines maisons de la classe dominante, une partie dénommée *sarangch'ae*, en règle générale, les espaces résidentiels étaient plutôt répartis en fonction des générations et non pas du sexe de leurs résidents. Aux XVI[e] et XVII[e] siècles, le confucianisme gagne tout le pays avec l'implantation d'écoles confucianistes réalisée par des bureaucrates de retour dans leur pays natal et qui gouvernent la société rurale[89]. L'un des principes de vie confucianistes voulant que les deux sexes se tiennent à l'écart l'un de l'autre et que même les époux ne dorment pas dans le même lieu, les espaces résidentiels se différencient de plus en plus selon les genres : l'*anch'ae* et le *sarangch'ae* scindant alors la demeure. Ainsi, l'implantation d'un *sarangbang* et *sarangch'ae* est devenue courante dans les

---

[88] À la fin du XIV[e] siècle, le royaume du Koryŏ (918-1392) a rencontré bien des difficultés. C'est alors que le général coréen Yi Sŏnggye renversa le monarque et fonda la nouvelle dynastie des Yi de Corée en 1392.

[89] Cela coïncide avec l'application des rites familiaux confucianistes partout dans le pays. Pourtant, dans les ouvrages consacrés aux rites familiaux confucianistes, le terme *sarangbang* n'est pas mentionné.

demeures des *yangban* pour finalement se généraliser dans les maisons des personnes ordinaires au XIX^{e} siècle.

Au fur et à mesure que l'autorité patriarcale s'est renforcée, le *sarangbang*, cet espace dédié à la gente masculine, s'est implanté dans un bâtiment séparé et a vu sa taille croître. Le chef de famille occupant la place la plus élevée dans la hiérarchie familiale et devant imposer son autorité dans l'espace même de sa demeure, non seulement sa taille s'est agrandie, mais aussi davantage de soin a été porté à sa décoration plus remarquable que celle des autres quartiers de la maison afin de donner un air imposant à son statut vis-à-vis des membres de la famille ainsi que des voisins (Yun, 2010). Le *sarangbang* consolidait la position des grands propriétaires terriens et fonciers de la dynastie des Yi, en servant de lieu d'instruction pour la classe dirigeante confucéenne, en leur permettant de tisser des relations sociales indispensables à l'économie familiale et en agrémentant plaisamment leur quotidien (Choi, 2006 : 63).

1.3.2. Le *sarangbang* d'une maison traditionnelle

Aujourd'hui, la plupart des vestiges demeurant des maisons de l'époque du Chosŏn en République de Corée datent de la seconde moitié de cette période, principalement du XIX^{e} siècle. De la période précédente, on ne se conserve en effet que peu d'éléments, les études devant s'appuyer sur des ruines ou des documents écrits et des croquis de l'époque. Par conséquent, les recherches sur cet espace résidentiel se sont plutôt concentrées sur les maisons de la seconde moitié de la période du Chosŏn et l'image stéréotypée des maisons traditionnelles coréennes qui leur est associée.

Durant la période du Chosŏn, sous l'influence du néoconfucianisme, les dimensions et la décoration d'une maison étaient fixées en fonction de la situation sociale des

résidents. Ainsi, une demeure de 40 *kan*[90] maximum ne pouvait appartenir qu'à un haut *yangban* de premier rang, soit un membre de la classe sociale supérieure chargé d'une importante fonction publique. Cette maison était pourvue d'un grand portail. Seulement 30 % de sa surface totale étaient consacrés aux pièces d'habitation. Une maison de 30 *kan* de dimension maximale impliquait que son propriétaire faisait partie de la classe moyenne, qu'il s'agissait donc en général d'un *yangban* de second rang occupant un poste dans la fonction publique, ou d'un *chungin* (fonctionnaire subalterne) ou d'un riche *yangin* (paysan ou commerçant de la classe moyenne). Une maison populaire, ne dépassant pas 10 *kan*, ne pouvait être que la propriété d'un *yangin* ordinaire ou d'un *yangban* n'occupant aucun poste[91].

La structure de ces habitations était d'abord influencée par le mode de vie de la cour royale où œuvraient les hauts fonctionnaires. Le grand parquet ou *maru* (마루, sorte de terrasse) ouvert sur l'extérieur entre deux pièces d'une maison en constituait un bon exemple. Deuxièmement, elle reflétait le mode de vie spécifique de ses habitants obéissant aux principes néoconfucéens : une demeure somptueuse magnifiant l'honneur et l'autorité de la classe dirigeante ; chaque membre de la société conscient de son appartenance à une certaine classe sociale et s'inscrivant dans un ordre hiérarchique stricte se devant de vivre selon ses moyens ; un système familial patriarcal fermement établi ; la pratique scrupuleuse du culte des ancêtres et des cérémonies marquant des rites de passage, comme le mariage, les funérailles, etc. Les différents quartiers d'une maison étaient aménagés de façon stricte. Le sanctuaire voué au culte des ancêtres, c'est-à-dire aux cérémonies destinées à honorer leur vertu, se situait dans un pavillon ou une pièce spécifique. Le grand parquet de l'*anch'ae* (quartier des femmes) était aussi destiné à accueillir les cérémonies et les rites. Enfin, le rôle

---

[90] 칸, unité de mesure d'une maison. Ce carré mesure environ 1,8 mètre de côté.

[91] Les *ch'ŏnin* (parias) demeuraient dans un corps de bâtiment rattaché au portail central d'une résidence de maître ou dans des chaumières érigées à proximité de la résidence.

essentiel des *yangban* dans la communauté régionale avait des répercussions sur cette structure. En tant que centre de coopération économique, le *sarangch'ae* (quartier des hommes) était équipé d'un grand parquet et d'une grande cour intérieure et servait de lieu d'éducation et de réunion de la communauté locale.

Le *sarangbang* en tant qu'espace masculin se retrouve dans toutes les maisons traditionnelles, toutefois, ses dimensions et son utilisation révèlent des différences quant aux cercles de relations amicales, au montant de la dot de l'épouse, aux liens entretenus avec le système éducatif, à la puissance économique du chef de famille (Yun, 2010). Les caractéristiques particulières de cet espace se révélaient davantage dans les maisons de la classe supérieure. Nous prendrons donc appui sur le plan architectural de ce type de maison.

1.3.3. La structure d'une maison coréenne

À l'époque du Chosŏn, le choix de l'emplacement d'une maison et de son orientation suivait les principes du *yin* (陰) et du *yang* (陽) et des cinq éléments ainsi que la théorie du *feng shui* (géomancie) (Joo, 2002 et Hong, 1995). Selon le *feng shui*, une maison devait avoir pour arrière-plan une montagne et faire face au Sud. Lors de la construction d'une demeure, les Coréens prenaient ces aspects en considération afin de limiter les effets du vent venant de la montagne et d'obtenir une ventilation et une exposition au soleil adéquates. L'exposition d'une maison, l'emplacement de la chambre réservée à la maîtresse de maison, de la cuisine, des portes ou des toilettes étaient considérés comme agissant de manière bénéfique ou malsaine sur la famille qui l'habitait. Le plan de masse d'une maison produit en fonction de la disposition et de la connexion de

chaque pavillon devait reproduire la forme de caractères chinois propices et éviter ceux qui pourraient s'avérer néfastes[92].

Le plan d'une maison était agencé en général pour répondre aux besoins d'une famille élargie, composée parfois de plus de trois générations habitant ensemble ainsi que de sa parenté et de ses domestiques[93]. Dans le but d'inclure plus de membres de la famille et de domestiques, les pièces n'étaient pas dénommées selon leurs fonctions mais selon leur taille, leur emplacement, leurs matériaux ou leurs usagers. Alors que la division fonctionnelle et physique des espaces de la maison s'avérait faible, la division sociale en fonction des usagers se révélait essentielle (Chŏn et *al.*, 2009 : 227).

La maison était donc scindée en emplacements destinés à la famille (les chambres, les parquets ouverts sur l'extérieur), en emplacements affectés aux travaux (la cour, les réserves, la cuisine...) et en emplacements extérieurs (l'enceinte, les passages, le sanctuaire, le grenier…). Les pièces réservées à la fonction d'habitat étaient encore divisées selon le genre, le statut et l'âge de leurs occupants. Les espaces vitaux des hommes, des femmes et des domestiques étaient appelés respectivement *sarangch'ae*, *anch'ae* et *haengnangch'ae*. Le *sarangch'ae*, le quartier des hommes, était positionné au-devant de la maison afin de faciliter les échanges sociaux et d'asseoir l'autorité du chef de famille. Étant donné qu'il s'agissait aussi d'un lieu de réception pour les visiteurs, il donnait sur l'extérieur de la maison. Quant à l'*anch'ae*, en principe réservé aux femmes, il se situait au cœur même de la demeure, soit en retrait. Les hommes n'avaient pas le droit d'y entrer. Le *haengnangch'ae* servait d'office et de demeure pour les domestiques. Il était situé à l'extrémité de la maison.

---

[92]Les maisons des classes supérieures et moyennes suivaient ce principe et étaient bâties sans grandes variations régionales. En revanche, les maisons populaires s'adaptaient davantage au climat particulier de chaque région.

[93] La famille idéale de cette époque comportait un grand-père, un père, un fils et un petit-fils, soit quatre générations cohabitant ensemble sous le même toit (Yun, 2010 : 19).

Comme aucun espace n'était destiné aux enfants, ils demeuraient aux côtés des adultes, tout en changeant de quartiers selon leur âge. Le fils restait avec sa mère, dans la chambre de sa mère, au sein de l'*anch'ae*, de sa naissance à son sevrage. Sa jeune mère était souvent une bru dont la chambre faisait face à la grande chambre réservée à la grand-mère et maîtresse de maison. Quand un cadet naissait, il déménageait dans la chambre de sa grand-mère où parfois résidait avec une tante pas encore mariée. À 7 ans, il intégrait le grand *sarangbang* où demeurait son grand-père, ou son père si son grand-père était déjà décédé. S'il atteignait l'adolescence, il emménageait dans une chambre faisant face au *sarangbang* jusqu'à son mariage. Après son mariage, s'il était l'aîné, il occupait un petit *sarangbang* et après la mort de son père, le *sarangbang*. S'il était le cadet, il occupait une pièce secondaire dans le *sarangch'ae* ou, dans la plupart des cas, il établissait une nouvelle branche de la famille en s'installant dans une autre maison. La fille restait aussi avec sa mère de sa naissance à son sevrage. Quand un autre enfant naissait, elle était déplacée dans la chambre de sa grand-mère et demeurait avec elle jusqu'à son mariage, qui intervenait environ à l'âge de 12 ans[94].

L'espace était de plus différencié selon la position hiérarchique de son usager. Le père, le fils aîné et les fils cadets occupaient des échelons hiérarchiques différents et donc des espaces indépendants[95]. Les membres de la famille utilisaient même des portes différentes pour entrer et sortir de la maison. Le *sarangch'ae* et l'*anch'ae*, construits sur des fondations plus élevées, se situaient donc plus haut que le *haengnangch'ae*. Le *sarangch'ae* était implanté à l'est, car ce point cardinal symbolise l'homme, la vérité

[94] Comme le taux de naissance des familles de la classe supérieure n'était pas si élevé, il était rare que plusieurs enfants demeurassent dans une même chambre.

[95] Le fils aîné héritait de la maison de son père alors que les autres fils devaient quitter le foyer parental après leur mariage. Le père offrait souvent à ses fils une simple maison constituée d'un seul bâtiment. Un nouveau grand bâtiment destiné au *sarangch'ae* était tardivement ajouté dans la demeure familiale au fur et à mesure que sa progéniture prospérait. Le bâtiment original était alors utilisé comme *anch'ae*. Par conséquent, les dates de construction des deux bâtiments essentiels constituant la demeure étaient souvent différentes (Yun, 2010 : 217).

et la clarté. L'*anch'ae* était agencé à l'ouest, qui incarne la femme, la partialité et l'obscurité. Ainsi, l'échelle du *sarangch'ae* dont l'usager était le chef de famille est effectivement plus importante et sa porte se devait d'être la plus haute de la demeure (Choi, 2006 : 70)[96].

1.3.4. Les éléments architecturaux et le soubassement

Des matériaux naturels, tels que la terre, la pierre, le bois et le papier, étaient utilisés pour la construction de ces maisons qui débutait d'abord par la mise en place des pierres angulaires, puis se continuait par l'élévation des piliers en bois et la construction des murs à l'aide de briques constituées de terre et de paille et s'achevait avec la pose des chevrons sur le toit que l'on recouvrait de tuiles de terre cuite. On accédait au bâtiment par un plancher surélevé et une porte constituée de quatre panneaux. En été, les panneaux assemblés deux par deux étaient maintenus ouverts. Les maisons n'étaient dotées que de très peu de murs mais de beaucoup d'ouvertures, ce qui permettait à l'air de bien circuler. Les fenêtres et les portes étaient constituées de bois et de papier. Du papier était tendu sur les armatures en bois des fenêtres et des portes. Deux types de sols étaient employés. En guise de revêtement imperméable, du papier préalablement huilé tapissait le sol des pièces intérieures. Un grand parquet ouvert courait à l'extérieur. En été, il servait à se rafraîchir, tandis que durant l'hiver quasi sibérien, on recourait à un système de chauffage par le sol[97]. Le plafond ne s'élevait qu'à 2 mètres

[96] Dans les familles les plus aisées, le *sarangch'ae* pouvait constituer un bâtiment indépendant mais, dans une maison populaire, il s'agissait généralement d'une pièce située du côté du portail où tous les hommes de la famille demeuraient ensemble.

[97] Le système de chauffage par le sol, *ondol* (온돌), aidait les habitants à résister aux grands froids hivernaux. L'air chaud s'échappant d'un foyer situé à l'extérieur se répandait dans la demeure par des conduits en chauffant la couche de pierre supportant un revêtement de papier huilé.

10 ou 2 mètres 40 de hauteur[98]. Une sorte de faux plafond constitué d'un cadre en bois dissimulait les matériaux du toit et maintenait une température intérieure stable.

1.3.5. L'emplacement du *sarangbang*

Le *sarangch'ae* s'articule autour du *sarangbang* et peut être constitué de chambres, d'un parquet ouvert sur l'extérieur entre deux pièces, de parquets couverts, d'une bibliothèque, d'une réserve pour les livres, d'une salle de lecture[99]. En général, le *sarangbang* et le parquet extérieur mesurent chacun deux *kan* et demi (15 m^2). Le *sarangch'ae* occupe un plus grand espace que l'*anch'ae* et le *haengnangch'ae* du fait du statut social plus important de son détenteur : le maître de maison.

Le *sarangbang* se situait au cœur du *sarangch'ae*. Si le fils aîné était marié, il demeurait dans le petit *sarangbang*. Le père occupait le grand *sarangbang* destiné à l'homme le plus âgé de la famille. Même si le père cédait ses droits de chef de famille au fils aîné, il y demeurait jusqu'à sa mort[100]. Tout en occupant un espace symboliquement marqué par son autorité, sa position en tant que personne à la tête d'une famille était reconnue jusqu'à la fin de sa vie. L'échelle, la composition, le décor et l'orientation du grand et du petit *sarangbang* établissaient bien la priorité donnée aux plus âgés – l'un des principes confucianistes. Comme ces deux pièces se touchaient, lorsque la porte les séparant était ouverte, ils constituaient une seule et unique grande pièce où le père et le

---

[98] Comme le chauffage provenait du sol, l'agencement de l'espace était conçu pour une utilisation assise, d'où cette peu importante hauteur sous plafond. Les gens s'asseyaient, mangeaient et dormaient sur le sol. Pour des questions d'hygiène, que l'on soit visiteur ou membre de la famille, on enlevait donc ses chaussures avant même d'entrer dans une habitation et on les laissait à l'extérieur.

[99] Le terme *bang* désignait une pièce, soit un espace fermé et multifonctionnel. Il était constitué de six panneaux : quatre cloisons, un sol et un plafond recouvert de papier blanc.

[100] Dans certaines régions, le père affaibli par l'âge pouvait léguer le grand *sarangbang* au fils aîné et vivre retiré du monde dans l'*ansarangch'ae* (*sarangch'ae* intérieur). Le décor et la taille de l'*ansarangch'ae* étaient cependant similaires à ceux du *sarangch'ae* où demeurait le fils aîné, soit le nouveau chef de famille.

fils aîné pouvaient œuvrer de concert (Yun, 2010 : 29). En effet, dans un *sarangbang* même, des portes coulissantes pouvaient être installées pour séparer cette pièce en différents espaces. La nuit, si l'on fermait ces portes, plusieurs membres de la famille ainsi que les visiteurs pouvaient y dormir séparément. Le propriétaire du *sarangbang* s'installait au fond de la pièce, car il y faisait plus chaud. Dans la journée, les membres de la famille ou les amis proches pouvaient se rapprocher de la partie du fond occupée par le propriétaire. La distance les séparant du seuil et du propriétaire des lieux indiquait ainsi le statut hiérarchique des visiteurs (Park, 1998 : 85). Le plan du *sarangbang* tenait compte non seulement du confort de vie de ses résidents, mais aussi du respect de la bienséance lors de l'accueil des hôtes (Yun, 2010 : 41).

1.3.6. Sa disparition

Cette culture résidentielle est demeurée fortement implantée jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle. Bien que le royaume de Chosŏn ait ouvert ses portes aux étrangers en 1876, rompant ainsi son isolationnisme, les Coréens ont montré certaines réticences à recevoir l'influence du monde moderne occidental. À Séoul, très peu de gens ont modifié leur maison pour suivre la mode occidentale ou celle du Japon qui tentait alors de prendre en main les rênes du pouvoir. Seuls les nouveaux riches, souvent d'origine modeste, ont positivement adopté la culture résidentielle de l'Occident et son confort en observant les maisons de style européen bâties par les Occidentaux à Séoul. Ils ont ainsi assimilé, au cœur même de la maison coréenne, une part de l'idéologie moderne occidentale en y intégrant une rationalité fonctionnelle et un traitement égalitaire de ses habitants.

Par exemple, dans la maison de la famille Choi dans le quartier de Kahoetong (가회동) à Séoul, bâtie en 1874, l'*anch'ae* et le *sarangch'ae* sont reliés par un corridor. La division entre genres a disparu et le confort a augmenté, notamment en n'imposant plus

des déplacements à l'extérieur pour se rendre dans un autre pavillon. Depuis 1900, le plan des habitations intègre sans discernement les deux quartiers réservés aux hommes et aux femmes (Chŏn et *al.*, 2009 : 55-56). En outre, un petit parquet pouvait encore séparer l'*anch'ae* et le *sarangch'ae*. Ce nouvel espace pouvait être employé comme salle à manger. Les coutumes d'autrefois voulant que l'on prenne ses repas et que l'on dorme dans la même pièce ont évolué vers une séparation de ces activités. Également, une salle de bain définitive a été installée dans ces habitations. Ces nouvelles tendances se sont répandues aussi bien en ville qu'à la campagne.

Après la réforme de l'année Gabo (1894), ces changements considérables ont touché les familles de petite taille de la classe moyenne. En ville, l'urbanisation rapide a fait que l'on ne trouvait plus de terrain à bâtir. Les Japonais ont alors privatisé des terrains publics coréens où ont été construites des maisons s'inspirant du style coréen, en particulier pour le système de chauffage, et du style japonais, puisque toutes les pièces étaient reliées intérieurement (Chŏn et *al.*, 2009 : 99). Dans les années 1920, étaient à la mode les maisons dites « des classes cultivées » qui constituaient un compromis entre le bungalow américain et le style coréen.

L'apparence d'une maison et la culture résidentielle de ses habitants pouvaient en effet constituer une marque de pouvoir. La nouvelle classe influente, composée de chefs d'entreprise, de propriétaires, détenant le pouvoir économique et politique, a choisi de vivre dans des habitations de style occidental, symbole de la modernité, selon leur goût, et ce, contrairement à la classe des *yangban* qui est restée plus fidèle au mode de vie traditionnel et aux maisons à l'ancienne. La nouvelle classe émergeante a bâti des résidences constituées d'un seul bâtiment au lieu de plusieurs pavillons abritant trois quartiers distincts : l'*anch'ae*, le *sarangch'ae* et le *haengnangch'ae*. Toutefois, à côté de ces bâtiments au style nouveau, était souvent ajoutée une annexe de style coréen où les habitants passaient la plupart de leur temps (Chŏn et *al.*, 2009 : 106).

De plus en plus, les maisons à l'ancienne ont été perçues comme ne correspondant plus aux exigences de la vie moderne et quelque peu occidentalisées. Les salons, les bureaux, les salles à manger et les salles de bain ont fait leur apparition dans les maisons coréennes ordinaires. Ces transformations étaient étroitement liées à l'amélioration des conditions de vie des femmes et des enfants, et donc de leur confort, ainsi qu'à la primauté donnée aux membres de la famille sur l'accueil des hôtes. Cette modification de la culture résidentielle dans la péninsule coréenne a été inspirée par les architectes japonais, eux-mêmes influencés depuis les années 1910 par les intellectuels et les féministes japonais insistant sur l'intérêt d'occidentaliser les demeures afin de pouvoir profiter du mode de vie occidental qui semblait plus simple et fonctionnel (Chŏn et *al.*, 2009 : 112).

L'évolution de la structure interne des habitations fortement sollicitée devait permettre d'améliorer les conditions de vie des femmes coréennes. Par exemple, avec l'installation d'une salle à manger, tous les membres de la famille pouvaient prendre leur repas au même moment et dans le même lieu (Chŏn et *al.*, 2009 : 110-111). Cela épargnait donc de la peine à la femme, généralement la belle-fille de la famille, qui devait transporter un plateau-repas pour chaque membre de la famille jusque dans leurs chambres à l'heure des repas, trois fois par jour. Or, toutes les traditions coréennes relatives au mode d'habitation ont été considérées comme des vestiges de coutumes anciennes malsaines et inutiles par les modernistes. On a tenté alors de les modifier totalement en transformant les maisons coréennes. Par exemple, l'*ondol* (온돌), ce système de chauffage au sol nécessitant de changer souvent le revêtement du sol, est remplacé par des radiateurs. De plus, l'agencement de la maison au plus près du sol et privilégiant donc la position assise pour bénéficier davantage du chauffage au sol est perçu comme responsable de la soi-disant paresse coréenne. Un mode de vie dit « perpendiculaire » – car adoptant le mobilier occidental, avec ses chaises, ses tables, ses lits et s'éloignant du sol – est alors grandement recommandé. La réforme de

l'habitat coréen relève d'un mouvement d'opinion visant à améliorer les mœurs et coutumes de la Corée de manière générale. À partir des années 1960, la construction des logements en Corée se standardise selon un mode de vie coréen modernisé et occidentalisé, adoptant un plan ne tenant compte d'aucune fonction agricole ni des travaux des saisons traditionnellement accomplis au sein des demeures. Le *sarangbang/sarangch'ae* disparaît alors de la vie quotidienne des Coréens.

1.4. Les multiples fonctions du *sarangbang*

> « Habituellement, dans la maison d'un gentilhomme, il y a une antichambre ou un vestibule, dans lequel les voisins et les visiteurs s'assoient et parlent, fument ou boivent. Dans ce lieu, les latitudes sont autorisées et les convenances sont mises de côté. Voici les équipements et l'atmosphère qu'on trouve dans les pays orientaux dans les clubs, les cafés et cabarets ou les journaux [en tant que lieux relevant de la « sphère publique »]. Ainsi, dans l'image que nous avons sous les yeux, ce lieu de repos donne sur un jardin ou une cour. Sur un rebord de fenêtre ou dans un *bow window* sont disposés des vases et des fleurs coupées ; un petit vase contient des fleurs fanées, et un autre est sans doute plein de tabac ou d'un autre produit de luxe. Un petit auvent de rideaux aux larges drapés sur le côté donne un air de confort invitant dans ces libres et accessibles quartiers, où nouvelles et potins sont échangés. Ces « *oi-tiang* » ou appartements extérieurs, sont destinés aux étrangers et aux hommes seuls, les femmes n'y sont jamais espérées ni admises » (Griffis, 1894 [1882]: 266, traduit par nos soins).

Cette description proposée par un orientaliste américain du XIX[e] siècle peut correspondre à celle du *sarangbang*. Le *sarangbang* n'est pas seulement le lieu de résidence exclusif des hommes, mais aussi celui des pratiques sociales masculines. Comme dans les autres pièces de la maison, les divers types d'activité se pratiquant dans le *sarangbang* ne sont pas dissociés en fonction des espaces mais se déroulent dans un même espace. S'y entremêlent des occupations personnelles ayant trait au sommeil et au repos, au repas, aux besoins physiologiques et aux nécessités hygiéniques, ainsi que des activités publiques, consistant à entretenir des relations

sociales ou liées à l'étude et à l'éducation. Durant la journée, l'occupant poursuit ses recherches, accueille des visiteurs, prend ses repas, y fait sa sieste et durant la nuit, y dort. Le *sarangch'ae* constitue donc un espace ouvert semi-privé ou semi-public, selon le moment de la journée et l'activité à laquelle il est momentanément dédié.

1.4.1. Un lieu de résidence

Depuis 1403, par ordre du roi[101], mari et femme doivent passer la nuit séparément. En général, grand-père et petit-fils dorment ensemble[102]. Pour préparer le couchage, on dispose directement le petit matelas de lit sur le sol chaud, au fond de la pièce. Le *sarangbang* sert aussi de lieu de repos le jour. Son occupant appuie alors sa tête sur un repose-nuque en bois et s'allonge sur un grand coussin ou un matelas en hiver. En été, il se couche sur le lit de bois disposé sur le parquet extérieur. De petites tables basses d'appoint sont installées pour les repas. Le propriétaire du *sarangbang* dispose d'une table préparée pour un couvert. Le grand-père prend son repas seul, mais aussi de temps en temps avec son petit-fils. Père et fils ne partagent jamais leur repas[103]. Lorsqu'on accueille un hôte, le grand-père et lui partagent une seule table. Les femmes de la famille doivent en général transporter les boissons et les plats depuis la cuisine, qui se situe dans l'*anch'ae*, au *sarangch'ae*. Elles servent ainsi chaque repas dans l'espace où résident les hommes et les personnes âgées. L'homme se lave aussi dans cette partie de la maison qui lui est allouée. Comme il n'existe pas de salle de bain permanente dans la maison, les femmes ou les domestiques présentent une cuvette au propriétaire dans sa chambre l'hiver et sur le plancher extérieur l'été. Il fait aussi ses besoins dans cette pièce.

---

[101] Annales du royaume du Chosŏn de Taejong (태종실록), volume 5.

[102] Le père dort dans une chambre plus petite du sarangch'ae.

[103] Le couple le plus âgé ou la belle-mère et sa bru prennent rarement leur repas à la même table.

Quelques hommes riches ne font que demeurer dans cette partie de la maison où ils mangent, boivent, jouent et dorment. Au moment de l'ouverture de la Corée au monde, la vie des gentilshommes a été jugée par les Occidentaux comme très improductive et fort inconséquente. Cette culture en effet était considérée comme détruisant la santé des *yangban.*

1.4.2. Un cabinet de travail

En tant qu'érudit devant consacrer sa vie à l'étude (même si cela s'avère parfois seulement symbolique), les hommes *yangban* passent donc leur journée à lire et étudier. Ainsi, le *sarangbang* fonctionne davantage comme un cabinet de travail pour ces gentilshommes que l'on peut comparer aux chercheurs d'aujourd'hui tant ils étaient absorbés par leur tâche. Installé à un bureau bas, le *yangban* lit des ouvrages. Avec son matériel de calligraphie, il compose des poèmes sur des rouleaux de papier, rédige sa correspondance, un journal et peut être profondément absorbé dans ses pensées. Il invite ses pairs et discute d'affaires administratives en buvant du thé ou de l'alcool.

1.4.3. Une chambre pour les hôtes

L'accueil des hôtes représente l'un des deux grands devoirs d'une famille de *yangban* sous la dynastie des Yi. Ces fonctionnaires érudits le considèrent comme un devoir de moralité (禮), grâce auquel ils accomplissent le bien et font preuve de charité. Ainsi, si un certain nombre d'hôtes demeurent dans la maisonnée, cela est perçu comme une marque de la vertu du chef de famille. Si la maison n'abrite aucun hôte, il faut en blâmer le chef de famille. L'accueil des hôtes est en effet important, car il permet de maintenir des relations amicales mais aussi économiques et de procurer certaines informations aux membres de la famille. En somme, la société coréenne prémoderne était ouverte, accueillante pour ses hôtes. Les voyageurs de passage pouvaient demander à être reçus

sous le toit familial pour la nuit où l'on servait à boire et à manger à ces étrangers avant de leur fournir une couche.

Une famille devait être prête à recevoir des hôtes à n'importe quel moment. Des invités pouvaient se présenter pour une discussion importante, arranger une affaire ou simplement pour passer le temps. Dans la plupart des cas, les cérémonies, telles que les rites funéraires, les mariages ou certains cultes aux ancêtres imposaient quantité d'hôtes. Ces commémorations s'étendaient généralement sur plusieurs jours. Les invités, des hommes pour la plupart, demeuraient dans le *sarangbang*. S'ils venaient de loin, ils pouvaient s'attarder au moins une semaine, voire plusieurs mois. Les invités ou les visiteurs entretenant des liens avec le chef de famille ou dotés d'un important statut social étaient accueillis dans le *sarangbang*. Ils y étaient fréquemment invités à manger, à boire, même à dormir ensemble avec le propriétaire. Les invités et le propriétaire entretenaient une conversation agréable. En outre, le *sarangbang* servant de lieu d'échange selon le statut politique et social de son propriétaire, il se devait de refléter son inclination morale, son goût, son pouvoir économique. Le comportement et la place qu'occupaient les hôtes dans le *sarangbang* étaient déterminés par leurs rapports avec son propriétaire. En général, le propriétaire accaparait la partie la plus chaude qui constituait le meilleur emplacement de la pièce. La distance séparant le propriétaire et l'hôte était fonction de leur statut social ou de leur intimité. La façon dont se tenait l'hôte et donc la superficie occupée par son corps constituait aussi un indice de son statut social. Par exemple, les personnes âgées ou de haut rang pouvaient s'allonger tandis que les jeunes gens ou les gens ordinaires devaient occuper le moins de place possible ou se tenir agenouillés pour marquer leur respect (Yun, 2010 : 31).

1.4.4. Une salle de réunion

Le *sarangbang* est un lieu permettant de consolider des liens d'amitié avec ses voisins, sa famille, ses connaissances, de se réunir. Par exemple, le système du *kye* (계, tontine permettant des prêts mutuels) constituait une coutume très importante pour la société traditionnelle coréenne, consistant à verser régulièrement une somme d'argent afin que toutes ces sommes puissent servir à l'un ou l'autre des membres en cas de besoin, ou pour financer une activité conviviale, un voyage ou un repas collectif. Lorsqu'un haut-fonctionnaire prenait sa retraite en province, son *sarangbang* servait de salle de réunion principale pour mobiliser son clan. Dans le *sarangbang*, se tenaient donc des réunions entre personnes de même statut social ayant des visées solidaires et même ambitionnant le contrôle effectif de la région. De ce fait, le terme *sarangbang* est actuellement encore employé pour désigner ce type d'espaces physiques ou virtuels permettant à un groupe de se réunir.

1.4.5. Le lieu des premiers apprentissages

Les descendants masculins d'une famille âgés de sept ans ou plus commençaient leur apprentissage de l'écriture et de la lecture des textes confucianistes dans le *sarangbang*. Les membres masculins âgés, soit le grand-père dans la plupart des cas, l'oncle ou le père, se chargeaient de l'éducation des enfants, transmettant leur savoir et la culture de la famille aux héritiers mâles de la jeune génération. Ce lieu permettait aussi d'intégrer les règles de vie de la société confucianiste. Lorsque le chef de famille éduquait des enfants d'autres familles, ses leçons se déroulaient aussi dans cette pièce.

En outre, le *sarangbang* permettait à l'héritier d'acquérir les compétences nécessaires pour prendre la succession à la tête de la famille. On accédait au *sarangch'ae* par la grande porte. Le chef de famille contemplait de haut ses visiteurs puisqu'il était

positionné sur un plancher surélevé à plus d'un mètre. Au fur et à mesure que la famille prospérait, les dimensions du *sarangch'ae* s'agrandissaient, le *sarangbang* (la pièce) et le *sarangmaru* (le plancher extérieur) s'étendant conjointement. Lorsque la famille s'élargissait et que l'on agrandissait la maison, la première pièce ordinairement ajoutée était un petit *sarangbang* dédié au fils aîné. Le père vieillissant demeurant dans le grand *sarangbang* était placé sous la protection du fils aîné et traité avec respect. Le fils aîné dans le petit *sarangbang* était dirigé et formé par son père qui demeurait à proximité. Père et fils se rapprochaient. La différence de dimensions des *sarangbang* reflétait symboliquement l'humilité dont devait faire preuve le fils aîné lors de sa période de formation pour devenir chef de famille (Yun, 2010 : 43).

1.4.6. Un lieu de culte et de cérémonie

Si une maison était petite et qu'elle ne disposait pas d'un sanctuaire séparé pour pratiquer le culte des ancêtres, le *sarangch'ae* pouvait être utilisé comme tel. Étant donné que les participants, en général les hommes, ne devaient pas entrer dans la maison, dans l'*anch'ae* en particulier, les cérémonies de mariage ainsi que funéraires avaient lieu dans le *sarangch'ae*.

1.4.7. Un salon et un lieu de pratiques culturelles

Les *kyehoe* (계회) étaient des réunions rassemblant des nobles hautement lettrés où l'on rédigeait des poèmes, où l'on composait de petits tableaux ou des calligraphies. Les *sihoe* (시회) n'étaient consacrées qu'à l'écriture de poèmes. Ce type de réunion entre amis se tenait dans le *sarangbang* ou dans sa cour. Ici, les gentilshommes y apprenaient aussi des chants, jouaient d'instruments à cordes ou à vent. Ces arts faisaient partie intégrante des connaissances culturelles que les lettrés devaient cultiver.

Par ailleurs, dans cette pièce, on s'adonnait souvent à des jeux comme le *go* ou les échecs chinois.

La collection et l'appréciation du mobilier, du matériel de calligraphie, des peintures, des calligraphies ou des livres constituaient des activités culturelles particulièrement estimées parmi les lettrés. Une collection importante révélait le goût d'un gentilhomme. Elle était présentée dans le *sarangbang* où il demeurait et où circulaient les visiteurs. Le gentilhomme y invitait conjointement ses amis et des érudits réputés afin de deviser sur ses collections. Durant ces pratiques culturelles, qu'il soit seul ou en compagnie de ses amis, boissons et mets circulaient sans cesse. Ce fonctionnement artistique du *sarangbang* entraîne de nos jours la patrimonialisation de cet espace.

Durant la période du Chosŏn, entre les XVI^{e} et XIX^{e} siècles, le *sarangbang* et la culture qui a pris vie autour de cet espace étaient destinés à une poignée d'hommes se situant au sommet de la hiérarchie de la société coréenne. Résultant de l'idéologie d'État de cette époque, le néoconfucianisme, cet espace a été élaboré de concert avec sa culture, façonnant ainsi le style traditionnel coréen. Pour que les occupants du *sarangbang* puissent jouir de leur rang social, en principe celui d'un lettré, d'un *yangban* gérant la vie économique d'un domaine agricole, l'agencement, la fonction et le style du *sarangbang* se devaient de respecter le mode de vie de ces hommes.

Le *sarangbang* est une pièce multifonction, servant usuellement de cabinet de travail, de salon, de chambre à coucher, de chambre pour les hôtes et de lieu où se déroulaient les autres activités personnelles et sociales des hommes. Tout cela est rendu possible par ses caractéristiques architecturales flexibles. Modifiant l'espace en fonction des occasions et des aléas du climat, ses portes et ses fenêtres pouvaient être ouvertes ou fermés. Son style intérieur est aussi influencé par l'idéal néoconfucianiste prônant l'honneur et la sobriété en toute chose. De plus, le mode de chauffage traditionnel par le sol prescrivant d'accomplir ses activités quotidiennes assis sur le sol a

nécessairement influé sur l'agencement, la taille de l'espace et les éléments mobiliers demeurant modestes.

Cette société ayant été bouleversée par la vague de modernisation (ou d'occidentalisation), l'espace et la culture du *sarangbang* ont disparu petit à petit. Il ne nous reste qu'une cinquantaine de *sarangbang* de cette époque. Dans la partie qui suit, nous allons retracer comment le *sarangbang* et sa culture ont été *patrimonialisés* et *muséalisés* par la société contemporaine de la République de Corée.

2. La patrimonialisation et la mise en exposition du *sarangbang*

Nous allons à présent examiner la vision historique et la fonction sociale de la production, de la circulation et de la réception du discours du *sarangbang* après la fondation de la République de Corée, au Sud de la péninsule coréenne, en 1948. Dans quels contextes, pourquoi et comment le *sarangbang* est-il devenu l'un des symboles nationaux de l'actuelle République de Corée ? Autrement dit, comment les musées sont-ils parvenus à opérer une patrimonialisation du *sarangbang* ? La patrimonialisation est « le processus par lequel un collectif reconnaît le statut de patrimoine à des objets matériels ou immatériels, de sorte que ce collectif se trouve devenir l'héritier de ceux qui les ont produits et qu'à ce titre il a l'obligation de les garder afin de les transmettre » (Davallon, 2014 : 1). À la différence de la tradition qui s'appréhende comme une continuité vivante, « le patrimoine s'inscrit dans le passé », mais forme également « un repère qui prend certes sens dans le présent » (Rautenberg, 2003a : 114). De nos jours, la patrimonialisation relève d'un processus sans fin mais continu, selon Marie Cambone (2016). Elle consiste en trois phases : « les étapes de demande de reconnaissance patrimoniale (première phase), celles menant à l'attribution du statut patrimonial (deuxième phase) et celles de sa construction par les acteurs de la patrimonialisation et également par les individus en présence de l'objet patrimonial (troisième phase) » (Cambone, 2016 : 46).

Ainsi, nous supposons que le *sarangbang* en tant que patrimoine constitue un fait social qui est volontairement construit dans le projet de la modernité et n'a pas de substance essentielle à exhumer. Il se situe du « côté du signe, de l'emblème, de la référence symbolique » (Rautenberg, 2003a : 115). Il existe dans un moment du passé, mais son sens actuel lui est attribué selon une demande du XX^{e} siècle. Le *sarangbang* a disparu de la vie quotidienne des Coréens au début du XX^{e} siècle, mais après des décennies, il est valorisé comme une tradition coréenne, on lui attribue un statut de patrimoine culturel coréen puis il intègre des salles d'exposition où est dévoilé aux visiteurs son agencement intérieur et extérieur.

Comme les artefacts et la culture liés au *sarangbang* ont été patrimonialisés, celui-ci est mis en exposition pour servir sa dynamique sociale : la transmission (*ibid.* : 114). La mise en exposition, qui « propose au visiteur un dispositif de présentation destiné à régler sa relation à l'objet », permet d'organiser la visite en ajoutant la prise en charge des objets par le discours (Davallon, 2006 : 38-39). Le *sarangbang*, déplacé dans un musée, est reconstitué dans une salle d'exposition ou réhabilité sur place afin d'être communiqué aux visiteurs. Examinons donc les enjeux sociaux et communicationnels dans la société coréenne contemporaine soulevés par le *sarangbang* utilisé par les conservateurs autant comme sémiophore que comme argument de discours sur la coréanité.

Cette perspective constructiviste du patrimoine visant la formation de l'identité nationale a permis d'inventer historiquement, dans un contexte social neutralisant, traditions et ethnologie ainsi que la notion de nation. Le *sarangbang* est patrimonialisé, à travers des discours de justification plaqués sur ce processus, sur des valeurs essentielles et perpétuelles qui veulent, par exemple, que ces objets matériels ou immatériels soient beaux, porteurs de valeurs morales mais surtout « très coréens ». Dans cette perspective, nous chercherons d'autres justifications de la patrimonialisation de notre objet de recherche, le *sarangbang*, que l'essentialisme. Le

sarangbang sera examiné ici en tant que patrimoine confucéen émergeant à nouveau brusquement à la fin du XX^{e} siècle.

2.1. Une crise identitaire

La nécessité de reconnaître le *sarangbang* et d'« inventer » le *sarangbang* en tant que patrimoine peut être expliquée par une crise d'identité collective des Coréens face à un monde modernisé et occidentalisé, comme une contre-mesure à cette alerte, à cette crainte d'une perte. En effet, le patrimoine, « dans sa double dimension de transmission et de projet, peut être un instrument fort de cette reconstruction d'une identité et d'un imaginaire commun » (Béghain, 1998 : 90). Aux XIX^{e} et XX^{e} siècles, époque où le monde a été redéfini par des concepts développés en Europe, les Coréens n'ont pas saisi l'occasion d'établir eux-mêmes leur identité nationale selon des termes modernes. Le roi et la cour de Chosŏn, en pleine déliquescence à la fin du XIX^{e} siècle, ont tenté d'établir l'identité de leur peuple en édictant des institutions et des symboles de la nation moderne. Certains intellectuels coréens se sont aussi tournés vers la littérature ou l'histoire. Toutefois, ces tentatives de bourgeonnement de l'identité coréenne ont été interrompues par le Japon qui avait déjà achevé sa réforme dite de Meiji à la fin du XIX^{e} siècle, et donc abandonné un régime féodal pour devenir un pays modernisé avide de conquêtes.

Durant la période de la colonisation, l'identité collective des habitants de la péninsule coréenne, autrefois peuple de Chosŏn, a été officiellement élaborée par les Japonais. L'identité culturelle de la Corée a toutefois fait l'objet de luttes particulières entre le Japon et la Corée. Le Japon a alors sélectivement supprimé certains pans de la culture coréenne pour en exalter d'autres dans le dessein de favoriser la colonisation de la Corée. Les Coréens ont tenté de résister à la disparation et à l'interversion quasiment involontaire de leurs propres valeurs culturelles avec celles véhiculées par les courants modernes et pro-occidentaux, occasionnées par leur colonisateur japonais, agent direct

de ces changements. C'est pourquoi l'identité collective des Coréens est toujours considérée comme étant en crise et connaissant une situation d'urgence. Tous ces projets de récupération de l'identité collective des Coréens ont en effet fait partie de la construction de l'identité des Coréens modernes ou des citoyens de la République de Corée lors de la seconde moitié du XX^{e} siècle. Pour examiner comment et pourquoi le *sarangbang* symbolise actuellement le patrimoine coréen, nous allons introduire le contexte philosophique et politique qui a influencé l'identité culturelle coréenne, en nous arrêtant sur l'historiographie nationale au début du XX^{e} siècle, l'invention nationale de la tradition dans les années 1970 et le retour à un gouvernement civil à la fin du XX^{e} siècle.

2.1.1. L'identité coréenne et le confucianisme

Le concept d'*ethnie* touche au fondement de la question de l'identité coréenne depuis l'aube du XX^{e} siècle[104]. Le groupe d'hommes habitant la péninsule coréenne est déterminé comme formant une nation organique, ethnocentrique et collective, ayant une origine et une généalogie en commun (Shin, 2009 ; Kim, 2014). L'ethnie domine les autres formes d'identité collective, à savoir la classe sociale, le genre, la région d'origine et cette perspective spécifique de la nation et du devenir de la nation contrôle d'autres interprétations concurrentes sur la nation (Shin, 2008 : 29). De plus, l'ethnie constitue une notion politique forte et un outil conceptuel qui permet de réécrire un passé historique (Em, 2004 : 356). Ainsi, l'État-nation et la société coréenne comportent un signifié relatif à l'ethnie, à la constitution biologique des individus coréens (Kang, 2007 : 21). Dans l'imaginaire des Coréens, la Corée est le pays des

[104] Nous prenons ici comme définition de l'ethnie celle d'Anthony D. Smith : « Populations humaines ayant des mythes, des histoires et des cultures partagées, une association avec un territoire spécifique et un sentiment de solidarité » (1986 : 32, traduit par nos soins).

Coréens qui partagent des caractéristiques biologiquement uniques, et ce, depuis ses 5000 ans d'histoire[105].

La théorie de l'ethnosymbolisme proposée par Anthony D. Smith, qui explique la nation en tant qu'intervention moderne ayant des origines prémodernes culturelles et ethniques, considère que les composants ethnoculturels, tels que les mythes, les souvenirs, les symboles et les traditions, lient la nation moderne aux communautés du passé (1998 et 2009). Cela nous donne un indice analytique nous permettant de comprendre pourquoi le confucianisme, cette idéologie dominante adoptée durant de nombreux siècles par la royauté coréenne, compte en tant que composante importante pour la modernisation, la nationalisation et la formation de l'identité de la République de Corée.

Les débats sur l'identité collective et individuelle coréenne ont été fort animés, tant du côté des nationalistes coréens que de l'État impérialiste du Japon. Au moment où le régime de l'État-nation s'est globalement développé au XX^{e} siècle, les Coréens et les Japonais désireux de « produire » des sujets coréens se sont orientés vers une nation moderne (Schmid, 2002 : 351). Dans l'un de ses articles (2011), Kwon Sang-woo scrute les différents discours sur les relations entretenues par la Corée et le confucianisme. Alors que l'introduction du confucianisme dans la péninsule coréenne est présumée remonter au III^{e} siècle avant notre ère, le premier document historique permettant de l'attester date du III^{e} siècle de notre ère. La doctrine confucianiste, d'origine chinoise, a régi la vie coréenne quotidienne des plus humbles aux plus nobles durant des siècles. Il est ainsi primordial d'établir sa position dans le discours de la « coréanité », ce travail réclamant un équilibrage de l'universalité du confucianisme et des particularités coréennes (Kwon, 2011 : 279).

---

[105] Selon le mythe fondateur coréen, l'État coréen a été créé par Tan'gun (단군), le petit fils du Dieu du Ciel, 5 millénaires AEC.

D'abord, du côté du Japon, Takahashi Toru (1878-1967), historien de la pensée, a interprété l'influence du confucianisme en Corée de manière ethnocentrique, critiquant le fait que le confucianisme, par excellence le néoconfucianisme, n'était qu'un confucianisme colonial imposé par la Chine. Cette perspective a en effet servi à justifier la colonisation de la Corée par l'Empire du Japon, cette appropriation d'un mode de pensée importé semblant démontrer « la secondarité, la sauvagerie et le retard » de l'ethnie coréenne (*ibid.* : 279). L'histoire du Chosŏn qui organise sa société en fonction des règles édictées par le néoconfucianisme de manière orthodoxe et même s'identifie en tant que *minorité sinocentrique* (小中華) constitue une preuve de son manque d'originalité et d'indépendance. En scrutant le mode de réception du confucianisme par la société coréenne, les chercheurs du Japon impérialiste ont ainsi brigué l'identification de certaines caractéristiques de l'ethnicité coréenne. Se plier aux idées d'autrui, être doté d'un esprit adulateur et cette inclination pour la circonspection constituent les caractères négatifs de l'ethnie coréenne découlant du confucianisme (*ibid.* : 282). Pour les Japonais, le confucianisme lui-même ne constitue pas une raison de la déliquescence de la Corée et de la Chine à la fin du XIX^{e} siècle mais de celle de leur ethnicité. Au contraire du cas coréen ou chinois, le Japon, doté d'un esprit national exacerbé, autrement dit très indépendant et apte à d'importantes initiatives, s'est servi du confucianisme comme source d'inspiration pour mener à bien sa modernisation (*ibid.* : 286). Par exemple, la succession par ordre de primogéniture du confucianisme peut expliquer que le Japon soit devenu un pays centralisé autour de son empereur et que les spécifications par le confucianisme des rangs sociaux des lettrés, des agriculteurs, des ingénieurs et des marchands ont aidé à la professionnalisation capitaliste de cette société (Ames, 1996).

D'autre part, les intellectuels nationalistes coréens ont aussi critiqué le confucianisme coréen, tout en pointant ses rapports avec le manque de désir d'autonomie et le peu

d'initiatives de l'ethnie coréenne (Kwon, 2011 : 290). Ils ont appréhendé le confucianisme comme étant étranger et stipulé qu'il était plus prudent de garder une certaine distance avec lui (*ibid.* : 293). Shin Chaeho (1880-1936), historien nationaliste, percevait l'histoire de la Corée comme une lutte incessante entre Coréens et étrangers, les Coréens se devant de remporter la victoire. Pour lui, la culture particulière de la Corée héritée de Tan'gun, le fondateur du légendaire royaume du Kochosŏn (l'ancien Chosŏn), avait été vaincue par le confucianisme au milieu de la période du Chosŏn, au XVI^{e} siècle. Selon son approche, le confucianisme aurait donc désintégré le *moi* coréen pour ne laisser qu'un *non-moi*. Cette soumission à une pensée importée, le confucianisme, serait la cause de l'effondrement de Chosŏn (*ibid.* : 295 et 297-298). En somme, le confucianisme jouerait un rôle majeur dans la construction de l'identité coréenne mais cependant négatif, supprimant toute idée d'initiative dans l'esprit des Coréens, en faisant ainsi un peuple apte à être colonisé.

2.1.2. La rupture

Puisque l'ancien régime coréen, établi par le royaume du Chosŏn (1392-1897), avait été anéanti à la suite de la colonisation japonaise, il semblait évident que l'idéologie dirigeante, le néoconfucianisme, fasse l'objet de critiques sévères. Comme Prasenjit Duara le remarque dans son étude consacrée à l'histoire de la Chine moderne (1995), pour comprendre le processus de transmission et de construction de la narration des discours portant sur le passé, nous devons aussi saisir quelles ruptures un pays a connu au cours du temps. En ce qui concerne l'historiographie de la Corée, le néoconfucianisme a été renié pour laisser place à toutes les valeurs « modernes ». Le néoconfucianisme a été stigmatisé de sorte que sa critique et son déclin marquent un repère important dans ce passage de la société coréenne d'un État prémoderne à moderne (Kang, 2007 : 108). Par ailleurs, les mouvements nationalistes coréens ont souvent considéré que leur première tâche consistait en la réhabilitation de l'identité culturelle de la nation par la mise en valeur de sa culture authentique nationale

antérieure à la colonisation. Quant au désir de la population coréenne à la fin du XIX^{e} siècle, elle souhaitait que sa propre culture se calque non sur celle du Japon ni sur celle de l'Occident, mais sur celle de la Chine. Sa conception de l'universalité se particularisait comme sinisée (Schmid, 2002 : 169-170).

Parmi les membres de la société confucéenne coréenne, priment les *yangban* (l'élite dirigeante) et leur culture, emblématique de Chosŏn, désormais considérée comme dépassée et comme essentiellement responsable de la crise d'alors. Ainsi, la presse de l'époque de la colonisation, qu'elle soit japonaise ou coréenne, établit des liens entre ces *yangban* et différents points, tels que le manque de sens pratique des Coréens, leur paresse, leur esprit de coterie. Ces points ont été comparés avec des traits de civilisation et ont donné lieu à des éclaircissements portant sur l'efficacité économique, l'unité organique ou le savoir pratique de la nation. La presse moderniste a attaqué l'attitude de ces confucianistes qui se refusaient à accepter cette ère nouvelle, critiquant la routine passéiste des lettrés passifs et paresseux se contentant d'étudier de grands ouvrages sans rien faire de leur vie. La presse pro-confucianiste ne s'en prenait pas à tous les *yangban*, mais à certains se conduisant mal (Schmid, 2002).

Cette critique du confucianisme coréen présuppose un nouvel ensemble de connaissances scientifiques du savoir de cette époque. Kang Myŏng-gwan (2007) la dissèque en établissant une comparaison avec le Moyen Âge occidental. Certaines personnes désirant voir la Corée se moderniser ont cherché des équivalents au Dieu et à la théologie de la société occidentale. Tout en considérant les temps modernes comme en rupture avec le Moyen Âge, ils ont tenté de trouver des indices démontrant qu'il leur fallait aussi rompre avec ce temps passé, soit avec le néoconfucianisme et la notion de *Li* (理), proposant une représentation rationalisée de l'ordre physique et normatif des choses. Afin d'entrer dans l'ère des temps modernes, les Coréens de cette époque ont

cru devoir renier les jours passés et en effacer toute trace, tentant de guérir du confucianisme qu'ils considéraient comme une lèpre.

2.1.3. Un retour au confucianisme

Le passé produit par les historiens fabrique une nation et justifie une nation faisant front à une autre nation. Par ailleurs, l'étude du passé se révèle essentielle dans le contexte politique moderne, comme lors des négociations des identités nationales et ethniques (Hobsbawm, 1992 ; Hobsbawm et Ranger, 1983). Le confucianisme a été réhabilité au sein de la société de la République de Corée à partir de la fin des années 1960, à la suite d'une volonté politique, et ce, en référence à différents contextes mondiaux.

Le développement rapide lors de la deuxième moitié du XX^{e} siècle de l'économie des pays asiatiques, qu'il s'agisse de celle du Japon, de Singapore, de Taïwan, de Hongkong ou de la Corée du Sud, a transformé l'imaginaire de l'Asie, surtout celui de l'Extrême-Orient, modifiant la vision d'autrui, celle de l'Occident, mais également de soi-même. L'adoption de la modernité occidentale n'a dès lors plus constitué un indice absolu de la culture et de la valeur des pays de l'Asie de l'Est qui ont choisi de mettre au premier plan leur culture. Parmi diverses valeurs, le confucianisme a été envisagé comme une notion primordiale permettant d'expliquer ces développements économiques incités par des aspects culturels.

Ce changement de perspective vis-à-vis du confucianisme confirme également une résistance politique envers l'Occident, une prise de confiance en soi grâce à un développement économique spectaculaire (Lee, 2000 : 25-26)[106]. L'étude produite par

---

[106]Parce que cette prise de confiance asiatique et l'intérêt occidental semblent trouver leur origine dans un contexte économique, cette célébration des valeurs de l'Asie a régressé durant la crise économique subie par l'Asie à la fin des années 1990 et s'est réveillée après la crise économique de 2007 et l'émergence économique de la Chine.

Franke, Hofstede et Bond (1991) professe que le « dynamisme confucéen », qui par exemple prône des valeurs utiles pour le futur, telles qu'une patience extrême et un esprit économique, est étroitement lié à la hausse du taux de croissance économique de ces pays. De plus, la traditionnelle ferveur de ces pays pour l'éducation est inscrite dans la mémoire collective, le mode de recrutement des hauts fonctionnaires ou mandarinat permettant de s'élever à un rang plus haut que celui de sa condition sous ce régime confucéen passé.

En sus de son approche économique, la démocratie confucéenne rejetant l'individualisme est aussi favorablement appréciée par les conservateurs politiques qui mettent de l'avant les valeurs asiatiques depuis les années 1990. Pourtant, demeure une polémique quant à ce type de régime autoritaire mou combinant confucianisme patriarcal et principes du libre marché (Lee, 2000 : 26). Or, ce jumelage entre développement économique, politique et confucianisme a également soulevé des critiques, entraînant des chicanes nationalistes sur la suprématie culturelle de l'Asie ne s'appuyant pas sur des preuves scientifiques et sur une connaissance profonde du confucianisme lui-même.

En République de Corée, dans les années 1960, le confucianisme a pris les traits du nationalisme sous le gouvernement du président Park Chung-hee. Cette nouvelle mise en valeur du confucianisme s'est effectuée selon deux approches différentes : en tant qu'idéologie dirigeante et comme outil de l'*invention de la tradition*. Bien qu'on ait cherché à affaiblir le confucianisme par des critiques tant intérieures qu'extérieures, le fait qu'il ait si longuement façonné la structure de la société coréenne et la conscience des Coréens impliquait que son influence ne pouvait être gommée si aisément (Kang, 2007 : 120). De plus, cette rupture étant en partie imposée par l'extérieur – le Japon et l'Occident –, pour les Coréens, le confucianisme occupait une position ambiguë, à la fois idéologie dirigeante de l'ancien régime qui n'avait pu sauver son peuple et mode de vie propre à ce peuple mais infirmé par autrui. En tant que Coréen, le président Park

Chung-hee portait aussi ce regard complexe sur le confucianisme. Au début des années 1960, il n'avait pas caché son mépris pour l'ensemble de la culture confucianiste. Mais après avoir institué la réforme de 1972 imitant la réforme japonaise de l'ère *Meiji*[107], il a adopté le modèle de l'état familial prôné par la famille impériale japonaise et celui de la Corée du Nord inventé par Kim Il-sung (Shin, 2009).

Le point de vue de Park Chung-hee sur l'ethnie et la nation s'est révélé hégélien, considérant l'ethnie comme un corps organique doté d'une vitalité infinie et l'État-nation comme vecteur de l'ethnie (*ibid.* : 171). Comme dans le modèle familial de l'État confucéen, Park Chung-hee a demandé au peuple de faire preuve de loyauté (忠) et de piété filiale (孝) vis-à-vis de sa personne et de l'État. En fait, ce type d'idéologie ne relevait pas purement du confucianisme datant de l'époque de Chosŏn, mais avait été conçu par le Japon au moment de la modernisation, de l'instauration du Mandchoukouo (滿洲國), État satellite de l'Empire du Japon à Mandchourie, que Park a servi en tant qu'officier pendant la Seconde Guerre mondiale. La réintroduction de certains principes confucéens de cette époque a été apparemment perçue comme un acte visant à conserver la culture ancestrale, mais résultait en fait de principes édictés par le colonisateur. Le président Park Chung-hee, tout en donnant l'apparence de se faire le champion de la tradition, a volontairement diffusé au sein de la société coréenne des principes moralisateurs prônés par les institutions japonaises, telles que l'École normale et l'École militaire qu'il avait fréquentées.

Également, il a encouragé le fait de redonner tout son pouvoir symbolique à la culture autochtone coréenne et de forger l'identité nationale coréenne en s'appuyant sur cette culture. Ayant remporté avec peine l'élection présidentielle de 1971, alors que s'instaure la doctrine de Nixon, cette nouvelle stratégie de politique extérieure

---

[107] En 1972, le président Park a instauré l'état d'urgence et adopté une nouvelle constitution dite *Yusin* (유신, rénovation) de sorte qu'a commencé un régime dictatorial.

américaine redéfinissant sa défense davantage par des interventions diplomatiques que militaires, et que le Viêt-Nam devient communiste, Park Chung-hee prend la mesure de certains dangers tant intérieurs qu'extérieurs. Par conséquent, il met en avant le concept de nation ethnique, l'unification de la nation et la modernisation de la *patrie* et réprime toutes les autres voix qui s'élèvent contre (Shin 2009 : 173). Dans ce contexte, on a commencé à conserver et à faire revivre la culture et les artefacts du Chosŏn, autrement dit, à favoriser ce patrimoine matériel et immatériel confucéen, dans l'optique de moderniser et de faire renaître la nation-ethnie coréenne.

Dans les années 1990, le président Kim Young-sam (1993-1998) a mis en valeur le confucianisme, mais d'une autre façon[108]. Cette orientation politique a pointé le rôle des lettrés confucéens, les identifiant aux penseurs de son gouvernement devant faire face à une mondialisation économique et culturelle. Remarquons tout d'abord que le président Kim Young-sam est le premier civil à avoir accédé à ce rang après le régime militaire instauré à la suite du Coup d'état de Park Chung-hee en 1961. Son gouvernement civil (문민정부, 文民政府) s'est inspiré de la culture de la classe dirigeante de Chosŏn, des érudits confucéens (선비, *Sŏnbi*), ces hommes de lettres (문인, *munin*). Ces groupes de lettrés ont soutenu les valeurs traditionnelles, les inculquant à leur famille et à leur classe ainsi qu'à la nation entière. Notons toutefois que leur statut était quelque peu dévalorisé, car jugé fort peu viril devant celui des chefs militaires. Pour établir sa narration historique, le précédent régime autoritaire avait donc préféré choisir ses héros parmi ses plus glorieux hommes d'armes.

---

[108] Park Chung-hee et Kim Young-sam ont été des adversaires politiques. Park considérait Kim comme l'héritier des *yangban* de Chosŏn et Kim voyait en Park un dictateur militariste formé par l'Empire nippon. Les supporters d'extrême droite de Park, comme Cho Gabje, ont souvent critiqué cette réintroduction du confucianisme par le gouvernement de Kim, parce que renvoyant à des discussions prémodernes et guère scientifiques, moralisatrices ou relevant de sciences anciennes comme le *feng shui*, que le public n'appréciait guère.

La mondialisation doit refléter les politiques économiques et culturelles du pays, attirant ainsi la popularité du grand public grâce à ce discours (Shin, 2009 : 310). Cette mondialisation version coréenne ne vise pas une connectivité mondiale accrue mais, reposant sur un nationalisme ethnique, elle tente d'inspirer l'identité nationale et d'augmenter le pouvoir concurrentiel de la nation ethnique coréenne sur le marché mondial de plus en plus étendu (Shin, 2009 : 312-320). Tout en participant à la mondialisation, les Coréens de cette époque ont attendu de leur pays qu'il conserve et prenne davantage conscience de son identité ethnique. En se focalisant sur la culture autochtone coréenne et l'identité ethnique et nationale des Coréens à travers ce projet de développement d'une nation ethnique, les visées nationalistes de Park et les visées mondialisatrices de Kim partagent les mêmes logiques et pratiques (Shin 2009 : 323-324). Ainsi, ce processus de mise en valeur de la culture des érudits confucéens de Chosŏn dans ce projet de valorisation de la culture passée dans le contexte de la mondialisation a rendu indulgent le regard porté sur la classe dirigeante de l'ancien régime, en en faisant un objet d'admiration. À partir des années 1990, le confucianisme a été quasiment totalement réhabilité dans la société coréenne.

Le confucianisme, autrefois rejeté par la société coréenne à la suite des critiques de l'ancien régime de Chosŏn qui avait amené à la colonisation de la Corée par le Japon, a été réintégré pour des raisons politiques, basées sur le sentiment de crise identitaire des Coréens et leur désir de rétablissement du confucianisme afin de préserver leur tradition, leur *coréanité*. Par la suite, nous aborderons en quoi le confucianisme fait que la Corée est la Corée, qu'émane son essence, selon l'interprétation des Coréens.

2.2. Un État souverain confucianiste

À ce compte-là, selon quels points le *sarangbang* en tant que patrimoine confucéen est-il évalué comme utile pour la société coréenne actuelle ? Qu'en attend la société coréenne quand elle considère le *sarangbang* comme un symbole national ? Alors qu'a

été inventé le statut de patrimoine de la culture confucéenne, celui-ci n'est pas figé et ses vertus ne sont pas considérées comme immanentes, mais attribuées selon une demande sociale s'étayant sur le discours de la tradition. Cette nouvelle mise en valeur peut être expliquée par deux approches : une distinction externe et une orientation interne. Par cette démarche, la République de Corée désire être reconnue comme un pays héritier du confucianisme et prendre exclusivement possession de ses artefacts, de sa culture ou de son esprit. Également, les Coréens ont intériorisé les idées confucéennes afin de renforcer leur nation et le développement du pays.

2.2.1. La distinction externe de la Corée

Sociopsychologiquement, une identité peut être construite par des négations. Cela constitue une façon de répondre à cette question : quelles sont les caractéristiques coréennes ? La *coréanité* selon la République de Corée peut être définie comme ne relevant pas de l'Occident, du Japon ou de la Chine, ainsi que de la République populaire démocratique de Corée (la Corée du Nord). Le confucianisme, en tant qu'élément constitutif de la culture coréenne, peut être exploité pour tenter d'expliquer en quoi la Corée est différente d'autres groupes se positionnant plutôt comme des concurrents.

D'abord, le confucianisme s'emploie à différencier la Corée, en tant que pays asiatique, du monde occidental, à savoir l'Europe et l'Amérique du Nord. Cette distinction découle d'une dichotomie entre Occident-matérialité et Orient-spiritualité incitée par les ouvrages d'Okakura Kakuzō[109]. Les sociétés asiatiques tentent de se positionner de manière antagoniste vis-à-vis de l'Occident. Par exemple, l'amour de la paix s'oppose à la combativité, la spiritualité à la matérialité, la moralité à l'impureté, la nature à la raison, la richesse à la précarité… Bien que ces éléments de civilisation soient souvent

[109] *The ideals of the East* (1903), *The Awakening of Japan* (1904) et *The Book of Tea* (1906).

en rapport avec le passé, ce vocabulaire traduit de façon moderne notre perception d'une société passée (Duara, 2008 : 188-189). Cette tentative des pays asiatiques de considérer l'Occident comme un concurrent a pour motivation de pouvoir se défendre pour gommer sa suprématie (Em, 2004 : 385). La patrimonialisation du bouddhisme par le Japon a été réussie avec succès dans ce contexte. Même si le bouddhisme a influencé profondément la culture de plusieurs pays asiatiques, le Japon aime s'imaginer être un pays dont l'esprit se situe aux antipodes de celui de la société occidentale considérée comme défaillante. Comme Singapour, la Corée a mis en exergue son héritage confucianiste que l'Occident ne partage pas afin de promouvoir ses particularités aux yeux du monde.

Cet héritage confucianiste sert aussi à différencier le Japon et la Chine de la Corée, même s'il constitue aussi l'un des éléments majeurs de l'histoire et de la culture de la Chine et du Japon, ces deux sociétés ayant été aussi organisées selon des principes confucéens. En effet, la Chine a vu naître le confucianisme. Néanmoins, la Chine a rompu avec son héritage confucéen lors de la Révolution culturelle, entre 1969 et 1976, et sous son régime communiste, tout ce qui était lié au confucianisme a été condamné comme archaïque ou rétrograde. Quant au Japon, comme nous venons de le mentionner, il a choisi le bouddhisme comme source et symbole de sa culture spirituelle. En République de Corée, malgré une rupture avec le passé occasionnée par la colonisation et la modernisation/occidentalisation, les pratiques culturelles et religieuses ont continué plus ou moins à se perpétuer dans la vie quotidienne. Ainsi, la République de Corée privilégie les manifestations de son héritage confucéen grâce à certains artefacts et rites tout en établissant une comparaison avec les pays voisins. Ce type de comparaison se retrouve dans les descriptions des œuvres d'art. En associant un sens esthétique et spirituel, les objets comme les meubles, les céramiques, les accessoires de Chosŏn, s'opposent à ceux de l'époque d'Edo au Japon ou de la dynastie des Qing en Chine, constituant « un produit condensé de cette époque où le néoconfucianisme était exacerbé académiquement » (National Museum of Korea,

2014 : 25, traduit par nos soins). Les styles et les formes de l'art coréen qui peuvent être caractérisés comme sobres, grossiers ou modestes, sont naturellement considérés comme ayant été influencés par la société et les acteurs confucianistes[110].

Une autre nation que la Corée du Sud (ou République de Corée) souhaite se distinguer en profitant de l'aura du confucianisme : la Corée du Nord (ou République populaire démocratique de Corée). Depuis la scission de la Corée en 1945, la Corée du Nord constitue le principal opposant de la Corée du Sud et vice versa. Cependant, ces deux pays n'ont pas souhaité briser leur unité culturelle afin de favoriser un but politique à long terme, autrement dit l'unification. Alors que les deux Corées copossèdent la forme primitive de la culture de l'ethnie coréenne qui construit l'identité nationale ethnique, elles définissent toutefois différemment la teneur concrète de la culture coréenne néanmoins unique. Les deux gouvernements coréens mobilisent le concept de nation ethnique dans le but de se glorifier de leur propre orthodoxie et de nier celle de l'opposant. Par exemple, le gouvernement nord-coréen recherche l'essence de la culture ethnique exclusivement dans la culture populaire et rejette la culture de la classe dirigeante. Au contraire, la haute culture de la cour royale, des bureaucrates, des intellectuels est davantage valorisée que la culture du peuple qui occupe une position périphérique dans la culture ethnique construite par le gouvernement sud-coréen (Oh, 1998). Dans ce contexte de tensions entre le Nord et le Sud, la vision générale et la valorisation du confucianisme différencient leurs identités. La division en deux territoires de la péninsule coréenne incite à construire une identité nationale coréenne supplémentaire (Shin, 2009). Pour les Sud-Coréens, l'identité collective, gardienne de la culture confucéenne de la Corée, constitue un signal important stipulant que la République de Corée représente officiellement l'ensemble de l'ethnie coréenne en tant

[110] En fait, cette idée peut se révéler fausse car styles et formes peuvent résulter d'une situation économique ou d'une carence technique (Moon, 2013).

qu'héritière de cette culture traditionnelle coréenne qui a façonné l'histoire de la Corée durant plus de trois cents ans.

2.2.2. Orientation interne

À Andong, ville de province de la République de Corée connue comme étant le noyau du confucianisme coréen, a été organisé en 2001 un festival international de la culture confucéenne pour célébrer le 500e anniversaire de la naissance du philosophe confucéen Yi Hwang (1501-1570). Les organisateurs de ce festival ont présenté le confucianisme comme un moyen permettant de construire un monde où règnent amour et respect, proposant une alternative à la décadence morale et spirituelle actuelle (suscitée et aggravée par la modernisation voulue par la civilisation occidentale). Ainsi, est envisagé le fait d'appliquer la tradition confucéenne explorée de nouveau à la société d'aujourd'hui (Shin, 2009 : 324). Après avoir rendu leur homogénéité aux Sud-Coréens, ce futur État confucéen désirerait construire une nation qui exécuterait systématiquement et invariablement les directives nationales projetées par le gouvernement, qui ne relèveraient pas nécessairement d'un projet de *confucianisation* du pays. Mais, comme nous l'avons remarqué dans la section précédente, le projet de modernisation du pays est lié à la mondialisation, concept que les Sud-Coréens réinterprètent, pensant que plus leur *coréanité* sera marquée, plus ils s'intègreront à cette vague de la mondialisation, au flux international.

À l'opposé de la vision qu'en ont les Coréens, c'est un fait que la culture coréenne n'a jamais été homogène. Chaque région a en effet produit une culture régionale particulière. L'unité de la culture coréenne telle que les Coréens contemporains s'en souviennent est étroitement liée à l'établissement du royaume du Chosŏn. Les souvenirs actuels de la tradition coréenne ne remontent qu'aux mœurs et coutumes de la fin de la période du Chosŏn, soit seulement à 300 ans (Lee, 2010 : 50). L'homogénéisation de l'identité nationale est un procédé qui exige de la rigueur dans

l'optique d'exalter l'efficacité de l'instruction et l'exécution de ce projet. Dans le cas d'une communauté ethnique, cette opération repose sur la mémoire historique et le mythe du sang. La nation ethnique doit être perçue comme constituant la raison ou le destin d'une population ayant a priori les mêmes ancêtres (Kim 2014 : 103-105). À la suite de la *manipulation de symboles*, les Coréens sont persuadés de former la grande famille des descendants de Tan'gun. L'image du *yangban*, lettré de la classe dirigeante du Chosŏn, s'entremêle avec celles de nos aïeux. Symboliquement, la presse japonaise et coréenne s'est servie des *yangban* pour illustrer certaines caractéristiques rétrogrades de la Corée luttant contre le courant de modernisation mondial du début du XX^{e} siècle. Ce modèle a néanmoins aidé à comprendre les aspects politiques, économiques et sociaux de la société coréenne (Schmid, 2002 : 194).

Dans les années 1960, au moment où la culture du Chosŏn acquiert le statut de « culture perpétuelle de la Corée », le *yangban,* tout en continuant à symboliser la société coréenne, regagne une part du respect perdu. Les Coréens se doivent alors d'avoir eu un ancêtre ayant appartenu à la classe des *yangban* même si la moitié de la population du royaume de Chosŏn des XV^{e}, XVI^{e} et XVII^{e} siècles était composée de *nobi* (esclaves) (Ahn, 2007 : 21). Cette manipulation symbolique interagit avec le phénomène social du devenir des *yangban* depuis la fin de la période du Chosŏn jusqu'à l'époque contemporaine, soit du XVII^{e} au XX^{e} siècles. Au moment de l'abolition des discriminations sociales au sein de Chosŏn en 1894, la population de la classe des *yangban*, qui représentait 7,4 % à la fin du XVII^{e} siècle, s'est accrue à tel point qu'elle englobait à peu près la moitié de la population totale. Par ailleurs, à la fin du XX^{e} siècle, alors que la tradition confucéenne semblait faiblir dans la vie quotidienne, de plus nombreuses familles ont tenté d'acquérir un titre symbolique de *yangban* (Jeong, 2014 : 114 et 126). En Corée, l'abolition des castes a fait que tous les Coréens pouvaient devenir des *yangban.* Ainsi, l'histoire particulière des *yangban* s'entremêle avec l'histoire générale des Coréens. Les *yangban* sont désormais devenus les ancêtres

symboliques des Coréens d'aujourd'hui, transmettant des valeurs appréciables pour la société coréenne et une vision quelque peu imaginaire de la Corée au monde.

Les caractéristiques nationales et ethniques des Coréens impliquent leur supériorité sur le plan moral et éthique (Lee *et al.*, 2010). Le *yangban*, en tant que vecteur de vertus et de valeurs confucéennes, telles que la piété filiale, la loyauté, le respect des ancêtres, l'obéissance aux aînés, le respect des rites, percevait la hiérarchie de manière plus naturelle. Par exemple, selon la vision confucéenne du monde, la loyauté au pays est intériorisée par analogie avec la piété filiale aux parents qui représente un sentiment plus concret. Ainsi, les Coréens sont instruits comme des enfants se soumettant aux règles de l'État. En accomplissant de longues études supérieures, en ayant le plus grand respect pour les connaissances acquises, on peut accroître le potentiel humain. L'imaginaire coréen mais aussi étranger tend donc à se fixer sur cette image positive de l'érudit[111].

Le confucianisme a obtenu le statut de patrimoine culturel dans le but d'atténuer certaines rivalités pour renforcer la coalition entre Sud-Coréens. Il est aussi interprété comme une poursuite de la *coréanité* par les acteurs de l'État. Nous allons à présent nous concentrer sur la description des mises en scène muséales de *sarangbang*, ce symbole de la culture confucianiste.

---

[111] Isaac Vossius (1618-1689), érudit néerlandais, décrit la Chine et la Corée comme gouvernées par des philosophes, où seuls les érudits sont traités noblement (Cho, 2016). Dans son ouvrage *Une expédition en Corée* (1966), Jean Henri Zuber (1844-1909), officier de la marine française, admire l'amour de la liberté du peuple de Chosŏn et remarque que les analphabètes y sont persécutés (Zuber, 2010). Le missionnaire anglais Horace Grant Underwood (1859-1916) cite l'observation d'un historien précisant que les hommes de Chosŏn ont soif de connaissance et que le but idéal de tous est de devenir des érudits. Au contraire, la Chine se révèle plutôt peuplée de marchands et le Japon de guerriers (Lee, 1999 : 164).

2.3. Des dispositifs de médiation muséale

En raison de sa « nationalisation » par les Sud-Coréens, la culture confucéenne se révèle digne de conservation, de restauration et de transmission. Comme elle-même n'a ni forme ni substance, il est nécessaire de choisir ou de restituer un ou des objets permettant de se souvenir du passé et véhiculant visiblement le message visé. Le concept du *sarangbang*, cette pièce d'une maison de la période de Chosŏn où réside le *yangban*, a été choisi et matérialisé pour faciliter la conservation, la restauration et la transmission de la culture traditionnelle coréenne. Dans les musées coréens ou étrangers se consacrant à la culture coréenne, sont apparues depuis les années 1960 des mises en scène de *sarangbang*. Les muséologues coréens ont « reflété des expériences concrètes dans un schéma » (Eco, 1998 :196).

En fait, bien que certaines maisons anciennes aient été désignées comme patrimoine et soient accessibles au public, la patrimonialisation et l'exposition au musée du *sarangbang* ne concerne guère un aspect juridique mais plutôt la désignation d'un ensemble d'objets déjà existant en tant que patrimoine en vertu de la loi sur la conservation du patrimoine. La patrimonialisation du *sarangbang* a du sens en tant que média qui suscite un sentiment national et ethnique et représente de façon concrète une *communauté imaginaire*. La fabrication et la mise en exposition mettent en œuvre le fonctionnement de l'éducation de la nation dans l'optique d'engendrer une nouvelle histoire nationale. La sémiosis de ce média – la mise en exposition du *sarangbang* – est saisie grâce à la compréhension des signes produits, des sens générés et de la communication instaurée. La mise en exposition du *sarangbang*, sous un angle sémiotique, constitue une forme physique particulière. Le signifiant de l'intérieur d'une pièce d'une ancienne maison coréenne véhicule un signifié sur la culture de la Corée. Ainsi, il porte le sens d'un signe et transmet un message aux visiteurs.

2.3.1. Les fac-similés, les copies et les contrefaçons

Des restitutions de *sarangbang* sont installées dans divers types de musées, tels des musées d'art, des musées encyclopédiques, des musées ethnologiques, en République de Corée ou à l'étranger, pour représenter la culture coréenne. Ce dispositif de médiation muséale permettant de diffuser une culture possède une histoire assez longue qui remonte aux Expositions universelles du XIX^{e} siècle durant lesquelles on a exposé des maisons dans des pavillons ou à l'extérieur, ou orné de motifs architecturaux le pavillon national lui-même. Cet usage a été repris dans les salles d'exposition des musées, principalement dans les musées ethnologiques et les musées encyclopédiques, ainsi que dans les expositions temporaires ayant pour thématique la culture d'un pays, tout en donnant un contexte aux objets exposés dans les vitrines à côté ou en visualisant un mode de vie d'autrefois ou d'une autre culture. Par ailleurs, on peut considérer l'architecture comme un texte intervenant par l'entremise de diverses générations sémiotiques (Eco, 1988 : 198). Il existe différentes compositions de mise en scène, par exemple, une maison entière à échelle réelle avec un arrangement d'objets, une niche avec un arrangement d'objets, un arrangement d'objets dans une vitrine, avec ou sans mannequin, le déplacement d'une maison déjà bâtie ou la réplication d'une maison dans une salle d'exposition. Communément, cela est établi tout en présupposant que la pièce ainsi que la disposition des artefacts dénotent le fonctionnement, mais aussi connotent la valeur de ce qui est présenté.

Or, l'architecture est souvent perçue comme une reproduction et les objets exposés comme des accessoires. Selon Lowenthal (1985), une reproduction d'architecture ou d'artefact peut relever de trois catégories distinctes : le **fac-similé** imitant l'original existant ou perdu ; la **contrefaçon** se déguisant en original ; la **copie** reproduisant un original connu (290 et 291). Parfois, la reproduction est préférée à l'original : « une bonne copie vaut mieux qu'un original déficient » (*ibid.* : 291). Pourtant, que cela soit mieux ou non, la reproduction n'entretient pas un rapport sincère avec l'histoire. Même

si elle peut offrir une expérience historique aussi avérée que l'original, il s'agit néanmoins d'une autre expérience (*ibid.* : 293).

La mise en scène d'un *sarangbang* dans un musée repose sur une documentation et la création d'un artisan contemporain, qui permettent d'exposer cette culture immatérielle comme une réapparition d'anciennes techniques d'artisanat. Ce type de patrimoine immatériel ne doit être exploité que sous forme de reproduction afin d'exposer un savoir immatériel. Or, une reproduction ne représente pas toujours un objet d'époque. À travers celle-ci, l'association de la mémoire, de l'histoire et de l'artefact dégage un accès au passé. L'artefact et la restitution modifient l'histoire en mémoire de sorte qu'ils font vivre l'histoire (Lowenthal, 1985 : 558). L'image visuelle englobe la cognition du passé. Le public se divertit avec cet objet restitué. Il n'est pas assez entraîné ou ne possède pas un sens esthétique assez aiguisé pour pouvoir apprécier le passé seulement à travers de simples fragments. C'est la restitution qui permet aux objets fragmentés du passé d'évoquer et de donner une impression d'unité (*ibid.* : 575 et 610). L'appel émotionnel éveillé par ce dispositif de médiation muséale est un élément important de cette mise en scène. La taille introduit davantage un effet spectaculaire, ce qui est considéré comme positif pour la communication des musées actuels. Le fait que les collections d'objets coréens exposées à l'étranger soient peu nombreuses constitue toujours un grand souci pour les conservateurs en art coréen (dossier de presse de la Korea Foundation 2010 et 2012). Cet usage de la mise en scène d'une pièce complète semble proposer une solution. Ainsi, le *sarangbang* en tant que signe est intégré au monde muséal : « Le signe est utilisé pour transmettre une information, pour dire ou indiquer une chose que quelqu'un connaît et veut que les autres connaissent également » (Eco, 1988 : 27).

2.3.2. Le *sarangbang* en tant que signe

Un dispositif de *sarangbang* exposé dans une salle d'exposition peut être considéré comme un signe désignant un objet et désigné pour être interprété par un tiers. Afin de saisir le sens du signe, l'émetteur et le destinataire doivent utiliser un code commun. Le code est une série de règles qui permet d'attribuer une signification au signe et que la culture régularise (*ibid.* : 28-29). La perception des visiteurs du musée concernant la mise en exposition du *sarangbang* est conditionnée par le mode par lequel leur culture les a instruits à le reconnaître. Le signe du *sarangbang* est un symbole qui réclame la collaboration créative du destinateur (*ibid.*: 76). Ce dispositif de *sarangbang* implanté au cœur du musée peut être considéré comme un signe dans la situation de communication du musée. Or, ce signe est ambigu car il entretient un rapport allusif et vague avec le signifié.

Prenons la typologie des signes de Peirce énoncée dans son ouvrage « *Logic as semiotics* (2011) » – l'icône, l'indice et le symbole –, le processus sémiotique relevant d'un rapport triadique entre un representamen, un objet et un interprétant. Ces trois types de signes, manifestant le rapport du signe à l'objet, peuvent être appréhendés selon les trois propriétés des signes et ainsi nous permettre d'apprécier les différentes catégories sémiotiques d'un cluster : un *sarangbang* dans un musée. Le signe peut révéler différents traits selon sa situation et son but (Eco, 1988 : 107). Enfin, nous ouvrons la possibilité de percevoir ces *sarangbang* comme un objet, un sémiophore.

2.3.2.1. Le *sarangbang* telle une icône

L'icône est un signe qui renvoie à l'objet en vertu d'un caractère propre. Selon ce terme, la réplique d'un *sarangbang* renvoie à une reproduction qui représente une partie architecturale d'une maison traditionnelle coréenne. Dans l'espace d'exposition,

elle fournit une scène contextuelle spectaculaire par rapport aux objets d'art exposés. Également, les procédés de construction et un conformisme rigoureux sont considérés comme essentiels. Nous ne pouvons pas fabriquer une icône pour un objet inconnu, car elle doit illustrer des dispositions cognitives. L'icône comprend une action de reproduction (Eco 1988 : 91).

2.3.2.2. Le *sarangbang* tel un indice

L'intérieur de ces répliques permet d'apprécier la disposition du mobilier. Ici, le *sarangbang* constitue un indice qui renvoie à un objet en vertu du fait que cet objet a réellement une incidence sur le *sarangbang*. L'objet de ce signe dévoile la vie matérielle et intellectuelle d'un gentilhomme de l'époque de Chosŏn. En tant qu'indice, le *sarangbang* devient un objet scientifique, relevant de l'ethnographie et de l'histoire de l'art, comme s'il recherchait un lien causal (Eco 1988 : 85).

2.3.2.3. Le *sarangbang* tel un symbole

À l'instar d'un symbole qui renvoie à un objet en vertu d'une convention, la réplique d'un *sarangbang* renvoie à la culture traditionnelle coréenne. Cette convention a été inventée assez récemment. C'est parfois le traitement accordé à la réplique d'un *sarangbang* par le projet étatique qui lui fait perdre cette analogie et devenir un signe conventionnel. Ce processus efface les repères importants d'un *sarangbang*, supprimant de son contexte original des notions relatives aux classes sociales, au genre, à la temporalité.

2.3.2.4. Le *sarangbang* tel un objet

Enfin, la réplique d'un *sarangbang* semble renvoyer à elle-même. Autrement dit, une réplique permet d'obtenir un objet d'art muséal (soit un objet de collection) au lieu

d'un dispositif expographique. En partant de son statut de copie exacte représentant le passé, elle devient une production de notre époque et un nouvel objet, sémiophore, porteur de sens pour une autre sémiose dont le processus s'applique sans limite. Selon cet aspect, le statut de la mise en scène de *sarangbang* n'est plus considéré comme relevant d'un dispositif de médiation muséale.

Ainsi, nous avons examiné la mise en exposition du *sarangbang* dans la situation de communication d'une salle d'exposition de musée. Nous avons noté tout d'abord qu'il fonctionne comme un dispositif de médiation muséale véhiculant le discours muséographique de la culture confucianiste. Or, la constitution matérielle du dispositif engendre des difficultés pour le catégoriser selon les normes d'exposition. S'agit-il d'une réplique ? d'une reproduction ? d'une copie ? d'une maquette ? Nous avons finalement scruté ce dispositif comme un signe et supposé la probable réception de ses différents traits par les visiteurs.

En guise de conclusion de ce chapitre 3, nous rappelons que la patrimonialisation du *sarangbang* et sa communication au sein du musée par une mise en scène avec une construction, soit déménagée, soit modelée, peut occasionner plusieurs points litigieux en ce qui concerne la transmission d'un savoir scientifique ou d'une vérité objective par rapport au *sarangbang* comme objet ou pratique historique. « La tradition envisagée comme une stratégie pour restituer une identité » (Kwon, 2014 : 101) est-elle une réalité expérimentée du passé ou une chose symbolique conçue de nos jours ? Nous allons à présent énumérer quelques points essentiels concernant les axes d'analyse de la seconde partie de cette thèse.

2.3.3. Une représentation simplifiée

Dans un musée, un modèle représente une « idéologie normative » et illustre une identité culturelle ethnique stylisée » (Kim, 2011 : 139). Quand une culture

d'habitation disparue intègre un musée, constitue-t-elle un signe vide sans *signifié* mais que l'on tente d'emplir avec ce qu'implique l'*esprit national* ? Pour la restitution de leur *sarangbang*, les musées ont souvent pris l'exemple d'une maison de la haute société du XIX^{e} siècle. Les différentes composantes de la culture coréenne, synchroniques et diachroniques, s'effacent et ne reste qu'une culture masculine, de la classe dirigeante et centrale. Le *sarangbang* patrimonialise et, exposé au musée, représente une culture coréenne homogène, au risque de causer une méprise sur le rapport qu'entretient la mise en scène et le savoir des visiteurs sur le *sarangbang*. Par exemple, la vertu de la pauvreté qui transparaît dans la mise en exposition des *sarangbang* ne fait pas référence à une vie pauvre, mais à une pauvreté idéalisée et à un choix esthétique de cette époque et de cette classe. Par ailleurs, le protagoniste de cette scène, l'homme de lettres, est souvent un personnage endossant une identité collective et abstraite qui n'a jamais existé et dont l'existence n'est pas établie historiquement.

En outre, nous pouvons problématiser le processus de formation de l'opinion publique sur le *sarangbang* en tant que symbole national. Qui a donc décidé que le *sarangbang* et la culture confucéenne relèveraient d'un passé à liquider ou d'un héritage à conserver ? Dans les années 1960 et 1970, alors qu'en application de la loi du patrimoine on classifiait le patrimoine à conserver, le gouvernement et les activistes culturels ont émis différentes opinions quant au contenu central de la culture ethnique nationale. Par exemple, le gouvernement a mis en avant-plan des héros historiques et un âge d'or culturel, la région de Kyŏngsangdo, un passé lointain, la classe dirigeante et la culture royale, tandis que les activistes poursuivaient un esprit national et ethnique dans la culture populaire (Oh, 1998).

L'histoire coréenne ancienne et actuelle jouit de la richesse de diverses cultures régionales résultant d'ethnies différentes de celle des Han. La culture coréenne s'est construite et renouvelée sans cesse au cours de l'histoire en communiquant avec

l'extérieur et en négociant avec divers éléments internes. Il n'existe aucune culture fixée et immuable (Lee, 2009 : 42-43). Est-il possible que le mode de mise en exposition qui fixe un moment historique spécifique illustre une culture en perpétuel devenir ? En tant que modèle, un dispositif de médiation muséale peut-il communiquer ce concept courant sur la culture ? Comme la tradition du *sarangbang* a été réinventée dans les salles d'exposition, le produit concret des recherches scientifiques peut se heurter au signifié désigné par le but de la communication. Pour mieux communiquer, des points contradictoires et complexes de cette tradition ont été exclus et simplifiés.

2.3.4. La nature de l'objet

Les *sarangbang* mobilisent également des données dures, une description narrative, des connaissances plus récentes, qui posent la question de références scientifiques. Dans le cas où le *sarangbang* est installé dans un contexte relevant de l'histoire de l'art, sa nature et son rapport scientifique avec les règles de communication d'un musée d'art ne s'avèrent pas simples à stipuler. En effet, l'exposition d'une restitution conçue comme objet principal d'appréciation et d'apprentissage d'un musée d'art ne respecte pas un « contrat » communicationnel. Rappelons l'importance de « l'authenticité » des objets exposés et la « véracité » des savoirs mobilisés (Davallon, 1999 : 31-32). Une réplique de *sarangbang* est-elle un dispositif médiatique qui contextualise les artefacts exposés et la culture à laquelle ils appartiennent ou un objet exposé matérialisant une culture morale ? Ainsi, ces deux statuts possibles en tant qu'expôt d'une salle d'exposition d'un musée d'art produisent un effet dans la communication scientifique de l'histoire de l'art au sein du musée.

2.3.5. L'unicité coréenne en question

L'unicité coréenne se fonde d'abord sur l'idée que l'Occident est universel et que la Corée est particulière. Depuis les XIX^{e} et XX^{e} siècles, la culture européenne jouit de

cette aura culturelle reconnue mondialement. Ainsi, le discours énoncé par la culture occidentale est considéré comme général et complet, au contraire de celui de la culture coréenne qui recherche des différences et des similitudes par rapport à cette universalité. L'étude de la coréanité tente de réorganiser le système culturel du monde coréen de façon moderniste mais, inévitablement, ne débusque pas la modernité dans le passé, ne trouvant qu'une pseudo-modernité ne correspondant pas exactement à la modernité occidentale. Ce défaut provoque un sentiment d'infériorité (Kang, 2007 : 141-150). Ce sentiment introduit le récit d'une certaine supériorité et pureté dans toutes les études coréennes, telles celles de l'histoire, de l'histoire littéraire et de l'histoire de l'art. Le discours culturel plus récent prétend que la culture n'est pas pure ou unique mais hybride. Dans ce contexte contemporain, le métadiscours sur la culture coréenne peut entrer en conflit avec des faits scientifiques concrets.

Dans le discours de la culture coréenne, l'unicité se fonde sur *l'esprit d'une nation ethnique* instaurée par Jeong In-bo qui a tenu une chronique dans la presse coréenne dans les années 1930, titrée « l'Esprit du Chosŏn d'il y a 5 000 ans ». Selon lui, l'esprit coréen est différent de celui des Chinois et des Japonais et forme la conscience collective des Coréens. Cette identité résulte de la culture de Chosŏn et ce qui ne relève pas de cet esprit ne peut être considéré comme coréen. L'origine de cet esprit repose sur le mythe ancien de Tan'gun et des croyances religieuses ancestrales. Pourtant, ses arguments ne résultent d'aucune étude. Ne pouvant s'appuyer sur des documents écrits, il a employé une méthodologie ethnographique et a insisté sur le fait que l'esprit de Tan'gun se transmet à travers les usages de la vie quotidienne, de la langue, etc. Tous les Coréens peuvent ressentir ce souffle dans leur vie quotidienne. Critiquant la vision de l'histoire des impérialistes japonais inspirée par Leopold von Ranke, il a ignoré les données ne semblant pas avoir de rapport avec cet esprit (Kwon, 2011 : 304-5).

Dans cette tradition de l'historiographie coréenne, l'histoire de la Corée devient celle d'un esprit. Enfin, exposer les artefacts et transmettre les connaissances qui leur sont

relatives dans un musée sert à conserver et propager l'esprit coréen qui s'y instaure. Or, la mise en exposition d'un *sarangbang* se construit ici et maintenant pour dévoiler l'esprit coréen. Est-il possible d'échapper au raisonnement circulaire du discours narratif proposé dans les salles d'exposition ? Le *sarangbang* dans le musée constitue-t-il une preuve scientifique de la *coréanité* ou une manifestation du mythe de l'unicité de la culture coréenne ? Nous examinerons dans la partie II ce dispositif qui se pose entre réinterprétation et actualisation du *sarangbang*, proposant une représentation nationale de la République de Corée.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

La matrice de la communication du musée, proposée par Jean Davallon dans son article, « Cultiver la science au musée? » (Davallon, 1999) formule l'hypothèse que le savoir est *un objet social* et que le visiteur est *un acteur social*. La communication dans les musées est projetée, non selon un modèle de communication linéaire dans lequel se produit la transmission d'information entre un émetteur et un récepteur, mais selon un modèle considéré comme une situation partagée entre un objet et un visiteur (*ibid.* : 206). Dans cette situation communicationnelle, le producteur d'une connaissance, notamment le conservateur, ne peut pas contrôler entièrement la réception du visiteur à travers l'exposition. Comme le visiteur est un *acteur social*, sa relation avec l'espace social du savoir hors du musée est également affectée au cours de la visite ainsi que sa réception de ce dont l'exposition parle. Ainsi, une connaissance scientifique relative à un objet exposé comme *objet social* se construit sans cesse au cours de la visite de la salle d'exposition.

Dans cette première partie, nous avons d'abord exploré une situation communicationnelle du musée coréen qui expose l'objet d'art coréen dans un contexte socio-historique. L'évolution du discours des musées coréens est étroitement liée à la politique du pays, du colonialisme au nationalisme au XX^{e} siècle. La discipline de l'histoire de l'art coréen et les collections d'objets d'art coréen se développent en grande partie en fonction de la définition de la *coréanité*, autrement dit ce qui fait que la pensée ou l'objet se détermine comme coréen. De fait, cela mène à une approche socio-sémiotique de la muséologie et de la sociologie des connaissances. Nous présumons que le discours muséographique sur les connaissances des arts coréens est le résultat de la négociation historico-sociale des valeurs des objets d'art coréens entre les conservateurs et les visiteurs dans les salles d'exposition des musées.

Pour une étude de la communication muséale au musée d'art coréen, nous nous intéressons à la mise en exposition d'un *sarangbang*, une partie de la maison

traditionnelle de la Corée entre les XVI^{e} et XIX^{e} siècles et symbole de la culture traditionnelle coréenne *inventé* et consolidé sous les différents régimes politiques en République de Corée entre 1960 et 1990. Nous souhaitons que cette étude d'une mise en exposition du *sarangbang* permette de comprendre les questions de recherche soulevées par une investigation du contexte socio-historique du musée coréen et des différentes théories de la muséologie sur l'approche communicationnelle.

La partie II étudiera les *sarangbang* actuellement installés au musée afin de discuter nos deux hypothèses : 1) le discours muséal du musée d'art coréen paraît équivoque en raison des dispositifs de médiation du musée d'arts coréens qui vise à communiquer l'information socio-historique aussi bien qu'esthétique et 2) le récit politique de la promotion du pays ajouté au discours du dispositif expographique du musée d'art pourrait perturber le caractère scientifique du discours muséographique dans l'exposition d'arts coréens au musée.

SECONDE PARTIE

MÉTHODOLOGIE ET ANALYSES

INTRODUCTION DE LA SECONDE PARTIE

Dans cette deuxième partie, nous allons présenter les méthodes mobilisées pour vérifier nos hypothèses de travail, les terrains choisis pour étudier des cas actuels, et les résultats des analyses effectuées.

La partie I nous a amenés à problématiser la situation de communication des connaissances sur l'art coréen dans un musée dédié à l'art en République de Corée. Afin de répondre à nos questionnements, nous avons considéré une mise en scène, dans une salle d'exposition consacrée aux arts coréens, d'un *sarangbang* qui semble avoir été conçu et exploité dans divers musées de République de Corée ainsi qu'à l'étranger, dans l'objectif d'aider à la vulgarisation d'un discours scientifique sur l'art historique coréen. L'analyse sémio-pragmatique de l'installation du *sarangbang* de cette dernière partie est associée à la fois aux contextes socio-historiques du musée et de l'art coréen, et à une comparaison des conventions muséographiques des musées coréens développées dans ce contexte au fil du temps. Cette analyse nous permettra de mettre à l'épreuve nos hypothèses selon le contexte de nos deux terrains de recherche, le National Museum of Korea et le National Folk Museum :

1) la mise en exposition d'un *sarangbang*, l'un des dispositifs communicationnels de l'exposition muséale de l'art coréen, recèle un caractère scientifique aussi bien qu'artistique qui permet aux visiteurs d'apprécier les œuvres d'art coréen exposées dans les salles des musées plutôt comme un objet culturel et ethnographique ;

2) comme l'installation de ces *sarangbang* a été réalisée dans des salles d'exposition de musées nationaux, le discours politique du gouvernement sud-coréen sur l'art coréen selon une perspective nationaliste cherche à prouver l'originalité et la supériorité de la culture coréenne et s'infiltre dans le discours scientifique de l'art historique véhiculé par le dispositif de médiation.

Cette partie est composée de trois chapitres, soit les quatrième, cinquième et sixième chapitres de cette thèse. Dans le quatrième chapitre, nous exposerons notre méthodologie en commençant par un récit de nos expériences personnelles puis relatives à notre recherche de terrain. Par la suite, nous présenterons les modes d'investigation que nous avons utilisés pour recueillir des données lors de l'exploration de nos terrains de recherche en recourant, par exemple, à la photographie ainsi qu'à l'observation et à la recherche de documentation. Le cinquième chapitre propose une description analytique de notre premier terrain, le National Museum of Korea, et du second, le National Folk Museum. Enfin, le sixième et dernier chapitre de cette thèse porte sur l'analyse des contenus des mises en exposition, sur comment elles produisent un sens. Nos résultats sont présentés selon trois axes essentiels pour le monde des musées coréens : la modernité, la *coréanité* et le récit politique.

CHAPITRE 4

LES MÉTHODES D'INVESTIGATION

Ce chapitre décrit les modes d'investigation que nous avons suivis afin de vérifier nos hypothèses de travail visant à analyser la situation de communication d'un dispositif de médiation muséale en rapport avec le *sarangbang*. Dans la deuxième partie du chapitre 2, consacrée à la communication de connaissances en histoire de l'art par un musée d'art coréen, nous avons supposé que les dispositifs muséographiques des musées dédiés à l'art coréen paraissent ne pas être conçus pour mettre au premier plan la valeur artistique des objets d'art coréen exposés et les connaissances qui leur sont liées, et que le discours scientifique proposé par ces dispositifs semble être en concurrence avec sa scientificité motivée par un but politique. Pour mener une étude du discours muséographique de la mise en exposition du *sarangbang* comme dispositif visant la communication de connaissances scientifiques sur l'art coréen dans un espace muséal, nous proposons d'analyser le contenu de deux mises en exposition de ce dispositif du *sarangbang* présentées dans des contextes différents : l'un dans un musée des beaux-arts et l'autre dans un musée ethnologique.

Pour effectuer une analyse du discours visuel et textuel des *sarangbang* restitués dans les salles d'exposition selon une approche sémio-pragmatique, il est nécessaire de comprendre leur contexte de communication ainsi que de recueillir des données pour établir un corpus d'analyse. Nos modes d'investigation se réfèrent à une approche sociologique, notamment à la sociologie des connaissances élaborée par Reiner Keller (2007 : 69-71), à savoir, aux schémas interprétatifs, aux classifications, à la structure phénoménale et à la mise en narration. Les schémas interprétatifs concernent un modèle typifié pour créer une cohérence interprétative entre les différents éléments d'une énonciation. Ils émergent à l'intérieur de systèmes symboliques historiquement et socialement situés. Chaque discours propose ou applique implicitement des

classifications du monde, y compris les positionnements du sujet énonciateur et du sujet évoqué ou abordé par le discours. La classification est profitable parce qu'elle révèle une conception des temps modernes. La structure phénoménale désigne les caractéristiques de la réalité qu'un discours tente d'établir. Dans une perspective constructiviste, ce qui est socialement construit comme réel est plus intéressant que la vraie nature des phénomènes. Enfin, la structure narrative ordonne l'ensemble des éléments signifiants pour l'usage humain des systèmes symboliques. Ce genre d'histoire organise la cohérence des divers éléments du répertoire interprétatif d'un discours.

Dans cette perspective, nous allons d'abord mettre en lumière les éléments auto-ethnographiques de cette recherche qualitative sociologique. Nous considérons que, dans un premier temps, l'exploration des souvenirs du chercheur peut mener à une interprétation sincère et à une compréhension profonde de la situation de communication à étudier. Nous userons de preuves empiriques afin de décrire et d'affiner la compréhension théorique du processus culturel et social vers un développement et une extension théorique (Anderson, 2006). Nous présenterons donc des informations sur notre parcours et notre point de vue actuel de chercheur à partir d'un récit évoquant des évènements personnels mais en rapport avec notre sujet d'étude.

La deuxième section de ce chapitre portera sur nos investigations pour recueillir des données sur le terrain grâce à des relevés muséographiques et de la documentation. Nous avons reconstitué la mise en exposition des *sarangbang* grâce à des photographies prises dans les salles d'exposition, à l'observation des visiteurs et à la retranscription des textes. Les recherches de Bernard Schiele et Louise Boucher (1987 et 2001) ont orienté notre étude de la communication scientifique dans l'espace muséal. Nous avons pris en compte la forme médiatique et textuelle de l'exposition : l'une « désigne les modalités matérielles et spatiales de mise en forme des énoncés » (Schiele et Boucher, 2001 : 28) et l'autre « renvoie à la signification de l'objet et à son

statut » (*ibid.*). Nous évoquerons comment nous avons répertorié les éléments constitutifs de l'exposition, tels que les répartitions thématiques et spatiales, les références et les textes linguistiques et iconiques, facilitant la description et la lecture analytique des installations de *sarangbang* présentées dans les chapitres 5 et 6.

Ces modes d'approche complémentaires permettent selon nous de questionner la composition des éléments, le contenu et la situation de communication du dispositif des *sarangbang* du National Museum of Korea et du National Folk Museum de Séoul.

1. Le récit de recherche : une dimension auto-ethnographique

Dans cette première section, nous exposerons comment l'approche de l'auto-ethnographie vis-à-vis d'une étude sociale et culturelle peut être mobilisée pour analyser notre objet de recherche lors d'une mise en pratique de la médiation muséale.

En tant qu'auteur de cette thèse, j'entretiens un rapport proche avec l'objet de cette recherche et mes terrains de recherche[112] puisque je suis sud-coréenne, que j'ai étudié l'histoire de l'art dans une université sud-coréenne et que j'ai également travaillé au sein d'un département de conservation de l'art coréen. Il semble souhaitable de préciser ces aspects de ma vie privée et professionnelle car, en tant qu'initiée, ils ont pu influencer cette étude. Pour cette raison, j'emploie ici le pronom personnel *je*, m'inscrivant ainsi en tant que chercheur ayant fait l'expérience de ce domaine d'étude dans le contexte même des collections et des données analysées par cette thèse.

En fait, dans la tradition positiviste des recherches en sciences, soit naturelles soit humaines, le chercheur est considéré comme un observateur objectif qui doit préserver

[112] Dans cette première partie du chapitre 4.1, dans une perspective auto-ethnographique, nous utiliserons le pronom *je* comme sujet.

une certaine distance avec son objet d'étude. C'est le post-modernisme du milieu du XX^{e} siècle qui a commencé à douter de ce rôle de chercheur en tant que sujet objectif. La question de l'objectivité et de la subjectivité quant à la formation des connaissances et du savoir que nous avons abordée dans la deuxième partie du chapitre 2, incite à considérer le chercheur comme un acteur dans la démarche de production des connaissances et d'un savoir. Selon le postulat de la sociologie intégrant l'expérience de l'individu dans un contexte social, cela constitue une donnée intéressante afin d'obtenir une approche socioculturelle. Nous considérons que la subjectivité de cette recherche n'ébranle pas sa validité, mais qu'elle consolide le gain des connaissances issues de cette thèse.

Je vais alors prochainement présenter le récit de mon expérience de chercheur en lien avec cette thèse, en deux temps : d'abord, en me plongeant dans passé, pour retracer ma formation et mes expériences professionnelles, et, en second lieu, en relatant mon présent pour évoquer ma recherche sur le terrain relative à cette thèse. Je souhaite, par ce récit, partager mon imaginaire et mes connaissances sur l'art, le musée, l'exposition et les dispositifs de médiation en tant que chercheur originaire de République de Corée, ce qui pourrait affecter l'interprétation et l'analyse des données collectées dans la partie 2 du chapitre 4.

Mais avant de présenter ce récit, introduisons ce qui relève d'une dimension auto-ethnographique dans notre thèse. L'auto-ethnographie est un domaine de l'ethnographie qui dégage la compréhension et l'interprétation d'une culture et d'une société à partir de l'expérience vécue par un chercheur (Ellis, Adams et Bochner, 2011 ; Dubé, 2016). Pour ma recherche, j'ai plutôt opté pour une approche analytique de cette méthode permettant de profiter de preuves empiriques dans l'objectif de formuler et de raffiner la compréhension théorique de pratiques sociales (Anderson, 2006). Ainsi, le récit de ma vie de chercheur n'est pas pris en compte comme des données à analyser,

mais il vise à souligner un point de vue commun à l'analyse de données provenant de sources extérieures, tels que des relevés muséographiques ou des documents.

1.1. L'approche auto-ethnographique de l'analyse sémio-pragmatique

En analysant les situations de communication de *sarangbang* restitués au sein de musées pour étudier leurs discours muséographiques dans leur contexte de production, j'ai adopté une approche communicationnelle, soit sémio-pragmatique, par rapport au musée et à son exposition. L'intérêt d'un point de vue sémio-pragmatique pour la lecture de la mise en exposition de *sarangbang* que j'envisage dans cette thèse est de prendre en compte à la fois l'intentionnalité des concepteurs et l'interprétation des visiteurs anticipées dans un contexte culturel et social donné, autrement dit, les conditions de production de sens. Par conséquent, le contexte est essentiel pour la compréhension d'une situation de communication. « La sémio-pragmatique s'intéresse en priorité aux grandes modalités de la production de sens et d'affects (*vs* au sens produit) ainsi qu'à leurs conditions de mise en œuvre » (Odin, 2000 : 56). Dans l'objectif de comprendre les modalités de la production de sens implicites dans le dispositif imposé par son concepteur et la réception de la production anticipée par les visiteurs, je pense qu'une approche auto-ethnographique nous permettra de comprendre davantage les contextes sociaux et culturels en fonction d'une approche considérant ce qui relève de cet univers, soit de celui du chercheur lui-même.

L'auto-ethnographie, ou « l'ethnographie d'un initié » est une méthodologie d'étude qualitative qui s'intéresse aux expériences vécues personnelles du chercheur et les utilise principalement pour décrire et critiquer les croyances et pratiques culturelles :

> « Elle se réfère à la recherche, à l'écriture, à l'histoire, et aux méthodes qui relient des aspects autobiographiques et personnels à des aspects culturels, sociaux et politiques. Cette approche considère les expériences personnelles comme une source importante de connaissances internes et

> de soi-même, ainsi qu'une source perspicace sur l'expérience culturelle » (Ellis et Adams, 2014 : 254, traduit par nos soins).

La dimension auto-ethnographique met en avant-plan la position du chercheur lui-même qui demeure traditionnellement enfermé dans sa recherche. Pour étendre la compréhension d'un certain contexte socioculturel, le chercheur profite alors de son expérience personnelle et l'investit. En général, une observation de soi-même et une recherche réflexive se reflètent durant une recherche de terrain et sa rédaction.

Pourtant, cette méthode pose la question de l'objectivité, cette vertu des recherches scientifiques modernes, et est donc critiquée pour son manque de critères scientifiques assez rigoureux puisque la méthodologie scientifique valide une recherche objective et une production de connaissances neutres obtenues grâce au détachement du chercheur vis-à-vis de l'objet de recherche. Les théoriciens, qui soutiennent cette méthode tout en écartant les dichotomies entre science et art ou objectivité et subjectivité dans une recherche scientifique, appréhendent une recherche comme devant être « rigoureuse, théorique et analytique ainsi qu'émotionnelle, thérapeutique et incluant des phénomènes sociaux et personnels » (Ellis, Adams et Bochner, 2011 ; traduit par nos soins). En fin de compte, cette réaction radicale aux méthodes positivistes scientifiques modernes « résiste à la théorisation [...] et à l'apparence de la recherche objective qui conceptualise les sujets et la recherche d'une vérité singulière (Dubé, 2016 : 3) » selon les perspectives du constructivisme social évoquées par Berger et Luckmann (1966).

Parallèlement, d'autres théoriciens de l'auto-ethnographie, comme Leon Anderson, incitent à une approche plutôt analytique, théorique et objective en tant que sous-genre de l'ethnographie analytique, moins révolutionnaire que l' « auto-ethnographie évocative » mentionnée ci-dessus.

> « L'auto-ethnographie analytique se réfère à un travail ethnographique dans lequel le chercheur est (1) un membre à part entière du groupe ou du

> groupe de recherche, (2) visible en tant que tel dans les textes publiés par le chercheur, et (3) engagé dans un programme de recherche analytique axé sur l'amélioration de la compréhension théorique de phénomènes sociaux plus larges » (Anderson, 2006 : 375 ; traduit par nos soins).

Dans ce sens, les vertus que nous pouvons obtenir avec cette approche sont liées à l'identité du chercheur, à son intimité avec la culture de l'objet de recherche, qui facilite l'obtention de données durant la recherche, l'accessibilité à la signification de l'initié et sa transmission au lecteur. Par exemple, lors d'une observation participante, un chercheur initié est attentif à la manière dont la culture concernée est représentée et il utilise un savoir sur la culture différent de celui d'une tierce personne. Le chercheur initié peut saisir des intentions et des motivations qui peuvent être inaccessibles à des étrangers (Ellis et Adams, 2014). En termes de mérite analytique, les résultats d'analyse obtenus à partir d'expériences et de perceptions personnelles proposent une compréhension sociale plus large (Anderson, 2006).

Tout en gardant cet esprit de l'auto-ethnographie analytique, cette thèse ne prend en compte que cet aspect ethnographique pour étudier la propre société et culture du chercheur selon la vision qu'il en a. Craignant que notre recherche soit jugée trop « journalistique » ou relevant d'une « scientificité molle », je propose le récit de mon expérience de chercheur et de recherche dans l'objectif de compléter et d'étendre les résultats de l'analyse des données recueillies et de les faire reconnaître comme valables par les lecteurs de cette thèse.

Le récit de recherche suivant illustre une approche interne analytique reflétant mes propres expériences et mes réflexions. Chronologiquement établi, il retrace d'abord ce qui a trait à ma vie personnelle et professionnelle, avec ma qualité d'historienne et de muséologue de l'art coréen, et entretient des liens avec cette thèse. Je souhaite que ce récit permette de mieux comprendre mon regard, mon point de vue de chercheur et mon interprétation.

1.2. L'étude et l'exposition des arts coréens

Ce récit basé sur des souvenirs personnels relate ma formation et mes expériences professionnelles passées. Il retrace trois phases de ma vie qui sont en relation avec mon sujet de thèse : ma formation en histoire de l'art à l'Université nationale de Séoul, en Corée du Sud, entre 1998 et 2003 ; mon stage au National Museum of Korea, également à Séoul, en Corée du Sud, en 2005 ; mon travail en tant qu'assistante de conservation au département d'art coréen du Los Angeles County Museum of Art, aux États-Unis, de 2008 à 2009. L'objectif quant au partage de cette expérience vécue est de rendre compte notamment du nationalisme ou du rôle de l'État sud-coréen, de la scientificité de l'histoire de l'art et de l'imaginaire des Sud-Coréens vis-à-vis du musée en rapport avec le discours muséographique relatif aux arts coréens.

1.2.1. Réussir à intégrer le département d'archéologie et d'histoire de l'art d'une université

En République de Corée, comme en France, le système éducatif de l'école primaire, du collège et du lycée n'accorde aucune place à l'enseignement de l'histoire de l'art. Des notions d'histoire de l'art sont abordées seulement à la fin de l'étude de chaque période de l'histoire nationale. Voilà donc en quoi ont consisté mes premiers enseignements sur l'art coréen intégrés à un discours consacré à l'histoire nationale coréenne, une discipline obligatoire à partir du collège à l'époque où j'étais collégienne, dans les années 1990. Des visites des musées nationaux étaient programmées dans le cadre de l'enseignement de l'histoire. Les objets exposés dans les salles des musées étaient appréciés avec fierté comme un patrimoine retraçant comment nos lointains ancêtres coréens avaient produit des chefs-d'œuvre s'inscrivant dans la tradition culturelle coréenne.

En 1998, je suis entrée à l'Université nationale de Séoul en choisissant pour matière l'archéologie et l'histoire de l'art. Ce petit département n'admet que vingt étudiants par année. De plus, il n'existe qu'une dizaine d'universités sud-coréennes pouvant décerner un diplôme d'histoire de l'art. Rares sont donc les étudiants pouvant bénéficier d'un tel enseignement. J'ai suivi alors des cours d'histoire de l'art coréen, de l'Asie, de l'Occident ainsi que de muséologie. Pour obtenir une licence d'histoire de l'art après quatre années d'enseignement, chaque étudiant doit rédiger un mémoire. J'avais choisi pour sujet une statue de boddhisattva ésotérique de la période du Koryŏ.

Mon cursus universitaire s'est déroulé entre 1998 et 2003, soit à la fin du gouvernement de Kim Young-sam, qui a cherché à effacer les traces de la colonisation japonaise tout en renforçant l'élan nationaliste, et sous celui de Kim Dai-jung, qui a poussé le pays à intégrer la vague de la mondialisation à la suite des pressions exercées par le FMI après la crise économique subie par la République de Corée en 1997. Les théories philosophiques postmodernistes des philosophes français tels que Foucault, Althusser, Derrida, ont alors commencé à être diffusées par les étudiants entre eux. Cependant, les cours d'histoire de l'art étaient toujours consacrés à une méthodologie plutôt classique, privilégiant l'analyse stylistique et iconographique. Le discours des ouvrages classiques sur l'histoire de l'art coréen semblait répéter celui de mes manuels scolaires, stipulant inlassablement que les chefs-d'œuvre coréens sont la preuve de la grandeur de la culture unique de la Corée.

Dans ce contexte sud-coréen, je me suis initiée à la discipline de l'histoire de l'art coréen qui met au premier plan son originalité et son excellence par rapport aux genres similaires. J'ai sérieusement remis en question ce discours en abordant les théories contemporaines de la pensée et l'histoire de l'art occidentale, passant d'une vision nationaliste à une approche mondialiste, tout comme l'expérimentait alors mon pays natal.

1.2.2. Mon stage au National Museum of Korea

Après avoir obtenu mon diplôme de muséologie de l'École du Louvre à Paris en 2005, j'ai eu l'occasion de travailler au National Museum of Korea à Séoul, en tant que stagiaire. J'ai alors intégré une équipe chargée de préparer la réouverture de ce musée dans son nouveau bâtiment dans le quartier de Yongsan. Précisément, j'ai participé au développement du guide PDA (*personal digital assistant*) en un format palm-pilot. Ce projet avait deux finalités : l'une consistant à proposer divers guides aux visiteurs à la fois acoustiques et visuels, et l'autre visant à démontrer la parfaite maîtrise du domaine numérique de la République de Corée en collaborant avec une société électronique sud-coréenne réputée, Samsung.

Comme j'étais chargée de vérifier les objets à sélectionner, de relire les textes d'explication des objets choisis (environ 6 000) et d'élaborer les divers parcours thématiques proposés par le musée, aussi connaissais-je parfaitement l'orientation du discours muséographique du National Museum of Korea. Avant tout, précisons que les douze parcours proposés dans les salles d'exposition permanente de ce musée de grandes dimensions (avec ses 10 000 objets visibles) recontextualisaient le discours muséographique par une mise en exposition des objets[113].

---

[113] Huit parcours étaient destinés aux adultes et quatre aux enfants. Chaque parcours pour adulte durait entre une et deux heures : 1) et 2) « 100 ou 50 chefs-d'œuvre » privilégiant des trésors nationaux reconnus par le gouvernement de la République de Corée pour leur valeur historique et artistique exceptionnelle ; 3) et 4) « 100 ou 50 chefs-d'œuvre pour une sortie scolaire » proposant les objets présentés dans les manuels scolaires du collège et du lycée ; 5) « 5 000 ans d'histoire coréenne » présentant des objets significatifs des salles consacrées à l'archéologie et l'histoire ; 6) « Bien connaître l'art coréen » se concentrant sur les salles de peinture et de sculpture ; 7) « Pays voisins, arts voisins » parcourant les salles d'exposition dédiées à l'Asie ; 8) « L'amour des donateurs » consacré aux dons. Les parcours pour les enfants étaient au nombre de quatre : 1) « Dans le monde préhistorique » faisant découvrir les objets archéologiques ; 2) « Les accessoires antiques » mettant en avant les objets d'art de la vie quotidienne durant la période des Trois Royaumes ; 3) « Les délices de Chosŏn, l'esprit de Chosŏn » explorant la culture des lettrés de Chosŏn dans les salles consacrées à l'histoire socio-économique et la peinture de la période de Chosŏn ; 4) « L'art bouddhique » pour une visite des salles de peinture et de sculpture bouddhique.

Selon moi, en effet, les parcours suggérés par le guide PDA renforçaient l'intention de la conception de l'exposition permanente du musée. Les grandes lignes semblaient mettre l'accent sur la longue histoire de la Corée et les trois axes d'approche des arts coréens : les objets métalliques antiques, les objets d'art bouddhiques et la culture des lettrés de Chosŏn. J'ai été notamment impressionnée par le mode de traitement des objets de la période de Chosŏn par le discours conçu par le musée qui associait le goût exprimé par ces objets et l'esprit de l'époque. D'un côté, j'étais habituée à cette estime portée pour la culture de Chosŏn, qui se caractérise par sa simplicité, son aspect pratique, son utilisation du bois de sorbier, sans artifices par rapport à la période précédente de Koryŏ ou à ses voisins la Chine et le Japon. D'un autre côté, en côtoyant de très près les collections du musée durant ce stage, j'ai commencé à réfléchir à ce discours dominant émettant un jugement sur la valeur esthétique de l'art de Chosŏn et sur l'art coréen en général.

1.2.3. Exposer l'art coréen au Los Angeles County Museum of Art

C'est lors du projet de réouverture de la galerie d'art coréen du Los Angeles County Museum of Art que j'ai pleinement pu envisager le *sarangbang* en tant que dispositif de médiation muséale. Au National Museum of Korea, j'avais appris comment le musée fait regarder et considérer la culture du *sarangbang* à ses visiteurs à partir du texte scénarisé de l'audioguide et du contexte de son parcours thématique. Avec ce projet de mise en exposition de l'art coréen, j'ai pu appréhender les arguments relatifs à l'introduction de ce dispositif dans une salle d'exposition.

La galerie permanente d'art coréen du Los Angeles County Museum of Art a été rouverte au public en septembre 2009 dans un plus grand espace qu'auparavant. Los Angeles fait partie des villes abritant l'une des plus vastes communautés coréennes hors de la péninsule coréenne. Aussi, est-elle socio-politiquement très importante pour

la République de Corée. Le gouvernement sud-coréen a donc envisagé cet espace muséal comme une occasion de promouvoir son pays. Après avoir passé une année de stage dans le département éducatif du J. Paul Getty Museum situé aussi à Los Angeles, j'ai rejoint l'équipe chargée du projet de réouverture de la galerie coréenne en tant qu'assistante de conservation de l'art coréen pour les phases de muséographie de l'espace (*exhibition design*). J'ai rédigé les textes des salles d'exposition, notamment les panneaux et les cartels extensifs, ainsi que des autres dispositifs de médiation tels que l'audioguide.

Puisque cette galerie coréenne propose une exposition muséale d'objets relevant des arts coréens mais hors de la République de Corée, outre les subventions allouées par le gouvernement sud-coréen, les musées nationaux coréens, comme le National Museum of Korea, le National Folk Museum, le National Museum of Modern and Contemporary Art, ont collaboré notamment en prêtant des objets coréens. La rénovation de cette galerie résultait non seulement du projet de son musée américain, mais aussi en partie d'un projet de l'État sud-coréen.

Lors de la préparation de ce projet, il fallait garantir que les conceptions et les conventions muséographiques des arts coréens de cette institution occidentale et des muséologues sud-coréens convergeraient. Les deux spécialistes de l'art coréen, la conservatrice et moi-même, étions sud-coréennes, avions été formées à l'histoire de l'art dans la même Université nationale de Séoul en République de Corée et avions étudié et travaillé dans le monde de l'art et des musées à l'étranger. Nous partagions le même point de vue sur l'art coréen, à la fois selon une approche coréenne avec sa tendance nationaliste et selon l'approche d'une institution étrangère (notamment occidentale) jugeant l'inclination nationaliste sud-coréenne vis-à-vis de son art. J'ai pu confirmer et modifier cette vision préconçue durant la réalisation de ce projet. Nous avons visité plusieurs expositions dédiées aux arts coréens aux États-Unis et en Europe et rencontré des conservateurs d'art coréen afin de concevoir le discours de notre

exposition d'art coréen. Pour réaliser le design des salles d'exposition avec l'équipe chargée de son design et pour développer les dispositifs de médiation muséale avec l'équipe du service éducatif, ces deux équipes étant constituées d'Américains non spécialistes de l'art coréen, nous avons échangé nos impressions sur les moyens de communication pouvant être mis en œuvre pour présenter l'art coréen aux visiteurs par une mise en exposition et une médiation muséale.

Comme nous l'avons vu dans la partie 2 du chapitre 3 de cette thèse, les expositions d'art coréen recourent souvent à l'installation d'un *sarangbang*. Nous avions aussi envisagé d'implanter ce dispositif muséographique dans nos salles mais cela n'a pas été réalisé. Au contraire de l'expérience du National Museum of Korea qui a cherché à valoriser dans son discours muséographique le *sarangbang* déjà installé dans ses salles, j'ai perçu les inconvénients de l'installation d'un *sarangbang* au sein de l'exposition d'art coréen du Los Angeles County Museum of Art. D'abord, nous avons craint que le *sarangbang* qui donne un contexte culturel aux objets d'art exposés renforce l'appréhension des caractéristiques ethnographiques des objets coréens des visiteurs occidentaux. En effet, la médiation muséographique d'un art géographiquement et culturellement éloigné d'un public d'un musée doit se consacrer davantage à une explication du contexte social ou de la fonction des objets qu'à des significations relevant de l'histoire artistique ou de l'esthétique. En outre, comme la fabrication de cette installation d'une maison réclame un budget approprié ainsi que des investigations approfondies du domaine de l'histoire de l'art, le manque de budget et la mécompréhension des réalisateurs de la mise en œuvre peuvent occasionner la communication de faux savoirs. Ainsi, en prenant pleinement en considération les risques liés à cette réalisation et à la communication des connaissances relatives à l'art coréen, j'ai choisi de prendre en compte le *sarangbang* en présentant sa photo sur le mur.

Avec un regard analytique, cette expérience m'a permis de problématiser ce dispositif muséographique du *sarangbang* dans des salles consacrées à la culture et à l'art coréens. Selon cette perspective, j'ai poursuivi ma démarche en étudiant ce sujet.

1.3. Le travail sur le terrain à Séoul

À Séoul, j'ai observé les visiteurs, collecté de l'information, pris des notes ; en somme, j'ai appréhendé les pratiques muséales. Ma première recherche sur le terrain s'est déroulée durant l'automne 2013 grâce à la bourse de l'EFEO (École française d'Extrême-Orient). Pendant trois mois, j'ai fréquenté les bibliothèques des musées nationaux et la Bibliothèque Nationale et me suis consacrée aux archives des musées nationaux, aux rencontres de leurs anciens directeurs ainsi qu'à la lecture des ouvrages et des articles sur les musées de Corée et d'Asie rédigés en coréen. À l'occasion de voyages personnels à Séoul durant l'hiver et l'été de l'année 2015, j'ai effectué une étude des deux *sarangbang* du National Museum of Korea et du National Folk Museum, réalisant une observation minutieuse des salles d'exposition où ils sont installés et discutant avec les conservateurs qui avaient conçu et géré ces salles.

1.3.1. Lire des écrits en coréen

Comme j'habite en Allemagne et que j'étudie en France, il m'est difficile de trouver des ouvrages coréens donnat les récents résultats des études ayant trait à mon sujet de thèse. À l'occasion de mon travail sur le terrain à Séoul, non seulement j'ai pu collecter des données pour mon analyse, mais j'ai aussi amassé des sources écrites relatives aux théories sur la muséologie coréenne. Comme le coréen est ma langue maternelle, je peux parfaitement comprendre les écrits en cette langue et les interpréter selon les représentations communes à la société coréenne.

Lorsque j'ai traduit ces écrits au moment de la rédaction de ma thèse en langue française, j'ai pu réexaminer leurs propos mais selon le contexte de la muséologie et de la coréanologie françaises. J'ai alors effectué une lecture critique de ces sources écrites. À la suite de ces lectures, j'ai trouvé nécessaire d'ajouter des références et des commentaires pour combler quelques lacunes des sources coréennes qui considéraient ces informations comme évidentes, car l'auteur semble de considérer seulement ses potentiels lecteurs coréens qui partagent le même schéma avec lui. La vérification de mes informations m'a permis d'élargir ma compréhension du contexte coréen et ma façon de le décrire en tant qu'auteur coréen en prenant une certaine distance. Également, ces lectures sur les musées de Corée ont aussi accru mon savoir théorique sur la muséologie formé plutôt par la lecture d'études consacrées aux musées d'Amérique du Nord et d'Europe, plus particulièrement de France. La communication dans l'espace muséal présumée par des spécialistes de la muséologie française, que j'interprétais comme une situation générale, se modifie en fonction des différents contextes socio-historiques influant sur un musée.

1.3.2. Visiter les salles d'exposition des musées

Pour collecter des données sur la muséographie de mon objet de recherche, j'ai visité plusieurs fois le National Museum of Korea et le National Folk Museum, jouant à la fois le rôle de visiteuse et d'observatrice attentive des visiteurs. En tant que visiteuse, j'ai essayé de mobiliser mon imaginaire sur le royaume du Chosŏn et sur la culture coréenne façonnée durant mon apprentissage scolaire en République de Corée, et ce, dans l'objectif de prévoir la lecture des *sarangbang* faite par les visiteurs sud-coréens. Également, j'ai tenté d'ignorer mon bagage culturel et intellectuel relatif à l'art coréen et au *sarangbang* afin de ne pas saisir la représentation symbolique des éléments qui composent une mise en scène de *sarangbang* tout comme le feraient les visiteurs, étrangers à la culture coréenne.

Les réactions des visiteurs observées durant mes visites ont consolidé l'idée que je m'étais faite au sujet de la lecture de cette mise en scène par les visiteurs. Par exemple, lorsque j'ai entendu un visiteur critiquer l'installation du *sarangbang* dans la salle d'exposition du National Museum of Korea, car cette dernière laissait percevoir ce musée comme un village folklorique, j'ai compris que se confirmait une des hypothèses de ma thèse sur les caractéristiques embrouillées du discours muséographique de l'art coréen.

1.3.3. Rencontrer des muséologues sud-coréens

L'un des moments le plus fructueux de mon travail sur le terrain à Séoul a été les discussions que j'ai eues avec les personnes travaillant dans ces musées. Comme je n'ai pas intégré les entretiens avec les conservateurs en tant que données à analyser lors du démarrage de cette thèse, il m'était impossible de les exploiter. Ainsi, ces discussions avec plusieurs personnes concernant la mise en exposition des *sarangbang* du National Museum of Korea et du National Folk Museum n'ont servi que de sources de réflexion à mon analyse des intentions des concepteurs de ces dispositifs.

Par ailleurs, les conversations que j'ai eues avec ces personnes m'ont fait réfléchir sur mon positionnement théorique vis-à-vis des dispositifs de médiation muséale, mon point de vue sur le discours muséographique artistique et ethnologique des musées dédiés aux arts coréens, et sur mon interprétation du sens véhiculé par les deux dispositifs de *sarangbang* étudiés. La plupart du temps, je les ai interrogés, leur demandant leur avis sur l'installation de *sarangbang* dans les salles d'exposition des musées et sur le discours muséographique qu'elle portait. Pour leur part, les muséologues coréens m'ont demandé des renseignements sur l'approche communicationnelle de ce dispositif que j'avais choisi de prendre en compte pour ma thèse et comment on pouvait considérer ce dispositif dans le cadre théorique de la muséologie française.

Ainsi, ces conversations m'ont permis de compléter les informations recueillies par mes visites des musées et la lecture des documents d'archives sur ce dispositif. Avec ce travail effectué sur le terrain, j'ai pu confirmer ou modifier mes idées sur la mise en exposition des *sarangbang* par les musées en fonction des informations données directement par leurs concepteurs sur les intentions de leurs installations et le sens proposé.

Mes expériences de chercheur illustrent de quelle manière j'ai problématisé l'installation d'un *sarangbang* dans un musée dédié à l'art coréen avec ma formation en histoire de l'art et mes expériences professionnelles dans des musées, et comment mon travail sur le terrain m'a permis de développer une réflexion sur ce dispositif. Je souhaite que ce récit serve à déceler certains sens dissimulés derrière des données provenant de sources extérieures que j'ai collectées sur le terrain et à ouvrir des perspectives autres que celles proposées par l'analyse des données objectives effectuée dans cette thèse.

2. Les relevés muséographiques

Pour connaître notre terrain de recherche, nous avons recueilli le plus d'information possible afin de restituer la situation de communication dans l'espace d'exposition de l'installation des *sarangbang* des deux musées nationaux de Séoul : le National Museum of Korea et le National Folk Museum. Pour reconstituer leur situation, nous nous sommes concentrée sur les images, les textes *in situ* et *ex situ* et sur l'usage qu'en ont les visiteurs, mais aussi sur la documentation des archives des deux musées.

2.1. Les clichés des salles d'exposition du National Museum of Korea et du National Folk Museum

En premier lieu, notre corpus de photographies prises dans les musées, qui véhicule des informations visuelles, a servi de matériau préférentiel pour l'analyse du contenu expographique. Les photographies permettent de révéler l'organisation de la délivrance des connaissances scientifiques et la trame narrative du récit. Avec ces images photographiques, nous pouvons reconstituer l'espace, le plan et le parcours proposés par le musée. Pour établir le protocole des prises photographiques de l'espace d'exposition en tant qu'outil de description de l'espace, nous avons consulté principalement les thèses de Soumaya Gharsallah (2008) et de Gaëlle Lesaffre (2011).

En janvier 2015, nous avons pu capturer deux environnements différents. Dans un premier temps, nous avons pris des photographies sans flash pendant les horaires habituels de visite des musées. Ainsi, les visiteurs sont naturellement intégrés dans le champ des images des *sarangbang*. Dans un second temps, grâce à une autorisation spéciale des musées, nous avons pu nous y rendre durant les jours de fermeture et y faire aussi des photographies sans flash. Les images utilisées pour notre analyse sont celles prises alors que les visiteurs étaient absents. D'abord, les vues d'ensemble des parties visitables ont été photographiées puis segmentées en un quadrillage afin de n'omettre aucun segment ni détail. Puis, en suivant le parcours balisé sur le sol des salles d'exposition ou proposé par les audioguides, nous avons pris des vues des *sarangbang* et des vitrines en respectant leur déroulement. Remarquons qu'au National Museum of Korea, le reflet sur les verres de protection ne nous permet pas de discerner les objets exposés dans les vitrines. Pour compléter ces photographies tronquées par les reflets, nous avons dû recourir à la description écrite que nous en avions faite en situation d'observation.

2.2. Les observations des visiteurs au National Museum of Korea et au National Folk Museum

Nous avons aussi observé les visiteurs gravitant autour des installations des *sarangbang* en les sélectionnant de manière aléatoire pour vérifier si le parcours qu'ils effectuaient coïncidait avec celui prévu par chacun des musées et pour déterminer quelles parties de ces expôts tridimensionnels attiraient davantage leur attention. En janvier 2015, période de longues vacances scolaires en République de Corée, nous avons effectué une observation des visiteurs qui semblaient montrer de l'intérêt pour la mise en scène des *sarangbang*, car les ils les examinaient, s'arrêtaient devant eux ou lisaient le cartel.

Durant les heures d'observation consacrées au terrain respectif du National Museum of Korea et du National Folk Museum[114], nous avons retranscrit le parcours des visiteurs et noté leur comportement devant l'expôt. Cette observation des salles a été réalisée dans l'optique d'établir des modèles de séquence retraçant une chronologie de l'appropriation de l'espace par les visiteurs et l'éventail de leurs pratiques.

2.3. Les retranscriptions des textes d'exposition

Les dispositifs textuels relatifs aux installations des *sarangbang* dans les salles d'exposition, notamment les panneaux, les schémas et les audioguides, ont été retranscrits comme source d'information, puis ces textes écrits ont été intégrés au corpus d'analyse du contenu de la mise en exposition.

[114] La visite des collections permanentes de ces deux musées est gratuite.

L'ensemble de ces relevés muséographiques combinés permet d'obtenir un matériel convenable pour établir une bonne représentation de l'espace autour des installations des *sarangbang* des deux musées.

3. La documentation

Pour cerner les valeurs sociales et l'historicité concernant le discours muséographique véhiculé par les *sarangbang* exposés, nous avons entrepris de nous documenter en consultant les archives historiques et contemporaines dédiées à ces installations, à savoir les rapports annuels, les anciens catalogues, les plans architecturaux conservés à la Bibliothèque nationale de la République de Corée et dans les bibliothèques des musées concernés, ainsi que les sites Internet.

Nous nous sommes documentée sur l'histoire et la vie sociale des installations actuelles de *sarangbang* afin d'analyser les systèmes qui configurent leur signification actuelle dans des salles d'exposition et de décrypter les valeurs implicites de l'époque qui ont présidé à l'installation de *sarangbang* dans des musées. Enfin, il s'agira d'évaluer ces faits historiques à la lumière de ce processus de signification.

4. Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons tout d'abord évoqué pourquoi et comment nous nous sommes présentée en tant que chercheur selon une approche auto-ethnographique, puis le déroulement de nos recherches. En tant que coréenne, étudiante en histoire de l'art et muséologue de l'art coréen, ces expériences ont réclamé une mûre réflexion quant à notre perception du discours muséographique des arts coréens porté par l'exposition d'un musée dédié à l'art. Les caractéristiques du discours de l'art coréen et de la culture coréenne, l'un nationaliste et l'autre périphérique, ont été expérimentées en fonction de notre vie personnelle et professionnelle qui influe sur notre statut de chercheur. Poursuivant notre réflexion, pour mener notre étude sur la communication relative aux

arts coréens dans un musée d'art, nous avons opté pour deux terrains de recherche, à Séoul, en République de Corée, soit le National Museum of Korea et le National Folk Museum. Notre second récit retrace notre travail sur le terrain en Corée, entre 2013 et 2015, afin d'étudier ces deux situations de communication. À la suite de nos lectures, de nos expérimentations des visites des salles d'exposition et de nos discussions avec des muséologues coréens, les connaissances et les conjonctures relatives à ces situations de communication ont été modifiées ou consolidées. Par des questionnements et des observations, nous avons pu percevoir que les points de vue des conservateurs et des visiteurs sur ce dispositif de *sarangbang* différaient. Aussi, nous avons vérifié les références scientifiques ayant permis la conception de ces mises en exposition. Ces apports ont servi à examiner les diverses possibilités de sens de la mise en exposition de *sarangbang*.

Dans la seconde partie, nous avons présenté les deux modes d'investigation que nous avons choisis pour recueillir des données afin d'analyser le contenu de ces deux terrains. Nous avons opté pour une analyse sémio-pragmatique de ces situations de communication pour répondre à nos questions. Nous avons étudié le contexte socio-historique et culturel en ne nous contentant pas uniquement de nos expériences de chercheur, mais en puisant dans la documentation des archives consacrées à la mise en exposition, en privilégiant notamment les plans, les rapports et les anciens catalogues. Pour restituer ces situations, nous avons fait des relevés muséographiques de la mise en exposition. Les clichés que nous avons réalisés, les notes prises lors de l'observation des visiteurs dans les salles des musées et la retranscription des textes des musées destinés à la médiation des *sarangbang* constituent des éléments importants pour restituer ces situations. Ces données accumulées grâce à notre travail sur le terrain nous permettent d'observer et de décrire précisément la transmission des connaissances sur l'art coréen opérée par la mise en exposition des *sarangbang* de nos deux musées coréens.

CHAPITRE 5

LA PRÉSENTATION ET DESCRIPTION ANALYTIQUE DES DEUX TERRAINS D'ÉTUDE : LES MISES EN EXPOSITION DE *SARANGBANG* AU NATIONAL MUSEUM OF KOREA ET AU NATIONAL FOLK MUSEUM

Comme terrains de recherche, nous avons choisi le National Museum of Korea (NMK) et le National Folk Museum (NFM)[115]. Nous avons opté pour le National Museum of Korea en raison de ses caractéristiques de musée d'art. Alors qu'il s'agit d'un musée général qui expose aussi des pièces ayant trait à l'archéologie et à l'histoire de la Corée, il différencie ses collections selon des thématiques distinctes, nommant « galerie » chaque division. Son *sarangbang* est installé dans la division « calligraphie et peinture », deux genres artistiques coréens qui relèvent des beaux-arts. Le National Folk Museum, choisi comme second terrain, est un musée d'ethnologie qui se consacre à l'exposition des cultures populaires de Corée. Pour étudier une situation de communication résultant d'un dispositif de médiation de l'art, une approche comparative d'un même type de dispositif mais relevant d'un discours scientifique différent nous semblait intéressante. Par ailleurs, dans le discours scientifique et muséographique des arts coréens, comme nous l'avons observé dans le premier chapitre, la classification de certains objets coréens demeure instable car hésitant entre le monde des beaux-arts et les cultures populaires.

Grâce aux données que nous avons pu récolter avec notre travail sur le terrain, nous décrirons dans ce chapitre les deux mises en exposition des *sarangbang* dans leur

---

[115] Elisabeth Chabanol, coréanologue, a donné un avis concernant quelques termes d'usage pour les études en langue française ayant trait à la Corée. Par exemple, il est préférable de conserver les appellations officielles des musées, notamment l'indication de musée national qui fait directement référence au pays. Le musée national implanté à Séoul et consacré aux arts et traditions populaires répond ainsi à l'appellation de National Folk Museum (NFM), et celui dédié à l'archéologie, à l'histoire et aux beaux-arts, à celle de National Museum of Korea (NMK). Pour désigner le pays, il est préférable de parler de République de Corée, plutôt que de Corée du Sud.

contexte spatio-thématique, selon le parcours proposé par les musées où ils sont installés, en tenant compte de leurs éléments expographiques (maison, mise en scène intérieure et dispositifs de médiation), et ce, sans négliger l'évolution des conventions muséographiques des musées au fil du temps. La description de la mise en scène de chaque musée suit le même ordre. Nous allons d'abord reconstituer une visite, dans la section des salles d'exposition permanente où les *sarangbang* sont installés. Les parcours présentés ici ont été conçus en fonction de l'organisation spatiale et discursive imposée par les plans des musées et proposée par les audioguides, comme nous avons pu le découvrir à la suite d'une expérimentation physique des visites de ces musées.

Dans un second temps, nous décrirons de façon analytique les éléments constitutifs des *sarangbang* exposés par ces deux musées. Les deux mises en exposition faisant l'objet de notre travail reprennent les grandes lignes d'une construction en forme de maison de la seconde moitié de la période de Chosŏn et proposent une mise en scène faisant appel à un passé fictionnel retraçant un instant quotidien de la vie d'un confucianiste. En outre, ce choix muséographique vise à représenter et transmettre une idée normative aux visiteurs, dans ce cas, l'identité culturelle simplifiée d'un habitant de la République de Corée. Dans cette section, nous allons décrire ce dispositif en considérant qu'il a été élaboré en fonction d'une stratégie de communication visant à transmettre le discours muséal d'un Musée national de la République de Corée, en associant l'histoire et la tradition de la muséographie de la culture coréenne en fonction des observations que nous avons pu dégager. Seront observés les divers canaux de signification, tels que l'architecture, les objets, la mise en place des objets, les textes et l'audioguide.

Pour terminer, nous nous concentrerons sur le contexte institutionnel de la mise en exposition des *sarangbang*. Tout d'abord, nous nous pencherons sur la discipline scientifique de ces institutions – l'histoire de l'art et l'ethnologie – tout en les reliant à leurs traditions ou conventions muséographiques. Puis, nous retracerons l'histoire de l'installation de leur *sarangbang*. Ainsi, nous pourrons examiner à partir du dispositif

de ces *sarangbang*, selon une approche historique, les stratégies de communication développées par ces musées traitant la culture coréenne selon des perspectives différentes.

1. Le *sarangbang* du National Museum of Korea

Figure 19 : Le *sarangbang* du National Museum of Korea

Notre premier terrain de recherche est le National Museum of Korea, plus précisément la galerie du second étage dédiée à la calligraphie et à la peinture, soit aux beaux-arts coréens. Le *sarangbang* se situe à la fin du parcours de cette galerie proposé par le musée. L'un de ses objectifs est d'expliciter le mode de vie et le goût des artistes qui ont produit la plupart des œuvres exposées dans cette même galerie. Nous allons présenter tout d'abord cette mise en scène puis l'évolution historique de la mise en exposition de ce *sarangbang* proposée par un musée d'art.

1.1. Présentation de la mise en exposition

Comment une maquette de *sarangbang* et la restitution de son agencement intérieur sont-elles présentées dans cette salle d'exposition d'un musée d'art ? Nous allons répondre à cette question en fournissant la description d'une visite anticipée et une description des éléments de l'exposition.

1.1.1. Une visite selon le parcours proposé par le musée

Le NMK propose une salle d'exposition permanente thématique consacrée au *sarangbang*[116]. Intitulée « *Sarangbang* », occupant environ 1 000 m^2, cette salle se situe à la fin de la galerie dédiée à la calligraphie et à la peinture, au premier étage, côté nord[117].

Figure 20 : L'entrée de la salle d'exposition « *Sarangbang* » et une indication de parcours

En pénétrant dans la salle vouée aux peintures bouddhiques, on remarque au fond une maison[118].

---

[116] À la fin de l'année 2015, cette salle a vu son intitulé changer en « Arts du bois ». Notre recherche sur le terrain a été effectuée entre 2013 et 2015, nos données concernent donc cette période.

[117] Ce musée comporte cinq départements : archéologie, histoire, beaux-arts, donations et arts décoratifs.

[118] Il existe deux autres entrées directes situées dans le hall central à l'étage.

Figure 21 : Vue du *sarangbang* depuis la première partie de la salle d'exposition

Au milieu de la salle, une boîte en bois est présentée isolément. Sur la gauche et la droite de cette vitrine indépendante, quatre vitrines exposent de petits objets, meubles ou du matériel de calligraphie ayant appartenu à des lettrés, les occupants du *sarangbang*.

Figure 22 : Vitrines de la première partie de la salle d'exposition

Sur la droite, des panneaux introductifs expliquent le thème de la salle du « *sarangbang* » en différentes langues : coréen, anglais, japonais et chinois.

Figure 23 : Panneaux introductifs de la salle d'exposition

Figure 24 : Vitrines et reproductions d'anciennes peintures

En face, un ensemble de reproductions de petite taille de peintures anciennes révèlent l'usage que l'on faisait habituellement du mobilier en bois. Les vitrines suivantes qui

se font face aussi exposent respectivement les grands meubles placés dans les pièces réservées aux femmes ou aux hommes durant la période de Chosŏn.

Le dernier côté de la salle est vitré s'ouvrant sur l'extérieur. La seconde partie de la salle est occupée par un édifice entier, depuis ses fondations en ciment et en granit, jusqu'à son toit de tuiles.

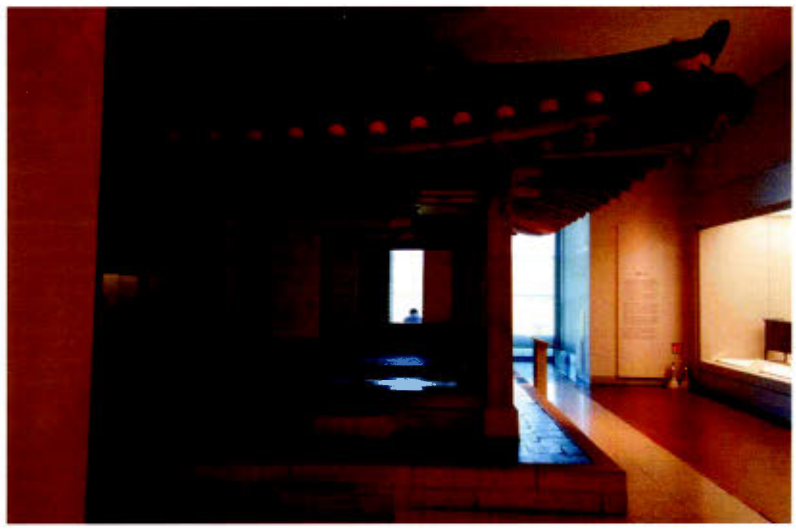


Figure 25 : Côté vitré de la salle d'exposition et détail de la maquette du *sarangbang*

Fenêtres et portes agrémentant trois murs sont toutes ouvertes pour permettre aux visiteurs d'entrevoir l'intérieur. Deux tiers de la maison sont occupés par une pièce avec un sol en papier huilé, l'autre tiers étant recouvert de parquet. Le long des deux pièces court une terrasse étroite qui permet de circuler.

Il est signalé qu'il est interdit aux visiteurs de poser le pied sur le parquet.

Figure 26 : Signalétique d'interdire d'entrer

La pièce avec un sol en papier vernissé étant close par des vitres, il est impossible d'y entrer aussi[119]. Nous pouvons toutefois observer cette demeure en en faisant le tour. Devant la pièce dotée d'un plancher, est fixé un schéma agrémenté d'un dessin indiquant les noms de chaque meuble.

Figure 27 : Schéma placé devant la maquette

[119] Comme les rayons du soleil se reflètent sur les vitres, il s'avère difficile de regarder à l'intérieur ou de prendre une photographie.

Étant donné qu'un livre est posé ouvert sur une table et que les coussins sont arrangés pour accueillir une personne en position assise, nous pouvons présumer que cette mise en scène illustre un temps de lecture.

Figure 28 : Mise en scène de la maquette de *sarangbang*

Après cette visite, nous ressortons dans le hall central situé à l'étage. Sur le mur du couloir, sont présentées les techniques traditionnelles de menuiserie avec des maquettes.

1.1.2. La composition des éléments de la mise en exposition

1.1.2.1. Une maquette archétypale

Le *sarangbang* du NMK a été conçu et réalisé par des charpentiers, en 2005, dans la salle où il est exposé. Usuellement, dans le monde des musées sud-coréens, l'exposition de maquettes est davantage employée et tolérée du fait qu'il peut être nécessaire de reproduire un contexte ou une mise en situation des lieux. Notamment, le *statu quo* et le sens d'une culture immatérielle ne pouvant être expliqués facilement ou

suffisamment aux visiteurs par l'intermédiaire d'objets exposés, on peut alors avoir recours à une mise en exposition sous forme de maquette. À l'opposé, les documents archéologiques et artistiques peuvent être évalués selon des critères spécifiques, relatifs par exemple au fait qu'il s'agisse d'originaux, à leur authenticité, à leur rareté ou à leur valeur artistique, dans le but de transmettre des connaissances ou d'apprécier la culture coréenne passée[120]. Ainsi, on a tendance à croire que les objets d'art peuvent parler d'eux-mêmes par le truchement de ce support minimum qu'est le cartel.

Figure 29 : Quatre côtés extérieurs du *sarangbang*

En tant qu'objet d'exposition, la maquette du *sarangbang* questionne ces idées reçues. Dans le but de réduire l'écart entre la nature de l'espace (le musée des beaux-arts) et la nature de l'objet (une production contemporaine), la construction se devait d'être fidèle

[120] « Les documents archéologiques et artistiques, dans l'objectif de transmettre des connaissances ou de faire apprécier la culture passée de la Corée, ont pour critères primordiaux le fait d'être des originaux, leur authenticité, leur rareté et leur valeur artistique. Au contraire, les documents ethnologiques que l'on utilise dans la vie quotidienne comprennent des choses banales qui sont facilement jetées en fonction des changements de modes de vie » (Kim, 2011 : 120 ; traduit par nos soins).

à son modèle originel et d'être d'excellente qualité[121]. Le petit pavillon construit au NMK se compose d'une pièce de deux *kan* (un *kan* équivaut à environ 2,5 mètres sur 2,5 mètres) et d'un *kan* recouvert de lattes de plancher (passages extérieurs)[122]. Ces trois *kan* constituent un pavillon rectangulaire mesurant environ 7,5 mètres de longueur sur 2,4 mètres de largeur et 3,8 mètres de hauteur. Reposant sur des fondations constituées de deux couches de granite taillé, les piliers en bois prennent assise sur des pierres angulaires. Les deux côtés ouverts (larges de 70 centimètres et positionnés à 30 centimètres du sol) sont recouverts de parquets, disposés sur une couche de pierres de granit taillées (côté entrée), ou sur aucun support (côté fond). Du côté de l'entrée, on accède à chaque *kan* par une marche en pierre, les piliers de bois s'élevant en deçà des parquets. L'ossature en bois verticale et horizontale est visible et les murs sont blancs. Cinq fenêtres dotées d'un châssis de bois et encollées de papier blanc sont réparties sur les deux côtés la pièce et sur les deux côtés des passages extérieurs. Les 4 fenêtres

---

[121] Selon le protocole instauré a posteriori par les musées des beaux-arts actuels et reflétant leur expérience historique, pour transmettre des informations sur ce qui faisait la beauté des objets du passé, on attend du musée qu'il sélectionne des objets ayant valeur d'exemple, et non pas qu'il fabrique des objets pouvant illustrer ces notions. Il existe quelques cas similaires en Europe de musées exposant des fac-similés, comme la galerie des moulages de la Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris ou le Victoria and Albert Museum à Londres. Toutefois, les objets exposés dans ce type de galerie sont des répliques d'objets déjà fabriqués par le passé et regroupés ensemble. Les formalités muséales instaurées par le British Museum, au moment où le prototype du *sarangbang* du NMK a été construit en 2000, constituent un bon exemple de réduction de l'hétérogénéité de cet objet introduit dans une salle d'exposition. Ce *sarangbang* et les objets exposés ont été fabriqués par des artisans réputés avec des matériaux provenant de Corée. Les médias anglais et les spécialistes en architecture ont été invités sur le site même des travaux, dans la salle d'exposition. Tout le processus a été enregistré pour constituer un film documentaire sur l'architecture coréenne. Comme cela est mentionné dans le dossier de presse, ce *sarangbang* a été bâti à la manière d'une maison traditionnelle coréenne, en termes d'architecture, et non pas comme un support venant étayer une mise en scène. Toutes les informations – la durée des travaux, les noms des artisans, le budget – sont précisées dans le dossier de presse, les catalogues et les articles des revues spécialisées en art asiatique. Remarquons que toutes ces informations demeurent introuvables pour les travaux du NMK seulement cinq ans après leur réalisation. Le modèle du *sarangbang* du NMK a peut-être été conçu comme un support référentiel d'exposition ou peut-être que l'approche relativement différente des Sud-Coréens des répliques présentées dans les salles d'exposition des musées d'archéologie ou des beaux-arts ne nécessite pas toutes ces formalités visant à faire reconnaître cet objet en tant qu'objet d'exposition d'un musée d'aujourd'hui. Concernant les débats se rattachant à ce sujet, se référer à l'article d'Elmer Veldkamp « Keeping it real : the exhibition of artifact replicas in National museums of Korea » (2014).

[122] Son original, le pavillon Yŏnkyŏngdang, est constitué de 6 *kan* disposés perpendiculairement.

ouvertes sur les deux côtés de la pièce sont toutefois closes par une vitre pour protéger l'intérieur, mais tel n'est pas le cas de la fenêtre donnant sur un passage. Une porte comportant 6 panneaux marque la limite entre la pièce et un passage couvert. Percée jusqu'au plafond afin d'optimiser son ouverture, elle est aussi fermée par une vitre. Une autre porte composée de quatre panneaux donne sur l'autre passage. Les portes sont agrémentées d'un encadrement de bois et d'un revêtement de papier blanc. Le toit se prolonge sur ses 4 côtés. Il est recouvert de tuiles brunes et son ossature en bois demeure visible dessous. La surface intérieure du *sarangbang* est de 12,5 m^2 (5 mètres sur 2,5 mètres). Sa hauteur est de 2,3 mètres. Les murs, le plafond et le sol sont encollés de papier blanc. La couleur du sol vire au jaune car le papier a été huilé.

Figure 30 : Intérieur de la maquette

La destination de cette maquette dans l'exposition d'art coréen est double. D'une part, il s'agit de proposer un exemple recherché d'architecture coréenne ancienne et, d'autre part, de proposer une vitrine contextuellement décorée pour exposer des objets à l'intérieur. Ce pavillon combine divers éléments architecturaux, réels ou non, dans le but de présenter les diverses facettes et fonctions de ce type d'édifice. Cela se perçoit notamment à travers la mise en scène des ouvertures. En effet, dans l'architecture

traditionnelle coréenne, les ouvertures jouent un rôle essentiel pour effectuer une division de l'espace et permettre de s'adapter aux variations de climat. Leur positionnement laisse transparaître l'excellence de l'architecture. Elles ont cependant une autre fin : leur encadrement permettant de mettre en valeur les objets et le mobilier disposés dans la pièce. Ces ouvertures sont néanmoins closes par des vitres qui ne font nullement partie de leur assemblage habituel. Ce procédé permet ainsi aux visiteurs d'observer à loisir l'intérieur et de protéger l'intérieur et les objets qu'il renferme. Certaines modifications, telles que la découpe du toit et l'ajout de vitres, ont été perçues comme nécessaires pour s'adapter à l'espace muséal et à sa fonction d'exposition. D'un autre côté, cela pourrait remettre en cause son statut de maquette et soulever quelques interrogations sur sa présence au sein de la Galerie de calligraphie et de peinture du NMK puisqu'aucune information ne précise s'il s'agit d'un *fac-similé*, d'une maquette ou d'un original. Le contrat de communication d'une exposition d'œuvres d'art laisse présager en général que l'objet exposé est authentique. Aussi, une maquette de maison à échelle réelle, soigneusement construite par un artisan charpentier est-elle perçue par les visiteurs comme une maquette ou comme un objet réel de fabrication contemporaine ?

1.1.2.2. Le goût des lettrés du Chosŏn

Dans le dernier catalogue du NMK publié en 2007 (Kungnip Chungang Pangmulgwan, 2007) , le musée propose une restitution de *sarangbang* où vit un patriarche de la période de Chosŏn, afin de justifier l'agencement du mobilier et son emploi et de percevoir l'esprit même de la société en cette période tardive du Royaume du Chosŏn. Autrement dit, le Musée a souhaité présenter la disposition du mobilier d'un gentilhomme et introduire le goût raffiné de l'époque à travers des objets sélectionnés pour leur style représentatif. Nous allons donc décrire d'abord comment le mobilier est disposé dans cet espace, puis quels petits objets ont été choisis dans les collections ou reproduits pour parfaire l'ambiance de ce lieu.

Au centre de cette pièce, sont placés un pupitre et un bac en bois. Entre le mur et le pupitre, sont disposés un matelas et un accoudoir de couleur violet foncé sans motif. Sur le mur blanc, se découpent une paire de fausses petites portes servant de niches et une fausse large porte de grenier. À droite du pupitre, est posé un plateau avec des accessoires de fumeur et devant le bac, une lampe à huile en métal et deux coussins destinés à des invités sont arrangés à proximité d'un braséro. Une petite boîte ronde, un petit pupitre et un étui pour livres tout en bois sont agencés le long du mur en bas à gauche. Sur le mur, est accroché un casier à lettres en bois. Une grande étagère en bois à quatre niveaux prend place dans le coin situé entre les fenêtres et les portes. En face, est installé un coffre à livres en bois accompagné d'un coffret bas pour documents aussi en bois. Un cadre en bois pour pinceaux est accroché en haut et une lampe basse à cadre de bois recouvert de papier est positionnée devant.

Figure 31 : Mise en scène du *sarangbang*

De petits objets de diverses natures sont rangés sur ce mobilier afin d'illustrer leurs usages tout en décorant cette pièce. De petits articles de porcelaine entièrement blanche ou agrémentée de motifs de couleur occupent les deux étages les plus hauts de l'étagère. Une peinture à l'encre de Chine, représentant une orchidée reprenant le thème si apprécié des quatre plantes nobles, est suspendue au mur, au-dessus de deux grenades

arrangées dans un plat en porcelaine reposant sur un petit support en bois. Dans un casier accroché à côté, dépassent des pages de papier de couleur blanche, rose, jaune et bleue, découpées au format lettre. Les visiteurs peuvent aussi découvrir un brûle-parfum à côté du matelas, une petite timbale, un crachoir et un cendrier sur le plateau réservé aux accessoires de fumeur, tous en porcelaine blanche. Sur le coffret bas à documents à droite, sont rangés une petite boîte en bois, un pot à papier avec un rouleau de papier et un pot à pinceau avec deux pinceaux. Trois pinceaux sont suspendus à un cadre à pinceaux. Le coffre à livres est décoré de petits fragments de roches de formes singulières et de porcelaines à motifs de fleurs. Tous ces objets exposés évoquent le style simple et modeste de la période tardive de Chosŏn en présentant les goûts typiques du propriétaire imaginaire de ce lieu. En outre, un livre fermé et un livre ouvert posés sur un pupitre et deux longues pipes mal rangées sur le plateau donnent l'impression que quelqu'un vit ici[123].

Or, avec ces éléments architecturaux et cette exposition de son agencement intérieur, nous pouvons nous demander si ce *sarangbang* véhicule correctement les faits d'art historiques qui lui correspondent. Par exemple, les dimensions de ce *sarangbang* occupant un pavillon de palais royal, comme c'est le cas de l'original, s'avèrent relativement plus importantes que celles des *sarangbang* de cette époque. Les portes sont entièrement ouvertes comme au cœur de l'été mais, à l'intérieur, sont exposés des objets évoquant les frimas de l'hiver, comme le braséro et de chaudes étoffes. En outre, les lettrés de la haute société de la période tardive du Chosŏn ne vivaient pas si modestement. En somme, nous supposons que ce modèle semble ne matérialiser que le goût idéal de cette époque ou peut-être celui que nous en avons aujourd'hui, dans le but de transmettre aux visiteurs d'autres valeurs que celles d'un art historique.

[123] Selon la conservatrice responsable de l'installation, cette mise en scène évoque un lettré en train de lire à la tombée du jour.

1.1.2.3. Les dispositifs de médiation

Figure 32 : Schéma « disposition du mobilier d'un *sarangbang*[124]»

Les supports informatifs de la salle d'exposition du thème du *sarangbang* se structurent de façon hiérarchique. Le panneau de salle pointe d'abord cette caractéristique de la société du Chosŏn, liée à la doctrine néoconfucianiste, qui sépare les espaces de vie des femmes de ceux des hommes au sein même des demeures. Il explique que le *sarangbang*, en tant qu'espace central où les lettrés de cette époque pratiquent leurs occupations académiques et artistiques, illustre les goûts raffinés de cette classe d'un rang plus élevé. Ensuite, un schéma, intitulé « disposition du mobilier d'un *sarangbang* », est agrémenté d'un dessin en perspective.

Il est placé devant le passage ouvert qui s'ouvre vers l'intérieur du *sarangbang* et où les visiteurs peuvent observer de face la place qu'occuperait le propriétaire imaginaire

[124] Les objets indiqués sur le schéma sont : 1) un matelas, 2) un pupitre, 3) une lampe à huile en métal, 4) un bac, 5) un brûle-parfum 6) une caisse, 7) un étui à livre, 8) une table basse, 9) un plateau avec des accessoires de fumeur, 10) une lampe, 11) un casier à lettres, 12) un récipient à pinceaux, 13) un coffre bas à documents, 14) un coffre à livres, 15) une étagère.

de ce lieu. Le mobilier et les articles exposés à l'intérieur ou dessinés sur le cartel ne sont pas tous numérotés. Parmi la quarantaine d'objets présentés, seulement 15 objets ont leur nom mentionné en coréen et 11 voit leur emploi expliqué en coréen. Les noms des petits objets de décoration, des fruits ou le thème de la peinture ne sont pas indiqués sur le schéma. La présentation du dessin et celle de l'exposition actuelle diffèrent légèrement. Il est possible que la présentation des objets exposés ait été modifiée et que par inadvertance on ait oublié de changer le schéma, ou que certains détails n'aient pas été jugés fortement significatifs dans ce dispositif de *sarangbang*. En outre, manquent des commentaires circonstanciés sur les objets exposés individuellement ainsi que sur l'architecture, tels que la date de leur conception, leur authenticité, leur auteur, leurs références, leurs matériaux, etc.

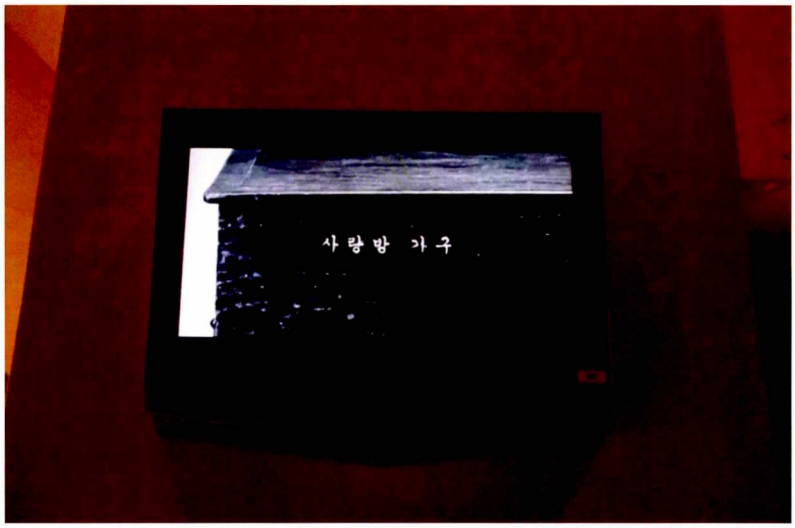


Figure 33 : Court métrage sur les meubles traditionnels coréens

À proximité de ce dispositif de *sarangbang*, un court métrage adoptant le format d'un film d'animation numérique est projeté sur un petit écran. Il illustre la disposition des meubles dans les différentes parties d'une maison traditionnelle coréenne : le *sarangbang*, l'*anbang* ou la *cuisine*. Le *sarangbang* présenté dans ce film est différent de celui de la salle d'exposition.

Pendant environ 90 secondes, l'audioguide est le seul support de cette salle donnant des explications sur la maquette du *sarangbang*, mais non point sur sa culture ou la conception du *sarangbang* à travers l'histoire. Il constitue donc un dispositif de médiation de la mise en exposition du *sarangbang*.

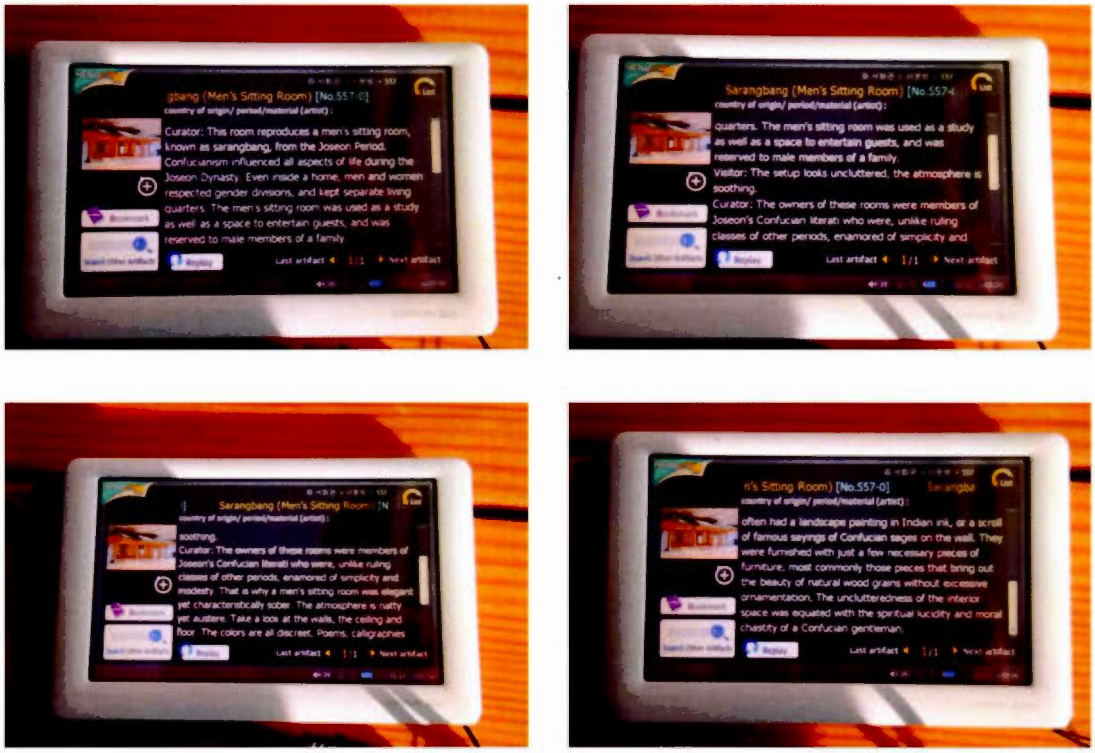


Figure 34 : Audioguide en format PalmPilot

Il introduit cet espace de restitution comme un espace où les hommes pouvaient étudier et recevoir des hôtes. Puis, il souligne que le goût des lettrés, les usagers du *sarangbang*, était loin d'être pompeux mais se révèle délicat et sobre. Enfin, il évoque les éléments constituant la décoration simple de cette pièce, tels que les calligraphies, les peintures au lavis et les meubles minimalistes. Le propos de l'audioguide ne décrit pas la disposition du mobilier du *sarangbang* mais définit plutôt sa conception générale et l'atmosphère qui en découle. Notons qu'il est très rare qu'un guide intervienne dans

cette salle contrairement à celle du National Folk Museum où elle constitue un point essentiel pour les visites-conférences du Musée.

En somme, les supports informatifs écrits ou oraux relatifs à l'exposition de la maquette de *sarangbang* et la disposition des objets à l'intérieur de cette pièce semblent être très limités. De plus, aucune référence scientifique relative à cette restitution n'est évoquée dans cette salle. Globalement, en ce qui concerne la salle, le dispositif du *sarangbang* ne paraît être considéré que comme un support expographique en trois dimensions permettant d'exposer des objets dans une vitrine particulièrement spacieuse et agréable à l'œil.

1.2. La mise en exposition d'un *sarangbang* dans un contexte d'art historique

Le National Museum of Korea (NMK) a introduit cette mise en exposition dans les années 1990, au moment où il a commencé à s'intéresser à la médiation muséale opérée par des maquettes situant les objets dans leur contexte culturel et historique. Le cadre scientifique de l'exposition de ce musée, l'histoire de l'art, est considéré comme l'un des points imposant l'établissement de conventions muséographiques pour ce *sarangbang*. Après avoir retracé l'histoire de l'installation du *sarangbang* du NMK, nous proposerons une synthèse quant à la signification de la mise en scène du *sarangbang* de ce musée dédié à l'art coréen.

1.2.1. Le musée de la beauté coréenne

Tout au long de son histoire, le National Museum of Korea (NMK) a souligné le fait qu'il expose l'essence même ou l'excellence de la culture de la nation. Ses collections, dotées de caractéristiques archéologiques, artistiques ou historiques, correspondent à son objectif qui vise à présenter les objets les plus importants pour écrire son histoire légitime et justifier l'excellence de leur goût et de leurs techniques. Depuis 2009,

l'espace de l'exposition permanente du NMK est divisé en cinq grands thèmes : 1) l'archéologie, 2) l'histoire, 3) les beaux-arts, 4) les donations et 5) les beaux-arts asiatiques, répartis dans six galeries comprenant 50 salles d'exposition sur trois étages[125]. Au rez-de-chaussée, la galerie de la préhistoire et de l'Antiquité est constituée de 10 salles qui couvrent l'âge paléolithique jusqu'à la période de Silla unifié (VII^{e}-X^{e}siècles). Cette galerie, qui reflète les caractéristiques d'un musée archéologique, expose des objets découverts lors de fouilles dans des sites de la péninsule coréenne. En face, la galerie médiévale et d'histoire moderne de la Corée, telle un musée dédié à l'histoire, expose des documents historiques des périodes du Silla unifié (VII^{e}-X^{e} siècles), du Parhae (VIII^{e}-X^{e} siècles), du Koryŏ (X^{e}-XIV^{e} siècles) et du Chosŏn (XIV^{e}-XX^{e} siècles).

Au second étage, sont situées la galerie consacrée aux donations et celle de la calligraphie et de la peinture. Les 11 salles de la galerie des donations sont consacrées aux legs des grands collectionneurs privés qui ont permis d'enrichir la collection du NMK. La galerie de calligraphie et de peinture présente des œuvres d'art traditionnelles coréennes modulant lignes et couleurs. Les quatre grands thèmes de cette galerie sont : 1) la calligraphie, 2) la peinture, 3) la peinture bouddhique et 4) le *sarangbang*[126]. La galerie de l'Asie et la galerie de sculpture et des arts appliqués sont situées au troisième étage. Les objets d'art produits au Japon, en Chine, en Asie centrale, en Inde et en Asie du Sud-Est sont exposés dans les cinq salles de la galerie de l'Asie afin de permettre d'appréhender la culture des pays voisins. La galerie de sculpture et des arts appliqués comprend : 1) des sculptures bouddhiques, 2) des céramiques et 3) les arts métalliques de Corée.

---

[125] Les objets des sections archéologie, histoire, beaux-arts et donations, anciens ou non, sont par principe issus du territoire coréen ou relèvent du contexte de l'histoire nationale de la Corée.

[126] Le thème et les objets exposés dans la salle du *sarangbang* – les arts du bois – ne cadrent pas avec les grandes lignes actuelles de cette galerie. La maquette de *sarangbang* bâti à l'échelle réelle dans la dernière salle engendre ce désaccord. Nous allons scruter cet agencement en nous concentrant sur ce qui a trait à l'exposition du *sarangbang*.

Comme cette thèse ne traite que de la question du discours muséographique de l'histoire de l'art, parmi les galeries de ce musée si étendu, nous ne nous concentrerons que sur l'exposition permanente des galeries de calligraphie et de peinture, de sculpture et des arts appliqués, en lien avec l'histoire de l'art[127]. Car l'exposition du *sarangbang* est actuellement installée dans la galerie de calligraphie et de peinture, mais les objets exposés dans les vitrines de cette salle relèvent du même genre que ceux de la galerie de sculpture et des arts appliqués.

La collection artistique et l'exposition du NMK se sont renforcées après l'intégration des collections du Musée national d'anthropologie et du Musée d'art de Tŏksugung dans les années 1960. Les arts coréens exposés au NMK comprennent les genres « traditionnels » de la calligraphie, de la céramique, de la peinture, des arts du bois et des arts métalliques avant la chute du royaume du Chosŏn, au début du XX^{e} siècle. Comme nous l'avons souligné précédemment dans la partie 2 du chapitre 1, le terme « arts coréens » a été « introduit » à la fin du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e} siècle. Les critères et les valeurs des concepteurs du monde de l'art coréen au sens moderne – précisément, les érudits japonais responsables d'études commanditées par l'État et les collectionneurs japonais – ont déterminé les recherches les concernant et le choix des objets d'étude. Les résultats de ces recherches et les collections de cette époque se matérialisent et se perçoivent encore au sein des musées d'art coréen. Leur point de vue, perceptible dans leurs rapports relatifs au grand projet d'investigation des vestiges du Chosŏn (XIV^{e}-XX^{e} siècles) réclamé par le gouvernement colonial japonais, est que l'art coréen ne constitue qu'une imitation de l'art chinois et qu'il a culminé à la période de Silla unifié (VII^{e}-X^{e} siècles) et dépérit graduellement jusqu'à cette époque-là. La mauvaise politique menée durant les derniers siècles par le royaume du Chosŏn aurait ainsi dévasté le goût artistique des Coréens (Cho, 1994 : 178-179).

---

[127] En effet, ces deux galeries étaient dénommées « Galeries des arts I et II » avant la réorganisation totale des thèmes de l'exposition permanente du NMK qui a eu lieu entre 2008 et 2010.

Ainsi, alors que la production et les collections de calligraphies et de peintures de même que le matériel de calligraphie ont toujours été appréciés par le monde de l'art coréen, leur valeur a été amoindrie. L'esthétique de la période du Chosŏn (XIV^{e}-XX^{e} siècles), époque où la plupart des œuvres du Musée ont été produites, a donc été dévaluée pour des raisons politiques sous le régime colonial. Le discours muséographique du Musée colonial de Corée a servi à justifier la logique de colonisation de la Corée qui se trouvait alors dans une situation tellement incommodante que le Japon a jugé bon d'intervenir. Les premiers genres émergents placés au rang des beaux-arts ont été les céramiques, surtout les céladons de Koryŏ (X^{e}-XIV^{e} siècles), l'orfèvrerie, ainsi que les sculptures, l'architecture des pagodes et les peintures bouddhiques. Au sein de la société asiatique, y compris en Corée, les objets bouddhiques ont vu leur statut changer d'objets de culte en objets d'art de manière encore plus marquée. Le statut même des objets d'art a été également redéfini. Néanmoins, pour intégrer cette catégorie, ils devaient avoir été fabriqués pendant les périodes du Silla (I^{er} siècle AEC - VII^{e} siècle) ou du Koryŏ (X^{e}-XIV^{e} siècles) qui précèdent la période de Chosŏn perçue alors comme contemporaine. Par conséquent, les objets d'art coréens étaient divisés en deux catégories circonscrites par une limite temporelle : les objets d' « art » antiques (고대미술품) et les objets « artisanaux » contemporains (현대공예품). La notion d'art était inéluctablement liée à l'Antiquité, à une production ancienne, tandis que les productions contemporaines ne pouvaient être qu'artisanales, même s'il s'agissait des mêmes genres d'arts appliqués, tels que la céramique (Roh, 2014 : 198)[128].

La valeur des productions artistiques de la période du Chosŏn (XIV^{e}-XX^{e} siècles) a été reconsidérée plus tard, dans les 1920, par le collectionneur japonais Yanagi Sōetsu, qui a théorisé sa conception des *mingei* (民藝, ce qui signifie arts populaires en japonais)

[128] D'une manière générale, la qualité des produits coréens contemporains du début du XX^{e} siècle s'est aussi détériorée au fur et à mesure des difficultés rencontrées par les domaines de l'économie et de la politique. Notons toutefois que ce système de classification en objets d'art et en objets folkloriques perdure encore de nos jours.

et a fondé le musée des arts de la nation de Chosŏn. Cette appréciation reflétait le goût des intellectuels coréens de la classe moyenne différent de celui des aristocrates japonais qui ont constitué la collection du Musée royal (Park, 2006). Cette réévaluation de l'esthétique de Chosŏn a été perçue très favorablement par ses contemporains coréens et leurs descendants à la recherche de leur identité et d'une certaine reconnaissance du monde de l'art. Sa collection, y compris son mobilier en bois, est entrée au NMK par l'intermédiaire du Musée d'anthropologie de Song Suk-ha dans les années 1950.

L'histoire de l'art coréen prémoderne (c'est-à-dire antérieur au XX^{e} siècle) s'est développée parallèlement au NMK. Les recherches objectives sur les canons de la collection muséale ont contribué à établir des valeurs scientifiques ; les expositions et les collections ont été réorganisées selon les accomplissements de ce champ. Depuis sa naissance au début du XX^{e} siècle, l'histoire de l'art coréen a poursuivi deux devoirs importants : l'un relatif à l'analyse stylistique et chronologique des objets d'étude ; l'autre visant à rechercher l'esthétique coréenne propre des œuvres d'art[129]. Tout en étudiant les objets artistiques coréens en se servant de la méthodologie occidentale moderne de l'histoire de l'art, les historiens de l'art coréens ont cherché à établir de manière scientifique la *coréanité*, soit ce qui est uniquement coréen dans les objets artistiques coréens.

Dans les années 1970, le mouvement nationaliste y a adjoint un autre devoir : imposer l'excellence de la culture coréenne. En suivant les courants d'étude de l'historiographie

[129] Cet objectif, qui associe histoire de l'art et esthétique de l'art coréen, est souligné dans l'article de Kim Young Na sur Go Yoo Sup, premier historien de l'art coréen. Cette tendance est due au traitement interdisciplinaire de l'esthétique et de l'histoire de l'art par l'Université impériale de Tokyo depuis la fin du XIX^{e} siècle. Ce n'est qu'en 1914 que sera donné au Japon le premier cours d'histoire de l'art. Cela influencera la formation de l'Université impériale de Keijō (Séoul) qui ne proposera pas de spécialisation en l'histoire de l'art mais en esthétique. Après la Libération, l'Université nationale de Séoul, qui a succédé à l'Université impériale de Keijō, n'a implanté qu'un département d'esthétique. Son département d'histoire de l'art ne verra le jour qu'en 1982 (Kim, 2002).

de la Corée en lien avec la « théorie du développement interne », l'histoire de l'art coréen a mis au point ses notions d'originalité, de subjectivité et de progressivité. Autrement dit, cette histoire de l'art, de type « histoire nationale » d'après Hong Sunpyo, représentait un moyen de faire rayonner et de propager l'excellence et la grandeur étatique et nationale, tout comme l'histoire nationale mystifiée par le nationalisme moderne (Hong, 2011 : 8). Le NMK a servi d'espace permettant à ces nouvelles perspectives de l'art coréen de se matérialiser. De ce type d'exposition, qui se devait d'accentuer la beauté éminente des objets, résulte l'introduction du concept de « chefs-d'œuvre ». On attendait donc des collections permanentes qu'elles transmettent aux visiteurs cette « idée d'excellence et d'unicité de l'art coréen du passé ». Or, l'idée de *mingei* énoncée par Yanagi Sōetsu constituait aussi l'une des bases théorique du NMK. En subordonnant tout à un jugement de valeur de nature esthétique, elle valorise par conséquent les objets et le mode de vie des autochtones ou des ancêtres et les expose comme reflets de la « beauté de la vie », ce qui s'avère contraire à l'approche folklorique qui les échantillonne et les conserve (Choi, 2012).

En somme, le NMK a établi synthétiquement une « histoire de l'art – esthétique » reposant sur des théories considérant l'histoire de l'art comme élaborée grâce à des critères esthétiques de beauté ainsi qu'une « histoire de l'art – archéologie » s'étayant sur des objets et usant du système historique des preuves positives par l'utilisation de la méthodologie de l'histoire stylistique (Hong, 2010 : 44 et 47). Également, la théorie du mouvement *mingei* impose un jugement quant à la beauté ou à la laideur des objets impliquant un jugement de valeur morale vis-à-vis des objets et de leur culture.

1.2.2. Une muséographie reposant sur l'esthétique

Une muséographie peut être disséquée en fonction de sa mise en scène et de son montage, tout comme un film. Une mise en scène relève d'un profil transversal. Elle est liée à la picturalité implémentant l'espace. Le montage joue sur la temporalité qui

concerne la narrativité rattachée au temps. La muséographie des objets d'art du NMK incarne au fil des temps une idée de l'histoire de l'art coréen qui peut être résumée comme une histoire du style de la beauté spécifiquement coréenne. Au NMK, cette quête de beauté coréenne semble pénétrer la mise en scène de l'exposition. L'organisation spatiale et discursive des thématiques du musée manifeste l'établissement de l'histoire du style des arts coréens.

Les principes de mise en scène des expositions n'ont guère changé jusque dans les années 1980. Des objets, tels que les peintures, les céramiques ou l'orfèvrerie, ont été mis en valeur indépendamment ou conjointement dans des vitrines. Les sculptures de grande taille ont été placées sur des piédestaux. Ce mode de mise en exposition était alors courant dans les musées consacrés aux beaux-arts. Les conservateurs du NMK avaient en effet consulté les muséographies des musées du Japon, d'Europe ou d'Amérique, tout en accompagnant une exposition itinérante d'art coréen. Or, on a alors cru que la mise en scène des objets pouvait dépendre du goût des conservateurs formé par leur expérience. En fait, avant les années 1980, étant donné que le musée était géré par très peu de personnes, le petit nombre de conservateurs s'occupait de tous les travaux d'exposition. Choi Sun-woo, conservateur du département des beaux-arts puis directeur du musée, a ainsi privilégié des perspectives esthétiques. Selon son collègue Chung Yang-mo, puisqu'il avait un sens certain de l'esthétique et savait apprécier l'essence même de la beauté coréenne, il a donc conduit ces travaux et entraîné les autres conservateurs. Selon leurs principes, la mise en exposition se devait de proposer une composition harmonieuse et esthétique des objets exposés de manière subjective. Cette approche communicationnelle de l'exposition vis-à-vis des visiteurs relevait de décisions intuitives répondant à des questions telles que : « quelle facette de cet objet est la meilleure ? Le niveau de l'œil doit-il être à telle ou telle hauteur ? Ces objets seraient bien placés ici. Dans quel sens la poignée devrait-elle être tournée ? » (Chung 2009 : 170 ; traduit par nos soins).

Depuis sa réouverture en 1986, une nouvelle vocation a été introduite au NMK, une vocation « contextualisante » qui résulte de l'augmentation des supports muséographiques transmettant plus d'information sur les objets exposés. Au-delà des traits esthétiques saisis par une simple appréciation, des cartels ou des panneaux comportant des textes explicatifs et des images complémentaires ont commencé à être apposés dans les vitrines. Ce dispositif muséographique modalisait différents médias, par exemple avec l'ajout plus tard d'images en mouvement. En outre, ont été installés un faux cheval pour mettre en valeur des harnais décorés, des maquettes fantaisistes des sites archéologiques du Silla (I^er^ siècle AEC - VII^e^ siècle) ainsi qu'une maquette de *sarangbang*, dans le but de faciliter la compréhension de la culture coréenne par le grand public. Les supports de médiation muséale de cette époque étaient alors plutôt consacrés à l'évocation d'une fonction et d'un contexte d'utilisation, à l'environnement historique des objets exposés. Cette insistance mettant l'accent sur la fonction et la signification culturelle et historique semblait diluer la nature esthétique originale des objets imposée au moment où ils ont été transplantés du monde de l'art au monde du musée.

Toutefois, depuis son ouverture, la mise en espace des thèmes a évolué au fur et à mesure que la collection s'est étendue, que les fruits des recherches se sont accumulés et que l'axe de la politique muséale a fluctué. Durant les premiers temps du NMK, dans les années 1950, à cause de soucis financiers et des crises subies par la société coréenne, le musée n'a guère pu effacer les empreintes laissées par son prédécesseur de l'époque coloniale japonaise. L'ordonnancement des thèmes suivait un ordre chronologique. Le Musée du gouvernement général (colonial), qui campait sur sa position de musée d'histoire, abordaient ces objets comme des documents visuels permettant de révéler l'évolution de la culture selon les époques. Selon cette perspective également influencée par le propos politique colonial, la salle d'exposition consacrée à la culture de Chosŏn matérialisait, en fin de visite, la désuétude de l'art du pays, de la nation coréenne. En outre, la conception de l'histoire de l'art du Japon, se focalisant sur la

culture et les objets bouddhiques, mettait forcément en avant des périodes antérieures (Kim, 2010 :240). Ces périodes, celles du Silla (I^er siècle AEC - VII^e siècle) et du Koryŏ (X^e-XIV^e siècles) ont connu une pleine prospérité avec le bouddhisme comme religion nationale, tandis que le royaume du Chosŏn (XIV^e-XX^e siècles) a choisi pour doctrine officielle le confucianisme, écartant ainsi le bouddhisme. Le musée présentait aussi des objets provenant de pays relevant de la même aire culturelle, comme la Chine, l'Inde et le Japon, en vue de les comparer avec ceux de la péninsule coréenne et de mettre en relief l'infériorité artistique de la Corée (*ibid.*). Ce mode de comparaison a été mobilisé aussi dans son équivalent pour les beaux-arts : le Musée d'art de la dynastie des Yi. Dans ce musée, les antiquités, les calligraphies et les peintures prémodernes ont été instrumentées pour attester aussi du retard de la société coréenne en établissant une comparaison avec les peintures japonaises adoptant la manière moderne occidentale (Park, 2011). En fait, cette muséographie imposant une vision coloniale de l'histoire n'a été problématisée et analysée qu'assez récemment. Comme sa collection a été dispersée à cause de la guerre, le NMK s'est concentré sur des expositions temporaires et n'a guère réorganisé son exposition permanente jusqu'à son installation au Palais de Tŏksu en 1955.

De 1955 à 1972, le NMK a pris ses quartiers au Palais de Tŏksu. Les expositions permanentes des salles d'archéologie et d'histoire de l'art étaient alors différenciées. Dans le Pavillon de l'Est, les objets archéologiques étaient chronologiquement disposés ainsi que les objets découverts lors de fouilles dans la région Ouest de la Chine et celle de Nangnang. Les objets artistiques étaient exposés dans les six salles d'exposition du Pavillon de l'Ouest, groupés par genre : porcelaines blanches du Chosŏn (XIV^e-XX^e siècles), céladons (porcelaines bleues) du Koryŏ (X^e-XIV^e siècles), statues de Bouddha en bronze et arts métalliques du Koryŏ (X^e-XIV^e siècles), *buncheong* (céladons tirant sur le gris et l'azur) du Chosŏn (XIV^e-XX^e siècles) et peintures du Chosŏn. Alors que les recherches établissant une périodisation historique se reflétaient dans la mise en espace et en discours de l'exposition des objets archéologiques (Kim, 2010),

l'exposition artistique n'était pas présentée selon une approche synoptique. Les objets étaient regroupés par genre ou par style, puis livrés à une appréciation individuelle dans ce système synchronique.

Avec son emménagement dans un nouveau bâtiment en 1972, l'organisation thématique de l'espace a changé. Cela coïncidait avec le renforcement par l'État de l'enseignement de l'histoire nationale dans le but d'accroître le sentiment d'identité nationale. Le NMK a alors aussi consolidé sa vocation de matérialiser l'histoire nationale et de promouvoir l'excellence du passé. Les salles reprenaient les grandes lignes de l'histoire nationale tout en gardant leur composition antérieure : 1. Préhistoire, 2. Période des Trois Royaumes (Koguryŏ et Paekche), 3. Période des Trois Royaumes (Silla), 4. Période du Silla unifié, 5. Céramique du Koryŏ, 6. Céramique du Chosŏn, 7. Peinture du Chosŏn, 8. Sculpture bouddhique, 9. Arts métalliques bouddhiques, 10. Arts métalliques.

Les salles 1 à 7 retraçaient donc chronologiquement l'histoire de la Corée. Les premières salles (1 à 4) exposaient des objets découverts lors de fouilles, selon un discours archéologique, et les trois salles restantes (5 à 7) gardaient leur mise en exposition d'objets à caractère artistique classifiés par genres et périodes identiques. Les salles de la fin du parcours (8 à 10), n'ayant pas de période historique comme thématique, présentaient en effet des objets relevant d'un même genre ou conçus avec les mêmes matériaux, mais issus d'ères différentes.

De 1986 à 1996, l'organisation spatiale du Musée, dans l'ancien bâtiment du Gouvernement colonial japonais, a suivi le même axe, si ce n'est que les thématiques étaient plus détaillées grâce à une surface d'exposition accrue. Le parcours retracé par le catalogue du Musée était le suivant : 2. Préhistoire, 4. Protohistoire des Trois Royaumes, 5. Koguryŏ, 6. Paekche, 8. Kaya, 9. Silla, 10. Sculpture bouddhique. Au premier étage, se trouvaient : 1. Salle Dongwon (donation), 2. Arts métalliques, 3.

Céramique du Koryŏ, 4. *Buncheong*, 5. Porcelaine du Chosŏn, 6. Salle Sujung (donation), 7. *Sarangbang*. Au second étage, on pouvait découvrir : 1. Calligraphies et peintures, 2. Peintures bouddhiques, 3. Asie centrale, 4. Nangnang, 5. Vestiges du fond de la mer de Sinan, 6. Chine, 7. Japon, 8. Documents historiques. Le récit de l'histoire nationale était davantage renforcé. Une comparaison avec d'autres cultures asiatiques ainsi que des thèmes historiques, même s'il ne s'agissait que de documents supplémentaires permettant de mieux comprendre l'époque de production des objets exposés, ont été nouvellement introduits. Selon ce fil conducteur, les objets artistiques servaient plutôt la gloire nationale sous prétexte de retracer l'histoire nationale. Toute autre mission, comme présenter ces œuvres d'art universelles, ne pouvait qu'être restreinte.

De 1996 à 2004, le Musée a dû camper dans l'annexe réservée ordinairement à son service éducatif en attendant que son nouveau bâtiment soit achevé. Tout en gardant une organisation maintenant le discours précédant, une séparation spatiale claire entre le domaine de l'archéologie et celui de l'histoire de l'art a été instaurée. L'étage de l'entrée principale (soit le premier étage) était ainsi réservé au domaine de l'archéologie avec : 1) la préhistoire, 2) la protohistoire des Trois Royaumes, 3) les royaumes du Koguryŏ, 4) Paekche, 5) Gaya et 6) Silla unifié. Les céladons (porcelaine de couleur verte) du Koryŏ, les *buncheong*, les porcelaines blanches du Chosŏn, le *sarangbang* (maquette), la maquette du Palais de Kyŏngbok et des fouilles Sinan, soit ce qui relevait du champ de l'art, étaient présentés au sous-sol et au premier étage, de même que les sculptures bouddhiques, les arts métalliques, les peintures, les documents historiques et les trois salles dédiées aux donations.

Finalement, de 2005 à 2009, ces groupes thématiques ont été rebaptisés officiellement dans le nouveau bâtiment Galeries d'art I et II[130]. Comme la partie histoire du NMK avait acquis une importance particulière avec son premier directeur historien, M. Choi Gwang-sik, la Galerie d'archéologie et celle d'histoire ont fusionné pour présenter une approche synoptique de l'histoire de la Corée de l'âge paléolithique à la fin du royaume du Chosŏn (1910)[131]. Les objets artistiques, qui participaient inévitablement à la construction du discours sur l'histoire nationale lors de la seconde moitié du parcours, ont pu enfin se dérober à cette responsabilité. Pour renforcer la temporalité (ou l'historicité) de leur mise en discours, des objets similaires sont exposés dans les différentes galeries thématiques du Musée. Alors que dans la galerie d'archéologie et d'histoire les objets sont considérés comme des documents visuels étayant le discours historique, la muséographie de la galerie de calligraphie et de peinture et celle de la galerie de sculpture et des arts décoratifs recherche activement un nouveau paradigme plus fidèle à l'histoire de l'art ou peut-être à l'idée de « l'art pour l'art »[132].

1.2.3. Présenter le goût coréen idéal

Le dispositif architectural du *sarangbang* est apparu pour la première fois dans l'espace muséal du NMK à l'occasion d'une exposition temporaire, *Ensemble des accessoires de calligraphie de la période de* Chosŏn (조선시대문방제구), qui a eu lieu en 1992. Selon l'avant-propos du catalogue, cette exposition avait pour but de présenter le

---

[130] Après la réorganisation de 2008 à 2010, la Galerie d'art I est devenue la Galerie de calligraphie et de peinture et la Galerie d'art II, la Galerie de sculpture et des arts appliqués. Ces changements de noms ont été renforcés par la nature artistique de ces galeries.

[131] C'est désormais le Musée de l'histoire moderne et contemporaine, ou National Museum of Korean Contemporary History, fondé en 2012, qui est chargé de retracer l'histoire suivante de pays.

[132] L'arrangement récent des salles d'exposition, effectué sous la direction de Kim Young Na, semble en effet consolider la perspective esthétique. Toutefois, cette orientation moins focalisée sur le contexte historique et culturel a été aussi évaluée de façon critique en raison de la nature non occidentale des objets exposés qui sont néanmoins imprégnés par cette idée de l'art répandue par les institutions artistiques et les musées modernes occidentaux.

mobilier, les accessoires de calligraphie ainsi que les accessoires destinés à l'accueil des invités utilisés dans un *sarangbang*. Elle définissait le *sarangbang* comme un espace réservé seulement à la gente masculine et à l'étude, respectant une stricte discipline en se tenant à l'écart de l'autre sexe. Cet espace et la culture issue de cet espace se caractérisent par leur discrétion mais aussi par leur élégance. Le *sarangbang* et les gentilshommes auxquels il était destiné ont disparu après l'occidentalisation du mode de vie coréen. Pourtant, le Musée a cherché à ressusciter cette culture du *sarangbang* en l'inscrivant dans la vie de tous les jours (Kungnip Chungang Pangmulgwan, 1992 : 3).

Figure 35 : Mise en scène du *sarangbang* du NMK en 1992

Ce dispositif d'exposition envisageait principalement de présenter l'intérieur du *sarangbang* grâce à une sélection d'objets et à leur mise en place, l'extérieur du bâtiment l'abritant n'étant pas construit intégralement. Parmi les multiples fonctions du *sarangbang*, les conservateurs de l'exposition ont souligné celle de bureau, cette pièce destinée aux lettrés (Kungnip Chungang Pangmulgwan, 1992:4). Divers meubles en bois, des porcelaines, des ouvrages, une peinture, un nécessaire de fumeur, des lanternes et un braséro ont été exposés dans cet espace rectangulaire blanc. Des fruits, des coings et des figues y ont été placés aussi. Néanmoins, tous les objets en tissu,

comme les matelas ou les coussins, ont été éliminés. Chung Yang-mo, l'un des conservateurs de cette exposition, s'est exprimé sur la ligne de conduite adoptée par le NMK pour ce type d'exposition :

> « Par le biais de cette exposition, [nous ne pouvons pas dire] ce qui a pu être employé par un gentilhomme et ce qui ne l'a pas été. N'importe qui comprend l'esprit des lettrés. On peut croire que ces accessoires de calligraphie ont pu être détenus par un gentilhomme, [cette interprétation] est si relative que nous ne pouvons pas savoir si tel est oui ou non le cas. Elle [cette exposition] a pour objectif de tirer au clair les liens qu'entretiennent ces accessoires de calligraphie avec la qualité de gentilhomme, le fait qu'ils ne sont pas ornementaux, somptueux ou onéreux, mais qu'ils s'harmonisent avec d'autres accessoires, adéquats, discrets, sobres et simples ainsi qu'avec la nature environnante. En outre, formellement, ce nécessaire de gentilhomme présente idéalement nos arts et métiers traditionnels.
>
> Alors que l'exposition de l'ensemble de ces accessoires ne pourrait être possible sans chercher à comprendre l'état d'esprit et le goût des gentilshommes de la période de Chosŏn, [nous] n'avons pas hésité à créer cette petite exposition et cataloguer les objets d'exposition avec une folle audace en les replaçant dans un contexte actuel avant que l'esprit et les goûts de ces gentilshommes ne se dissipent comme la brume. [... et nous espérons que cette exposition] constituera une bonne occasion pour les jeunes de chercher à saisir l'esprit et les goûts des gentilshommes et aidera à comprendre l'esprit des arts et des métiers traditionnels » (Kungnip Chungang Pangmulgwan, 1992 : 5, traduit par nos soins).

Comme tous les dispositifs ultérieurs de *sarangbang* du NMK et jusqu'à l'actuel ont été conceptualisés à l'initiative de M. Chung, l'objectif principal de la mise en scène du *sarangbang* ne semble guère avoir changé, s'inscrivant toujours dans l'aspect artistique du Musée et présentant le goût idéal de la classe dirigeante du Chosŏn. Cependant, la réalisation architecturale de l'extérieur et la thématique de la salle d'exposition ont été modifiées en fonction de l'organisation du Musée.

Entre 1996 et 2004, une maquette de *sarangbang* à échelle réelle a été bâtie dans la salle d'exposition dédiée au *sarangbang* et à la culture des lettrés de la période de Chosŏn. Comme pour le *sarangbang* du National Folk Museum, une partie seulement du bâtiment a été reconstituée, par exemple, avec un côté rattaché au mur de la salle d'exposition et un toit découpé. L'intérieur renfermait du mobilier et des instruments d'écriture ainsi qu'une paire de peintures et une paire de calligraphies décorant un mur. Un matelas, un accoudoir en forme de parallélépipède rectangle, des coussins et un livre ouvert proposaient une mise en situation mettant à l'avant-plan un certain profil de cette pièce consacrée ici à la lecture ou aux discussions académiques.

Figure 36 : Mise en scène du *sarangbang* du NMK vers 1996

Ce dispositif dévoilant « la culture du *sarangbang* lors de la période du Chosŏn » avait pour but de révéler certains aspects de la vie des gentilshommes de cette époque en nous introduisant dans leur espace de vie. Quatre vitrines étaient installées dans cette salle, présentant des masques en bois (하회탈, *Hahoet'al*), des laques, du petit mobilier en bois utilisé dans le *sarangbang*, les quatre principaux accessoires nécessaires à la calligraphie (papier, pinceaux, encre de Chine et pierre à encre de Chine). La composition des vitrines d'exposition et le scénario n'ont pas varié entre 1986 et 1995,

alors que le Musée était encore installé dans l'ancien bâtiment du Gouvernement colonial japonais. La maquette de *sarangbang* a été ensuite remplacée par une restitution ancienne de cette pièce, présentée en tant qu'objet exposé concrétisant la thématique de la salle.

Le projet de *sarangbang* actuellement installé au NMK propose une version plus intégrale. Il est construit au milieu d'une salle, aussi pouvons-nous accéder à ses quatre côtés. Seul le faîte du toit a dû être supprimé en raison de la hauteur de la salle[133]. Ce bâtiment reprend le même modèle que celui de la période précédente : le Yŏnkyŏngdang du Palais de Ch'angdŏk [134]. Le Yŏnkyŏngdang (연경당, 演慶堂, Trésor national n° 1770), l'un des pavillons du Palais de Ch'angdŏk, fort connu, a été bâti en 1828 à la demande du prince héritier Hyomyŏng qui souhaitait faire l'expérience du mode de vie des lettrés. Le prince y aurait demeuré durant la régence[135].

Comme ses murs ne sont pas décorés de peintures traditionnelles de couleurs très vives comme les autres pavillons mais sont seulement blancs et que sa structure architecturale a su préserver un style simple, il est considéré depuis longtemps comme l'archétype par excellence d'une maison simple et modeste de la noblesse du XIX[e] siècle[136]. C'est

---

[133] Tous les cas de *sarangbang* installés à l'intérieur d'une salle d'exposition que nous avons pu observer ne sont pas abrités sous un toit entier. Selon les proportions habituelles de ce genre de bâtiment coréen traditionnel, le toit occupe presque la moitié de la hauteur. Comme le but principal de ce dispositif d'exposition est d'introduire le mode vie intérieur des gentilshommes, l'extérieur se borne à donner l'illusion d'un décor pour satisfaire les visiteurs. Ainsi, même si les autres dimensions respectent l'échelle originale du bâtiment, il a fallu à chaque fois renoncer à reproduire sa hauteur.

[134] La nature de ce *sarangbang* relève du modèle et non pas d'une réplique. Alors que pour la partie habitat on a transposé une maison bien réelle construite sous la dynastie de Chosŏn et qui était demeurée intacte, la partie du *sarangbang* est différente en termes de dimensions et de formes. Les *sarangbang* du NMK n'adoptent aucun style d'architecture spécifique mais empruntent certains motifs et détails à différents modèles. Nous décrirons plus en détails le choix de ces éléments architecturaux dans la partie suivante.

[135] Il est décédé de maladie à l'âge de 22 ans, avant d'avoir pu monter sur le trône.

[136] Des études récentes revendiquent cette théorie. D'abord, la date de construction du bâtiment actuel fait l'objet de débats. Shon Shin-young atteste que ce bâtiment a pu être construit en 1846, selon les

pourquoi le Musée a choisi ce pavillon comme modèle architectural de son *sarangbang*. Ainsi, le Musée idéalise et conçoit dans son espace d'exposition le *sarangbang* et le mode de vie des gentilshommes également idéalisés par la famille royale. Autrement-dit, il matérialise le monde idéal des lettrés du Chosŏn.

Figure 37 : Le *sarangbang* du Yŏnkyŏngdang.

Dans le nouveau Musée de Yongsan (depuis 2005), la maquette de *sarangbang* est intégré dans le thème des « arts du bois » qui présente les différents meubles en bois des différentes pièces, comme la bibliothèque, la pièce des femmes et la cuisine, avec des laques incrustées de nacre ou de fines lamelles de corne de bœuf. Les objets exposés ont été utilisés par des hommes ou des femmes, par la noblesse ou la famille royale. La maquette de *sarangbang* illustre cette culture du bois et des ustensiles quotidiens. Toutefois, durant la réorganisation des salles, entre 2008 et 2010, la direction a décidé

annales royales (2004), tandis que Kim Tong-uk, en considérant les spécificités architecturales des pavillons des palais de cette époque, précise qu'il a été bâti en 1865 (2004a et 2004b). Une autre question se pose : à quoi servait ce bâtiment ? La famille royale a employé ce pavillon généralement comme lieu de cérémonie et de réception pour certains événements (Sa, 2008), donc aucun membre de la famille royale n'y résidait.

de modifier les intitulés des galeries. Ainsi les arts du bois – sorte d'arts appliqués – ont été introduits dans la Galerie des arts appliqués, au troisième étage, afin de privilégier la cohérence du discours muséal du deuxième étage consacré aux beaux-arts. À cause des importantes dimensions de la maquette de *sarangbang*, il n'était pas possible de le déplacer pour des questions de logistique. Par conséquent, le thème de cette salle a été modifié en *sarangbang*, tout en gardant le même fil conducteur pour cette galerie dédiée à la calligraphie et la peinture[137]. Comme la salle présente principalement la culture du *sarangbang*, les vitrines ont été remplacées par le mobilier et les accessoires employés par les lettrés, la maquette de *sarangbang* occupant la position la plus importante pour l'élaboration du thème de cette salle[138].

En tant que dispositif de médiation muséale, le *sarangbang* du National Museum of Korea a été conçu et réalisé dans le but de transmettre aux visiteurs des faits historiques relatifs à la façon dont les lettrés de Chosŏn ou les artistes calligraphes et peintres de l'époque ont exprimé leur goût dans leur espace de vie quotidienne et de vie sociale, le *sarangbang*. Nous pourrons prochainement comparer cette approche de médiation d'un art historique avec celle de l'ethnographie que nous allons décrire à présent.

2. Le *sarangbang* dans l'exposition dédiée à la vie quotidienne des Coréens au National Folk Museum

Nous avons mobilisé un second terrain de recherche, le National Folk Museum, pour comparer sa situation de communication avec celle du National Museum of Korea. Le *sarangbang* du NFM est installé dans la deuxième partie de l'exposition permanente du Musée dont la thématique est la vie quotidienne traditionnelle des Coréens. Cette

---

[137] Excepté la salle des peintures bouddhiques, la majorité des objets ont été produits, appréciés ou ont appartenu à des lettrés du royaume de Chosŏn.

[138] Les autres meubles et objets d'art ont été enlevés, excepté le mobilier des femmes afin de présenter un contre-exemple de la culture du *sarangbang*.

subdivision, parmi celles évoquant les quatre saisons, illustre la vie et les travaux des Coréens d'autrefois durant l'automne. Nous allons d'abord décrire ce *sarangbang* selon le contexte du discours de son exposition, puis selon le contexte historique de la muséographie du NFM.

Figure 38 : Le *sarangbang* du National Folk Museum

2.1. Présentation de la mise en exposition

Dans cette partie, nous présenterons comment le *sarangbang* est restitué dans un contexte ethnographique coréen. Nous aborderons sa place dans la thématique du Musée en reconstituant une visite suivant le parcours du Musée nous guidant du printemps vers l'hiver. Nous souhaitons ainsi saisir la signification de cette mise en exposition par la description analytique de chaque élément de l'architecture, de l'intérieur et des dispositifs de médiation, tels que schémas, audioguides et visites-conférences.

2.1.1. Une visite selon le parcours proposé par le Musée

Le *sarangbang* du NFM est installé dans la section « automne », soit la troisième section de la seconde partie de l'exposition permanente du Musée dont le thème est la vie quotidienne des Coréens[139]. Cette section débute avec la projection d'une image animée de la pleine lune qui symbolise la grande fête de Ch'usŏk[140] et un panneau introductif décoré par le caractère chinois signifiant « automne ».

Figure 39 : Entrée de la section de l'exposition du *sarangbang*

À gauche, après avoir franchi le portail d'entrée d'une maison de la noblesse présentant le style architectural traditionnel coréen, nous apercevons deux bâtiments au premier

[139] L'exposition permanente du NFM suit trois grands thèmes : la partie I présente l'histoire de la vie du peuple coréen depuis l'âge préhistorique jusqu'à nos jours ; la partie II dévoile la vie quotidienne des Coréens en fonction des quatre saisons à travers les objets employés du XVIII[e] au XX[e] siècles ; la partie III reconstitue la vie des Coréens lors de la période du Chosŏn (XIV[e]-XX[e] siècles).

[140] La « Fête des moissons », qui se déroule le 15[e] jour du 8[e] mois lunaire (le 15[e] jour de la 8[e] lune), est l'une des deux grandes fêtes folkloriques coréennes avec le Nouvel An lunaire.

plan. Immédiatement à gauche, se trouve le *sarangch'ae* (le quartier des hommes), cette partie de la maison réservée aux hommes qui comprend le *sarangbang*, puis l'*anch'ae* (le quartier des femmes), ce bâtiment en principe destiné aux femmes. Autour de la salle d'exposition, le long des murs, sont installées des vitrines exposant des objets.

Figure 40 : Vitrines autour du *sarangbang*

La première vitrine à droite présente les ustensiles de cuisine nécessaires aux repas de fête ainsi que des moules en bois destinés à faire des gâteaux et un bain-marie en terre cuite à côté d'un panneau évoquant les signes de « gratitude » liés à la fête de Ch'usŏk. En face, deux vitrines sont consacrées aux divers outils permettant de réaliser de petits bricolages ou des travaux de réparation des maisons.

Nous accédons ensuite au *sarangch'ae*, qui est composé d'une pièce avec un sol en papier albuginé huilé, le *sarangbang,* et une pièce parquetée, le *numaru*, disposés perpendiculairement, un côté de la maison et un mur de la salle d'exposition étant présentés de manière contiguë. Cette demeure est presque intégralement restituée ici, si ce n'est son toit quelque peu rogné.

Figure 41 : Le *sarangbang* et le *numaru*

Les deux fenêtres et la porte agrémentant ce mur sont toutes trois fermées. Le mur situé à côté de la vitrine des outils est le seul à ne pas être pourvu de fenêtres ou de portes. Son revêtement en bois a été blanchi à la chaux. À travers les deux doubles portes ouvertes sur un pan de mur à proximité du passage principal, nous pouvons observer l'intérieur du *sarangbang*.

Figure 42 : Les portes ouvertes du *sarangbang*

Il est interdit aux visiteurs d'accéder à cette pièce annexe parquetée ouvrant sur l'extérieur. De plus, les ouvertures des portes sont vitrées, ainsi le visiteur ne peut pas pénétrer dans la pièce. Le *sarangbang* est garni de diverses pièces de mobilier, de matériel de peinture et de calligraphie ainsi que d'objets de décoration, comme si un occupant imaginaire était en train de s'y plonger dans un ouvrage ou d'accueillir un invité. En effet, des coussins sont disposés pour que s'y assoient deux personnes face à un livre ouvert sur un pupitre.

Deux schémas importants comportant une photographie où sont numérotés les objets exposés dans ce *sarangch'ae* sont apposés sur les portes. Ils indiquent le nom des objets en coréen et en anglais. Le dernier côté du *sarangbang* s'ouvre sur le *numaru* (une pièce parquetée) qui est entouré sur trois côtés par une balustrade décorée en bois. Toutes les doubles portes des trois côtés sont ouvertes mais entravées par une vitre. La mise en scène de cette pièce évoque l'accueil d'un visiteur par un temps froid, car un document est ouvert et un service à thé est placé à côté d'un braséro.

Figure 43 : Schémas du *sarangbang* et du *numaru*

Une clôture basse délimite les sections « automne » et « hiver »[141]. À proximité de ce muret, une vitrine présente quatre maquettes de maisons d'autrefois, dont les propriétaires appartenaient à différentes classes sociales ou étaient originaires de différentes régions.

Figure 44 : Vitrine des quatre maquettes de maisons coréennes d'autrefois

La visite se continue avec d'importantes vitrines sur les outils agricoles spécifiques aux récoltes et des documents relatifs au paiement de fermages. Puis nous passons à la section suivante nous plongeant dans les frimas de l'« hiver ».

Ainsi, la visite de la mise en exposition du *sarangbang* du National Folk Museum se situe dans la section présentant la vie des Coréens pendant les quatre saisons de l'année, durant la période de Chosŏn, soit la vie traditionnelle coréenne. Le *sarangbang* vise à représenter la vie quotidienne durant la période estivale ainsi que l'architecture de cette culture. Mais décrivons plus en détail la composition de ce *sarangbang*.

---

[141] Cette clôture présente une analogie fonctionnelle avec la division entre quartier des hommes et quartier des femmes dans une résidence traditionnelle coréenne. L'*anch'ae* réservée aux femmes est donc implantée dans la section « hiver ».

2.1.2. La composition des éléments de la mise en exposition

2.1.2.1. Une maison transplantée

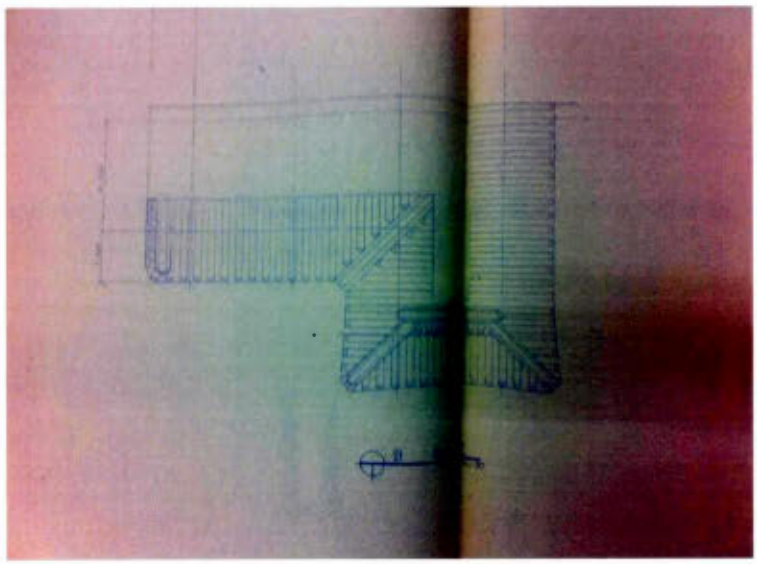


Figure 45 : Plan du *sarangch'ae*

Une maquette de maison grandeur nature à l'intérieur d'un musée suscite inévitablement un effet spectaculaire dans une salle d'exposition. Les visiteurs peuvent se plonger dans ce spectacle vraisemblable à l'expression si réaliste. En outre, le *sarangbang* du NFM est intégré à une véritable maison sans doute construite au milieu du XIX[e] siècle dans la région de Yangdong [142]. Etant donné que le processus

[142] Le village de Yangdong se situe au sud-ouest de la péninsule coréenne. Ce village possède le même aspect qu'à sa fondation et appartient au même clan depuis le XV[e] siècle. Ce village était connu lors de la période de Chosŏn pour ses lettrés confucianistes. Étant donné qu'il a su préserver son mode de vie « traditionnel », autrement dit son architecture et ses coutumes reposant sur les traditions confucéennes et la science de la géomancie *(feng shui)* et que les villageois continuent de rendre un culte quotidien à leurs ancêtres, le gouvernement sud-coréen a désigné ce village comme patrimoine national folklorique n° 189 en 1984 et l'Unesco l'a labellisé en tant que village historique de Corée (patrimoine mondial) en 2010. Grâce à son excellente conservation qui fait la fierté et la réputation de ses familles confucianistes, il abrite encore plus de 160 maisons anciennes, dont 54 datent de plus de deux siècles. Depuis sa désignation en tant que patrimoine national, ces maisons sont conservées avec soin et suscitent des recherches approfondies. La maison abritée par le NFM semble avoir été transportée à Séoul dans les

d'implantation dans la salle du Musée vers 1975 n'est pas documenté par des écrits et que personne ne peut en témoigner aujourd'hui, nous ne pouvons pas déterminer comment cette maison a été modifiée (ou non).

Figure 46 : Différentes vues du *sarangch'ae*

années 1970, au moment où une partie de ce village allait être inondée à la suite de la construction d'un nouveau barrage pour une énorme zone industrielle avoisinante. Il est vrai qu'à cette époque on préférait privilégier l'industrialisation fulgurante du pays.

Le *sarangbang* exposé occupe la moitié gauche du bâtiment dédié aux hommes (*sarangch'ae*) et est disposé perpendiculairement par rapport aux autres parties du pavillon. Cette partie rectangulaire s'étend sur environ 5,6 mètres de largeur sur 3,2 mètres de profondeur et sur 3,8 mètres de hauteur. Sur un socle de pierre et de béton, des piliers en bois reposent sur les pierres angulaires. L'ossature en bois verticale et horizontale est visible, les murs sont blancs et un *maru*[143] parqueté s'élevant à 30 centimètres du sol extérieur et large de 70 centimètres est annexé à cette pièce. Quatre portes-fenêtres, dont deux sont ouvertes, sont intégrées au châssis de bois et revêtues de papier blanc comme le veut la tradition asiatique. Une double porte conçue de la même manière s'ouvre sur le long balcon. Le toit à double pente est recouvert de tuiles noires. La surface intérieure du *sarangbang* est de 12,08 m^2 (4,74 mètres sur 2,55 mètres), mais si l'on y intègre son *maru* aménagé sous l'avant-toit, il occupe environ 18 m^2. Sa hauteur sous plafond est de 2,37 mètres. Les murs, le plafond et le sol sont recouverts de papier blanc, ce qui est caractéristique de certaines habitations asiatiques.

Dans la salle, en considérant la structure, nous pouvons remarquer quelques modifications évidentes. Par exemple, le toit de la maison est coupé et accolé sur le mur du fond de la salle. Cette altération semblait inévitable quand on a implanté cette maison en 1992 dans le bâtiment du musée actuel édifié en 1975. Une autre modification peut être remarquée sur le côté de la maison. Comme il est collé à un mur de salle d'exposition, les fenêtres et les portes situées de ce côté doivent rester fermées et l'avancée du toit qui habituellement abrite un *maru* a dû être supprimée. Ces altérations démontrent que le rôle premier de cette maison est de jouer celui d'arrière-plan ou de contexte des informations délivrées par le Musée dans cet espace plutôt que de présenter une maison ou l'architecture coréenne elles-mêmes.

---

[143] Selon sa taille et sa situation, cette partie extérieure dotée d'un parquet et protégée par l'avancée du toit peut être considérée comme une terrasse, un balcon ou un simple passage.

Figure 47 : Mise en scène du *numaru* à la saison automnale

Cette maison a subi un second type de remaniements afin de permettre sa visite : toutes ses portes et ses fenêtres ont été laissées ouvertes pour pouvoir, au cours du parcours de visite, apercevoir l'intérieur. En considérant les caractéristiques d'une maison coréenne de ce type qui peut se transformer en fonction des saisons, l'apparence de cette habitation relève davantage d'une utilisation estivale. Par conséquent, les objets relativement hivernaux, comme le réchaud, et le thème de cette section consacrée à « l'automne » suscitent des contradictions visuelles[144]. Cette ignorance du contexte et des constituants originaux prouve que l'on s'est concentré sur le dispositif intérieur de la maison plutôt que sur sa structure architecturale.

[144] C'est pour cette raison même que le mannequin du gentilhomme du *sarangbang* portait des vêtements d'été et que des objets n'ayant qu'un usage estival, comme l'« estrade en bois servant de lit estival », avaient été intégrés aux expositions passées.

2.1.2.2. Le nécessaire de gentilshommes

Les objets exposés ici dans ce *sarangbang* n'étaient pas originellement disposés dans cette pièce. Ces objets ont été choisis par les conservateurs parmi les collections du Musée ou reproduits pour cette mise en scène. Ces objets d'exposition relevant d'une mise en scène situationnelle muséale peuvent produire deux types d'informations. Premièrement, les objets sont exposés dans le but de parler d'eux-mêmes. Chaque objet a été sélectionné pour ses qualités propres et exposé en cherchant à se rapprocher au plus près de son contexte originel d'usage. À l'inverse, s'il y a un aspect narratif de mode de vie à mettre en valeur, les objets, faisant partie d'un ensemble ou d'une combinaison établis par les conservateurs, serviront à le matérialiser. Ainsi, nous allons d'abord décrire visuellement chaque objet exposé, puis décrypter ce qu'ils disent tous ensemble.

Figure 48 : Mise en scène du *sarangbang*

Devant le mur de gauche, est disposé un paravent composé de six panneaux ornés de représentations à l'encre de Chine de plantes gracieuses, telles des branches fleuries de

pruniers, d'orchidées, de chrysanthèmes, de bambous, accompagnées de poésies rédigées en caractères chinois. Devant ce paravent, sont installés un ensemble de sièges – composé d'un matelas, d'un long oreiller servant d'accoudoir, d'un coussin de dos et d'un second accoudoir en cube – et une boîte renfermant des bâtons d'encre de Chine, une table basse et deux livres, dont l'un est ouvert, disposés comme si une personne était en train de les lire. Sont placés à côté de la table, un accoudoir en bois, un grattoir pour le dos et un accoudoir en forme de T pour les personnes plus âgées. Devant le lutrin, deux coussins sont préparés pour que les invités puissent s'asseoir confortablement. Le long du mur du fond, se succèdent la silhouette rectangulaire d'un casier-armoire à papeterie, un coffre et un cabinet carré. Un récipient pour l'eau en porcelaine blanche, trois types de rangements différents pour pinceaux de calligraphie – un sèche-pinceaux, un porte-pinceau et un pot – sont posés sur le casier-armoire à papeterie. Un flacon en porcelaine blanche avec un dessin bleu et quelques livres sont aussi exposés sur l'étagère du cabinet. Ces objets révèlent davantage un style simple et des goûts modestes.

Aucune information concrète ne nous est livrée sur les objets exposés, excepté leur appellation indiquée sur un schéma. Il en est de même pour le catalogue du Musée. Nous ne pouvons donc pas déterminer quand ils ont été fabriqués, qui les a utilisés, s'il s'agit d'objets originaux ou de répliques contemporaines, etc. Ainsi, les relations entre ces objets exposés ne peuvent pas être prises en considération. On peut supposer que ces informations limitées sur chaque objet ont pour but de permettre aux visiteurs de se concentrer davantage sur le message principal (probable) de ce dispositif : le mode de vie passé typique de la classe dirigeante.

La mise en place des objets dans ce *sarangbang* implique une interprétation de la culture du *sarangbang* par le Musée lors de sa réalisation. Cette interprétation scientifique s'applique à la sélection des objets et à leur disposition. Le *sarangbang*, comme d'autres pièces d'une maison traditionnelle coréenne, possède plusieurs

fonctions qui font que la disposition de son mobilier change en fonction des occasions ou des moments de la journée (voir la première partie du chapitre 3). Le moment suggéré par le dispositif du *sarangbang* du NFM reflète une possibilité parmi d'autres. Le Musée a choisi de présenter ce *sarangbang* en tant que cabinet de travail d'un gentilhomme occupé à une lecture ou à discuter avec les invités du jour. En outre, certains petits objets exposés sont associés à une activité de lecture et d'écriture et rendent plus confortable la position assise à un homme d'un certain âge. Le musée souligne la fonction académique de cette pièce par son arrangement qui n'a pas changé depuis la première mise en scène du Musée remontant à 1966. La mise en place a été choisie pour souligner les caractéristiques considérées comme les plus importantes : une image représentative attrayante de la culture coréenne passée ou de l'état initial de cette société d'érudits.

2.1.2.3. Les dispositifs de médiation

Le seul support informatif du dispositif de ce *sarangbang in situ* est le schéma de la vitrine placée à côté des portes-fenêtres de gauche. Une photographie, prise avec un grand angle de l'intérieur du *sarangbang* depuis le coin situé entre les portes-fenêtres de droite et les portes, présente tous les objets exposés. Chaque objet est numéroté et est nommé en coréen, une transcription phonétique en écriture romanisée et sa dénomination en anglais s'y ajoutant. Aucune autre information écrite sur les objets exposés ainsi que sur la culture du *sarangbang* ou sur l'architecture n'est proposée.

Figure 49 : Schéma du *sarangbang*

Durant une assez courte période, environ 30 secondes, la bande son de l'audioguide aborde cet espace de mise en scène de manière descriptive. L'audioguide introduit cet espace comme l'espace de vie du maître de maison où il passe ses journées occupées à lire ou à écrire. Puis, il décrit la disposition des meubles : le paravent, le matelas et les accessoires de calligraphie. Enfin, sont mentionnées les autres fonctions sociales du *sarangbang*, notamment de pièce de réception des visiteurs. À la différence du schéma qui indique la place et le nom des objets exposés dans le *sarangbang*, cet audioguide explique principalement les différentes fonctions de cet espace, relatives en particulier à des activités académiques ou des affaires publiques. Les renseignements transmis par l'audioguide retracent donc un aspect de la vie de l'occupant du *sarangbang*.

Durant les quelques jours que nous avons consacrés à son observation[145], une seule visite-conférence en coréen s'est produite pour commenter ce dispositif qui ne semble pas être considéré comme un arrêt indispensable pour les visites-conférences du Musée.

[145] Postée devant le *sarangbang*, le 20 janvier 2015, durant deux heures, nous avons observé les faits et gestes des visiteurs. De janvier à août 2015, nous avons fréquenté cette salle plusieurs fois mais sans effectuer de relevés d'observation.

Le conférencier a alors expliqué qu'il s'agissait d'une maison traditionnelle de « notre pays » qui avait été amenée du village de Yangdong. Il a souligné qu'à cette époque les activités académiques se déroulaient dans un lieu distinct de la demeure.

80. 사랑방
이곳은 바깥주인의 생활 공간인 사랑방입니다. 집 주인은 대게 이 곳에서 책을 읽거나 글을 쓰며 하루를 보내는데요, 안을 한 번 들여다 볼까요. 사군자 병풍 앞에 보료가 있고, 그 앞에 글을 쓰는데 사용하는 문방사우가 놓여있네요. 집에 오는 손님을 맞이 하고 사회 활동을 하는 곳도 바로 이 사랑방입니다.

80. Sarangbang
This is the sarangbang. A room used by the man of the house. This was for the master of the house usually read books or wrote during the day. Let's take a look inside you can see a fancy mattress in front of the folding screen on which are painted four gracious plants. There are also writing instruments placed in front of the mattress. Sarangbang serves as a reading room and room for meeting with guests.

Figure 50 : Retranscription du texte l'audioguide en coréen et en anglais

Les trois dispositifs de médiation, le schéma, l'audioguide et les visites-conférences, mettent plus ou moins en avant-plan différentes perspectives. Leur seul point commun est de mentionner ces activités académiques qui se déroulent dans le *sarangbang*. L'information écrite ou orale transmise par le dispositif de médiation semble être très limitée par rapport au message que pourrait livrer la mise en exposition du *sarangbang* du NFM. En effet, cette dernière constitue elle-même un dispositif de médiation muséale qui est visuellement étudié. C'est la raison pour laquelle il n'est guère nécessaire de mobiliser davantage d'autres dispositifs de médiation véhiculant le discours du Musée.

2.2. La mise en exposition du *sarangbang* selon un contexte ethnologique

L'histoire de l'installation de la mise en scène du *sarangbang* dans l'exposition du National Folk Museum a commencé dès sa première ouverture au public, en 1966. À l'instar de la tradition muséographique des musées ethnologiques européens, comme

la muséographie de Georges-Henri Rivière au Musée des Arts et Traditions Populaires, les muséologues de ce musée ont cherché un modèle muséographique de contextualisation et de mise en situation des objets exposés dans les musées ethnologiques de Scandinavie. Dans ce contexte historique, nous allons reprendre son évolution formelle et celle des messages transmis.

2.2.1. Le musée de l'histoire du peuple coréen

Dans l'avant-propos du catalogue du NFM, son directeur, Shin Kwang-seop, remarque que la thématique essentielle des expositions du musée vise à révéler la vie et l'histoire coréennes à travers les vestiges silencieux du quotidien, autrement dit ces objets communs utilisés par une population simple. Le Musée s'efforce de faire revivre l'histoire à travers ces objets usuels et de présenter des espaces mettant de l'avant certains aspects habituels d'alors (2009)[146]. Ainsi, il relate la vie et dévoile la sagesse des ancêtres coréens à travers les spécificités de leurs logements, de leur mobilier, de leurs outils agricoles, de leurs ustensiles, de leurs arts et métiers.

Depuis son ouverture en 1966, le Musée du Folklore coréen (한국민속관, Museum of Korean Folk), tout en prenant la relève du Musée national d'Ethnographie (국립민족박물관, National Museum of Anthropology) de Song Suk-ha[147], a été établi

---

[146] Ce catalogue a été publié après la dernière grande rénovation des trois salles d'exposition permanente entre 2006 et 2009 et est encore actuellement en vente à la librairie du Musée.

[147] Song Suk-ha (1904-1948) a cherché à préserver le folklore coréen en cours de disparition à la suite des manœuvres politiques du Japon durant la période coloniale et une modernisation de type occidentale lancée depuis la fin du XIX[e] siècle. Il a aussi introduit cet élément patrimonial auprès du grand public coréen. Il a fondé en 1945 un musée national traitant les arts et les traditions populaires de Corée. Son nom anglais, National Museum of Anthropology, semble discutable. Song Suk-ha se présente comme un folkloriste et sa collection ne comprend que des objets coréens à caractère ethnologique. Il est probable que le concept de folklore emprunté à l'Europe a été mal compris (Kang, 2012) soit en raison de l'ambition de son directeur, Song Suk-ha, qui a souhaité présenter des objets et des cultures d'ethnies non coréennes (Kook, 2009), soit en raison du gouvernement militaire américain en Corée instauré après

pour servir d'institution symbolique et représentative de la culture folklorique des Coréens, pour promouvoir la culture coréenne et l'esprit national[148].

Selon les témoignages des personnes en charge de cette responsabilité (Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa P'ynch'an Wiwŏnhoe, 2009 et Tonga Ilbosa et *al.*, 2009), deux facteurs sociaux et politiques à ce moment ont suscité l'ouverture de ce musée. Premièrement, dans les années 1960, le patrimoine immatériel et les éléments folkloriques ont commencé à être classés par l'État (Chŏng, 2008). La culture traditionnelle coréenne ayant connu certaines discontinuités occasionnées par la colonisation japonaise, une modernisation occidentale accrue après la Libération ainsi que l'urbanisation et l'industrialisation galopantes des années 1960 et 1970, la recherche et la conservation des vestiges matériels et immatériels ont été considérées comme urgentes en Corée du Sud. En 1962, le cadre juridique de la préservation du patrimoine culturel reposait encore sur une législation s'inspirant des lois japonaises. L'État sud-coréen a établi sept catégories de classement : trésors nationaux, trésors historiques, sites historiques, sites touristiques, monuments naturels, patrimoine culturel immatériel important, documents folkloriques importants (leur appellation sera changée en patrimoine culturel folklorique important). Si les autres catégories ont été désignées en suivant l'exemple du classement établi par le gouvernement colonial japonais en 1933 dans son texte de loi relatif à la préservation des trésors, sites historiques, scéniques et naturels du Chosŏn, le patrimoine immatériel et les éléments folkloriques ont cessé alors d'être ignorés.

En effet, le patrimoine immatériel est intégré au classement des biens culturels du Japon depuis la loi de 1950. Par ailleurs, le patrimoine ethnologique avait été exclu de toute

---

la Seconde Guerre mondiale, représenté par Eugene Knez, anthropologue américain. Ce musée a disparu après la mort de Song Suk-ha durant les troubles des années 1950.

[148] *Guide du Museum of Korean Folk* (한국 민속관 안내서, 1996).

tentative de préservation à cause de la politique coloniale visant la suppression de la culture coréenne. Les éléments folkloriques importants englobent aussi bien des dispositifs, des vêtements et des bâtiments essentiels pour la vie quotidienne, le commerce, les transports, les divertissements, les événements publics, les fêtes religieuses ou autres, et comprennent également les changements des modes de vie au cours des siècles. Les premiers biens désignés ont été une robe de la princesse Tŏkon et l'habit de cérémonie de la cour royale de Shim Tongsin.

Sous la présidence de Park Chung-hee, la République de Corée a revu sa conception de l'histoire nationale afin de permettre « l'établissement de l'indépendance du peuple coréen » et de « redécouvrir les origines de la culture nationale ». Le gouvernement de Park Chung-hee a cherché à asseoir sa légitimité sur l'identité nationale du peuple coréen. Cette démarche entretient certaines affinités avec celle de *Volkskunde* du national-socialisme allemand et avec le folklore des militaristes japonais. Cette opération visait à préserver et restaurer la culture nationale du passé, mais aussi à créer celle de l'avenir (Oh, 1998). Pour concrétiser cette idée, il était nécessaire de composer un espace dédié à l'exposition des objets ethnologiques coréens relevant de la culture quotidienne. Cette approche se devait de répondre à ces simples questions : « qui étaient nos ancêtres coréens ? comment vivaient-ils ? », tout en souhaitant contribuer à former l'identité collective des Sud-Coréens.

Le second motif retenu à cette époque pour inciter à l'ouverture du usée ethnologique était sa vocation touristique. Le nombre de touristes étrangers visitant Séoul ne cessait en effet de croître, surtout après la renaissance économique du Japon dans les années 1960 (Chang, Ha et Jung, 1996 et 2009). Cette nouvelle situation a incité le gouvernement sud-coréen à développer ses ressources touristiques. En effet, en 1964, grâce à une collection privée, un premier musée ethnologique a alors été fondé sur l'île de Cheju, première destination touristique du pays, ce qui a fait l'objet d'une large couverture médiatique en lien avec sa valeur touristique (Chang, Ha et Jung, 1996 :

317). La République de Corée, qui connaissait une période économiquement difficile et devait absolument faire rentrer des devises étrangères, a ainsi choisi de modeler la culture coréenne pour faciliter son approche par les touristes étrangers, car ces traditions n'étaient guère mises en valeur ou l'étaient, mais sur des sites géographiquement peu accessibles. Dans ce but, un musée ethnologique et un village folklorique ont été fondés par le gouvernement sud-coréen afin de présenter un modèle culturel historique et ethnologique à travers la représentation de l'histoire passée et le style de vie d'une ethnie (Maeda, 1997 : 102-103).

Les notions de folklore ou de traditions populaires, toutes deux traduites en coréen par le terme *minsok* (민속, 民俗), mises en avant-plan par le nom même du musée, induisaient un aspect scientifique quant à la formation des collections et la préparation des expositions du NFM. En coréen, cette notion de *minsok* englobe tout ce qui concerne les croyances, les coutumes, les mœurs, les légendes, les savoir-faire, la culture vestimentaire, la transmission orale en lien avec la culture populaire, l'expression employée pour désigner l'ethnologie, science de *minsok* (민속학, 民俗學), implique son étude scientifique. Même si ce mot existe depuis plus de 2 000 ans dans la culture de l'Asie de l'Est, sa signification actuelle repose sur la traduction de la notion de folklore ou *Volkskunde* qui s'est imposée durant la vague de modernisation du XIX^{e} siècle (Na, 2012 : 17). Le mot folklore a été initialement employé par l'archéologue anglais Thoms en 1846 afin d'indiquer, soit les produits issus de savoirs populaires, soit d'une culture survivante transmise depuis des temps fort anciens. Le folklore, en tant que discipline, étudie l'histoire des mentalités des populations grâce à des études de terrain, cette méthodologie permettant de distinguer une approche historique de celle consacrée à l'ethnologie de la Corée (Kim, 1995 : 371).

L'ethnologue Song Suk-ha, comptant parmi les premiers folkloristes coréens, a entretenu des liens très étroits avec le National Folk Museum (Kungnip Minsok

Pangmulgwan, 1996). Il a effectué des études de terrain, documenté des matériaux et communiqué les résultats de ses recherches au grand public depuis les années 1930 (*ibid.*, 1996). Il s'est intéressé davantage aux spectacles, mais il a laissé aussi des écrits consignant les traditions observées dans diverses régions coréennes. Pourtant, après sa mort, son travail a été oublié. L'étude de l'ethnologie a connu une stagnation. Ce n'est qu'en 1960 que de jeunes chercheurs ont publié ses écrits (Kook, 2009 : 2). Simultanément, un premier ouvrage proposant une introduction à l'ethnologie a été rédigé à la demande des guides touristiques (Chang, 2009 : 272). À ce moment, l'intérêt de l'État pour la culture coréenne se développe, des recherches sur la culture coréenne ont commencé au niveau étatique au cœur du NFM. Le Musée et l'emploi de ses sciences de référence se sont développés conjointement. L'objet fondamental des études ethnologique de cette époque était le peuple coréen. L'esprit, la langue, le comportement des hommes ordinaires transparaissent de manière tangible ou intangible dans le folklore. Les gens du peuple forment la base de la société coréenne. L'ethnologie révèle la culture de base du peuple coréen qui est l'essence même de la culture nationale. Ainsi, étudier l'ethnologie coréenne équivaut à étudier le peuple coréen.

L'ethnologie coréenne vise à déterminer les modes de vie du peuple coréen ainsi que leurs implications et leurs principes, passés mais aussi présents, puis à proposer des orientations futures permettant au peuple coréen de progresser (Kim, 1972). Pourtant, dans la réalité, l'ethnologie de la culture coréenne s'est principalement focalisée sur la sphère de la capitale, du pouvoir dominant, d'une culture élitiste. Les thèmes de l'ethnologie, ses aspects généraux ou l'esprit des masses populaires n'ont pas été considérés de manière sérieuse (Chang, 2009 : 272). En outre, l'ethnologie n'a guère

été institutionnalisée par le monde universitaire[149]. Ainsi, le statut du folklore coréen en tant que science ne semble pas assis solidement, de même que son musée, le NFM.

2.2.2. Une muséographie mettant le contexte au premier plan

« Le National Folk Museum est un espace culturel qui conserve un contenu social et culturel pris comme sujet de la société coréenne et de la culture coréenne dans un espace physique spécifique. Par l'entremise de cet espace condensé, le grand public aborde plus aisément notre culture et participe à sa transmission et à son développement de sa propre initiative » (Kungnip Minsok Pangmulgwan, 1996 ; traduit par nos soins). Nous allons ici considérer quels objets continuent d'être exposés et de quelle manière dans cet « espace physique » depuis son ouverture en 1966.

Comme cela est mentionné dans plusieurs catalogues et guides, ce musée est chargé de collecter, gérer et conserver spécifiquement des matériaux ethnologiques coréens. Ces matériaux sont depuis longtemps catégorisés dans l'ethnologie coréen selon deux axes : l'un englobant les objets de la culture populaire[150] et l'autre les objets rescapés d'une culture survivante[151]. Diachroniquement, les objets collectés et exposés doivent avoir été effectivement fabriqués dans le passé. Bien que certains objets aient été récemment produits, ils relèvent techniquement ou éthiquement de certains points du passé, autrement dit, de traditions. Par ailleurs, les objets reflétant les coutumes instaurées par une société agricole priment, car ils permettent de cerner la culture « traditionnelle »

---

[149] Sous l'influence du système de répartition des disciplines scientifiques des universités américaines, l'ethnologie n'a pu que bénéficier d'un département indépendant contigu à celui de l'anthropologie (Kang, 2012 : 8). Les conservateurs des musées consacrés au folklore ont ainsi seulement été formés en archéologie, histoire, littérature coréenne, anthropologie.

[150] Le folklore est la culture des personnes des basses classes et se hiérarchise en fonction de la culture des classes supérieures (Lim, 2012 : 25).

[151] En Allemagne et en Angleterre, le terme folklore désigne les biens culturels du peuple relevant du passé. Dans ce contexte, une « culture survivante » est une culture dont les fonctions ont disparu et dont il ne reste aujourd'hui que des traces formelles (Na, 2012 : 18).

coréenne[152]. Les ethnologues coréens revendiquent le fait que l'originalité de la culture ethnologique est davantage marquée dans la culture traditionnelle populaire que dans l'ancienne culture des lettrés de la classe dominante. Par conséquent, ils essaient de décrypter l'esprit de la nation coréenne à travers le vécu du peuple et de rechercher l'identité de la culture nationale coréenne dans les traditions du folklore (Lim, 2012 : 26).

Cette approche du folklore et de son rôle se reflète dans l'exercice muséographique du NFM qui ne possédait pas de collection propre ou une quelconque expérience de la mise en exposition au moment de son ouverture[153]. Les premières acquisitions ont été réalisées selon quatre modalités : 1) le Musée a reçu des dons ; 2) on a demandé aux enseignants et aux élèves des écoles de mener une collecte sur l'ensemble du territoire ; 3) on a effectué des achats ; 4) on a pris possession des biens à caractère folklorique de la dynastie royale de Chosŏn entreposés dans des réserves nationales (Ko, 1996 : 364 et Chang, 2009 : 262). Remarquons que les objets collectés remontent majoritairement à la dernière période de Chosŏn. Étant donné qu'une approche chronologique s'avère beaucoup moins importante que pour un musée consacré aux beaux-arts ou à l'archéologie, les objets sont classés par usages ou fonctions, faisant référence à des notions telles que les croyances, les métiers, les vêtements (Chang, Ha et Jung, 1996 : 319).

Le responsable chargé de l'exposition permanente au moment de l'ouverture, Chang Chu Keun, considère le musée du Folklore comme un lieu de vulgarisation de la culture traditionnelle populaire qui peut susciter un sentiment de nostalgie pour les générations

---

[152] La Corée du Sud fait partie des pays industrialisés. Sa population active s'élevait en 2008 à 7,2 % pour le domaine agricole, 25,1 % pour le domaine industriel et 67,7 % pour le domaine des services.

[153] Même si le NFM déclare être l'héritier du National Museum of Anthropology de Song Suk-ha, la collection de cet ancien musée (4 555 objets), après sa fermeture, a été absorbée par la collection du National Museum of Korea. Les objets issus de cette collection sont exposés dans les salles de l'exposition permanente du NMK.

les plus âgées ainsi que des occasions d'apprentissage pour les jeunes générations. Néanmoins, les objets exposés, illustrent la vie quotidienne du peuple. Ils pourraient s'avérer trop intimes pour les visiteurs, ce qui pourrait annihiler les résultats des recherches scientifiques et toute l'autorité du musée (Chang, 1996 : 385). Etant donné que les ethnologues manquaient d'assurance pour exposer ces objets des traditions populaires lorsqu'ils durent le faire pour la première fois dans l'histoire des musées de la République de Corée, ils cherchèrent des modèles d'exposition ethnologique afin d'envisager des options muséographiques et de justifier ainsi leurs choix. À cause de la situation économique défavorable du pays, comme ils ne pouvaient visiter des musées étrangers, des catalogues et d'autres documents édités par les musées ethnologiques du monde entier ont été réunis par les ambassades et les consulats coréens à l'étranger. Entre autres, les planches en couleur du catalogue du Nordiska museet de Stockholm en Suède ont attiré leur attention[154]. Sa scénographie profonde et synthétique dévoile les contextes d'usage, telle cette scène de repas présentant la disposition des objets employés, des mannequins et des reconstitutions des plats (Chang, 2009 : 269).

Il a alors semblé primordial aux ethnologues coréens d'agrémenter leur discours muséal d'anecdotes, car ils étaient persuadés que sans contexte ou qu'avec une mauvaise présentation du contexte, les objets exposés perdraient toute étincelle de vie (Kim, 1996 : 372). Le résultat découlant de ces observations est la première exposition permanente du Musée, en 1966, constituée de 25 vitrines thématiques conçues en fonction de la nature des objets exposés tout en utilisant l'ossature originelle en bois reposant sur 48 piliers massifs en pierre de ce pavillon d'un palais de la dynastie de Chosŏn. Selon le guide publié en 1966, les thématiques présentées étaient les suivantes : le *sarangbang* (littéralement la pièce extérieure, soit celle des hommes), l'*anbang*

[154] Le Nordiska museet, considéré comme l'un des premiers musées ethnologiques au monde, est dédié à l'histoire culturelle et à l'ethnographie de la Suède depuis la première période de l'Époque moderne jusqu'à l'Époque contemporaine.

(littéralement la pièce intérieure, soit celle des femmes), le mariage, les estrades en bois pour le repos estival, les chaussures, les parures et les bijoux, les éventails, les savoir-faire nécessaires à la réalisation de chapeaux en crin de cheval, les ustensiles de cuisine, les mises en table, les lumières, les plaquettes votives comportant les noms des ancêtres, les décorations des coussins pour la nuque, les peintures chamaniques, les mâts totémiques, l'école, les ustensiles de calligraphie, les objets ethnologiques de l'ile de Cheju, les batteuses, le décorticage du riz, les sarcloirs, les tissages, les masques, l'artisanat du macramé ou maedŭp, les peintures de mœurs (*fac-similés*).

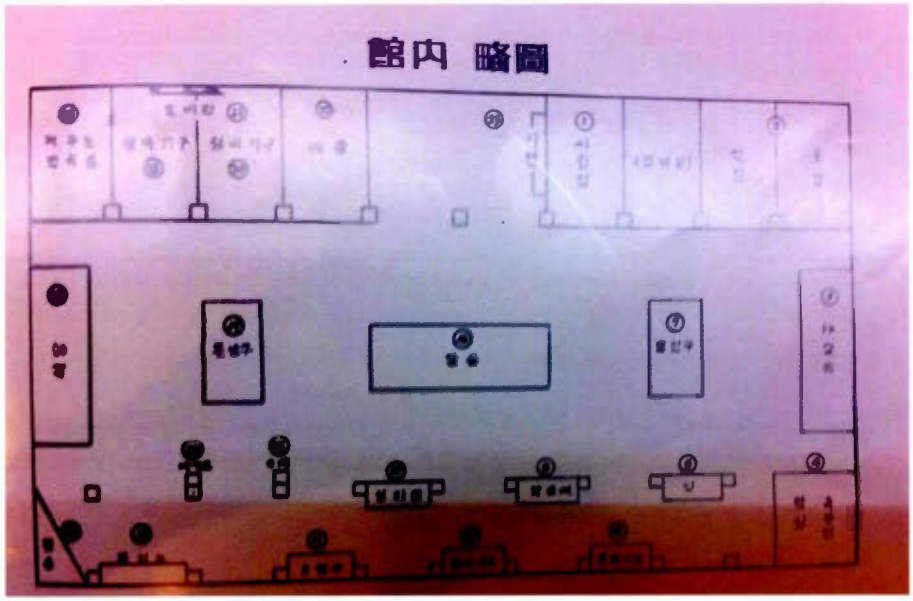


Figure 51 : Plan des vitrines dans les années 1960

Selon les thèmes proposés, certaines vitrines n'exposaient que des objets originaux classés par forme et selon leurs corrélations avec d'autres, et quelques-unes illustraient des scènes reconstituées présentant des objets, des mannequins, des *fac-similés* de mets. Les informations concernant les objets présentés dans les vitrines étaient notifiées simplement sur le cartel de chaque vitrine. En choisissant une présentation exposant quelques concepts clés, les concepteurs ont désiré mettre en valeur des documents

culturels matériels et immatériels. Ils les ont présentés dans l'intention de faire comprendre aux visiteurs les idées globales, les principes, les techniques et le contexte original relatifs aux objets originaux (Kim 2011 : 138). Pourtant, ce type de muséographie, surtout les mannequins, lorsqu'il a été introduit en Corée pour la première fois a fait l'objet de critiques[155]. En effet, à cette époque, en général, les mannequins étaient exposés dans des boutiques et, par conséquent, le dispositif contextuel semblait trop grossier pour un musée (Chang, 2009 : 269). Des *fac-similés* de peintures de mœurs connues ont été exploités afin de décorer des structures adoptant la forme de paravents ou de donner des explications ou un effet esthétique dans une vitrine (Chang, Ha et Jung, 1996 : 319). En somme, en général, les Coréens ont perçu le fait que la qualité des dispositifs d'exposition était plutôt « médiocre » et qu'elle ne correspondait pas au statut « noble » du musée. L'ethnologie et les simples objets exposés, ce nouveau mode d'exposition a été mal reçu par les intellectuels, n'octroyant à ce musée dédié à l'ethnologie qu'une place de second rang, le plaçant en retrait par rapport aux musées consacrés aux beaux-arts et à l'archéologie.

En 1975, le Musée a été déplacé dans l'ancien Musée national d'Art moderne. À cette époque, on a commencé à employer le terme de « salle d'exposition » en République de Corée. Une nouvelle approche a été adoptée : les objets ont été exposés dans les salles selon les époques ou les thèmes dont ils relevaient, ce qui a grandement influencé l'organisation du nouvel espace du NFM.

---

[155] Évoquant les personnages d'une dame dans son *anbang*, d'un lettré dans son *sarangbang*, de mariés, d'un agriculteur et d'une tisserande, ces mannequins d'abord fabriqués comme ceux du commerce d'après des modèles occidentaux ont été échangés contre des mannequins dotés des caractéristiques physiques des Coréens, vêtus de costumes réalisés par des spécialistes de l'histoire des vêtements et des accessoires (Chang, 2009 : 319).

Figure 52 : Catalogue dans les années 1980

Étaient concernés environ 2 000 objets, classés selon huit thématiques : 1) les occupations quotidiennes, 2) les arts et métiers, 3) l'alimentation, 4) l'habitat, 5) les vêtements, 6) les rituels religieux, 7) les divertissements, 8) la culture sociale, et les objets de grande taille sont exposés en plein air. Les modes d'exposition choisis pour les salles d'exposition avaient pour objectif de présenter des objets authentiques et d'aider à comprendre leur fonctionnement[156]. Les dioramas avec des mannequins ont été alors davantage mis en valeur durant cette époque, présentant, par exemple, une scène dans une officine orientale, un danseur masqué, des enfants en train de jouer.

[156] Nous pouvons trouver des descriptions des salles et une sélection d'images aux pages 115 à 151, du *Kungnip Minsok Pangmulgwan 50-yŏnsa* (les *50 ans d'histoire du National Folk Museum*) publié en 1996.

Conjointement, des objets classés selon leur forme et leur fonction étaient exposés dans les diverses vitrines. Cette organisation a perduré jusqu'en 1992, au moment où le Musée s'est installé dans son bâtiment actuel. Le nouvel aménagement de l'espace est désormais divisé en trois parties : 1) les productions des cultures populaires, 2) les objets de la vie quotidienne et 3) les rites de passage rythmant une vie. Pourtant, sur ordre du ministre de la Culture de l'époque, qui avait visité le site moins d'une année avant son ouverture, le musée a élargi ses limites temporelles, depuis la préhistoire jusqu'à l'ère industrielle, abordant ainsi les « 5 000 ans » d'histoire de la vie des Coréens[157]. Ainsi, la première partie du parcours a été modifiée pour présenter la vie des Coréens, selon diverses phases historiques, en exposant des documents archéologiques et historiques sur le pays. Néanmoins, ses usages muséographiques ont été maintenus : les objets sont toujours mis en valeur dans des scènes imaginaires qui présentaient des mannequins.

Dans les années 2000, le « storytelling », relevant du marketing, est introduit dans l'univers muséal de la République de Corée[158]. La rénovation du Musée entre 2006 et 2009 inclut cette nouvelle tendance muséographique, principalement pour la seconde partie du parcours qui a trait aux productions quotidiennes et qui est organisée autour de la thématique des quatre saisons. Le discours expographique évite une simple énumération de petits thèmes et raconte la vie des Coréens au cours d'une année, selon les variations occasionnées par le climat. Un autre changement important intervient, qui consiste à exclure les mannequins de plusieurs vitrines. Le Musée déploie alors des scènes imaginaires sans recourir à des mannequins. La majorité des conservateurs du

---

[157] Le Ministre a critiqué le fait que le Musée présentait de façon déséquilibrée trop d'objets relevant de la culture de la vie populaire et n'exposait guère ce qui faisait l'essence des 5 000 ans de culture traditionnelle du pays (Chung, Ha et Jung, 1996 : 339).

[158] Comme le rôle du musée consistant à offrir une expérience acquiert de plus en plus d'importance, il semble primordial que le musée explique le contexte et la situation des objets exposés. Pour réaliser cela, le *storytelling* semble le plus efficace, les explications mises en contexte laissant croire aux visiteurs qu'ils bénéficient d'une expérience particulièrement recherchée (Kotler et Kotler, 1998 : 32).

Musée pensent en effet que les mannequins attirent davantage les regards des visiteurs que les objets exposés. Dès lors, le sentiment d'une présence humaine dans une scène reconstituée dépendra donc de l'imagination même des visiteurs.

En somme, nous pouvons synthétiser les orientations actuelles des modes d'exposition du NFM d'après ses rapports officiels. Ce musée poursuit ainsi une exposition historique des traditions populaires coréens, reprenant les grands thèmes de la vie des Coréens et les hiérarchisant selon les époques, les régions et les différentes classes sociales, mais ce, de manière non exhaustive. Alors que la vie de la classe populaire lors de la seconde moitié du règne du royaume du Chosŏn (XVIII^{e} et XIX^{e} siècles) s'inscrit au centre du discours muséographique, des documents relatifs à la classe dominante sont simplement insérés. Des dispositifs expographiques autres que les objets originaux, par exemple des répliques et des reproductions, sont exposés aussi au milieu des vitrines. Un bon nombre de techniques expographiques étayant les contextes de production et d'utilisation des objets ou remémorant de vieilles coutumes, comme un diorama, des images ou des vidéos, ont été installées. Dans l'ensemble, cette introduction de la culture populaire coréenne semble manquer de références objectives, ne présentant pas l'image d'une science moderne supportant les conventions de communication d'un musée moderne.

Or, ce mode de représentation de la culture populaire coréenne, selon Kal Hong (2011) qui a étudié les expositions sur la Corée durant la période coloniale, rappelle les premiers utilisés dans le cadre des expositions qui se sont tenues sous le régime colonial japonais. Ces expositions avaient alors pour but d'illustrer la culture coréenne de manière scientifique, en profitant de différents médiums, comme des photographies, des dessins, des diagrammes, des cartes, des maquettes. Elles présentaient au public la nation coréenne sous forme d'images, mais de façon concrète, grâce aux techniques modernes d'exposition.

Figure 53 : Mises en exposition du National Folk Museum

Les expositions de cette époque aidaient les Coréens à se « ré-imaginer » eux-mêmes comme une « communauté nationale » en privilégiant une « forme de fraternité horizontale » par rapport au Japon, en mettant en avant-plan une représentation homogène de l'espace et du temps ainsi qu'en rassemblant des objets relevant d'un label coréen (*ibid.* : 27-30). Comme les Coréens de cette époque, les visiteurs coréens d'aujourd'hui peuvent ou sont incités à retrouver leur identité collective à travers la mise en exposition des objets et des coutumes de leurs ancêtres, dont ils n'ont pourtant guère partagé la vie, en se considérant collectivement comme « nous, qui sommes Coréens », pour la simple raison qu'ils demeurent dans le même espace géographique, comme actuellement la disposition des salles d'exposition du NFM tend à le rappeler.

2.2.3. Présenter l'habitat coréen historique

Ce dispositif associant le *sarangbang* et sa culture est présenté au NFM depuis sa réouverture dans les années 1960, mais sa mise en perspective a varié en fonction de

l'organisation thématique et spatiale du Musée. Sa mise en forme a connu deux étapes différentes, reprenant toutes deux le décor architectural d'une maison du XIX[e] siècle déplacée d'un village, selon une approche thématique suivant trois orientations : 1) privilégiant le thème du *sarangbang*, 2) privilégiant celui des habitations traditionnelles de l'époque de Chosŏn ou 3) privilégiant celui d'une scène de la vie automnale. En 1966, la partie consacrée au thème du *sarangbang* se situait tout au début de l'exposition[159].

Ce *sarangbang* était supposé appartenir à un lettré de la classe moyenne vivant sous la dynastie de Chosŏn et nous était présenté un jour d'été. Une partie de cette maison présumée appartenir à un lettré relevant d'une classe déterminée et vivant à une époque donnée a été reconstruite avec l'objectif de montrer les objets qu'il utilisait et certains aspects de sa vie. Dans ce décor architectural d'époque (avec en face un mur tapissé d'un papier comprernant un motif de planches, une petite porte donnant dans un grenier, des portes coulissante et une peinture), un mannequin habillé comme un gentilhomme est assis sur un matelas au milieu d'un agencement comprenant un lutrin et des livres, une pipe et un casier-armoire à papeterie.

Le visiteur y trouvait un gentilhomme habillé de vêtements estivaux se livrant à une méditation dans ce cabinet de travail où il était censé avoir vécu il y a des siècles. Cette « vitrine » était conçue pour dévoiler les goûts simples et modestes d'un confucianiste ainsi que l'espace de vie d'un lettré dissocié de ceux des femmes et des domestiques selon la philosophie confucianiste et comme le précise le commentaire du guide officiel du Musée datant de 1966.

[159] Dans le guide officiel, elle portait le numéro 1.

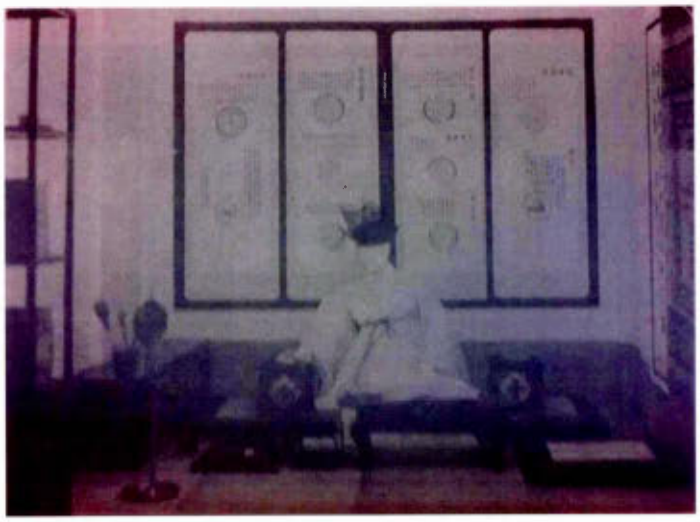


Figure 54 : Mise en scène du *sarangbang* dans les années 1960

Figure 55 : Mise en scène du *sarangbang* dans les années 1980

Au milieu des années 1970, le Musée a installé une véritable maison construite aux environs de 1850 qui était située dans une zone sinistrée en raison de la construction d'un barrage (Kungnip Minsok Pangmulgwan, 1993 : 42-43). Les deux parties de cette maison – le *sarangbang* et l'*anbang* – étaient présentées conjointement dans une salle

de l'exposition permanente du Musée en vue de présenter l'espace vital des Coréens[160]. À partir du moment où la mise en exposition du *sarangbang* dans un décor architectural partiel intégrant son agencement intérieur avec du mobilier a été intégrée à une maison bien réelle existante, la mise en exposition de l'intérieur est demeurée la même, si ce n'est que les visiteurs devaient désormais l'aborder par le côté en raison de son agencement. Devant un paravent, un gentilhomme revêtu d'un costume confucianiste estival était assis sur un matelas brodé et lisait un livre posé sur une table. Il semble que ce type de scène de musée, qui met en scène un personnage anonyme, ne présente aucune substance historique et objective. Il ne s'agit en effet que d'une restructuration de la perception d'une culture populaire idéalisée selon la vision de la société actuelle (Kim, 2011 : 54).

L'installation et la mise en contexte actuelle ont été inaugurées au moment de la rénovation du Musée en 2007. Le *sarangbang* relève de la thématique de « l'automne », période qui correspond à la récolte des grains, principalement du riz, et au paiement des fermages aux propriétaires terriens[161]. La scène relative au paiement du fermage se déroule sur la terrasse, dans cette partie du bâtiment nouvellement installée. Pourtant, l'intérieur du *sarangbang* qui propose une approche généraliste des connaissances et des notions relatives au mode de vie de la classe dominante raconte l'histoire de la Corée. Comme le gentilhomme habillé de manière estivale a été supprimé, la scène du *sarangbang* a perdu cette référence à l'été pour intégrer la thématique de l'« automne ».

---

[160] Le troisième espace de ce type de maison, l'*haengnangch'ae*, qui était réservé aux domestiques, n'est pas présenté dans cette salle.

[161] De même que les vitrines voisines actuelles des quatre maquettes des différents types de maisons coréennes et des outils de bricolage consacrent cette section à l'habitation, selon le plan originel, un panneau sur les fermages et une vitrine renfermant des documents les concernant avaient été disposés à proximité de l'installation du *sarangbang*. Après quelques années, ils ont été remplacés par les vitrines actuelles en raison des difficultés de compréhension ressenties par les visiteurs à propos du sujet du fermage.

3. Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons examiné les différentes conventions muséographiques de la culture et des arts coréens du National Museum of Korea et du National Folk Museum. Un dispositif de médiation muséale constitué par une maquette visualisant le contexte socio-historique des objets et des cultures exposés a été utilisé dès l'ouverture du National Folk Museum, musée d'ethnologie coréen. Selon les témoignages de ses muséologues, ce type de dispositif s'harmonise avec la mission du Musée consistant à exposer le mode de vie traditionnel des Coréens. Il est employé pour présenter aux visiteurs le contexte de l'utilisation ancienne des objets exposés.

Quant au type de dispositif de médiation muséale du National Museum of Art, il a été importé plus tardivement. Dans les années 1980, alors que les visiteurs sont positionnés au centre des missions des musées, l'éducation muséale livrée par ce musée tentait de rendre accessible aux visiteurs les objets exposés. L'étude des objets d'art coréen a notamment pour but d'interroger la spiritualité des anciens Coréens et le contexte culturel de ces objets pris en compte par la médiation muséale. Ce dispositif de médiation mobilise des éléments visuels pour révéler aussi un contexte esthétique coréen. La mise en scène d'un *sarangbang*, délivrée par le moyen d'une maquette soigneusement fabriquée par des artisans d'après le modèle d'une maison de gentilhomme et d'un agencement d'objets sélectionnés parmi les collections des musées selon le goût idéalisé de la période de Chosŏn, a été installée dans cette perspective.

Dans le prochain chapitre, nous effectuerons une analyse sémio-pragmatique et textuelle des mises en scène des *sarangbang* de nos deux terrains de recherche afin de répondre au questionnement de notre thèse portant sur la transmission des connaissances et de la valeur de l'art coréen par un musée d'art.

CHAPITRE 6

LE BILAN DES ANALYSES THÉMATIQUES

Le dernier chapitre de cette thèse propose le bilan de notre série d'analyses en rapport avec l'installation de *sarangbang* dans les salles d'exposition du National Museum of Korea et du National Folk Museum. Ces analyses démontrent la qualité sémiotique et le processus de production du sens de ce dispositif de médiation muséale présenté aux visiteurs dans un contexte d'exposition muséale. Comme nous l'avons remarqué dans les chapitres précédents, ce dispositif est constitué de différents éléments d'une maison, d'objets et de schémas, afin d'expliquer aux visiteurs un savoir concernant l'art et la vie traditionnelle coréenne. De ce dispositif de médiation, qui utilise les moyens d'une maquette, d'une mise en scène et d'un récit, conçu pour la vulgarisation d'un discours scientifique d'art historique, on attend un effet plus évocateur que le recours au langage verbal proposé par des textes écrits et oraux. Creusons ses aspects sémio-pragmatiques, c'est-à-dire les relations entretenues par ses contenus et la réalité, les connotations possibles suscitées par le discours muséographique de l'art historique, le discours ethnologique et l'idéologie nationale sous-jacente.

Pour cela, nous établirons tout d'abord une synthèse de la démarche d'analyse de nos deux séries de données, avec une lecture des mises en exposition et une analyse thématique des médiations linguistiques du National Museum of Korea, musée dédié à l'art, et du National Folk Museum, musée consacré aux arts et traditions populaires. Puis, les trois sous-chapitres suivants présenteront synthétiquement les résultats de ces enquêtes. Premièrement, nous effectuerons une lecture de ces mises en scène en tant que média mais en lien avec l'analyse transversale des textes selon la thématique de la finalité de la vulgarisation scientifique de l'installation de ces *sarangbang*. Deuxièmement, nous nous concentrerons sur la signification de la mise en exposition des *sarangbang* des deux salles d'exposition d'un musée d'art et d'un musée

ethnographique en l'associant à une comparaison des textes des audioguides. Enfin, nous ferons une autre lecture de cette mise en scène dans le contexte du musée national, c'est-à-dire en nous focalisant sur le récit proposé et le choix de ses éléments en termes d'axe paradigmatique. Nous y intégrons une analyse thématique des textes du dispositif de médiation du *sarangbang* axée sur le confucianisme perçu comme idéologie nationale de la République de Corée.

1. La démarche de ces analyses

Avec ces analyses, nous souhaitons d'abord comprendre la configuration et la logique du dispositif du *sarangbang* proposé par les conservateurs pour aider les visiteurs à appréhender l'art et la vie des Coréens. En quoi consistent les éléments de l'installation d'un *sarangbang* et comment établissent-ils une relation signifiante entre eux ? Quelle structure peut étayer leur signification ? Enfin, sur le plan de l'art coréen, quels messages peuvent être transmis au visiteur immergé dans cette mise en scène muséale d'un musée d'art s'opposant à celle d'un musée ethnologique ? Nos analyses cherchent ainsi à dévoiler les diverses possibilités d'interprétation et les structures de mise en exposition des *sarangbang*. En outre, nous relèverons les règles d'usage et les approches techniques qui les donnent à voir et qui permettent de les reconnaître comme une connaissance scientifique.

Dans un premier temps, nous effectuerons une analyse sémio-pragmatique, en considérant cette installation à la fois comme un langage, un modèle de communication d'un musée, et comme un énoncé actualisé par les différents contextes des musées. Ce modèle est pris en tant qu'outil d'explication afin de décrire comment est née et fonctionne la situation actuelle. Nous pointerons les éléments importants de cette situation et évoquerons les relations entre ces éléments ainsi que les usages, les formes, les règles ou les structures de cette communication effectuée autour de ces installations de *sarangbang*. Par ailleurs, nous envisagerons les mises en exposition du NMK et du

NFM comme un acte de discours associé à leur environnement physique et social, aux champs académiques des beaux-arts et des arts populaires et traditionnels, ainsi qu'aux champs muséaux d'un musée national. Dans un second temps, nous effectuerons un autre type d'analyse des corpus sémiolinguistiques relatifs à cette installation, comme les schémas, les audioguides et les catalogues. Nous traiterons ces données langagières grâce à différentes grilles d'analyse thématique.

Ce sous-chapitre 6.1, qui synthétise les perspectives et les méthodes d'analyse choisies, est composé de trois parties. Premièrement, il aborde l'approche sémiotique de Roland Barthes. Nous introduirons des notions de linguistique saussurienne développées par Barthes. Puis, nous les emploierons pour déchiffrer l'aspect médiatique de la mise en exposition des *sarangbang* et les messages livrés par chaque cas d'étude, l'un abrité par le National Museum of Korea et l'autre par le National Folk Museum. Deuxièmement, nous introduirons une analyse textuelle qui nous guidera pour traiter les données des textes écrits et oraux des dispositifs de médiation des *sarangbang*. Enfin, nous présenterons le mode d'organisation de notre bilan autour de trois grands axes d'analyse : la modernité, la *coréanité* et le récit politique.

1.1. La lecture sémiotique des mises en exposition de *sarangbang*

En tant qu'expôt, une mise en exposition de *sarangbang* peut avoir deux natures. L'une consiste en un dispositif expographique installé pour aider visuellement les visiteurs à appréhender les objets ou les discours exposés dans la salle. L'autre se concentre sur l'objet exposé qui matérialise un patrimoine immatériel. Notre analyse se focalise principalement sur son fonctionnement comme outil de vulgarisation scientifique, fruit de recherches sur les artefacts ainsi que sur une culture et un mode de vie anciens. Les *sarangbang* exposés dans les musées peuvent alors être ici considérés comme un média constitué d'un langage plastique et verbal puisqu'ils ont besoin des visiteurs pour co-construire une signification muséographique. L'intention médiatique est d'illustrer de

la façon la plus accessible possible les connaissances relatives que les conservateurs souhaitent transmettre aux visiteurs. Si nous dégageons les points communs des installations de *sarangbang* des musées, nous pouvons observer en général qu'ils ont pour support une habitation dans laquelle des artefacts sont disposés agrémentés de cartels scriptovisuels et que leur contenu propose une description de l'histoire de la Corée. À partir de cette présupposition, nous déduirons comment cet ensemble des différents signes énoncés par ces *sarangbang* restitués *in situ* dans des musées livre des connaissances scientifiques relatives selon une construction médiatique et discursive. Afin de relever le processus sémiotique, il est nécessaire de décomposer plus en détail cet ensemble. Pour ce travail, nous avons eu recours à des notions de la sémiologie de Barthes, à savoir la dénotation, la connotation, le paradigme et le mythe. Ces notions sont utilisées pour déchiffrer les textes culturels linguistiques ou non linguistiques. Cette théorie semble optimale pour notre étude qui décode les *sarangbang* exposés au musée comme un fait culturel et social et analyse leur structure ou recherche une idéologie implantée en leur sein.

1.1.1. Les contributions de Roland Barthes

Pour Roland Barthes : « La signification peut être conçue comme un procès ; c'est l'acte qui unit le signifiant et le signifié » (Barthes, 1964a : 110). Ses études sur la signification ne se limitent pas au domaine de la linguistique mais, à l'instar de *Mythologies* (2007 [1957]), révèlent aussi une possibilité d'étendre ce cadre théorique à la signification des produits socioculturels, en postulant que toute chose utilisée par la société se transforme en signe. Barthes a cherché à dévoiler la forme et la structure de différents signes culturels et leur *contenu* substantiel. Selon ce modèle de signification, nous pouvons schématiser l'installation des *sarangbang* dans les musées, ce que nous proposons à la figure 56. Le signifiant est un médiateur adoptant une forme matérielle, sonore, visuelle ou celle d'un objet. Le signifiant constitue donc une représentation physique de la « chose » (Barthes, 1964a).

Ce schéma d'un modèle de signification pour notre objet de recherche, constitue le cadre des analyses que nous présenterons ultérieurement.

<table>
<tr><td>1. Dénotation</td><td>Signifiant
(maison)</td><td>Signifié
(sarangbang)</td><td></td></tr>
<tr><td>2. Connotation</td><td colspan="2">Signifiant</td><td>Signifié (forme d'habitation)</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2"></td><td>Signifié (attrait pour le passé)</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2"></td><td>Signifié (vie idéelle)</td></tr>
</table>

Figure 56 : Schéma d'un modèle de signification du *sarangbang* au musée

Nous pouvons considérer les *sarangbang* exposés dans des musées, selon l'approche de Barthes (1964b), comme un objet d'analyse livrant trois messages : un message iconique non codé que nous appréhendons en le voyant ; un message iconique codé qui dérive du mode de disposition des signes dans la mise en scène ; et un message linguistique qui sert d'ancrage et relaie le sens polysémique. En somme, les notions barthésiennes nous orientent dans notre lecture des messages véhiculés par cette construction spatiale d'une maison à échelle réelle, agrémentée d'un arrangement d'objets et de cartels scriptovisuels, et nous permettent de discerner leurs relations par rapport à sa signification.

Dédiée à démontrer une proposition historique portant sur l'objectivité scientifique, la signification de cette installation semble devoir être considérée comme plus dénotative, car souvent il ne s'agit que d'un message dénoté. Ces *sarangbang* sont indexés comme des objets reproduisant un objet ayant existé dans le passé. Comme Barthes le remarque en analysant la photographie (1961 : 129), le statut « dénotant » de la mise en exposition des *sarangbang* dans les musées, autrement dit leur « objectivité » qualifiée par le contexte social de la salle d'exposition du musée, obstrue probablement une

lecture possible du message connoté. Or, ces installations, qui représentent une maison du passé et recourent majoritairement à un langage visuel, sont reconnues comme une icône qui, comme Eco l'énonce, est codée culturellement par des conventions (Eco, 1976 : 192-200). Cette présentation d'une reconstitution d'un passé servant de légende au contexte des objets exposés, soit un message *sans code*, semble aussi véhiculer un message connoté qui renvoie aux conventions sociales du *sarangbang* et à sa valorisation esthétique ainsi qu'éthique actuelle. En effet, le code qui organise notre objet de recherche n'est pas toujours partagé par ses concepteurs et ses visiteurs. Il est amplifié par un langage verbal, constitué par exemple par les textes de médiation écrits et oraux de la salle d'exposition présentés *in situ* et *ex situ*. Ce registre des champs scientifiques serait objectif et invariable d'une culture à l'autre. Il est si spécialisé que nous devons l'apprendre lors d'une formation, y compris muséale. Le savoir scientifique et social énoncé par ce registre dans les champs scientifiques constitue l'outil de base pour comprendre et définir la réalité. Au moment de la visite d'un *sarangbang*, il est demandé au visiteur d'interpréter son sens non seulement selon un registre sémiotique et culturel, mais aussi par ce registre scientifique. Le visiteur apprend ces registres par le moyen de la médiation muséale.

Par ailleurs, le *sarangbang* semble être aussi concerné par un registre esthétique ayant des caractéristiques ouvertes et connotatives, même s'il n'est pas produit en tant qu'objet d'art et ne constitue pas une production individuelle ou subjective. Ainsi, par la présence même de signes iconiques, on escompte qu'il évoquera des émotions et un sens riche. Or, le rôle éducatif d'un musée d'art est de transformer ce registre esthétique en un registre relevant du champ scientifique de l'histoire de l'art, soit un savoir reconnu et compréhensible mais qui l'est peu par le public, car plus conventionnel et fermé qu'un registre esthétique. La mise en scène des *sarangbang* sert de lieu à cette transformation. En tant que registre technique soutenant une vulgarisation scientifique, la composition du registre analogique et du signe iconique constitue un point fort qui attire les visiteurs de manière directe et simple tout en ne réclamant pas de formation

ou un entraînement particulier pour le comprendre et en transmettant une signification représentative, mais s'ouvre davantage à diverses interprétions dépendant de la situation et de la culture. Cette composition semble peu compatible pour communiquer une proposition scientifique qui souvent experte est réservée aux spécialistes.

En tant que dispositif de la vulgarisation scientifique de l'histoire de l'art, la mise en scène de *sarangbang*, en outre, est censée décalquer une réalité visuelle et historique. Par conséquent, il est donc question d'une représentation d'une réalité. Cela joue un rôle important dans la prise de conscience du visiteur. Ici intervient un autre éminent concept de Barthes : le mythe est utile pour traiter un message iconique codé.

> « Le mythe est une parole. Naturellement, ce n'est pas n'importe quelle parole : il faut au langage des conditions particulières pour devenir mythe, on va les voir à l'instant. Mais ce qu'il faut poser fortement dès le début, c'est que le mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée ; c'est un mode de signification, c'est une forme. Il faudra plus tard poser à cette forme des limites historiques, des conditions d'emploi, réinvestir en elle la société : cela n'empêche pas qu'il faut d'abord la décrire comme forme » (Barthes, 2007[1957]: 211).

Alors que la mise en scène des *sarangbang* dans les musées est restituée par un sujet particulier, évoquant soit une recherche soit un état, son intention est naturellement transformée par l'intermédiaire du mythe, ce mode de communication sollicité par Barthes (2007[1957]). En raison de la sélection faite parmi les éléments paradigmatiques constituant la scène du *sarangbang* et les textes linguistiques comme ceux des schémas, les conventions muséographiques visant à attribuer un sens culturel et social au *sarangbang* restitué au sein du musée peuvent être transmises aux visiteurs en termes de savoir scientifique. Le contexte du musée, où la véracité scientifique est conventionnellement assurée (Le Marec, 2006 ; Poli, 2002), fait que s'accordent ordinairement la représentation de la réalité et de l'idéologie. Enfin, la représentation

du *sarangbang* par le support d'un dispositif expographique au cœur du musée édifie des connaissances historiques ou une réalité objective dans l'esprit du visiteur.

1.1.2. La « description structurale »

En somme, une analyse sémiotique ne vise pas à expliquer un objet mais à étudier ce que cet objet signifie et communique, et comment il est identifié par le monde qui le perçoit. Selon Barthes (1964b), une analyse de la signifiance transforme la lecture d'un texte en intégrant tous ses champs qui produisent un sens, son procès et sa dynamique ainsi que son écriture. Comme nous considérons les installations de *sarangbang* en tant qu'organisation intégrant des signifiants, nous investiguerons leurs relations spatiales par une double enquête portant sur les éléments visuels de l'installation et adoptant une approche temporelle selon le parcours prévu par l'exposition. En adoptant la terminologie saussurienne, nous effectuerons à la fois une analyse *paradigmatique* soulignant l'opposition de certains éléments et une analyse syntagmatique s'intéressant au développement d'un évènement. La description structurale proposée par Barthes constitue un moyen de « saisir le rapport de ces éléments en vertu du principe de solidarité des termes d'une structure : si un terme change, les autres aussi » (1964b : 43). La difficulté d'analyse de notre objet, l'installation de *sarangbang*, qui n'est pas un texte écrit, tout comme ces photographies ou ces publicités qui ont été examinées par Barthes, consiste à pointer les éclipses des éléments liés à l'objet. Par conséquent, notre premier processus d'analyse visera à spécifier les unités de sens que propose notre objet d'analyse. Puis, nous considérerons les choix alternatifs de la mise en scène (ou de la disposition spatiale) et du parcours (ou de la disposition temporelle). Nous rédigerons notre analyse en suivant trois perspectives différentes : la configuration du système de signifiance, les propos énoncés et le métalangage. Si nous envisageons un modèle de communication pour l'installation de *sarangbang* en nous appuyant sur nos deux cas d'étude, leur message pourra nous permettre d'établir plus concrètement le sens des objets et la culture ainsi exposés. Mais quelles règles ou quels usages sont

intervenus dans le choix et la combinaison de ces signes ? Ce dispositif du *sarangbang* semble être limité par la grammaire et la structure de son propre registre tout en s'enrichissant de sens variés découlant de différents contextes. En outre, nous observerons le contrat de communication qui restreint la liberté des combinaisons synthétiques, restrictions qui résultent du contexte des musées d'art et d'ethnologie ainsi que des musées nationaux et du but de cette installation, en tant que médiation scientifique et instructive, ne se préoccupant guère de l'esthétique de l'objet.

Dans un premier temps, nous nous concentrerons sur le modèle de communication établi par la mise en scène du *sarangbang*. En extrayant les points communs des deux installations de *sarangbang* des musées de Séoul, nous déchiffrerons le message visé par la composition des divers éléments. Ainsi, nous analyserons leur mise en scène frontale privilégiée par leurs schémas. En tant que dispositif de communication, nous présumons que ces *sarangbang* peuvent jouir d'une autonomie structurale. Grâce aux textes qui accompagnent cette mise en scène, nous en étudierons la structure. Quels messages communiquent-ils ? Comment évoquent-ils la réalité par analogie ? Et comment représentent-ils la réalité de manière objective et scientifique ?

Dans un second temps, nous mènerons une approche de ces installations en fonction de leurs messages. Selon Jakobson (1960), le contexte, ce réseau de rapports prescrits par l'espace et le temps, est producteur de sens. Dans ces deux contextes d'énonciation différents, les messages peuvent donc varier en fonction de l'énonciateur. Nous élargirons notre point de vue aux objets installés autour de la mise en scène de ces *sarangbang* et nous décrirons les messages plus concrets transmis par le contexte situationnel de ce dispositif.

Enfin, comme tous les messages sont construits par le choix et l'assortiment de signes, nous considérerons une série d'éléments non visibles, qui ont trait au modèle de cette installation et à l'idéologie qu'elle recèle et qui interviennent dans le choix des

éléments afin que le signe *sarangbang* puisse se muer en un métalangage apte à expliquer ce qu'est l'esprit coréen. Dans un contexte plus vaste que celui d'un musée national, nous approfondirons le rapport de la mise en exposition de *sarangbang* et de l'idéologie confucianiste par l'analyse du récit culturel évoqué par ces scènes.

1.2. L'analyse des textes *in situ* et *ex situ*

Les textes écrits ou oraux relatifs à l'installation des *sarangbang* du National Museum of Korea et du National Folk Museum sont peu présents dans les salles d'exposition en raison même de la propriété principale de cette installation constituée d'un dispositif plastique de médiation muséale véhiculant un discours muséal. La médiation écrite qui sert à expliquer cette installation au public ne semble qu'additive. Ainsi, nous pouvons supposer que les textes concernant les *sarangbang* de ces deux musées fonctionnent en tant qu'ancrage véhiculant le sens ambigu du dispositif plastique de médiation. Pour étudier les textes relatifs aux *sarangbang,* nous devons donc confirmer l'intention des concepteurs quant à la disposition expographique. La connotation des textes dépend en effet davantage des sentiments ou de l'impression subjective du public plutôt que de son système de valeurs et de son expérience culturelle. La reproduction plastique de notre objet de recherche produit ainsi un sens dont la valeur se révèle flottante et polysémique. Les textes écrits des musées limitent la fluidité de la signification et octroient plus d'objectivité au discours du musée véhiculé par ce dispositif.

Au cours de notre analyse, nous observerons deux types de médiation reposant sur une base textuelle, utilisables à proximité des installations, situés physiquement *in situ*, ainsi que deux autres types de médiation écrite proposés hors de la salle d'exposition, soit *ex situ*. Les premiers types correspondent aux schémas disposés face à la mise en scène et aux textes retranscrits des audioguides. Les derniers, les textes hors de la mise en exposition du *sarangbang,* englobent l'introduction de la salle d'exposition sur les sites officiels des musées et les catalogues consacrés aux collections permanentes de

ces musées. Comme notre recherche porte sur le discours muséal suivant une optique de vulgarisation scientifique, nous ne considérerons que certains types d'écrits selon le classement établi par Marie-Sylvie Poli (2002 : 49-55) : les *textes informatifs* destinés à la compréhension de la logique de l'exposition et l'offre de connaissances au public proposée par la mise en scène, les *textes endo-scéniques sur un plan micro-structurel* qui ne donnent qu'une information sur la logique interne de la mise en scène de l'exposition et les *textes relatifs aux connaissances* qui ont été rédigés afin de construire un savoir.

L'analyse des textes s'effectuera en trois étapes. Tout d'abord, en nous reposant sur les intentions de l'émetteur et les effets perçus par le récepteur (Poli, 2002 : 50), nous classerons les unités de sens des textes et saisirons leur intention. Deuxièmement, nous dénombrerons ces unités de sens et les classerons en fonction des sujets qu'elles abordent. Enfin, nous élaborerons une grille d'analyse thématique pour faciliter l'approche de la culture confucianiste. Cette grille distinguera critères éthiques et esthétiques relatifs à cette idéologie dans le but de déterminer comment l'État coréen assigne une valeur politique à ce dispositif qui véhicule, d'après notre hypothèse, à la fois des valeurs éthiques auprès des citoyens coréens et une représentation esthétique de la Corée à l'extérieur de ses frontières.

1.3. Les incidences de la modernité, de la *coréanité* et du récit politique

Nous allons présenter les résultats de notre analyse sémio-pragmatique relative à l'installation de *sarangbang* et de notre analyse des textes proposés alentour, selon trois axes ayant trait à une approche de la modernité, de la *coréanité* et du récit politique. La convention muséographique du *sarangbang* au sein du musée, à travers sa mise en scène fictionnelle et l'intention de ses concepteurs qui est présenté dans des textes écrits et oraux, s'ordonnance selon un axe relevant de la modernité. La modernité est ici impliquée dans le développement de ce dispositif expographique qui ranime le passé

au sein du présent tout en contribuant à lui octroyer une valeur positive et optimale. Cette section pourra expliquer comment ce dispositif est apte à atteindre ce but. Dans le contexte d'un musée des beaux-arts et d'un musée des arts et des traditions populaires, la seconde lecture du dispositif du *sarangbang* se couple avec une analyse lexicale placée sous l'angle de la *coréanité*, but essentiel de l'étude de l'histoire de l'art et de l'ethnologie coréennes. Le discours proposé dans les salles d'exposition et l'usage des mots incarnent ces deux savoirs scientifiques différents transférés au public par des mises en scène similaires, mais qui finalement livrent des sens différents au regard de leur discipline. Finalement, tout en situant cette mise en scène dans ce contexte commun de musée national, nous aborderons l'approche politique de ce dispositif. Même s'il s'agit d'une présentation synthétique d'un sujet particulier, elle restitue un produit du passé avec une objectivité scientifique rigoureuse. Nous tenterons donc de pointer le fait que le discours mythique de cet outil de médiation muséale de vulgarisation scientifique peut ébranler la véracité scientifque.

2. Le projet de la modernité

Jürgen Habermas (2002 [1981]) est le premier à avoir abordé le concept de modernité en tant que projet qu'il perçoit comme inachevé. Il revendique le fait que le projet de la modernité englobe la très riche dimension de la rationalité qui implique la raison communicationnelle. Sa défense du projet de la modernité, qui relève d'une quête harmonieuse entre le développement des sciences, la possibilité d'une éthique universelle et l'autonomie de l'art, tout en s'appuyant à la base sur la communication des membres d'une société, peut se révéler fort utile pour soutenir les efforts de communication des professionnels sur l'art coréen au sein même des musées. C'est pourquoi nous avons souhaité emprunter l'expression d'Habermas pour étayer cette partie consacrée à la présentation des résultats de notre analyse sémiotique des *sarangbang* des musées appréhendés en termes de dispositif médiatique. Nous

considérerons donc ce dispositif d'exposition muséale comme un maillon du projet de la modernité hérité de l'Europe du siècle des Lumières[162].

2.1. Une modernité rêvée

Dans le premier chapitre de cette recherche, nous avons scruté les rapports entre musées et temps modernes en République de Corée. L'acte qui consiste à exposer le passé, le choix de considérer des objets du passé comme des œuvres d'art ainsi que l'introduction de dispositifs expographiques pour faciliter la vulgarisation des résultats des recherches scientifiques, tout cela est lié à la fois au désir de fonder une nouvelle société coréenne et à la reconnaissance présente des différences du passé. Rappelons brièvement que la modernisation du pays s'est effectuée en deux phases. Dans un premier temps, dès l'ouverture de ses ports aux navires étrangers, donc de ses frontières au « monde », la Corée est devenue graduellement un État-nation. L'idée, voulant que la Corée n'est constituée que d'une communauté et forme ainsi une nation homogène qui jouit d'une civilisation unique, a longtemps été répandue. Les Coréens de cette époque, ces nouveaux sujets modernes, ont cherché à offrir une place à leurs arts, mais aussi une nouvelle conception moderne à leurs objets, leurs coutumes, leurs usages et ont ainsi essayé d'élaborer un récit narratif national. Ils visaient une reconnaissance de leur culture propre, simple et quotidienne, poursuivant simultanément une quête de leurs origines, de leur histoire et de leurs valeurs. Cette tâche s'est consciemment manifestée par l'instauration de cette nouvelle institution que constituait le musée et a

[162] Le projet de la modernité profite du développement de la science qui objective le monde, de l'universalité de l'éthique et de la loi, des arts autonomes, ainsi que du potentiel cognitif cumulé par ce développement pour favoriser une configuration rationnelle des conditions de vie. Ce projet est particulièrement positif puisque le développement des sciences, de l'éthique et des arts accroît la liberté de l'humanité. Les temps modernes établissent une distinction entre société traditionnelle et société contemporaine ainsi que l'expression d'une conscience de soi qui reconnaît l'ère contemporaine comme un changement vers la nouveauté. Habermas interprète la liberté comme relevant d'une communication libérée de toute domination, l'égalité comme des circonstances idéales pour énoncer un discours et la vérité comme un consentement mutuel placé sous l'égide de l'égalité (Habermas, 2002 [1981]).

été développée afin de visualiser, de certifier et de faire circuler ses découvertes auprès du public. Avec le temps, ces nouveaux Coréens sont aussi devenus son public. Or, ce tournant s'est effecté sous le régime colonial du Japon qui avait déjà franchi certaines étapes prescrites par ce courant de modernisation venu d'Occident. La muséalisation et le fait de considérer les productions de la culture coréenne comme des œuvres d'art entremêlent le désir coréen de reconnaissance intérieure et extérieure de l'unicité de sa nation et de résister à la ligne de conduite imposée par les Japonais qui la considéraient péjorativement et visaient même sa suppression.

La seconde phase de modernisation du pays coïncide, dans les années 1960, avec le régime dictatorial de Park Chung-hui. La Corée du Sud a hérité de cette vision mixant sa culture et ses arts. Tout en poursuivant une « modernisation du pays » omnidirectionnelle, l'État sud-coréen se tourmentait pour ses traditions : ce type de sagesse devait-il être transmis ou faisait-il obstacle à la modernisation et devait-il être balayé du revers de la main ? Finalement, les mœurs anciennes ont été sciemment reniées pour permettre au pays de se moderniser. Au fur et à mesure que la société coréenne s'est appropriée sa modernité qui distingue qualitativement la vie d'aujourd'hui de celle d'autrefois, les traditions et les arts du passé n'ont plus semblé menacer sa modernisation. Puisque désormais ils n'ont plus d'assise dans la vie quotidienne, l'État a enclenché leur célébration pour ériger une identité coréenne attrayante. Ce projet trouve place en général au cœur des musées nationaux.

Le concept de temps modernes s'entremêle avec la réalité et les normes du pays. La modernisation connue par la Corée du Sud comme par d'autres pays est en fait une expérience historique particulière héritée de l'Europe et remontant du milieu du XVIII^{e} à la fin du XIX^{e} siècle. Cependant, elle a été souvent interprétée comme une norme dans le contexte de l'histoire universelle. En considérant les différences propres à sa société et en se comparant avec l'Occident, la Corée s'est perçue comme un État arriéré et a forgé ce désir si puissant de modernisation. En somme, notre objet de recherche,

les *sarangbang* installés dans des salles de musées en tant que dispositif expographique de vulgarisation scientifique, peut illustrer son intérêt pour le futur utopique du pays projeté par une relation discontinue entre cette expérience, ses traditions et ses valeurs du passé, futur qui révèle un désir moderniste déguisé en un goût prémoderne. C'est-à-dire que, selon un point de vue extérieur, les installations de *sarangbang* des musées nationaux paraissent tendre vers une gloire passée, alors qu'au contraire, ces installations intériorisent un sentiment nationaliste et un désir d'incorporation à l'ordre mondial moderne alors que la société coréenne taxidermisait son propre passé. Notre première lecture de ces mises en scène cherchera à mettre de l'avant les éléments et les structures usitées pour construire ce message.

2.2. Les mises en scène de *sarangbang*

Figure 57 : Mise en scène du *sarangbang* du National Museum of Korea

Figure 58 : Mise en scène du *sarangbang* du National Folk Museum

2.2.1. Langue : grammaire et vocabulaire du *sarangbang*

Considérons le modèle de communication des installations de *sarangbang* au sein de musées. Ce modèle de communication sert ici d'outil d'explication pour décrire un *statu quo* et sa manière de fonctionner. Les éléments inhérents à cette situation de communication sont précisés et les modalités des rapports entre ces éléments sont évoquées. Grâce à ceux-ci, déduisons la structure et les règles générales orientant la constitution de ce type de dispositif expographique et les présuppositions de ses concepteurs.

Sur le « plan de l'expression », ou le support en soi, la mise en scène des *sarangbang* résulte d'un ensemble structuré par des éléments constitutifs qui sont indissolublement liés : un schéma disposé au premier plan, une maquette de maison qui compose à la fois l'extérieur, le plateau et le décor de la scène, ainsi que différents objets, meubles, ustensiles de bureau et ustensiles de ménage que nous avons décrits plus en détail dans le chapitre 5. À partir de ces caractéristiques observables, nous dégagerons les liens

abstractifs, le système immanent qui les régit et une structure généralement similaire, soit le langage expographique qui émane de ce dispositif.

Figure 59 : Mise en scène du *sarangbang* du National Museum of Korea (intérieur)

Tout d'abord, les objets et les règles d'usage de la composition de ces scènes se révèlent proches. Un cube en trois dimensions, dont les murs et le sol sont revêtus de papier blanc et agrémenté de fenêtres en bois, évoque le style des *maisons traditionnelles coréennes*, plus précisément celui des demeures de la haute société aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles. Les calligraphies ornant les murs et réalisées à l'encre de Chine sont représentatives des travaux artistiques auxquels s'exerçaient les hommes de lettres en s'inspirant des peintres chinois de l'École du Sud. Les porcelaines exposées sont blanches et les meubles en bois sont simplement décorés. Les textiles en soie, dont on ne peut spécifier la période, arborent des couleurs et des motifs coréens traditionnels. Tous ces éléments se révèlent indispensables pour concevoir une exposition de *sarangbang* au sein d'un musée.

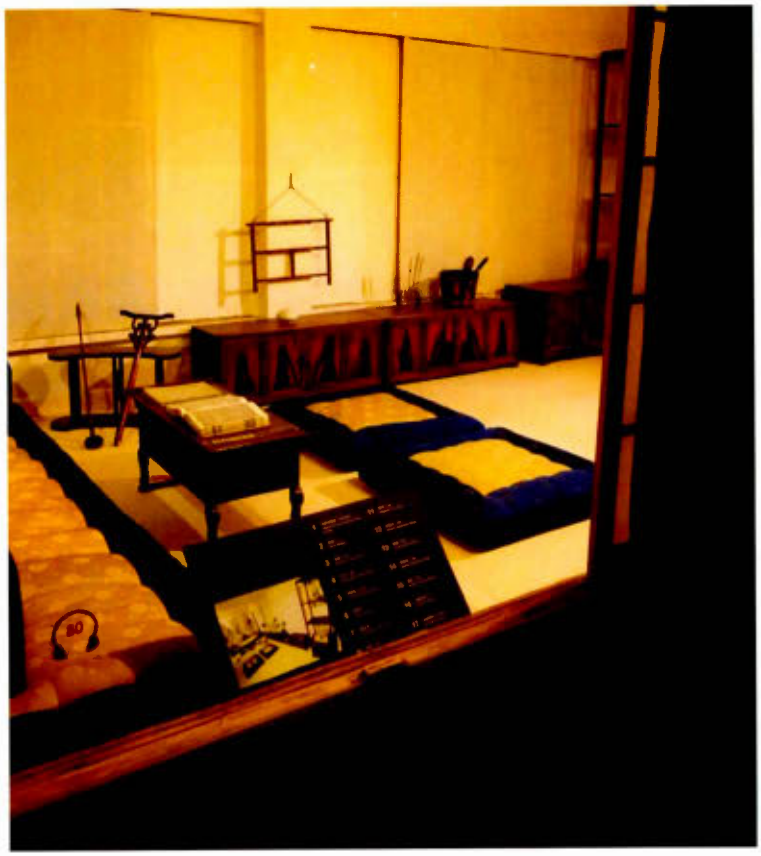


Figure 60 : Mise en scène du *sarangbang* du National Folk Museum (intérieur)

Ces éléments sont associés pour produire des spécimens similaires. Par exemple, ces espaces évoquent une bibliothèque, un lieu d'étude, que le maître des lieux viendrait de quitter en laissant des ouvrages ouverts sur sa table de travail. Les fenêtres fonctionnent comme un élément de décor tout en permettant d'observer l'intérieur. La porte principale de la pièce est grandement ouverte pour augmenter la visibilité de l'intérieur, mais en en fermant toutefois l'accès. La mise en scène est élaborée minutieusement en fonction des possibilités de vision offertes par les ouvertures. Aucun objet ne détonne ou n'est davantage mis de l'avant.

2.2.2. Un message dénoté

Le message, en ce qui concerne sa dénotation, est jugé en une perception immédiate, surtout celle de la vision, sans mobiliser le savoir et l'expérience du visiteur. En fait, adopter cette position du visiteur avec son état d'ignorance et sa perception objective afin de lire le message dénoté relève de l'utopie, « car n'importe qui, issu d'une société réelle, dispose toujours d'un savoir supérieur au savoir anthropologique et perçoit plus que la lettre » (Barthes, 1964b : 46). Tout en considérant la finalité de cette installation, ce métalangage d'objets ou d'idées exposés, la dénotation de cette scène doit être (ou est crue) pure. Pour communiquer un savoir scientifique plus nettement et plus correctement aux visiteurs, ses caractéristiques doivent pouvoir témoigner de son existence passée réelle, et ne pas donner l'impression qu'elle résulte d'une approche fictive et subjective de ses concepteurs, ce qui relève d'une certaine prouesse. En suivant le fil de ces idées, nous présumons que la dénotation de cette réalisation plastique livre un message que l'on peut considérer potentiellement comme objectif.

Le signifiant dénoté par cette scène qui évoque une pièce d'une demeure avec ses objets traditionnels coréens s'amalgame avec le signifié dénoté de ce mode de vie ancien. Le message dénoté par cette scène implique donc que les Coréens habitaient autrefois de minuscules maisons de bois dont les murs étaient revêtus de papier de couleur claire et utilisaient de petits meubles assez minimalistes.

2.2.3. Un message linguistique : le schéma

Devant la scène, est disposé un schéma combinant une image (une photographie ou un dessin de la scène) et la liste des noms des objets exposés à l'intérieur de la pièce. Il s'agit donc du seul texte écrit *in situ*.

Figure 61 : Schéma du *sarangbang* du National Museum of Korea (à gauche) et du National Folk Museum (à droite)

Comme cette mise en scène ne constitue pas un artefact destiné à être exposé mais un outil de médiation muséale, le rôle de ce schéma ne vise pas à proposer une médiation écrite pour cette scène mais sert à « ancrer » son sens, parce que son schéma d'expression plastique implique une polysémie. Avec ce cartel, le concepteur peut contrôler l'identification de cette installation en tant que support artificiel, mais pas en tant qu'artefact authentique.

Ainsi, ce texte informatif qui nomme et présente les artefacts exposés distinctement nous indique ce que nous devons regarder plus sérieusement. Par conséquent, ce message sous-entend que les Coréens d'autrefois utilisaient tels ou tels meubles et produits courants de la vie quotidienne et les disposaient ainsi. En somme, avec cette combinaison associant la représentation d'une scène et un schéma, l'installation du *sarangbang* produit un message plus nuancé et polysémique qu'une seule image, mais contrôlé par l'écrit.

2.2.4. Questions épistémologiques

L'audioguide constitue un autre message linguistique essentiel servant de support de médiation aux mises en scène de *sarangbang*. Pour l'analyser, nous avons retranscrit[163] cet enregistrement vocal. Les enregistrements des audioguides des deux musées sont très courts. Ils ne durent que 1 à 2 minutes et ne comptent que 45 mots coréens pour le NFM et 117 mots coréens pour le NMK. Par conséquent, ils ne proposent que de l'information restreinte[164]. Tout de même, la perception, le fonctionnement et l'horizon d'attente de ce dispositif souhaités par leurs concepteurs sont notifiés. Tout d'abord, le NFM introduit le *sarangbang* comme un objet d'exposition (***Ceci est le sarangbang*** *utilisé par l'homme de la maison*). Contrairement à cela, le NMK présente son *sarangbang* en tant que reproduction (*Cet espace est* ***une reproduction de sarangbang*** *de la période du Chosŏn*). En effet, le bâtiment du NFM est une maison authentique de la période du Chosŏn qui a été transportée dans la salle d'exposition, mais les objets disposés à l'intérieur et leur arrangement sont une création du Musée qui se réfèrent aux recherches effectuées sur d'autres *sarangbang*. Puis, l'audioguide du NFM amène le visiteur à regarder ces objets un par un ainsi qu'à vérifier leurs emplacements (*Jetons un coup d'œil à* ***l'intérieur****. Vous pouvez voir* ***un matelas*** *face à un* ***paravent replié*** *sur lequel sont représentées quatre plantes magnifiques.* ***Des instruments d'écriture*** *sont également disposés en face du matelas*). L'audioguide du NMK met davantage l'accent sur d'autres éléments, évoquant l'ambiance régnant dans cet espace (*[Le visiteur] La pièce semble épurée, l'****atmosphère*** *est apaisante / [Le conservateur] Jetez un œil aux* ***murs****, au* ***plafond*** *et au* ***plancher****.* ***Les couleurs*** *sont toutes discrètes*). Ainsi, les dispositifs des *sarangbang* proposés par ces musée sont principalement conçus pour donner à voir (NFM et NMK) et à appréhender (NFM) son intérieur et son bâtiment

---

[163] Les textes cités ont été traduits par nous à partir du texte original retranscrit en coréen.

[164] L'enregistrement du NFM adopte la forme d'une narration tandis que celui du NMK propose un dialogue entre un conservateur et un visiteur.

(que le *sarangbang* soit authentique ou reproduit), n'ayant pas pour rôle d'identifier cet espace. Du reste, ces audioguides livrent une information générale sur l'usage des *sarangbang* (NFM et NMK) et les règles de décoration illustrant le goût des lettrés confucianistes de l'époque (NMK). Par l'intermédiaire de ces mises en scène de *sarangbang*, leurs concepteurs actualisent et transmettent un savoir plus abstrait reflétant la culture du *sarangbang*. Ce point sera développé davantage dans les passages suivants.

3. Les recherches sur la coréanité

La question qui vise à déterminer s'il existe des caractéristiques coréennes authentiques persiste depuis longtemps, après même que la Corée ait intégré la scène mondiale contemporaine au début du XX^{e} siècle. Pour tenter d'obtenir une réponse, il nous faut effectuer une recherche qui porte simultanément sur des pistes intérieures et extérieures au pays. Alors que les puissances occidentales de la période dite « impérialiste » ont accordé moins d'intérêt à la Corée qu'à ses pays voisins, comme le Japon ou la Chine, les scientifiques, comme les anthropologues, les archéologues, les géologues… n'ont pas cessé de visiter la péninsule coréenne tout en laissant plusieurs rapports de leurs périples. Les musées ainsi que les grandes expositions européennes et américaines ont exposé des objets collectés en Corée. Le Japon, en tant que pays colonisateur de la Corée, a étudié plus diligemment ce qui était uniquement coréen, ce qui faisait la spécificité du pays, se distinguait ou se rapprochait des productions japonaises. Conjointement, les Coréens se sont aussi posé la question « qui sommes-nous ? ». Pour répondre à cette interrogation, ils se sont mis à restaurer leur vénérable passé oublié et à observer leur vie quotidienne considérée comme si banale. Bien que la signification de la notion de *coréanité* ait changé au fil du temps, cette idée semble toujours amalgamer des savoirs accumulés de chaque côté. Les dispositifs de *sarangbang* ont ainsi été élaborés pour publiciser certains savoirs scientifiques qui nourrissent cette *coréanité*. Ce débat est profitable car il permet de relever l'usage de codes aidant à

déchiffrer les messages connotés livrés par les installations de *sarangbang* montées dans les salles d'exposition de musées.

3.1. Une *coréanité* imaginaire ou argumentée

Pour traiter l'aspect cognitif du dispositif expographique du *sarangbang*, nous avons choisi comme second axe la *coréanité*, cette expression qui pointe en général les caractéristiques de l'identité culturelle coréenne, propres à la Corée et aux Coréens, qu'ils soient de République de Corée ou de République populaire démocratique de Corée. Mise de l'avant après le XIX^{e} siècle, époque où le nationalisme visait à ce que la Corée se distingue des autres pays, elle s'est modernisée très rapidement. Elle revendique souvent des traits des temps prémodernes, en mettant en valeur des artefacts et des pratiques artistiques du passé. En effet, de nos jours, même les diverses disciplines s'intéressent aux *études coréennes*, comme les sciences politiques et économiques, la littérature, l'histoire, l'histoire de l'art, l'anthropologie, l'ethnologie. Elles considèrent tout projet de recherche qui vise à faire la lumière sur cette *coréanité* qui caractérise une culture unique, pure et originale, et qui n'a pas connu d'influences étrangères, comme une théorie tardive, si ce n'est inutile ou, en outre, problématique. Pourtant, divers secteurs, tels ceux des affaires, du tourisme, de l'administration ont toujours tendance à imposer systématiquement cette théorie relative à la culture coréenne dans les milieux académiques[165]. Ainsi, la construction de la *coréanité* et sa promotion orientent en partie le but des études scientifiques des disciplines relatives à la culture coréenne.

---

[165] Cette nécessité de pointer les caractéristiques coréennes semble essentielle, comme en témoigne la définition du peuple coréen et de sa culture mentionnée dans l'appel aux candidatures pour des recherches en sciences sociales sur la Corée publié par le ministère de l'Éducation en 1994. Pour comprendre ses systèmes symboliques et cognitifs, le Ministère a proposé diverses orientations et des champs de recherche. Prenons quelques exemples liés à notre objet de recherche : découvrir les archétypes de la culture coréenne en se basant sur une recherche d'ensemble sur la vie du peuple ou définir le concept coréen de beauté et d'autres valeurs par une étude des arts populaires et leurs artefacts (Cho, 1998 : 76-77).

La partie précédente de cette thèse aborde comment l'imaginaire coréen s'est construit et l'établissement des connaissances qui lui sont relatives dans un cadre scientifique moderne. Nous envisageons l'institution muséale et ses différentes pratiques, qui concernent notamment les collections, l'exposition, l'éducation comme un pôle majeur de la production et de la promotion des connaissances relatives à la *coréanité* en République de Corée et dans d'autres pays. En fait, il existe un courant de recherche de la *coréanité* centré sur les traditions anciennes. Selon ce courant, les éléments des us et coutumes et les artefacts datant de l'époque prémoderne relèvent seuls de la véritable *coréanité*. Les collections et les recherches relatives aux objets du passé étayent systématiquement un savoir sur la *coréanité*, autrement dit *un inventaire massif des systèmes de connotation* (Barthes 1964b : 40). En tant que média d'information transmettant des connaissances scientifiques aux visiteurs, les dispositifs de *sarangbang* exposés dans les musées concernent les relations existant entre la *coréanité*, objet majeur des recherches scientifiques des deux disciplines des musées de nos études de cas, soit l'histoire de l'art et l'ethnologie, et leur vulgarisation. Notre seconde lecture des installations de *sarangbang* considère la mise en scène des *sarangbang* au cœur des salles d'exposition comme des propos ou des énoncés et s'efforce d'en extraire les messages connotés et les codes en fonction des deux contextes d'énonciation différents. Par ailleurs, nous pensons que par ce dispositif de visualisation des connaissances de la *coréanité*, dont les messages sont étayés par des textes écrits ou audio, un savoir sur ce qui est coréen se construit et est reconnu socialement dans les salles d'exposition et s'insère dans cet *inventaire massif des systèmes de connotation.*

3.2. Le *sarangbang* et les salles d'exposition

3.2.1. Contextes d'énonciation

Notre première étude de cas se situe dans une salle d'exposition permanente d'un musée d'ethnologie.

Figure 62 : Plan de l'exposition de la section du NFM consacrée au « quotidien des Coréens ».

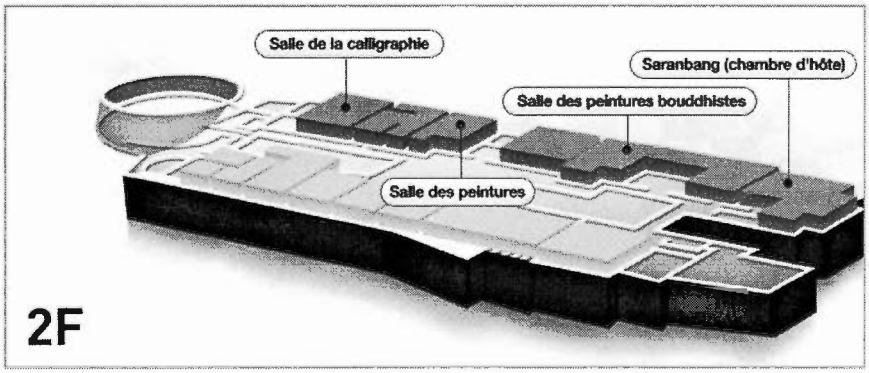
On entre dans la section concernée en franchissant le grand portail d'une maison traditionnelle et on pénètre alors dans une partie de la maison : le quartier des hommes.

Figure 63 : Salle d'exposition du *sarangbang* du NFM

Les vitrines d'exposition sont consacrées au thème des récoltes d'automne. En suivant le parcours proposé par le Musée, le visiteur aborde d'abord des articles vendus lors des festivals d'automne, puis les outils de bricolage destinés aux travaux de la maison, ensuite une mise en scène de *sarangbang.*

Après, en dépassant la restitution d'un *numaru* (sorte de terrasse) où est évoquée la réception des fermages, il peut examiner différents modèles miniatures de maisons. L'ensemble traite donc du mode de vie, de la culture et de l'habitat traditionnels. La mise en scène du *sarangbang* de ce musée illustre plutôt un moment de la vie quotidienne d'un homme qui habite cette grande demeure.

La seconde mise en scène de *sarangbang* est présentée dans une salle d'exposition permanente d'un musée des beaux-arts.



Espace « Calligraphie & Peinture »

Dans cet espace, vous apprécierez la beauté de la culture coréenne exprimée par les lignes et les couleurs. Sont exposées diverses œuvres calligraphiques, et peintes dont la peinture bouddhiste.

Figure 64 : Plan d'exposition de la section de l'espace « Calligraphie et Peinture » du NMK

Cette salle dont le sujet est le *sarangbang* lui-même se situe à la fin de la section Peinture qui présente des calligraphies, des peintures et des peintures bouddhistes réalisées selon des techniques traditionnelles. Les vitrines exposent les petits ustensiles

nécessaires pour peindre, écrire ou lire, puis autour du bâtiment du *sarangbang*, sont disposés dans des vitrines des meubles destinés au *sarangbang* ainsi qu'à l'*anbang*, espace analogue mais dédié aux femmes de la maisonnée.

Dans ce contexte, la mise en scène du *sarangbang* s'apparente plutôt à une salle de montre bien agencée comme celles que l'on peut trouver chez Ikea. La fonction actuelle des collections exposées dans les vitrines est d'établir des liens avec la mise en scène du *sarangbang*.

Figure 65 : Salle d'exposition du *sarangbang* du NMK et vitrine du mobilier des *sarangbang*

Les objets exposés et les discours proposés avant, autour et après l'installation des *sarangbang* peuvent fournir sur place les savoirs requis pour déchiffrer les messages énoncés en s'adjoignant aux bagages culturels préexistants de chaque visiteur.

3.2.2. Un message connoté : une forme d'habitation et un goût prononcé pour le passé

À l'opposé des signes qui impliquent une dénotation, nous pouvons trouver bon nombre de signes connotatifs dans ces mises en scène. Il semble plus évident que les lectures des *sarangbang* se différencient selon le contexte de leur exposition muséale. Pourtant, nous ne pouvons déterminer avec certitude les divers messages perçus par les visiteurs, cette simple suite de messages multiples comptant peu pour notre étude. Ainsi,

nous supposons que la lecture de chaque message en raison du niveau de connotation induit par les deux musées véhicule une signification par l'intermédiaire de la dénotation, comme nous l'avons présumé dans le chapitre 6.2. Le visiteur qui parcourt cette exposition est supposé avoir des connaissances élémentaires en histoire et sur la culture coréenne comparables à celles d'un collégien coréen, c'est-à-dire qu'il connaît déjà le terme *sarangbang* et distingue le style de la période du Chosŏn (1392-1897) de celui des autres périodes.

Au National Folk Museum (NFM), la première vision du *sarangbang* entraperçu à travers l'entrebâillement d'une fenêtre étroite donne le sentiment au visiteur d'observer en cachette la chambre d'un inconnu. Le long matelas arrangé pour accueillir une personne en position assise, un livre ouvert et un autre fermé posés sur une table et deux petits coussins se faisant face lui donnent l'impression d'assister à un moment de vie ayant lieu maintenant. S'il se penche, le visiteur peut apercevoir le fond de la chambre et le parquet de la terrasse sur laquelle donnent les portes ouvertes.

Figure 66 : Vue sur l'intérieur du *sarangbang* du NFM

Par ailleurs, guidé par le schéma, il scrute également les meubles et les ustensiles de papeterie expertement arrangés. La disposition spatiale à taille réelle établit sans

conteste une ressemblance avec la réalité et la lumière très vive suggère une ambiance assez animée. Le visiteur reçoit comme message qu'il s'agit d'une pièce de style traditionnel dont l'occupant ou l'occupante aime notamment lire et recevoir des invités, et que cette scène se situe vraisemblablement dans un passé indéterminé qu'ont connu ses ancêtres coréens.

Lors qu'il est au *sarangbang* du National Museum of Korea, le visiteur jouit d'une vue d'ensemble d'une chambre qu'il peut observer par ses portes largement ouvertes. Le parquet de la terrasse situé entre le visiteur et le *sarangbang* impose une certaine distance et semble transformer ce dernier en une immense vitrine.

Figure 67 : Vue sur l'intérieur du *sarangbang* du NMK

En consultant le schéma qui précise l'agencement, le visiteur peut identifier isolément les objets et découvrir le mode d'agencement des meubles et des ustensiles d'un *sarangbang*.

Figure 68 : Vue latérale de la mise en scène du *sarangbang* du NMK

Au fond, comme pour la mise en scène du NFM, un livre ouvert posé sur une table devant un matelas donne l'impression qu'un occupant habite ces lieux. Cependant, la très faible luminosité tend à infirmer cette idée, transformant ce lieu en une sorte de vitrine dénuée de traces de vie. Le message transmis par cette scène porte davantage sur la façon dont étaient disposés les meubles d'un *sarangbang* et sur le fait que l'atmosphère de cette pièce consacrée à la lecture était particulièrement calme.

3.3. Deux approches scientifiques

Puisque la lecture des objets exposés dans les salles d'exposition dépend de registres connotés ou du savoir des visiteurs, les musées fournissent simultanément ces registres par différents dispositifs de médiation afin de guider les visiteurs vers l'interprétation souhaitée par les concepteurs. Si nous lisons attentivement la retranscription des textes des audioguides des deux musées, nous pouvons remarquer comment la notion de *coréanité* transparaît de manière dissemblable pour un même type de mise en scène de *sarangbang,* mais proposé par deux musées consacrés à deux disciplines différentes : l'ethnologie et l'histoire de l'art.

Les installations de *sarangbang* des musées à l'étude ne relèvent pas d'une création plastique artistique, même si l'un de leurs buts est de proposer un aperçu du sens esthétique de la classe des lettrés de la période du Chosŏn. Ce support d'exposition analogue à la réalité peut être lu comme un texte reflétant une objectivité scientifique. Cette objectivité est obtenue grâce à une concordance fidèle et irréprochable vis-à-vis d'un ou d'objets authentiques existant ou ayant existé dans le monde réel et des informations les concernant obtenues par le moyen de recherches scientifiques. Ainsi, le registre employé pour sa conception par le musée et la signification perçue par le visiteur relèvent d'une approche scientifique, établie textuellement, subissant peu l'influence de diverses cultures. Pour comprendre ce registre spécialisé, nous devons l'apprendre grâce à un enseignement formel nous permettant d'en user une fois maîtrisé. Les savoirs scientifiques et sociaux transmis par ce registre nous servent à comprendre durablement et exprimer une réalité en ancrant leur influence au sein de la société. Alors que notre dispositif de *sarangbang* relève pleinement d'un registre scientifique de l'histoire de l'art et de la culture, ce signe iconique qui n'est pas indicatif engendre le risque de diverses interprétations selon le contexte choisi pour la salle d'exposition et le bagage culturel du visiteur. C'est donc ici que réside l'aspect négatif de cette technique de vulgarisation visuelle permettant une perception immédiate, riche et imaginaire sans registre complexe nécessitant un apprentissage spécial.

Pour nos deux cas, les médiations écrites adjointes aux *sarangbang* contrôlent le risque d'interprétations dispersées des visiteurs. Le texte de l'audioguide donne d'abord une identification de cet espace (*Ceci est le* ***sarangbang utilisé par l'homme de la maison*** [NFM] / *Cet espace est* ***une reproduction de sarangbang de la période du Chosŏn*** [NMK]). Puis, les fonctions de cet espace sont expliquées (*Ici, habituellement, le maître de maison* ***lit des livres ou écrit*** *pendant la journée / C'est dans le* sarangbang *qu'il* ***accueille ses hôtes et accomplit sa vie sociale*** [NFM] / *Le* sarangbang *réservé aux membres masculins d'une famille était utilisé comme* ***lieu d'étude*** *ainsi que comme espace pour* ***accueillir des hôtes*** [NFM]). Si l'explication de l'audioguide du NFM

insiste sur l'aspect vivant de cet espace (*vous pouvez voir* ***un matelas face à un paravent replié sur lequel sont peintes quatre plantes magnifiques. Des instruments d'écriture sont également disposés en face du matelas***), celle du NMK met plutôt en valeur le sens esthétique des occupants :

> [...]
> *- Le visiteur : La pièce semble* ***épurée, l'atmosphère*** *est* ***apaisante.***
> *- Le conservateur : C'est pourquoi le* sarangbang *était élaboré de façon* ***sobre,*** *mais* ***noble*** *et* ***élégante.***
> *-* ***Les couleurs*** *sont toutes* ***discrètes.***
> *- Les* ***poèmes,*** *les* ***calligraphies,*** *les* ***peintures,*** *qui constituent la culture et des passe-temps obligatoires pour les lettrés, sont des éléments essentiels de la* ***décoration*** *d'un* sarangbang.
> *- Ils ont accroché sur le mur* ***une peinture de paysage à l'encre de Chine*** *ou* ***des propos célèbres de sages confucéens*** *et les ont appréciés.*
> *- Ils ne disposaient que de quelques meubles essentiels. Le plus souvent, ces pièces mettent en avant* ***la beauté du grain du bois naturel sans ornementation excessive.***
> [...]

Figure 69 : Retranscription du texte de l'audioguide sur le *sarangbang* du NMK

Les orientations des deux musées, ethnologique et artistique, se différencient par les registres propres au champ d'investigation de chacun. À l'occasion de cette visite de *sarangbang*, avec leurs registres scientifiques différents, ils livrent un enseignement à leurs visiteurs tout en souhaitant que les connaissances ainsi acquises en leurs murs puissent servir à décrypter ultérieurement d'autres objets coréens similaires.

4. Les enjeux politiques

Benedict Anderson remarque dans son ouvrage *La communauté imaginée* que comme l'exposition du musée est fragmentaire et sélectivement élaborée par l'intervention du pouvoir, « [...] le musée et l'imaginaire muséalisé sont tous deux profondément politiques (Anderson, 2006 [1983] : 178, traduit par nos soins) ». Dans ce climat de nationalisme exacerbé d certaines tensions entre la Chine, le Japon, la Corée du Sud et du Nord, les musées de l'Asie de l'Est d'aujourd'hui reflètent en particulier un contexte fortement politique et social dans le discours de leurs expositions tout en incitant au nationalisme et au patriotisme par la circulation et la consommation d'un savoir sur l'histoire du pays (Kim, Sin, Ha et Kim, 2014). En fait, le musée n'est pas qu'une institution qui collecte et conserve des objets et les idées de vieux hommes, mais il rappelle le passé aux visiteurs et lui confère un sens adéquat pour les générations actuelles. Le musée rend service à la nation qui se souvient et réorganise collectivement sa mémoire historique en renforçant son identité nationale et un sentiment nationaliste.

Notre objet de recherche est un outil visant à faciliter cette communication d'un savoir relatif au passé à un public actuel. Comme il s'agit d'un support documentaire d'exposition, en tant que dispositif médiatique, il jouit d'une image pure et neutre. Ce produit de recherches scientifiques qui se veulent objectives est une reproduction mécanique qui semble seulement mettre en avant-plan naturellement des objets livrant un message non codé. Toutefois, dans le contexte des musées nationaux, nous pouvons déceler une autre nature de métalangage employé pour exposer certains symboles nationaux choisis par l'État sud-coréen. Dans cette dernière phase d'analyse, nous relierons l'ensemble des registres visuels et scriptovisuels de la mise en exposition des *sarangbang* de ces deux musées afin d'observer la communication paradoxale proposée par ce dispositif.

4.1. La promotion et le fondement d'une éthique nationale

La question de l'approche politique des musées de la République de Corée concernant notre objet de recherche concerne deux idéologies essentielles que sont le nationalisme et le confucianisme, que nous avons abordées dans la partie 1 de cette thèse. Les musées choisis comme terrains de recherche pour cette thèse ont été inaugurés sous le régime colonial japonais. Comme d'autres institutions muséales dans le monde datant de cette époque, ces musées fondés par un gouvernement colonial contribuent à asseoir le règne colonial et son administration, manifestant le pouvoir et l'autorité du pouvoir colonial. En ce qui concerne leur contenu, ils matérialisent une narration historique, mettant en valeur la sensibilité esthétique passée de la Corée selon le point de vue impérialiste du Japon, c'est-à-dire pointant sa décadence depuis que le pays a atteint l'apogée de sa gloire durant l'Antiquité. Ce projet ne porte pas sur un discours construit selon une interprétation arbitraire mais s'appuie sur la base d'arguments prônés par les milieux académiques. Son rôle politique, en tant que pôle de construction et de communication d'un discours scientifique sur la nation coréenne, s'est perpétué après que le gouvernement coréen eut repris possession des rênes de la nation comme dans d'autres pays ayant reconquis leur indépendance et proposé une nouvelle forme de muséalisation politique (Anderson, 2006 [1983] : 180). Par ses musées, la République de Corée assoit son image à l'extérieur de ses frontières. Même si ce pays ne jouit que d'une existence récente sur la scène mondiale, il prouve par la représentation visuelle de son passé que sa nation existe depuis longtemps et s'enorgueillit d'une civilisation *sui generis* fort ancienne. Sur un plan intérieur, le musée prend le parti de son système de gouvernement institutionnalisé en tant qu'État-nation moderne et apporte des preuves matérielles de son glorieux passé qu'il conserve et expose dans ses musées, ce qui légitime le gouvernement sud-coréen en sa qualité d'héritier de ses prédécesseurs qui ont façonné l'histoire coréenne et prive par là même son homologue nord-coréen de ce statut. Véhiculant cette version de l'histoire autorisée par l'État, le musée en tant que lieu d'éducation informelle et non formelle soutient la formation d'une conscience

nationale et la construction de l'identité nationale. Pour mener à bien ce projet, il lui est indispensable d'instituer des symboles nationaux et un système de représentation des valeurs propres au pays.

Dans ce contexte, le confucianisme, idéologie officielle du royaume du Chosŏn, dernière dynastie à avoir régné sur la Corée, sert ainsi de fondement à la construction de l'identité coréenne, particulièrement en façonnant l'éthique de la société ainsi que ses canons esthétiques. Sous ce régime autoritaire, on se devait d'être fidèle au roi et de faire preuve de piété filiale, ces vertus éminemment confucianistes qui ont été de nouveau prônées par le régime militariste du Japon entre le début du XX^{e} siècle et la fin de la Seconde Guerre mondiale, mais qui ont alors suscité l'indignation. Cette idéologie a connu une seconde renaissance au sein de la société coréenne, mais en suivant une tout autre direction. En mettant au premier plan la spiritualité confucéenne, s'est répandue l'idée que l'Asie de l'Est pouvait guider le monde, surtout l'Occident, trop matérialiste. En République de Corée, cette idée était plutôt soutenue par l'élite de la vieille génération après l'établissement d'un gouvernement civil dans les années 1990. Célébrant le modèle d'une société confucianiste idéale, même si l'expérience et les faits historiques le démentent souvent, les chauvinistes confucéens étaient persuadés que le confucianisme pouvait sauver le monde de la corruption morale, d'un matérialisme excessif et endiguer la destruction de l'environnement naturel (Cho, 1998 : 74-76). La patrimonialisation de la culture des *sŏnbi* (선비), ces lettrés confucianistes, a été voulue par ce mouvement, de même que les installations de *sarangbang* qui, en tant que dispositif expographique, ont vu leur nombre se multiplier dans les musées coréens et étrangers, non seulement dans les musées dédiés à l'ethnologie, mais aussi dans les musées d'art.

En sus d'étudier son but visant à communiquer des connaissances scientifiques, nous tablerons sur l'hypothèse que l'ensemble de la mise en exposition de *sarangbang* peut

constituer un autre enjeu important pour la promotion d'une image nationale positive. Ainsi, nous examinerons le récit impliqué par chaque mise en scène et les faits scientifiques sélectionnés ou exclus de ce récit en collationnant les passages des textes des salles d'exposition consacrés au confucianisme.

4.2. Les dits et non-dits des mises en scène

4.2.1. Un récit visuel

Dans un cadre communicationnel, la mise en exposition d'un *sarangbang* décrit non seulement un lieu de vie, mais elle transmet aussi un récit aux visiteurs. Les concepteurs de ce dispositif ont élaboré intentionnellement une situation scénique formulant un récit très court présentant ce lieu en relatant un événement ordinaire vécu par un personnage fictif.

Figure 70 : Scène de lecture des *sarangbang* du NFM (à gauche) et du NMK (à droite)

Ce personnage imaginaire ayant existé naguère possède des goûts très sobres et aime lire des ouvrages dans sa bibliothèque. Un livre ouvert posé sur une table, le matelas positionné devant cette table et la lampe installée à proximité jouent ici un rôle similaire à celui des accessoires de théâtre qui conduisent à imaginer une situation. En tant

qu'outil de vulgarisation, ce récit peut permettre aux visiteurs de ressentir plus intimement et de manière plus vivante des faits anciens et transmettre explicitement le message de ses concepteurs. Cependant, il ne paraît pas évident aux visiteurs que ce récit très simple se déroulant dans l'espace du *sarangbang* leur livre toutes les informations nécessaires sur cet objet de vulgarisation scientifique.

4.2.2. Le paradigme du *sarangbang* : *in absentia*

Le sens intentionnel de la mise en exposition des *sarangbang* que nous analysons proposé par leurs mises en scène et leurs textes de médiation reprend les points communs suivants : le *sarangbang* est une pièce réservée à un homme, dans laquelle il lit et accueille ses invités. Celui du NMK présente une décoration sobre évoquant le style de la noblesse. En réalité, comme nous l'avons vu précédemment, les multiples tâches de la vie quotidienne sont effectuées dans le *sarangbang*. Ses fonctions de bibliothèque, de bureau ou de salon n'en révèlent qu'une partie. En outre, le fait que les lettrés confucianistes aimaient avoir une vie simple et privilégiaient un goût sobre ne relève que d'une vision idéale, comme le contredisent historiquement ces articles luxueux importés de Chine et leur exposition soignée dans le *sarangbang* pour que les hôtes puissent les apprécier et estimer le maître des lieux en fonction de son aptitude à suivre les modes d'alors, tout en suscitant une certaine compétition entre lettrés.

Par leur nature, les explications relatives à un savoir scientifique sont généralement admises car perçues comme intégrales et objectives. Néanmoins, elles présentent souvent des variations. Ces textes de vulgarisation scientifique laissent ainsi en suspens les questions suivantes, n'expliquant pas certains faits relatifs au mode de vie dans l'espace même du *sarangbang*. Pourquoi leurs concepteurs excluent-ils certains points en ne les traitant pas dans la mise en exposition ? Les jugements de valeur des concepteurs influencent leurs décisions et les critères qu'ils appliquent ne semblent guère scientifiques mais plutôt politiques (peu importe que les concepteurs aient

conscience ou non de cela). Le message s'organise en fonction de choix et de combinaisons parmi de multiples éléments possibles. Une représentation fragmentaire sans justification de décision n'offre donc aucune garantie de neutralité et d'objectivité, dessein que toute science poursuit pourtant depuis longtemps. Or, la signification de cette scène de *sarangbang* implantée au cœur d'un musée relève davantage du domaine d'un mythe que l'État souhaitait entretenir, fortifier et propager auprès du public.

4.3. L'éthique et l'esthétique du confucianisme

Le tableau suivant met en en évidence les points de discours liés à aux idées confucéennes des textes linguistiques de la mise en exposition de *sarangbang*. Nous avons choisi de classer en deux colonnes les normes de conduite et les normes de beauté édictées par le confucianisme.

		Éthique	Esthétique
Audioguide	NFM	*- habituellement, le maître de maison lit des ouvrages ou écrit pendant la journée* *- des instruments d'écriture* *- il accueille des hôtes*	*- peintures de quatre plantes magnifiques*
	NMK	*- les hommes et les femmes respectaient une répartition par sexes et conservaient des quartiers distincts.* *- lieu d'étude ainsi qu'espace pour accueillir les hôtes* *- des propos célèbres de sages confucéens accrochés au mur* *- ils ne disposaient que de quelques meubles essentiels* *- l'absence d'encombrement de l'espace intérieur reflétait le discernement spirituel et la*	*- les lettrés confucianistes de Chosŏn, qui constituaient la classe dirigeante, aimaient la simplicité et la discrétion* *- le* sarangbang *était agencé de façon élégante, mais noble et sobre* *- les couleurs sont toutes discrètes* *- une peinture de paysage à l'encre de Chine* *- le plus souvent, ces pièces font ressortir la beauté du grain du bois naturel sans ornementation excessive*

		pureté morale d'un gentilhomme confucéen	
Catalogue	NFM	*- Le sarangbang est un espace éloigné de l'anbang des femmes* *- ils lisaient ou accueillaient leurs visiteurs* *- des instruments d'écriture*	
	NMK	*- l'espace du patriarche* *- un cabinet de travail et comme lieu d'échanges et d'accueil des visiteurs masculins*	*- . Par conséquent, le sarangbang, agencé en fonction de ses goûts, reflète les choix et la distinction de son occupant.*

Figure 71 : Tableau des discours éthique et esthétique du confucianisme dans les dispositifs de médiation écrite et orale

La colonne de gauche tend à présenter la société confucéenne et les règles la régissant. En résumé, il s'agit d'une société patriarcale qui différencie strictement les activités des hommes de celles des femmes. La vie des hommes, convenablement remplie, était simple et austère, consacrée à l'étude (lecture et écriture) et l'accueil d'hôtes. Dans la colonne de droite, des exemples illustrant les goûts simples et modestes de ces hommes sont énumérés, appréciant des teintes claires et un décor minimaliste, par exemple, des peintures à l'encre de Chine et des meubles en bois assez dépouillés.

La médiation orale et écrite entretient certaines affinités avec les mises en scène des *sarangbang* de ces deux musées et confirme également les jugements de valeur de leurs concepteurs (soit du musée, soit de l'État) reflétés par la mise en exposition des *sarangbang*. Par ailleurs, d'autres informations utiles mais non décrites dans la scène ne sont pas abordées par d'autres supports.

Pour demeurer neutre et objectif, il est préférable d'essayer de reproduire méticuleusement la réalité. La situation de communication des musées et les caractéristiques des dispositifs de vulgarisation scientifique de la mise en exposition des *sarangbang* la font percevoir par les visiteurs comme une reproduction fidèle suivant la véracité historique de ce mode de vie et les goûts des Coréens d'autrefois. En outre, par leur nature plastique/iconique, les *sarangbang* reproduits par les musées eux-mêmes font partie intégrante de l'histoire vivante et artistique de la Corée, cette icône permettant de construire le savoir relatif de la société. Ainsi, on peut émettre l'hypothèse que, dans l'esprit des Coréens, ce type de reproductions similaires présenté dans des salles de musées, tout en réintégrant les *sarangbang* disparus et leurs usages imperceptibles dans la vie réelle des Coréens, représenterait véritablement un *sarangbang* authentique, quoique de manière quelque peu synthétique. Cet outil d'aide à la communication de connaissances scientifiques au public construit et fait circuler paradoxalement un pseudo-savoir relatif, d'une part par ses caractéristiques de signe iconique et, d'autre part, par son orientation idéologique.

5. Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons scruté la problématique de notre thèse selon deux axes : 1) l'emploi d'un dispositif de médiation muséale aidant à livrer des informations relatives au contexte d'exposition de l'art coréen et 2) l'insertion d'un discours politique nationaliste au cœur d'un dispositif de vulgarisation du discours scientifique de l'art historique coréen.

Tout d'abord, l'analyse des mises en exposition appréhendée selon deux phases de lecture, consistant à pointer leurs messages dénotés et connotés, a montré qu'il existe des points communs ainsi que des dissemblances selon le contexte dans lequel se situent ces dispositifs. Leurs éléments expographiques se révèlent similaires : 1) un schéma, une image de la scène et une liste des objets exposés sont disposés en face de

la mise en scène ; 2) une maquette de maison de style de la période du Chosŏn sert d'extérieur et de plateau à la scène ; 3) différents objets mobiliers anciens sont disposés comme pour illustrer un moment de vie. Ainsi, ces *sarangbang* évoquent un lieu d'étude réservé à un homme. Le message dénoté par la mise en exposition des *sarangbang* est que les Coréens habitaient (ou habitent) dans ce type de maison de bois décorée d'un mobilier de petite taille, le schéma servant à identifier les objets exposés à l'intérieur.

Notre seconde lecture de la mise en exposition d'un *sarangbang* s'est concentrée sur leurs deux contextes muséaux différents : un musée des beaux-arts et un musée des arts et traditions populaires. Le message connoté par chaque musée varie, d'une part, avec la lumière produisant une certaine ambiance, d'autre part, en fonction de l'angle de vue selon lequel les visiteurs perçoivent la scène, ainsi que par le message des audioguides précisant des points différents. *A contrario*, le *sarangbang* du National Folk Museum privilégie un aspect vivant et intime, tandis que celui du National Museum of Korea esthétise cette scène en préservant une distance avec les visiteurs.

Pour finir, nous avons analysé l'implication du récit politique qui montre l'estime du confucianisme du côté de la République de Corée, dans le discours du dispositif muséal à travers le récit visuellement proposé par la mise en scène d'actants animés et par les textes de la médiation. La scène évoque un personnage coréen imaginaire, aux goûts très sobres, aimant lire. Par cette mise en scène résultant de choix et de combinaisons d'objets mettant en avant-plan l'une des fonctions du *sarangbang* sans justifier ce choix et sans proposer d'informations supplémentaires relatives à d'autres faits socio-historiques concernant le *sarangbang*, les visiteurs sont conduits à imaginer et à s'approprier une situation transmettant des connaissances et des valeurs pouvant être implantées en tant que seule vérité scientifique relative au *sarangbang*.

CONCLUSION DE LA SECONDE PARTIE

Dans cette dernière partie, nous avons exploré les problématiques posées par la transmission des connaissances de l'art historique coréen par un dispositif de médiation muséale, le *sarangbang*, dans un musée dédié à l'art coréen.

L'auteure de cette thèse est sud-coréenne et a été formée à l'histoire de l'art à l'Université de Séoul, en République de Corée, à la fin des années 1990. Ainsi, elle connaît le discours sur la modernisation du pays et sur le nationalisme imposé au domaine de l'histoire de l'art coréen. Ses expériences professionnelles au National Museum of Korea et au Los Angeles County Museum of Art soulèvent une question quant au positionnement du discours muséographique de l'art coréen entre sphère artistique et culturelle. Le récit de sa recherche relatant ses voyages à Séoul pour travailler sur le terrain pointe également son savoir d'initiée sur la situation sud-coréenne. Cette approche personnelle du sujet à l'étude permet de cadrer de manière plus approfondie et concrète l'outil d'analyse des données obtenues grâce aux relevés muséographiques, qui aident à restituer la situation de communication dans les salles d'exposition des mises en scène de *sarangbang*, et grâce aux documents récupérés dans les archives des musées, ce qui nous permet de mieux comprendre le contrat de communication de ces musées s'appuyant sur leurs conventions muséographiques.

Finalement, l'analyse des registres de la mise en exposition des *sarangbang* du National Museum of Korea et du National Folk Museum permet de vérifier certains points relatifs à la communication de connaissances sur l'art coréen. Ce dispositif adopte un mode d'exposition développé à l'époque moderne recourant à des éléments historico-culturels pour transmettre l'essence de ce qui est perçu de nos jours comme coréen. À l'opposé de la mise en scène *sarangbang* du National Folk Museum, celle du *sarangbang* du National Museum of Korea propose une sorte de médiation

artistique en traitant soigneusement l'esthétique du choix d'objets et leur arrangement, ainsi qu'une médiation textuelle privilégiant un point de vue esthétique de cette culture. Par conséquent, ce dispositif de médiation muséale propose un discours scientifique sur l'art historique en contextualisant les objets exposés considérés en général comme transmettant un discours scientifique ethnographique. Néanmoins, l'enjeu politique qui intervient dans l'historiographie et le discours muséal de l'art coréen co-construit le discours véhiculé par le dispositif de médiation de la vulgarisation scientifique de l'art historique. En choisissant spécifiquement la fonction de cabinet de travail du *sarangbang* parmi d'autres en faisant une sélection des faits historiques et en matérialisant un récit fictionnel en le figeant à un moment consacré aux lectures d'un gentilhomme, le *sarangbang* du National Museum of Korea ne transmet qu'une information partielle et une valeur limitée en produisant des connaissances partiales sur le *sarangbang* et sa culture qui ne pourront être envisagés pleinement par les visiteurs.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Comme conclusion à cette recherche doctorale, nous proposons tout d'abord un résumé des résultats obtenus au cours de l'élaboration des deux parties de cette thèse. Nous formulerons cette récapitulation grâce aux arguments de chacun des six chapitres consacrés à notre objet d'analyse, la mise en exposition de *sarangbang*. Le but de cette recherche se focalise en effet sur la compréhension de la situation communicationnelle des connaissances scientifiques ainsi que des valeurs livrées par un musée d'art. Pour ce faire, nous avons choisi d'analyser très finement un type de dispositif de médiation muséale qui véhicule le discours scientifique du musée, soit la restitution d'un *sarangbang*, mais présentée dans deux musées nationaux, l'un dédié aux beaux-arts et l'autre consacré aux arts et traditions populaires. En effet, nous estimons que le *sarangbang* constitue un archétype paradigmatique des productions artistiques coréennes et qu'il condense plusieurs problématiques relatives aux arts et aux musées de la péninsule. Parfois, ce dispositif est présenté sous forme de maquette ou d'intermède visuel et matériel visant une contextualisation des objets exposés dans une salle d'exposition. Il est aussi parfois appréhendé en tant qu'objet exposé mais créé récemment pour permettre au public actuel d'apprécier une culture expirante. Mais toujours, la conception et la perception de ce *sarangbang* au sein d'un musée font appel à des connaissances relatives au *sarangbang* ainsi qu'à la société et à la culture dont il relève. Ils font également appel à diverses perspectives ayant trait aux arts, aux objets destinés à être exposés, aux dispositifs de médiation du *sarangbang* restitué lui-même, aux visiteurs des musées. En guise de conclusion, nous établirons donc à nouveau un lien entre les divers contextes et concepts traités et les résultats de nos analyses. Ensuite, pour terminer cette thèse, nous présenterons quelques remarques et questions soulevées par cette recherche pour dégager les règles de communication opérant au sein des musées.

La première partie de cette thèse définit le cadre de notre recherche pour nous permettre de cerner les divers contextes historiques et sociaux relatifs à notre sujet et à l'objet de notre recherche. Les théories et les concepts de muséologie, de sémiotique et de sociologie des connaissances débattus nous ont permis d'établir le questionnement et les hypothèses étayant cette thèse. Nous avons scruté notre objet de recherche sous tous les angles afin d'appréhender véritablement sa signification dans son ancien contexte d'origine et dans le monde muséal actuel.

De nos jours, la mission d'exposer les arts coréens en République de Corée a été confiée aux trois grands musées nationaux. Ainsi, le National Museum of Korea est le plus grand musée du pays. Il fait autorité dans les domaines de l'archéologie, des arts et de l'histoire de la Corée prémoderne, soit avant 1910 (année de son annexion par le Japon), ce qui correspond donc aux périodes et aux styles antérieurs à la modernisation connue par le pays au XX^{e} siècle. Le National Folk Museum traite de l'ethnologie de la Corée, c'est-à-dire de ses traditions anciennes et de sa culture populaire. Le National Museum of Modern and Contemporary Art collecte, étudie et expose principalement les productions artistiques modernes et contemporaines coréennes conçues à partir du XX^{e} siècle et relevant d'un style que l'on peut qualifier d'occidental. Pourtant, le découpage de ces domaines artistiques ne se révèle pas toujours évident, ce dont témoigne l'histoire complexe de ces trois musées jalonnée de fusions et de scissions. Certains objets demeurent toujours dans une zone indéfinie, sorte de *no man's land* entre ces institutions, nous laissant cependant entrapercevoir les limites ou les bornages de ces musées et leur genèse. En outre, ces objets tendent à prouver que le statut et la valeur d'une œuvre d'art ne lui sont pas inhérents dès sa production mais qu'ils varient en fonction du contexte rencontré.

La modernisation galopante qu'a connue le pays et l'identité culturelle que lui a imposée un pays colonisateur non occidental n'ont pu que compliquer l'histoire de l'art coréen. Les préceptes emblématiques régissant le pays n'étaient en effet guère fondés

sur une réalité coréenne mais répondaient à des exigences extérieures. Notre objet de recherche, le *sarangbang*, relève de cette catégorie. Dans les deux musées que nous avons sélectionnés, le National Museum of Korea et le National Folk Museum, et qui sont dédiés aux arts coréens prémodernes, selon les critères actuels, aux beaux-arts et aux arts populaires, les mises en scène de *sarangbang* se révèlent similaires, avec cette structure présentant un intérieur meublé d'une maison traditionnelle coréenne. Cependant, le message transmis par les écrits des conservateurs et le résultat anticipé de la lecture de cet objet par les visiteurs qui s'opère dans la situation de communication de ces deux salles d'exposition paraissent peu similaires. Les objets sont classifiés pour intégrer tel ou tel musée, de même, l'appellation d'un musée permet aussi de classer ses collections. Or, ces institutions muséales, dont l'origine remonte à la colonisation, reflètent toujours les orientations d'un pouvoir politique. Après l'Indépendance, ces musées ont politiquement fonctionné en vue de promouvoir l'idéologie nationale en contrôlant la signification des objets d'art par un discours assigné.

De tout cela découle l'intérêt que nous portons à la situation communicationnelle opérant dans les salles d'exposition des musées, concernant notamment la communication de connaissances scientifiques qui paraissent avoir toute légitimité pour transmettre le discours d'un musée à ses visiteurs au nom de la vulgarisation scientifique. La vulgarisation (ou la publicisation) scientifique, qui a débuté avec la culture des Lumières qui s'était donnée pour but de promouvoir la culture et les savoirs scientifiques auprès de classes sociales non spécialistes en art, se réalise essentiellement au sein des musées dédiés aux sciences et aux techniques. Cependant, comme les méthodes et la validité des recherches en sciences humaines empruntent aussi depuis longtemps à celles des sciences dites dures, nous pouvons nous permettre d'appliquer la notion de vulgarisation scientifique au domaine des musées dédiés aux arts qui communiquent des connaissances construites par des disciplines telles que l'histoire de l'art, l'esthétique, l'anthropologie, l'ethnologie et l'histoire. Si l'on

reprend l'idée des sociologues de la connaissance voulant que savoirs et sciences nouent des relations intimes avec la société, les agents sociaux sont donc supposés participer à la construction de nos connaissances sur les arts, ce qui écarte l'idée établie que les spécialistes et les conservateurs acquièrent par l'étude des connaissances relevant d'un *ailleurs* et les transmettent telles quelles aux visiteurs. Ainsi, l'observation et la *microanalyse* de l'environnement de *sarangbang* aménagés dans des salles de musées semblent intéressantes pour appréhender ce processus de construction des connaissances relatives à l'espace social coréen. Comme étape préliminaire, nous avons pris connaissance d'informations déjà établies sur le *sarangbang* et la perception de cet espace désuet pour la société sud-coréenne contemporaine. Le *sarangbang* est une pièce essentielle dans une demeure ancienne de la seconde moitié de la période du Chosŏn, où se déroulaient toutes les activités de la vie quotidienne d'un habitant masculin, comme dormir, manger et même excréter, ce qui reflète parfaitement l'idéologie confucianiste imposant une stricte division entre les sexes. L'occupant de cette pièce était donc un lettré confucianiste appartenant à la classe dirigeante et qui consacrait sa vie à l'étude, à des activités culturelles, à l'accueil de ses hôtes et à éclairer la communauté. À la suite de la modernisation des habitations, le *sarangbang* a disparu des maisons coréennes mais, en amont des années 1990, ce concept traditionnel a été restauré en tant que patrimoine de la République de Corée devant être conservé et transmis, et ce, dans un contexte de revalorisation du confucianisme pour réaffirmer cette si grande sagesse des ancêtres. La fabrication de ce nouveau symbole national, illustrant la vie idéale d'un homme de la haute société du XIX^{e} siècle, constitue un modèle de vie spirituelle pour les Coréens actuels. Nous présumons que l'espace muséal, qui nous a permis d'observer et d'analyser les installations modernes de *sarangbang*, constitue un lieu essentiel pour comprendre ce que représente le *sarangbang* et partager ces notions.

La seconde partie de cette thèse est consacrée à l'analyse de la situation communicationnelle produite autour de notre objet de recherche. Tout d'abord, nous

nous sommes présentée en tant que chercheur accomplissant cette thèse en proposant un récit dévoilant des évènements personnels en lien avec cette recherche, selon l'approche de l'auto-ethnographie et de la sémio-pratique, et révélant nos modes d'investigation pour collecter des données d'analyse, associant relevés muséographiques et lectures de documents. Ensuite, nous avons proposé une description analytique de nos deux terrains d'étude, en nous focalisant sur les mises en scène du National Museum of Korea et du National Folk Museum. Puis, nous avons développé nos modes d'analyse, en proposant une lecture sémiotique de cette mise en scène selon une approche barthésienne et une analyse du contenu des textes linguistiques relatifs à l'objet exposé. Enfin, nous avons synthétisé les résultats des analyses de ces mises en scène et des textes qui leur sont consacrés selon trois thèmes, la modernité, la *coréanité* et le récit politique, déterminés en fonction des investigations que nous avions menées pour concevoir la première partie de cette thèse.

Dans le but de concevoir une analyse sémio-pragmatique qui considère aussi la production de sens en fonction du contexte, nous avons tenté de présenter de manière auto-ethnographique notre positionnement de chercheur vis-à-vis du sujet de notre thèse. Avec ces deux récits, l'un sur notre vie personnelle et professionnelle en lien avec notre nationalité sud-coréenne et notre cursus en histoire de l'art, et le second évoquant nos expériences sur le terrain, nous avons souhaité partager une réflexion et un savoir sur le contexte sud-coréen selon la vision d'une muséologue en art coréen. Pour collecter des données analysables plus concrètes sur l'installation des *sarangbang*, nous avons pris des photographies sous divers angles, passé un certain temps à observer les modes de visite du public et converti les textes écrits présents dans les salles d'exposition en fichiers informatiques. Les renseignements obtenus en compulsant des documents d'archives et des ouvrages abordant la mise en exposition des *sarangbang* ont servi à établir une approche de leur situation dans l'environnement de leur salle d'exposition et à vérifier certains éléments au moment de l'analyse de ces mises en scène.

La restitution du *sarangbang*, installée au National Folk Museum depuis son ouverture dans les années 1960, ne constitue qu'une partie de cette maison traditionnelle puisqu'y sont également visibles les espaces équivalents de cette habitation dédiés aux femmes et aux serviteurs. Ainsi, cette restitution sert à présenter le mode d'habitat de certains Coréens à un moment donné de leur histoire. Dans un premier temps, elle a été présentée dans une vitrine mais, depuis les années 1970, l'intérieur du *sarangbang* exposé est celui d'une maison authentique bâtie au XVIII[e] siècle. Par contre, son installation au National Museum of Korea est plus tardive, car ne datant que des années 1990. Cette installation a été introduite au sein du musée en tant que dispositif de médiation muséale pour visualiser l'usage et la fonction de ses meubles et ustensiles de calligraphie. Par ailleurs, on y a ajouté une dimension esthétique afin de renforcer l'harmonie de l'agencement de l'intérieur du *sarangbang*. Les maisons exposées au NMK ont toutes été bâties sur place par des artisans et des bâtisseurs d'édifices traditionnels. Par cette description analytique et cette recherche historique, nous avons tenté de débusquer le sens attribué et les regards portés sur ces mises en scène, significations souhaitées par le musée privilégiant certaines approches.

En fin de compte, l'écriture des connaissances dans le dispositif se situe au centre de notre analyse. La lecture des mises en scène de *sarangbang*, en empruntant l'approche de Barthes de différents médias, comme la photographie, la peinture et le cinéma, a démontré que le message dénoté potentiel émis par la combinaison des signifiants de cette architecture de style traditionnel coréen, des meubles et des articles disposés pour constituer ce cabinet de travail, est le même pour les deux musées, mais que leurs différents messages connotés sont interprétés de manière relative. Le discours développé autour du *sarangbang* ainsi que les divers contextes de visite, comme ceux édictés par la couleur de la lumière et l'angle de vue, imposent des différences au cœur même de ces deux mises en scène. Ces messages différents ancrés par la médiation de l'audioguide livrent aussi plusieurs messages aux visiteurs. Par exemple, ceux du

National Folk Museum ne portent que sur l'identification, le fonctionnement et la description de la scène, tandis que ceux du National Museum of Korea dialoguent davantage sur l'ambiance même de la scène et les goûts esthétiques de son occupant. Enfin, en comparant les connaissances générales que procurent le *sarangbang*, nous avons remarqué l'orientation et l'accent communs de la mise en scène et des écrits des musées sur le *sarangbang*, soulignant ce goût de l'étude estimable et la mise en valeur d'un décor sobre. En somme, avec ces dispositifs scéniques, les musées transmettent une information qui ne dévoile qu'une partie des faits historiques sans suggérer l'existence de bien d'autres choses. La stratégie de vulgarisation scientifique, qui doit mettre de l'avant certains éléments et se centrer sur eux afin de rendre le message plus accessible aux visiteurs, est uniformisée par les critères subjectifs édictés par l'État ayant pour intention politique de promouvoir les valeurs confucianistes auprès de la société coréenne et du monde entier. En outre, d'autres stratégies de vulgarisation scientifique par des signes iconiques ayant pour but de capter des informations livrées instantanément et d'élargir une signification en l'enrichissant font circuler de faux savoirs visuels sélectivement forgés actuellement par leurs concepteurs œuvrant dans les musées d'art.

Pour conclure, rappelons quelques remarques sur les règles relatives à la communication des connaissances dispensée par un dispositif de médiation au sein d'un musée d'art. Les œuvres et les savoirs livrés dans une salle d'exposition entretiennent des rapports privilégiés avec les musées qui les accueillent et les émettent. Un musée est censé garantir l'authenticité des objets qu'il expose et les savoirs scientifiques qu'il transmet. Néanmoins, le dispositif du *sarangbang* est construit en profitant grandement d'un angle visuel. Autrement dit, il permet de visualiser les connaissances en histoire de l'art à transmettre. Pourtant, cet objet plastique de grandes dimensions peut induire une concurrence avec les autres œuvres exposées qui sont également des objets visuels. En outre, aucun label ne peut garantir l'authenticité, pas même le numéro d'inventaire des meubles et des articles disposés à l'intérieur du

sarangbang. La démarcation imprécise des objets authentiques et des accessoires façonnés pour la médiation muséale ou celle des artefacts du passé et des synthèses actuelles embrouille les visiteurs et diminue leur confiance quant à l'objectivité scientifique et l'authenticité artistique que devrait assumer le musée par le contrat de communication passé entre le musée d'art et le visiteur. Par conséquent, la médiation dans un musée d'art qui contextualise des objets d'art grâce à des maquettes, ce que l'on retrouve souvent dans les conventions muséographiques des musées ethnographiques, place l'objet d'art dans son contexte social et culturel et affaiblit son statut d'objet artistique.

Émettons aussi une autre remarque quant à la présentation des faits historiques relativement à des œuvres esthétiques. Un musée d'art présente-t-il une description neutre quant au sens esthétique ou une proposition de beauté idéale pour une époque ? En fait, ces deux points peuvent faire l'objet d'une étude à part entière et doivent être appréhendés selon une approche scientifique relevant de l'histoire de l'art. Cependant, si le musée choisit de privilégier l'esthétique dans un dispositif créé par lui, il est nécessaire qu'il mentionne et justifie ce choix. Le musée est aussi considéré comme un témoin présent de ce qui s'est passé autrefois, le présentant tel qu'il était, mais non comme un lieu de propagande de certaines normes esthétiques qu'il tenterait d'imposer au public.

Le concept de sciences du « culte du cargo » a été formulé par Richard Feynman en 1974[166] pour nous mettre en garde contre ces pseudo-sciences qui semblent adopter des raisonnements scientifiques mais qui ne suivent pas correctement les principes des études scientifiques, ne faisant que les imiter en espérant obtenir les mêmes résultats, et dont la probité peut être remise en question. Comme la vulgarisation des

---

[166] L'adresse de la cérémonie de la fin d'études de 1974 de Caltech.
(http://calteches.library.caltech.edu/51/2/CargoCult.htm, consulté le 27 avril 2017)

connaissances obtenues par les musées par une approche scientifique trop lâche ou qui les considèrent comme un instrument de propagande, les connaissances produites dans la situation communicationnelle de la salle d'exposition d'un musée courent le risque de n'être que pseudo-scientifiques, faisant ainsi perdre au musée sa crédibilité scientifique en tant que pôle scientifique. Demeure donc une question d'une grande importance : comment éviter ce risque au moment où les musées d'art projettent ou mettent en pratique une communication de leurs connaissances par le moyen de dispositifs de médiation muséale technologique enrichie, à l'heure actuelle, alors que certaines exigences sociales ne font que croître ?

RÉFÉRENCES

ABE Stanley, 2011, « The modern moment of Chinese Sculpture », in *Exhibiting Asian Art: Issues and Perspectives*, Séoul: Kungnip Chungang Pangmulgwan : Kungnip Chungang Pangmulgwanhoe, pp. 27-45.

ABT Jeffrey, 2011, « The origins of the Public Museum », in Macdonald, Sharon [dir], *A companion to museum studies,* Chichester : Wiley-Blackwell, pp. 115-134.

AMES Michael M., 1995, *Cannibal tours and glass box*, Vancouver : UBC presse, 212 p.

AMES Roger, 1996, « Yugyo wa sahoe palchŏn », in Ch'ung-nyŏl Kim et al., *Tongyang sasang kwasahoe palchŏn*, Seoul : Tonga Ilbosa, pp. 187-208.

ANDERSON Benedict, 2006 [1983] , Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, Londres et New York : Verso, 192 p.

ANDERSON Leon, 2006, « Analytic Autoethnography », in *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol. 35, pp. 373-395.

ARON Raymond, 1936, *La sociologie allemande contemporaine*, Paris : PUF, 176 p.

ARONSSON Peter, 2010, « Explaining national museums exploring comparative approaches to the study of national museums », in KNELL S., ARONSSON P., et AMUNDSEN A. B. [dir], *National Museums: New Studies from Around the World*, Londres et New York : Routledge, pp. 29-54.

ARPIN Roland, 1999, *La fonction politique des musées*, Montréal ; Fides ; Québec :Musée de la civilisation, 44 p.

ATSUSHI Kaneko, 2009, *Pangmulgwan ŭi chŏngch'ihak*, Seoul : Nonhyŏng, 236 p.

AUSTIN John L., 1962, *How to do things with words*, Oxford : Oxford University Press, 169 p.

BAL Mieke, 2011, « Exposing the Public », in Macdonald, Sharon [dir], *A companion to museum studies,* Chichester : Wiley-Blackwell, pp. 525-554.

BALLÉ Catherine et POULOT Dominique, 2004, *Musée en Europe : une mutation* inachevée, Paris : La Documentation française, 286 p.

BANN Stephan, 1998, « Art History and Museum », in Mark A. Cheetham et als [dir], *The Subjects of Art History : Historical Objects in Contemporary Perspectives*, pp.230-249.

BARTHES Roland, 2007 [1957], *Mythologies*, Paris : Éd. Du Seuil, 275 p.

_____, 1964a, « Éléments de sémiologie », in *Communications*, Vol. 4., pp. 91-135.

_____, 1964b, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, Vol. 4., pp. 40-51.

_____, 1961, « Le message photographique », in *Communications*, Vol. 1., pp. 127-138.

BELTING Hans, 1987, *The end of the history of Art ?*, Chicago :University Of Chicago Press, 120 p.

BERGER Peter L. et LUCKMANN Thomas, 1966, *The social construction of reality : a treatise in the sociology of knowledge,* New York : Anchor Books, 203 p.

BÉGHAIN Patrice, 1998, *Le patrimoine : culture et lien social*, Paris: Presses de Sciences Po, 115 p.

BENNETT Tony, 1995, *The birth of the Museum : History, Theory, Politics,* Londre : Routledge, 278 p.

BENVENISTE Émile, 1966, *Problèmes de linguistique générales vol 1*, Paris : Gallimard, 356 p.

BORK Robert O, 2007, « Art, Science, and Evolution », in MANSFIELD Elizabeth, ed, *Making Art History : A Changing Discipline and Its Institutions*, Newyork : Routeledge, pp. 187-201.

BOULESTEIX, Frédéric, 2001, « La Corée, un Orient autrement extrême », in *Revue de littérature comparée 297*, pp. 93-111.

BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, 1966, *L'amour de l'art*, Paris : Édition de minuit, 216 p.

BOUVIER Alban, 2011, « Connaissance de l'individuel et science du général : une comparaison entre science de l'homme en société et science de la nature », in MARTIN Thierry (dir.), *Les science humaines sont-elles des sciences ?,* Paris : Vulibert, pp. 35-52.

BOYER Henri et LOCHARD Guy, 2016 « Le discours doit être analysé en rapport avec les dispositifs de mise en scène : Entretien avec Patrick Charaudeau », in *Mots. Les langages du politique*, n°111, pp. 131-146.

CAMBON Pierre *et al.*, 2001, *L'art coréen au musée Guimet*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 284 p.

CAMBONE Marie, 2016, « La médiation patrimonial à l'épreuve du numérique : Analyses de dispositifs de médiation de l'espace urbain patrimonial », Thèse de doctorat, Thèse de doctorat, Avignon et Montréal, Université d'Avignon et des pays Vaucluse et Université du Québec à Montréal.

CHABANOL Elisabeth, 2006, « Le Pavillon de la Corée à l 'Exposition universelle de 1900 à Paris : 14 avril (inauguration officielle)-12 novembre 1900 », in *Souvenirs de Séoul : France-Corée, 1886-1905 : 120e anniversaire de l'établissement des relations diplomatiques franco-coréennes*, Seoul: Ecole française d'Extrême-Orient: Musée de la Korea University, pp. 120-145.

CHAKRABARTY, Dipesh, 2002, « Museums in Late Democracies », in *Humanities Research,* Vol IX (1), pp. 5-12.

CHANG Chin Sung, 2011, « Toward the History of Art as a Humanistic Discipline: Retrospects and Prospects of Korean Art History», in *The Korean Historical Review*, Vol.211, pp. 327-358.

CHANG Chu Keun, HA Hyo Gil et JUNG Jong-su, 1996, « Kungnip Minsok Pangmulgwan 50-yŏnsa », in KUNGNIP MINSOK PANGMULGWAN (KOREA), *Kungnip Minsok Pangmulgwan 50-yŏnsa*, Seoul : Kungnip Minsok Pangmulgwan, pp. 311-345.

CHANG Chu Keun, 1996, « Kungnip minsok pangmulgwan ŭi palchŏn panghyang kwa kwaje», in KUNGNIP MINSOK PANGMULGWAN (KOREA), *Kungnip Minsok Pangmulgwan 50-yŏnsa*, Seoul : Kungnip Minsok Pangmulgwan, pp. 385-391.

CHANG Chu Keun, 2009, « Segye e han'guk ŭi minsok munhwa rŭl allida », in TONGA ILBOSA et *al.*, *Pangmulgwan e salda : Han'guk pangmulgwan 100-yŏn ŭi saramdŭl*, Seoul: Tonga Ilbosa, pp. 258-283.

CHARAUDEAU Patrick, 2016, « Entretien : « Le discours doit être analysé en rapport avec les dispositifs de mise en scène », in *Mots*, n°111, pp. 131-145.

_____, 1995, « Une analyse sémiolinguistique du discours », in *Langage*, n°117, pp. 96-111.

CHARAUDEAU P. et MAINGUENEAU D., 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris : Seuil, 661 p.

CHAUMIER Serge, 2013, *Traité d'exposition : les écritures de l'exposition*, Paris : La documentation française, 112 p.

CHAUMIER Serge et MAIRESSE François, 2013, *La médiation culturelle*, Paris : Armand Colin, 275 p.

CHO Hae Jeong, 1994, « A Discourse Analysis of 'Traditional Culture' and 'Identity' in the 1990s Korea», in *Tongbanghakji*, vol. 84, pp. 175-210.

CHO Hae-joang, 1998, « Constructing and Deconstructing "Koreanness" », in GLADNEY Dru C. [dir], *Making majorities : constituting the nation in Japan, Korea, China, Malaysia, Fiji, Turkey, and the United States*, Stanford : Stanford University Press, pp. 73-91.

CH'OE, Sang-hŏn, 2006, *Chosŏn sangnyu chut'aek ŭi naebu konggan kwa kagu*, Seoul : Ihwa Yŏja Taehakkyo Ch'ulp'anbu, 161 p.

CHOI Hyup, 2008, «Museum Collections and Representations of Korean Culture», in *Korean Cultural Anthropology*, vol. 41, n°2, pp. 3-38.

CHOI Jae-hyuk, 2012, « Manchukuo and Mingei Movement », in *Journal of Korean modern & contemporary Art history*, vol. 23, pp. 204-226.

CHOI Jung Woon, 2009, « The Importation of Western Concept of Power», in HA Yŏng-sŏn *et al.*, *Kŭndae Han'guk ŭi sahoe kwahak kaenyŏm hyŏngsŏngsa*, pp. 66-124.

CHOI Seok-young, 2012, *Han'guk pangmulgwan yŏksa wa chŏnmang*, Séoul : Minsogwŏn, 134 p.

_____, 2004, *Han'guk pangmulgwan ŭi 'kŭndaejŏk' yusan*, Séoul : Sŏgyŏng Munhwasa, 353 p.

_____, 1999, « Chosŏn Pangnamhoe wa ilche ŭi munhwajŏk Chibae», in Yŏksa wa yŏksakyoyuk, pp. 559-579.

CHŎN Kyŏng-su, 2005, *Han'guk pangmulgwan ŭi ŏje wa naeil*, Seoul:Ilchisa, 204 p.

CHŎN Nam-il et *al.*, 2009, *Han'guk chugŏ ŭi misisa*, P'aju-si : Tolbegae, 431 p.

CHŎNG Su-jin, 2008, *Muhyŏng munhwajae ŭi t'ansaeng*, Seoul : Yŏksa Pip'yŏngsa, 298 p.

CHŎNG Hyŏng-min, 2011, *The concept of the 'Orient' and modern Korean art*, Seoul: Taehakkyo Ch'ulp'an Munhwawŏn, 176 p.

CHUNG Yang-mo, 2009, « Jŏnsi munhwa ŭi hyŏndaehwa rŭl iruk hada», in TONGA ILBOSA et *al.*, *Pangmulgwan e salda : Han'guk pangmulgwan 100-yŏn ŭi saramdŭl*, Seoul: Tonga Ilbosa, pp. 168-208.

CLIFFORD James, 1994, « Collecting ourselves », in PEARCE Susan M. [dir], *Interpreting objects and collections*, Londres : Routledge, pp. 258-268.

COLLOMB Gérard, 1999. « Ethnicité, nation, musée, en situation postcoloniale », in *Revue d'ethnologie française*, vol. 29, n° 3, pp. 333-336.

COOMBES Annie, 1994, *Reinventing Africa: Museums, Material Culture and the Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England,* Newhaven, Connecticut: Yale University Press, 280 p.

COURANT Maurice, 2009, *P'ŭrangsŭ munhŏn hakcha Morisŭ K'urang-i pon Han'guk-ŭi yŏksa-wa Munhwa*, Paju : Sallim, 350 p.

DAVALLON Jean, 2014, « À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions », in *Patrimoni- alização e sustentabilidade do património: reflexão e prospectiva*, Nov 2014, Lisboa, Portugal, pp. 1-29. https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01123906/document, consulté le 6 juillet 2016,

_____, 2006, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Lavoisier, 221 p.

_____, 1986, *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers, La mise en exposition...,* Paris : Centre Georges Pompidou/CCI, 302 p.

_____, 1999, *L'Exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique,* Paris : L'Harmattan, 378 p.

_____, 1992, « Le musée est-il vraiment un média ?, in *Publics & Musées*, n°2, pp. 99-123.

DAVALLON Jean et FLON Émilie, 2013, « Le média exposition », in *Culture et musées, Hors-série*, pp. 19-46

DARRAS Bernard, 2006, « Étude des conceptions de la culture et de la médiation », in *Médiations et médiateurs* Mei n°19, pp. 61-85.

DÉOTTE Jean-Louis, 2011, « Le musée », in *Cahiers philosophiques*, n° 124, pp. 9-22.

_____, 1994, *Oubliez! Les ruines, l'Europe, le musée*, Paris, L'Harmattan, 326 p.

_____, 1993, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris : L'Harmattan, 443 p.

DESVALLÉES André et MAIRESSE François [dir.], 2011, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 776 p.

DEWDNEY Andrew, DIBOSA David et WALSH Victoria, 2013, *Post Critical Museology : Theory and practice in the Art Museum,* Londre : Routeledge, 278 p.

DIAS Nélia, 1991, Le *musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et Muséologie en France,* Paris: Editions du CNRS, 310 p.

DILTHEY Wihelm, 1989, *Introduction to the Human Sciences*, Chichester : Princeton University Press, 524 p.

DELOCHE Bernard, 2007, *La Nouvelle culture : la mutation des pratiques sociales ordinaires et l'avenir des institutions culturelles*, Paris : L'Harmattan, 292 p.

DUARA Prasenjit, 1995, *Rescuing history from the nation: questioning narratives of modern China*, Chicago : University of Chicago Press, 286 p.

DUBÉ Gabrielle, 2016, « L'autoethnographie, une méthode de recherche inclusive », in *Présences,* vol. 9, pp. 1-19.

DUFRÊNE B. et GELLEREAU M., 2010, « La médiation culturelle : enjeux professionnels et politiques», in Liquète V., [dir.], *Médiations* (sous la dir. de V. Liquète), Paris : CNRS Editions, pp. 67-83.

ECO Umberto, 1988, *Le signe : histoire et analyse d'un concept,* Bruxelles : Labor, 220 p.

_____, 1985, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs.* Paris : B.Grasset, 315 p.

_____, 1976, *A theory of Semiotics*, Bloomington : Indiana University Press, 368 p.

_____, 1965, *L'œuvre Ouverte,* Paris : Éditions du Seuil, 313 p.

EIDELMAN Jacqueline et SCHIELE Bernard, 1992, « Cuture scientifique et musées », in *Sociétés contemporaines*, n° 11-12, pp. 189-215.

ELLIS Carolyn et ADAMS Tony, 2014, «The Purposes, Practices, and Principles of Autoethnographic Research », in LEAVY Patricia (ed.), *The Oxford Handbook of Qualitative Research*

ELLIS Carolyn, ADAMS Tony E., et BOCHNER, 2011, « Autoethnography : An Overview », in Forum : Qualitative Social Research, 12 (1), Art. 10, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114- fqs1101108.

EM Henry H., 2004, « Minjok as a Modern and Democratic Construct : Sin Ch'aeho's Historiography », in SHIN, Gi-Wook et ROBINSON Michael [dir.], *Colonial Modernity in Korea*, Cambridge, Mass. : Harvard Univ. Press, pp. 336-362.

DE L'ÉSTOILE Benoît, 2010, *Le goût des autres : De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris : Flammarion, 616 p.

FAIRCLAUGH Norman, 1992, *Discourse and social change*, Cambridge : Polity Press, 259 p.

FERNIE Eric, 2001, « Art history and evolution from Henri Focillon to Stephen Jay Gould », in GOLDEN Lauren [dir], *Rasing the Eyebrow : John Onians and World Art Studies*, Oxford :Archaeopress, pp. 67-78.

FOUCAULT Michel, 1971, *L'ordre du discours,* Paris : Gallimard, 76 p.

_____, 1969, *L'archéologie du savoir,* Paris : Gallimard, 273 p.

_____, 1966, *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 381 p.

_____, 1963, *Naissance de la clinique : Une archéologie du regard médical*, Paris : PUF, 214 p.

FRANKE Richard H, HOFSTTESE Geert et BOND Michael H, 1991, « Cultural Roots of Economic Performance: A Research Note », *Strategic Management Journal*, vol. 12, pp. 165-173.

GELLEREAU Michèle, 2011, « Le récit de témoignage sur les usages comme

reconstruction du sens des objets », in *Culture et Musées,* n° 18, pp. 75-97.

GHARSALLAH Soumaya, 2008, « Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant », Thèse de doctorat, Avignon et Montréal, Université d'Avignon et des pays Vaucluse et Université du Québec à Montréal, 292 p.

GLICENSTEIN Gérôme, 2009, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris : PUF, 256 p.

GOB André, 2010, *Le musée, une institution dépassée ?,* Paris : Armand Colin, 159 p.

GREIMAS Algirdas J. et LANDOWSKI Éric [dir], 1979, *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Paris :Hachette, 254 p.

GRIFFIS William Eliott, 1894 [1882], *Corea, the Hermit Nation*, New York: C Scribner, 474 p.

HA Young-sun, 2009, *Kŭndae han'guk ŭi sahoe kwahak kaenyŏm hyŏngsŏngsa*, Paju:Ch'angbi, 416 p.

HA Sebong, 2011, « Museums in East Asia and Shaping Historical Knowledge at early 20 century », in *Journal of North-east Asian cultures*, vol. 28, pp. 339-363.

HA Sebong, 2001, « The Recognition and Perspective of Each Country in East Asia at the Exposition of the Beginning of the 20th Century », in *East Asia culture Forum*, vol.6, pp.61-82.

HABERMAS Jürgen, 2002 [1981], « Modernity – An Incomplete Project », in FOSTER Hal [dir], *The anti-esthétique*, New York : New Press, pp. 3-15.

HAMON Françoise, 2001, « Collections : ce que disent les dictionnaires », in *Romantisme,* n°112, pp. 55-70.

HAMON Philippe, 1995, « Le musée et le texte » in *Revue d'histoire littérature de la France*, A95, n° 1, pp. 3-12.

HANDLER Richard, 1988, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec,* Madison: University of Wisconsin Press, 217 p.

HAN Yŏng-u, 2013, *Kwagŏ, ch'ulse ŭi sadari : chokpo rŭl t'onghae pon Chosŏn munkwa kŭpcheja ŭi sinbun idong*, P'aju-si : Chisik Sanŏpsa, 653 p.

HAN'GUK PANGMULGWAN 100-YŎNSA P'YNCH'AN WIWŎNHOE, 2009, *Han'guk Pangmulgwan 100-yŏnsa, 1909-2009*, Seoul : Kungnip Chungang

Pangmulgwan : Han'guk Pangmulgwan Hyŏphoe, 963 p.

HEIN George E., 2002, *Learning in the Museum*, London : Routledge, 216 p.

HIROSHI Miyajima, 2014 [1996], *Miyajima Hirosi ŭi yangban : uri ka mollattŏn yangban ŭi silch'e rŭl ch'ajasŏ*, Seoul : Nŏmŏ Puksŭ, 256 p.

HOBSBAWM Eric J., 1992, *Nations and Nationalism Since 1780*, Cambridge : Cambridge University Press, 206 p.

HOBSBAWM Eric J. et RANGER Terrence O., 1983, *The invention of tradition*, Cambridge : Cambridge University Press, 320 p.

HONG Sunpyo, 2010, «Establishment of integrated Art history of East Asia : Beyond the 'Toyo-arts studies' and 'East Asian Art history'» in *Art history forum*, n°30, pp. 33-55.

_____, 2011, « The glory and failure of a nationalist Korean Art history : The interpretation and evaluation of late Joseon Painting », in *Art History Forum*, n°33, pp. 7-28.

HOOPER-GREENHILL Eilean, 1994, *Museum and their visitors*, Londre : Routledge, 206 p.

_____, 1992, *Museums and the Shaping of knowledge*, Londres et New York : Routledge, 232 p.

HWANG Chŏng-yŏn, 2012, *Chosŏn sidae sŏhwa sujang yŏn'gu*, Séoul : Sin'gu Munhwasa, 941 p.

IMPAY Oliver R., 1977, *Chinoiserie : the impact of Oriental styles on Western art and decoration*, New York : Charles Scribner's Sons, 208p.

INHA et Musée du quai Branly, 2006, L'histoire de l'art et l'anthropologie : Actes du colloque international (Paris, juin 2006). https://actesbranly.revues.org/60

JACOB Christian, à paraître 2013, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir,* Open Edition Press, site : http://books.openedition.org/oep/

JACOBI Daniel, 2009, « La maquette entre reconstitution savante et récit imaginaire dans les expositions archéologique », Lettre de l'OCIM, n°123 pp. 15-23.

_____, 1997, « Les musées sont-ils condamnées à séduire toujours plus de visiteurs ? », in *La lettre de l'OCIM*, n°49, pp.9-14.

JACOBI Daniel et SCHIELE Bernard [dir], *Vulgariser la science. Le procès de l'ignorance*, Seyssel : Champ Vallon, 284 p.

JAKOBSON Roman, 1960, « Closing Statement : Linguistics and Poetics », in SEBEOK Thomas Albert [dir], *Style in language*, Cambridge : MIT Press, pp. 350-377

JUNG Jun-mo, 2003, « Han'guk kŭnhyŏndae misulkwansa yŏn'gu », in *Hyŏndae misulgwanyŏn'gu*, n°14, site: http://www.mmca.go.kr/study/study14/study14_a10.html/

JURDANT Baudouin, 1973, « Les problèmes théoriques de la vulgarisation scientifique », Thèse de doctorat, Strasbourg, Université Louis Pasteur de Strasbourg, 273 p.

KAL Hong, 2011, *Aesthetic constructions of Korean nationalism : spectacle, politics and history*, London: Routledge, 184 p.

KANG Dong Kook, 2009, « Kŭndae Han'guk ŭi kungmin, injong, minjŏk kaenyŏm », in HA Young-sun, 2009, *Kŭndae han'guk ŭi sahoe kwahak kaenyŏm hyŏngsŏngsa*, Paju:Ch'angbi, pp. 249-288.

KANG Hee Jung, 2012, *Nara-ŭi chŏnghwa, Chosŏn-ŭi p'yosang : ilche kangjŏmgi sŏkkuramnon*, Séoul : Sŏgang taehakkyo ch'ulp'anbu, 311p.

KANG Jeong Won, 2012, « Segye Minsokhaksa sok esŏ ŭI Han'guk Minsokhak 80 nyŏn », in *Minsokhak, 80 nyŏn ŭl nonhada, Actes du colloque Han'guk Minsok Hakhoe* (Séoul, 20 avril 2012), pp. 1-12.

KANG Min-Ghi, 2002, *The formation of the word museum and the introduction of the system into Korea*, in *Reviews on the Art History*, n°17, pp. 33-58.

KANG Myŏng-gwan, 2007, *The Korean literature, nation and the modern*, Séoul: Somyŏng Ch'ulp'an, 226 p.

KAPLAN Flora E. S. [dir], 1994, *Museums and the making of "ourselves": the role of objects in national identity,* Leicester : Leicester University Press, 430 p.

KARP Ivan et LAVINE Steven D. [dir], 1991, *Exhibiting cultures : the poetics and politics of museum display,* Washington : Smithsonian institution, 468 p.

KAUFMAN Edward N, 1989, « The Architectural Museum from World's Fair to Restoration Village », in *Assemblage*, n°9, pp. 21-39.

KELLER Reiner, 2007, « L'analyse de discours du point de vue de la sociologie de la connaissance. Une perspective nouvelle pour les méthodes qualitatives », in *Recherches Qualitatives/hors Série/3,* pp. 55-76.

KIM Chin-song, 1999, *Hyŏndaesŏng ŭi hyŏngsŏng : Sŏul e ttansŭhol ŭl hŏhara*, Seoul : Hyŏnsil Munhwa Yŏn'gu Yŏn'gusil, 351 p.

KIM Chŏng-hyŏn, SIN Kyu-hwan, HA Se-bong et KIM Chi-hun, 2014, *The political space of memory : history education and nationalism in East Asia through museums*, Seoul : Tongbuga Yŏksa Chaedan, 249 p.

KIM In-duck, 2010, « Permanent exhibition in 'Museum of Japanese government general of Korea' and colonial Chosun culture », in *Hyangt'o Seoul*, n°76, pp. 211-249.

KIM In-jung, 2014, *Minjokchuŭi wa yŏksa,* Séoul : Taeu Chaedan et Han'guk Haksul Hyŏbŭihoe , 1072 p.

KIM Jae Ho, 2011, « Economic Origins of the Longevity of Choson Dynasty (1392-1910) in Korea», in The Korean Economic Review, vol. 59, n°4, pp. 53-117.

KIM Jae-won, 1992, *Pangmulgwan kwa han p'yŏngsaeng : ch'odae pangmulgwanjang chasŏjŏn*, Séoul : T'amgudang, 428 p.

_____, 1991, *Kyŏngbokkung yahwa*, Séoul : T'amgudang, 272 p.

_____, 1943, « Yesul kwa chŏngsin», in *Chokwang*, octobre, pp. 62-66.

KIM Ji Mi, 2011, « Minsok kwallyŏn pangmulgwan mohyŏng chŏnsi ŭi yuhyŏng kwa sŏngkyŏk », Mémoire de master, Seongnam, Academy of Korean Studies, 156 p.

KIM Sŏng-il, 2014, Taejung ŭi kyebohak : modŏn kŏl esŏ ch'otpul sonyŏ kkaji, taejung silch'ŏn ŭi yŏksa wa saeroun taejung ŭi sidae, Seoul : Imaejin, 351 p.

KIM Sun Poong, 1995, « Kungnip Minsok Pangmulgwan ŭi kwaje wa palchŏn panghyang », in Kungnip Minsok Pangmulgwan (Korea), *Kungnip Minsok Pangmulgwan 50-yŏnsa*, Seoul : Kungnip Minsok Pangmulgwan, pp. 371-2.

KIM Tae-shin, 1972, « Han'guk Minsokhak ŭi panghyang », in *Minsokhak ŭi panghyang, Actes du colloque du Kukje Minsokhak* (Iksan, 23-25 octobre 1971), Iksan : Wonkwang University, pp. 55-63.

KIM Tong-uk, 2004a, « A Research on the Reconstruction of Yeonkyeong-Dang in the 2nd Year of King Gojong's Reign », in Journal of Achitectural History, n°37, pp.

53-69.

KIM Tong-uk, 2004b, « Yungyungdang chaegŏn sigi e taehan chaeron », in Journal of Achitectural History, n°40, pp. 213-217.

KIM Young Na, 2002, « Han'guk misulsa ŭi taedu Ko Yoo Sup : kŭ ŭI yŏkhal kwa wich'i», in *Misulsa Yeongu : Journal of Art history*, n°16, pp. 503-520.

_____, 2000, «'Universal Exposition' as an Exhibitionary Space: Korean Exhibition at the 1893 World Columbian Exposition, Chicago», in *Journal of the Association of Western Art History*, vol.13, pp. 75-111.

KIM Woollim, 2014, « The Collection and Appreciation of Scholarly Accoutrements and *Sarangbang* Culture in the Joseon Dynasty », in WOO Hyunsoo *et al.*, *Treasures from Korea : arts and culture of the Joseon dynasty, 1392-1910*

KNELL Simon et al., 2012, *Crossing Borders: Connecting European Identities in Museums and Online. Eunamus report No 2*, Linköping: Linköping University Electronic Press, 107 p., http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:liu:diva-76372

KNELL Simon [dir], 2004. *Museums and the Future of Collecting*, Aldershot : Ashgate, p 266 p.

KNELL Simon, 2010, «National museums and the national imagination», in KNELL S., ARONSSON P., et AMUNDSEN A. B. [dir], *National Museums: New Studies from Around the World*, Londres et New York : Routledge, pp. 4-28.

KNELL S., ARONSSON P. et AMUNDSEN A. B. [dir], 2010, *National Museums: New Studies from Around the World*, Londres et New York : Routledge, 504 p.

KO Sang-yul, 1996, « Na wa Minsokkwan kwaŭi kwan'gye», in KUNGNIP MINSOK PANGMULGWAN (KOREA), *Kungnip Minsok Pangmulgwan 50-yŏnsa*, Seoul : Kungnip Minsok Pangmulgwan, pp. 357-367.

KOJIMA Tsuyoshi, 2004 [1999], *Sadaebu ŭi sidae : chujahak kwa yangmyŏnghak saeropke ilki*, Seoul : Tong Asia, 296 p.

KOJIN Katarani, 2003, « Japan as Art Museum ; Okakura Tenshin and Fenollosa, in Michael Marrd [dir], *A history of Modern Japanese Aesthétics*, Honolulu : Univ. of Hawaii Press, pp.43- 59.

KOOK Sungha, 2009, « The Folklore System of Seoknam, Song Seokha and Its Social-educational Influence », in *History of Education*, Vol.19, No.2, pp. 1-28.

_____, 2007, *Uri pangmulgwan ŭi yŏksa wa kyoyuk*, Seoul: Heyan, 424 p.

_____, 2003, « (The) educational significance of the museums under Japanese colonization », Thèse de doctorat, Séoul, Yŏnsei University, 229 p.

KOSELLECK Reinhart, 2004, *Futures past : on the semantics of historical time*, New York: Columbia Univ. Press, 317 p.

KOTLER Neil G et KOTLER Philip., 1988, *Museum strategy and marketing : designing missions, building audiences, generating revenue and resources,* San Francisco : Jossey-Bass Publishers, 544 p.

KUNGNIP CHUNGANG PANGMULGWAN, 1992, *Chosŏn Sidae Munbang Chegu*, Séoul : T'ongch'ŏn Munhwasa, 238 p.

_____, 2007, *Kungnip Chungang Pangmulgwan*, Séoul : Kungnip Chungang Pangmulgwan Munhwa Chaedan, 363 p.

KUNGNIP MINSOK PANGMULGWAN (KOREA), 2009, *Kungnip Minsok Pangmulgwan*, Seoul : Kungnip Minsok Pangmulgwan, 327 p.

_____, 1996, *Kungnip Minsok Pangmulgwan 50-yŏnsa*, Seoul : Kungnip Minsok Pangmulgwan, 391 p.

_____, 1993, *Kungnip Minsok Pangmulgwan chŏnsi annae*, Séoul : Sinyu, 77 p.

KWON Sang-woo, 2011, « Ilche kangjŏmgi minjoksŏng kwa Yuhak ŭi kwan'gyesŏng tamnon ŭl t'onghan Han'gukchŏk yuhak ŏlyuhak siron : Tak'ahasi Toru, Sin Ch'aeho, Chŏng In-bo ŭi tamnon ŭl chungsim ŭro », in *T'oegyehak kwa yugyo Munhwa,* vol. 48, pp. 277-314.

KWON Young-pil, 2010, « The Reception and Application of Twentieth-Century Western Art Historical Theories in Korean Art History», in *Korean journal of art history*, n°268, pp. 5-35.

LECLERC Michel, « La notion de discipline scientifique », in *Politique*, n°15, pp. 23-51.

Le MAREC Joëlle, 2007a, « Introduction », in *Culture & Musées*, n°10, pp. 13-20.

_____, 2007b, *Publics et musées, la confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, 221 p.

_____, 2006, « les Musées et bibliothèque comme espaces culturels de formation », in *Savoirs* n°11, pp. 9-38.

_____, 1996, « Le visiteur en representations : l'enjeu des evaluations prealables en muséologie », Thèse de doctorat, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 340 p.

LEE Ihn Bum, 2002, « The Origin and the Characteristics of the System of the Museum in Korea : From the Nationalism to the Beyond », in *Art history forum*, n° 14, pp. 35-63.

LEE Sang-ik, 2000, « A Comparative Analysis of Confucianism and Liberal Democracy », in *Korean review of political thought*, vol. 3, pp. 21-46.

LEE Sang-u, 2010, *Singminji kŭkchang ŭi yŏn'gi toen modŏnit'i*, Séoul : Somyŏng Ch'ulp'an, 375 p.

LEE Sung-Si, 2004, « Chosŏn wangjo ŭi sangjing konggan kwa pangmulgwan», in et Im Jeehyun et LEE Sung-si [dir], *Kuksa ŭi sinhwa rŭl nŏmŏsŏ*, Séoul : Humanist, pp. 267-295.

LESAFFRE Gaëlle, 2011, « Objets de patrimoine, objets de curiosités : le statut des objets extras-occidentaux dans l'exposition permanente du musée du quai Branly », Thèse de doctorat, Avignon et Montréal, Université d'Avignon et des pays Vaucluse et Université du Québec à Montréal, 355 p.

LEVINSON Stephen C., 1983, *Pragmatics*, Cambridge : CUP, 420 p.

LIM Jae Hae, 2012, « Minsokhak 80 nyŏn ŭi ppuri wa jisok ŭi sŏngch'aljŏk chŏnmang», in *Minsokhak, 80 nyŏn ŭl nonhada, Actes du colloque Han'guk Minsok Hakhoe* (Séoul, 20 avril 2012), pp. 25-36.

LIQUÈTE Vincent [dir], 2010, *Médiations*, Paris : CNRS éd., 171 p.

LOWENTHAL David, 1985, *The Past is a Forein Country,* Cambridge : Cambridge Unv. Press, 489 p.

LU David J., 1996, *Japan : a documentary history*, New York : Sharpe, 417 p.

LU Tracey Lie Dan, 2014, *Museums in China : materialized power and objectified identities*, London : Routledge, 235 p.

MacDONALD Sharon, 2011, « Collecting practices » », in Macdonald, Sharon [dir], *A companion to museum studies,* Chichester : Wiley-Blackwell, pp. 81-97.

MacDONALD Sharon J., 2003, « Museums, national, postnational and transcultural identities », in *Museum and Society*, 1(1), pp. 1-16.

MacGREGOR Arthur, 2007, *Curiosity and Enlightenment: Collectors and Collections from the Sixteenth to Nineteenth Century*, New Haven, CT: Yale University Press, 288 p.

MACOUIN Francis, 2009, *La Corée du Chosŏn : 1392-1896*, Paris : Les Belles lettres, 239 p.

MAEDA Isamu, 1997, *Hyŏndae kwan'gwanghak ŭI chŏn'gae*, Seoul: Taewangsa, 252 p.

MAINGUENEAU Dominique, 1993, « Analyse du discours et archive », in *Semen* n°8, consulté le 04 septembre 2016. URL : http://semen.revues.org/4069

MANNHEIM Karl, 2013[1936], *Ideology and Utopia : an introduction to the sociology of knowledge*, Hoboken : Tayor and Francis, 354 p.

MAROVIC Ivo, 1997, « Museology as a discipline of information sciences », in *Nordisk Museologi*, n°2, pp. 77-92.

MICHAUD Éric, 2005, *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Paris : Hazan, 166 p.

MOK Soo Hyun, 2012, « Review of Institutions in Korean Modern Art Historiography», in *Journal of Korean Modern & Contemporary Art History*, vol.24, pp. 93-124.

_____, 2009, « L'espace d'expostion in Kyungseong dans les années 1930 », in *L'histoire d'art moderne et contemporain*, pp. 34-54.

_____, 2008, « How Chosun Encountered the World, The Chosun Pavilion in the Chicago and Paris Expos», in *WN.8*, pp. 20-25.

_____, 2001, « U-hyŏn Ko Yu Sup ui misulsagwan », in *Hwanghae review*, vol.33, pp.254-267.

_____, 2000, « The Colonial Construct of the Yi Royal-Family Museum during the Japanese Occupation », in *Korean journal of art history*, wn.227, pp. 81-104.

MOXEY Keith, 1991, « Semiotics and the Social History of Art », *New Literary History*, vol. 22, n° 4, pp. 985-999.

NA Kyung Soo, 2012, « Han'guk minsokhak, torabogo·naedabogi », in *Minsokhak, 80 nyŏn ŭl nonhada, Actes du colloque Han'guk Minsok Hakhoe* (Séoul, 20 avril 2012), pp. 13-20.

NATIONAL MUSEUM OF KOREA, 2014, *In Blue and White: Porcelains of the Joseon Dynasty*, Catalogue, 261 p.

NOCHLIN Linda, 2003, « The Darwin Effect », in *Nineteenth-Century Art Worldwide*, http://www.19thc-artworldwide.org/spring03/76-spring03/spring03article/218-the-darwin-effect-introduction

NORA Pierre [dir], 1986, *Les lieux de* mémoire *2,2 : La Nation - Le territoire, l'Etat, la patrimoine*, Paris : Gallimard, 662 p.

ODIN Roger, 2000, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », in *Réseaux*, Vol.18, pp. 49-72.

OH Myung-Seok, 1998, « Public Discourse on National Culture and Cultural Policy in 1960s and 1970s », in *Cross-cultural studies,* Vol. 4, pp. 121-152.

OKAKURA Kakuzo, 1903, *The ideals of the East*, London : John Murray, p. 244.

PAEK Sŏng-hyŏn et YI Han-u, 2006, *P'aran nun e pich'in hayan Chosŏn*, Seoul:Saenal, 392 p.

PARK Chan-seung, 2010, *Minjok, minjokchuŭi*, Seoul:Sohwa, 280 p.

PARK Hanyong, 1999, « Nationalism in Korea: Its Myth and Reality», in *Korean studies*, vol.24, n° 4, pp.3-26.

PARK Sohyun, 2011, « Imperial Taste : Yi Dynasty Museum and the cultural politics of Imperialiste Japan», in *Art history forum*, n°18, pp. 143-169.

_____, 2008, «Asia ŭi mijŏk sobi», in *Cultural studies*, vol. 53, pp. 385-400.

_____, 2006, « How "Goryojagi" Became "Art" : "Goryojagi-mania" and Politics of Yiwanga Museum in the Colonial Period », in *Korea Social Research*, n° 11, pp. 9-45.

PARK Youngsoon, 1998, *Uri yet chip iyagi : Han'guk chŏnt'ong chut'aek ŭi sillae konggan*, Seoul:Yŏrhwadang, 238 p.

PASSERINI Luisa, 1999, « History and Semiotics », in *Historein*, n° 11, pp. 13-20.

PEARCE Susan M. [dir], 1994, *Interpreting objects and collections*, Londres : Routledge, 343 p.

PEARCE Susan M., 1992, *Museums, objets and collections*, Leicester :Leicester University Press, 296 p.

PEIRCE Charles S., 2011, « Logic as semiotics », in Justus Buchler [dir], *Philosophical Writings of Peirce*, pp. 98-119.

PÊCHEUX Michel et FUCHS Catherine, 1975, « Mise au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours », in *Langages*, 37, pp. 7-80.

POLI Marie-Sylvie, 2007, « Forum de savoirs, jeux de pouvoirs : les tensions du discours muséographique sur les sciences », in *Culture et Musées*, n° 10, pp. 63-76.

_____, 2003, « L'exposition produit-elle du discours médiatique », in *Médiamorphoses*, n° 6, pp. 34-39.

_____, 2002, *Le texte au musée : une approche sémiotique*, Paris : L'Harmattan, 130 p.

POMIAN Krzysztof, 1991, « Musée, nation, musée national », in *Le Débat*, n° 65, pp. 166-175.

_____, 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI^e^-XVIII^e^ siècles,* Paris : Gallimard, 367 p.

POULOT Dominique, 2000, « Tradition civique et appréciation de l'œuvre d'art dans les musées français des origines à nos jours », in GALARD Jean, *Le regard instruit*, Paris : La documentation française

_____, 1997, *Musée, nation, patrimoine 1789-1815,* Paris : Éditions Gallimard, 406 p.

POULOT D., BODENSTEIN F. et LANZAROTE GUIRAL J.M. [dir], 2012, *Great Narratives of the Past : Traditions and revisions in National Museums, Eunamus report No 4*, Linköping: Linköping University Electronic Press, 645 p., site : http://www.ep.liu.se/ecp/078/ecp11078.pdf

PREZIOSI Donald, 2011, « Art history and Museology : Rendering the visible lisible », in MacDONALD Sharon [dir], *A companion to museum studies,* Chichester : Wiley-Blackwell, pp. 53-63.

_____, 1998, *The art of art history*, Oxford : Oxford University Press, 608 p.

_____, 1996, «In the Temple of Entelechy: The Museum as Evidentiary Artifact», in WRIGHT Gwendolyn [dir], *The Formation of National Collections of Art and Archaeology,* Washington : the National Gallery of Art, pp.165-171

_____, 1993, « Seeing through art history », in MESSER-DVIDOW E., SHUMWAY D.R. et SYLVAN D.J. [dir], Knowledges : Historical and Critical Studies in Disciplinary, Charlottevill : University of Virginia Press, pp. 215-31.

PREZIOSI Donald et FARAGO Claire [dir], 2004, *Grasping the world : the idea of the museum*, Aldershot : Ashgate, 779 p.

PRICE Sally, 2007, *Paris primitive*, Chicago :University Of Chicago Press, 239 p.

RAINEY Lee Dian, 2010, *Confucius & confucianism : the essentials*, Oxford : Wiley-Blackwell, 262 p.

RAUTENBERG Michel, 2003a, *La rupture patrimoniale*, Lyon : A la croisée, 173 p.

_____, 2003b, « Comment s'inventent de nouveaux patrimoines : usages sociaux, pratiques institutionnelles et politiques publiques en Savoie », in *Culture et musées,* n° 1, pp. 19-40.

RHI Juhyung, 2010, « Art History as a Humanistic Discipline : A Reflection on Its Korean Academia », in *Korea journal of art history*, n°268, pp. 117-138.

ROH Junia, 2014, « Korea at the Japan–British Exhibition of 1910 –Propaganda of the Japanese Empire and the Image of Colony Joseon », in *Journal of Korean Modern & Contemporary Art History*, Vol. 28, pp. 179-210.

ROLLAND Anne-Solène et MURAUSKAYA Hanna [dir], 2008, *Les Musées de la Nation : Créations, transportations, renouveaux, Europe, XIX^e^-XXI^e^ siècles,* Paris : L'Harmattan, 248 p.

RUBY Christian, « Le « public » contre le « peuple » : une structure de la modernité », in *Le philosophoire* n°25, pp. 89-104, https://www.cairn.info/load_pdf.php?download=1&ID_ARTICLE=PHOIR_025_0089

SA Jean Sill, 2008, « The Spatial Management of Yungyungdang Jinjak (演慶堂進爵) and its Significance in Korean Theatre History», in *The journal of Korean drama and theatre*, vol.27, pp. 13-61.

_____, 2012 [1983], « L'Exposition scientifique : une manière de représenter la science », in JONDELET Denise [dir.], *Les représentations sociales*, Paris : PUF, 447p.

SAID Edward, 1978, *Orientalism*, New York : Pantheon Books, 368 p.

SATO Doshin, 2011, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Los Angeles : Getty Research Institute, 416 p.

SCHAER Roland, 2007, *L'invention des musées,* Paris : Gallimard, 144 p.

SCHELER Max, 1993[1924], *Problèmes de Sociologie de la connaissance*, Paris : PUF, 283 p.

SCHIELE Bernard et BOUCHER Louise, 2001, « Note sur la médiation muséale contemporaine », in *Quaderni*, Vol. 46, pp. 27-51

SCHIELE Bernard, 2001, *Le musée de sciences. Montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal*, Paris : L'Harmattan, 276 p.

SCHIELE Bernard, PERRATON Charles et BOUCHER Louise, 1987, *Ciel, une expo* !, Paris : Expo Media, 222 p.

SCHMID Andre, 2002, *Korea Between Empires, 1895-1919*, New York : Columbia University, 372 p.

SEARLE John R., 1969, *Speech acts*, Cambridge : University Press, 203 p.

SEKI Hideo, 2008, *Ilbon kŭndae Kungnip Pangmulgwan t'ansaeng ŭI dŭrama*, seoul : Minsokwon, 276 p.

SEKINO Tadashi, 2003 [1932], *Chosŏn misulsa*, Seoul : Dongmunsŏn, 364 p.

SHAMBAUGH ELLIOTT Jeannette et SHAMBAUGH David, 2005, *The Odyssey of China's Imperial Art Treasures,* Seattle et Londres : University of Washington Press, 178 p.

SHIN, Gi-Wook et ROBINSON Michael [dir.], 2004, *Colonial Modernity in Korea*, Cambridge, Mass. : Harvard Univ. Press, 466 p.

SHIN, Gi-Wook, 2009, *Han'guk minjokchuŭi ŭi kyebo wa chŏngch'I*, P'aju : Ch'angbi, 419 p.

SHIN Sangchel, 2014, « Source of Japonisme and Exposition Universelle of 1867 in

Paris: Reception and exhibition of Japanese art during the formation period of French modernism », in *Journal of the Association of Western Art History*, vol.40, pp. 63-90.

_____, 2013, « Korean Art Exhibition in the 19th century's French Museum : Charles Varat's journey to Korea and the opening of Korean gallery at the Guimet Museum », in *The Journal of Korean Studies*, n°45, pp. 41-64.

_____, 2008, « The Historical Presentation of Asian Arts in France in the 19th Century », in *Art History*, n°22, pp. 143-161.

SHON Shin-young, 2004, « A Study on the Year of the Construction of Yeongyeongdang », in *Korean journal of Art history*, wn. 242-23, pp. 121-157.

SMITH Anthony D., 2009, *Ethno-symbolism and nationalism : a cultural approach*, London : New York, N.Y. : Routledge, 2184 p.

_____, 1998, *Nationalism and modernism*, Oxford :Taylor&Francis, 288 p.

_____, 1986, *The ethnic origins of nations*, Oxford, UK ; New York, NY, USA : B. Blackwell, 312 p.

SOMÉ Roger, 1992, « Autour de l'esthétique africaine », in *Journal des africanistes*, n°62(1), pp.113-126

TARLING Nicholas, 1999, *The Cambridge History of Southeast Asia*, Cambridge : Cambridge University Press, 380 p.

TONGA ILBOSA et *al.*, 2009, *Pangmulgwan e salda : Han'guk pangmulgwan 100-yŏn ŭi saramdŭl*, Seoul: Tonga Ilbosa, 387 p.

TSENG Alice Y., 2008, *The Imperial Museums of Meiji Japan : Architecture and the Art of the Nation,* Seattle et Londres : University of Washington Press, 285 p.

TRIQUET Éric et Davallon Jean, 1993, « Le public, enjeu stratégique entre scientifiques et concepteurs », in *Publics et Musées*, vol.3, pp. 67-90.

VELDKAMP, Elmer, 2014, « Keeping it real : the exhibition of artifact replicas in National museums of Korea », in *Acta Koreana*, Vol.17, pp. 557-581.

VERGO Peter, 1989, « Introduction », in *The New Museology*, Londre : Reaktion books, pp.1-5.

VÉRON Éliseo, 1987, *La sémisosis sociale : Fragments d'une théorie de la*

discursivité, Paris :Presses Universitaires de Vincennes, 230 p.

Van DIJK Teun A., 1997, *Discourse Studies : A multidisciplinary Introduction. Vol. 1. Discourse as Structure and Process*, London : Sage, 356 p.

_____, 1997, *Discourse Studies : A multidisciplinary Introduction. Vol. 2. Discourse as Social Interaction*, London :Sage, 356 p.

WHITE Geoffrey M., 1997, « Museum, Memorial, Shrine : National narrative in National Spaces », in *Museum Anthropology 21(1),* pp. 8-27.

WITTGENSTEIN, 1953, *Philosophical Investigations*, Oxford : Blackwell, 232 p.

WRIGHT Gwendolyn [dir], 1996, *The Formation of National Collections of Art and Archaeology,* Washington : the National Gallery of Art, 174 p.

YANAGI Soetsu, 1980[1922], *Chosŏn kwa kŭ yesul*, Seoul:Singu, 367 p.

YI Kyŏng-sŏng, 1998, *Ŏnŭ misul kwanchang ŭi hoesang : misul ŭn modŭn saram ŭi kŏt ida*, Seoul: Sigongsa, 420 p.

YI, Song-mi, 2012, *Chosŏn sidae kungjung sŏhwa sujang ŭi kiwŏn*, Seoul : Daewonsa, 287 p.

YOOK Young Soo, 2014, « From a 'Hermit Kingdom' to an Enlightend Nation ? », in *Daegu History*, N°114, pp. 1-28

YU Kil-chun, 2010 [1895], *Sŏyu kyŏnmun*, Seoul: Sŏhae Munjip, 609 p.

YULE George, 1996, Pragmatics, Oxford :Oxford University Press, 138 p.

YUN Ir-i, 2010, *Han'guk ŭi sarangch'ae : Chosŏn sidae sangnyu chut'aek sarangch'ae ŭi kongganjŏk t'ŭksŏng e kwanhan yŏn'gu*, Pusan:Sanjini, 271 p.

GLOSSAIRE DES TERMES CORÉENS

anbang **(안방)**
Pièce aux fonctions multiples, réservée à l'usage des femmes et enfants de la famille (installée dans la section de l'***anch'ae***).

ch'ŏnin **(천인, 賤人)**
Classe sociale la plus basse durant la période de Chosŏn, incluant les serfs, les bouchers, les acrobates et les chamans qui étaient considérés comme des parias.

Chosŏn **(조선, 朝鮮)**
Désignation du royaume de Corée lorsqu'il était gouverné par la dynastie des Yi entre 1392 et 1897.

chungin **(중인, 中人)**
Classe moyenne durant la période du Chosŏn incluant des fonctionnaires subalternes.

Empire du *Taehan* (ou Empire de la grande Corée, 대한제국, 大韓帝國)
Nouveau nom officiel du royaume du Chosŏn entre 1897 et 1910.

haengnangch'ae **(행랑채, 行廊-)**
Pavillon abritant l'office et les logements des domestiques.

kan **(칸)**
Unité de mesure d'une maison. Ce carré mesure environs 1,8 mètre de côté.

Kochosŏn **(고조선, 古朝鮮)**
Premier royaume de l'histoire coréenne ou ancien Chosŏn (2333 ? – 108 av. J. –C.).

kongjung **(공중,公衆),**
Un des vocables traduisant la notion de public en termes d'ensemble de personnes (cf. *t'aejung* [대중, 大衆] et *Konggong* [공공, 公共]).

Koryŏ (고려, 高麗)
Royaume de Corée qui fut gouverné par les Wang entre 918- 1392.

kyehoe **(계회)**
Réunions à l'époque de Chosŏn rassemblant des nobles hautement lettrés dans le but de rédiger des poèmes, composer de petits tableaux ou des calligraphies (cf. *sihoe* [시회, 詩會] ces réunions uniquement destinées à la composition de poèmes)

maru **(마루)**
Partie extérieure de la maison dont le sol est constitué d'un parquet.

munmyŏng **(문명, 文明)**
Civilisation

minjokkukka **(민족국가, 民族國家)**
Un des mots traduisant l'idée d'État-nation, qui implique la perspective d'une ethnie homogène (cf. *kungminkukka* [국민국가, 國民國家] qui implique la perspective d'une communauté politique).

minsok **(민속, 民俗)**
Tout ce qui concerne les croyances, les coutumes, les mœurs, les légendes, les savoir-faire, la culture vestimentaire et le domicile, soit une transmission orale en lien avec la culture populaire (cf. ***minsokhak***, la science de ***minsok***, soit l'ethnologie ou le folklore).

misulgwan **(미술관, 美術館)**
Lieu où l'on expose des œuvres d'art.

munbang**(문방, 文房)**
Pièces dédiées à l'étude, comprenant le *sarangbang* et le *numaru.*

munin **(문인, 文人)**
Homme de lettres ayant des qualités intellectuelles et artistiques.

numaru **(누마루)**
Pièce surélevée du *sarangch'ae* qui comporte un parquet.

ondol **(온돌, 溫突/溫堗)**
Système de chauffage par le sol fort développé dans la péninsule coréenne et le nord-est de la Chine.

pangmulgwan **(박물관, 博物館)**
Mot générique signifiant musée.

***sadaebu*(사대부, 士大夫)**
Bureaucrates savants ou élite bureaucratique.

***Sarangbang* (사랑방, 舍廊房)**
Pièce aux fonctions multiples réservée à l'usage des hommes, plus spécialement à celui du maître de maison (cf. ***sarangch'ae***, cette partie de l'habitat comprenant le *sarangbang*).

***sŏnbi* (선비)**
Homme érudit doté d'une morale obéissant aux normes confucéennes.

Tan'gun (단군, 檀君)
Fondateur légendaire du royaume du **Kochosŏn**, considéré comme l'ancêtre des Coréens.

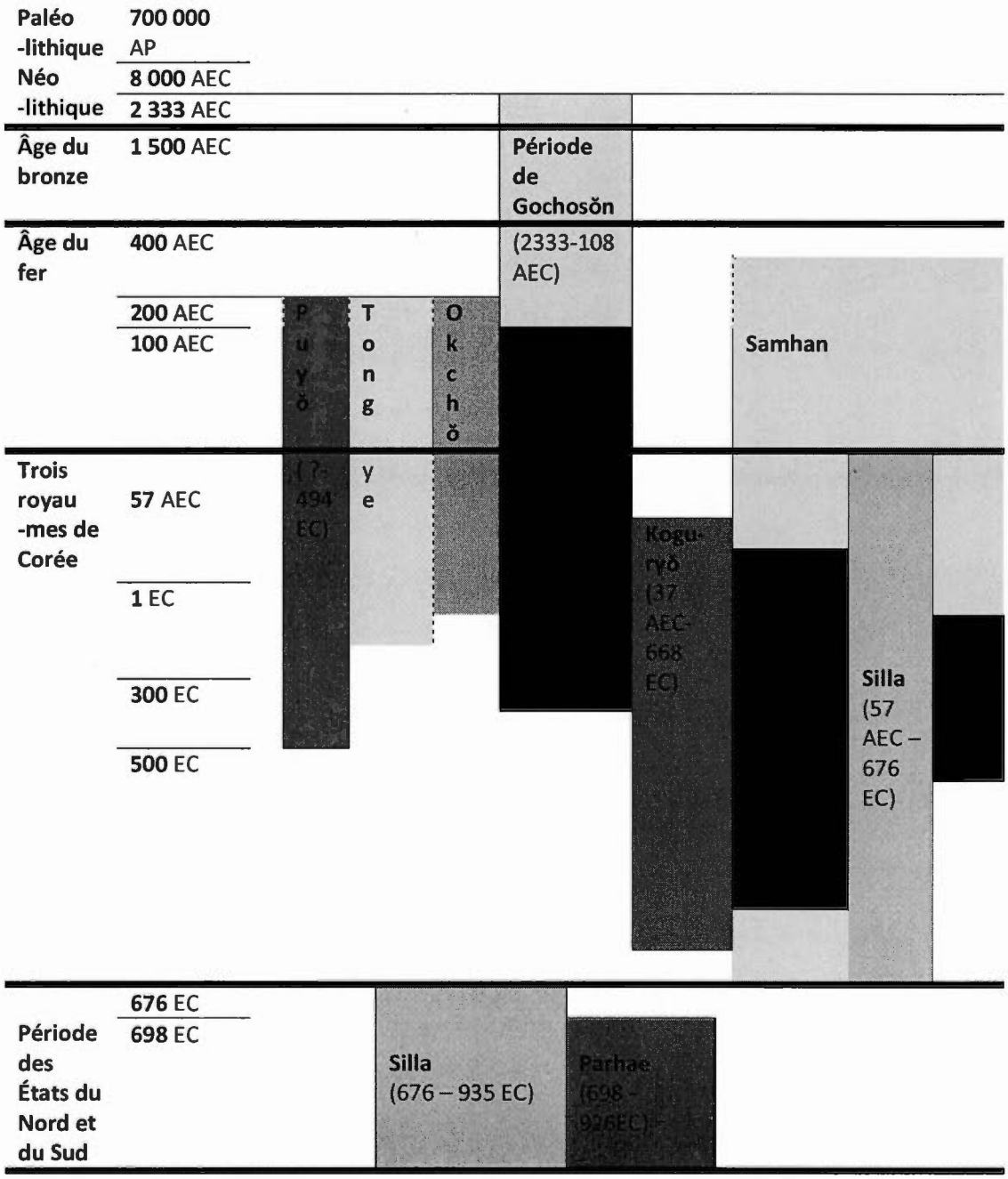
***tongdosŏgi* (동도서기, 東道西器)**
Idée datant de la fin du XIX[e] siècle impliquant d'accepter la culture européenne tout en préservant l'esprit oriental.

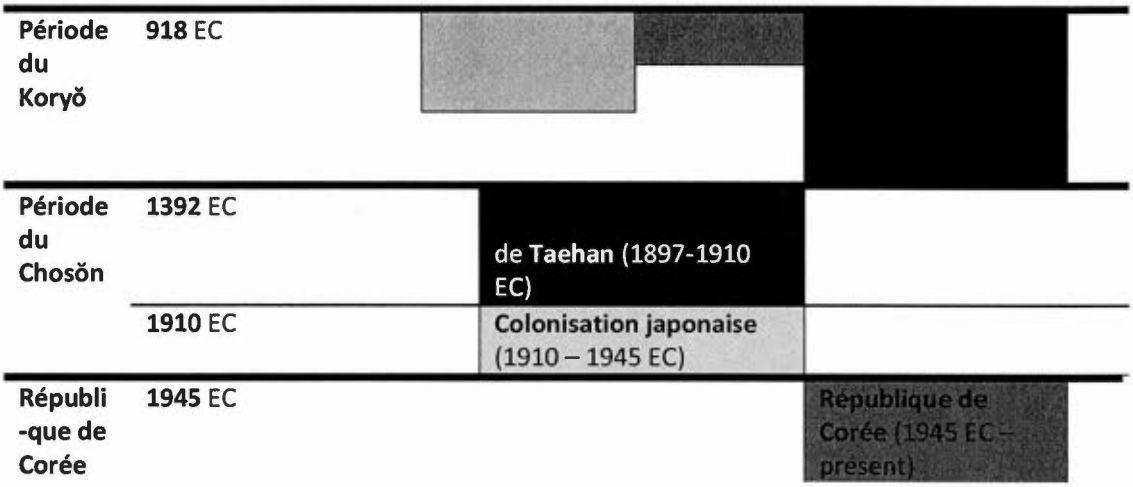
***yangban* (양반, 兩班)**
Classe supérieure et dominante de la période du Chosŏn, constituée de lettrés ou de militaires.

***yangin* (양인, 良人)**
Classe sociale moyenne durant la période du Chosŏn, incluant les paysans, les commerçants et les ouvriers formant le commun des mortels.

ANNEXE A

CHRONOLOGIE DE L'HISTOIRE DE LA RÉPUBLIQUE DE CORÉE




Période du Koryŏ
918 EC
Période du Chosŏn
1392 EC
de Taehan (1897-1910 EC)
1910 EC
Colonisation japonaise (1910 – 1945 EC)
Républi -que de Corée
1945 EC
République de Corée (1945 EC – présent)

ANNEXE B

TYPOLOGIE DES TROIS MUSÉES NATIONAUX DE LA RÉPUBLIQUE DE CORÉE

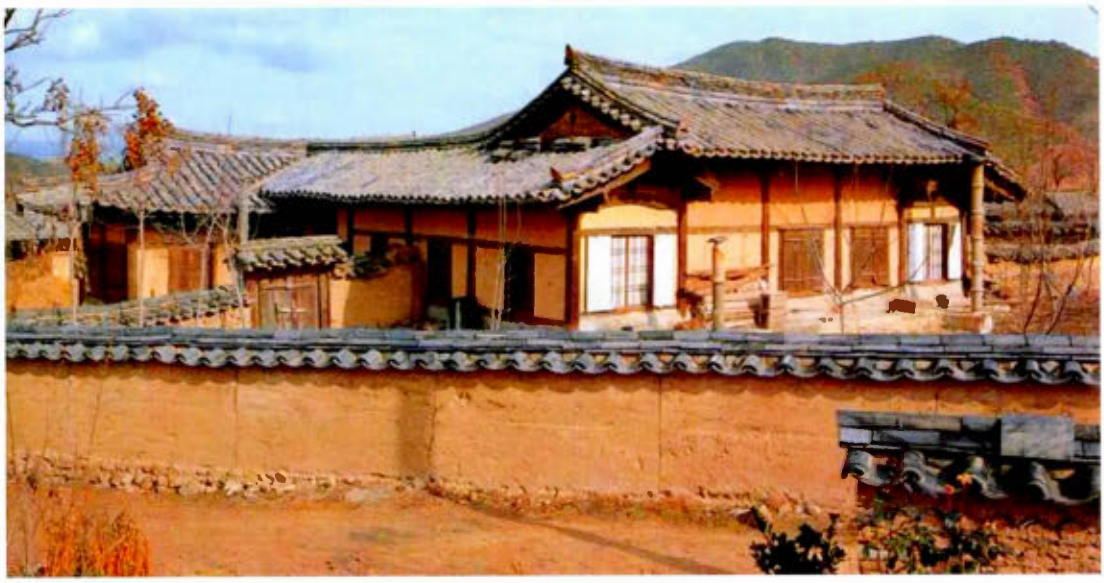
	National Museum of Korea (NMK)	**National Folk Museum (NFM)**	**National Museum of Modern and Contemporary Art (MMCA)**
Localisation principale	Séoul, République de Corée	Séoul, République de Corée	Kwach'ŏn, République de Corée
Statut	Musée national	Musée national	Musée national
Date d'ouverture	Le 3 décembre 1945	Le 25 avril 1946	Le 20 octobre 1973
Surface d'édifice	50 000 m^2	18 000 m^2	16 000 m^2
Domaine du musée	Musée d'archéologie, d'art et d'histoire	Musée ethnographique	Musée d'art
Epoque concerné	Préhistoire - contemporain	Préhistoire – contemporain	XX^e siècle - contemporain
Domaine de l'exposition permanente	Archéologie Histoire Art ancien	Société	Beaux-Arts
Nombre du personnel	231	89	97
Nombre de collection	30 000	100 000	10 000
Nombre d'objet exposé dans l'exposition permanente	13 641	Non publié	Non publié
Nombre des visiteurs	3 millions	2 millions	0,7 millions
Tarif	Gratuit pour l'exposition permanente	Gratuit pour l'exposition permanente	Gratuit pour l'exposition permanente

ANNEXE C

PHOTOGRAPHIES ET PLANS DE *SARANGBANG*

a. *Sarangbang* dans son contexte original

Quartier des hommes dans la maison traditionnelle coréenne (*Sarangch'ae*) à Hadong, République de Corée[1].

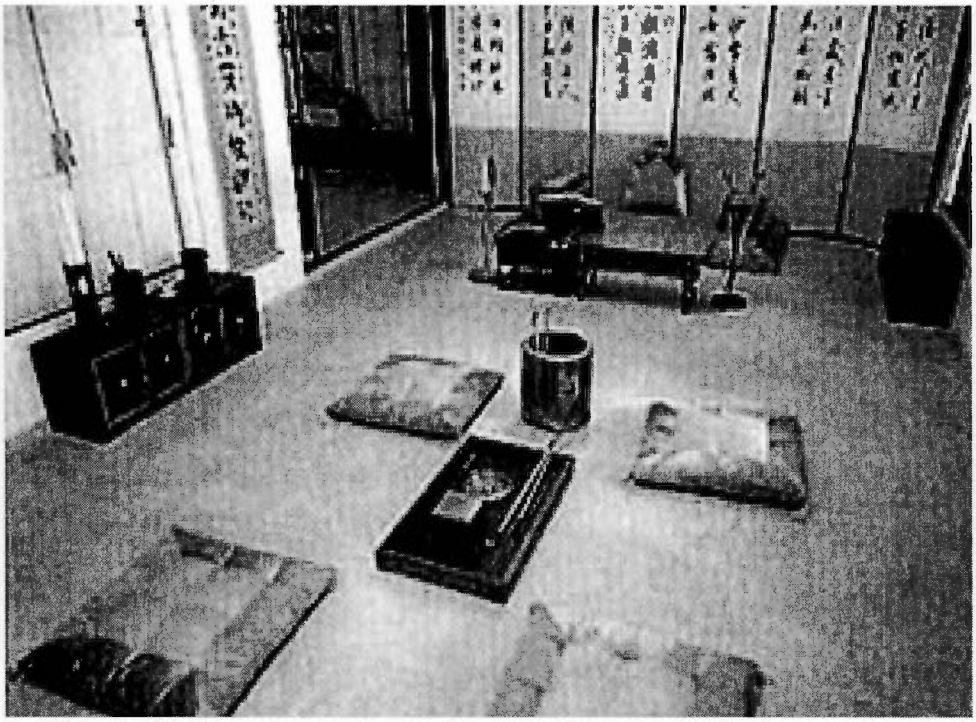


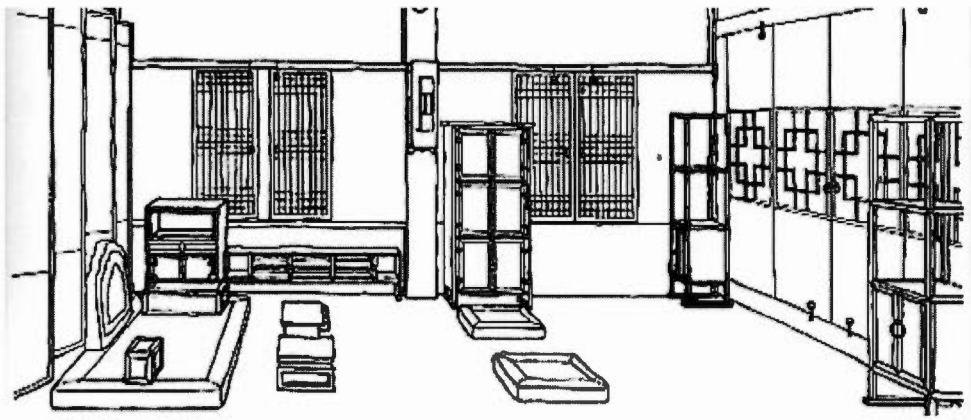
Photographie et plan de la disposition d'un *Sarangbang*[2].

---

[1] Source : Site officiel de Cultural Heritage Administration of Korea, http://www.cha.go.kr/korea/heritage/search/Culresult_Db_View.jsp?mc=KS_01_02_01&VdkVgwKey=18,01770000,37, consulté le 20 avril 2017

[2] Source : Han'guk munhwajae ch'ongsŏl : kukpo, pomul chungsim (한국 문화재 총설 : 國寶・寶物中心), 1993.

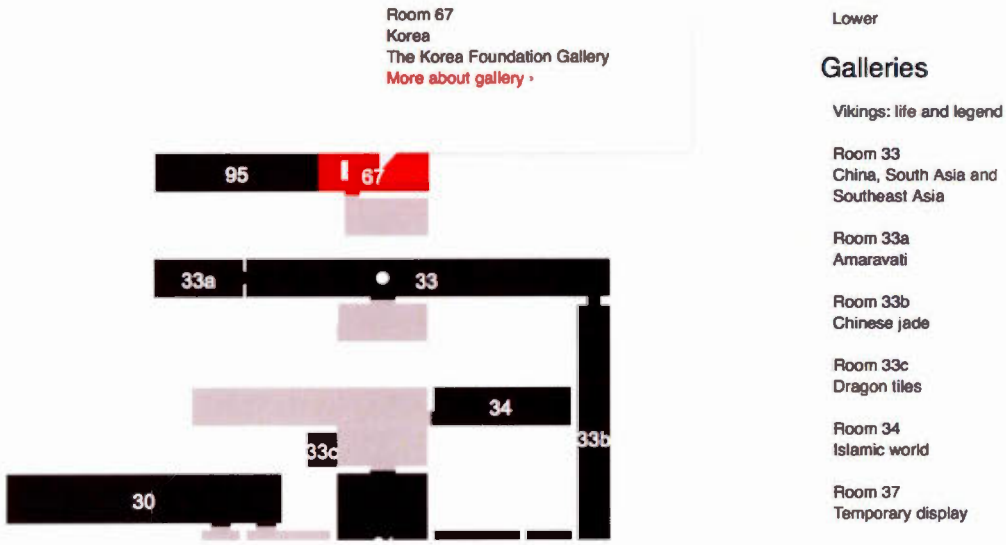




Photographie et plan de la disposition d'un *Sarangbang*

b. Le *sarangbang* dans un contexte muséal

British Museum à Londres



Plan d'exposition de la Korea Foundation Gallery (Room 67)[3]

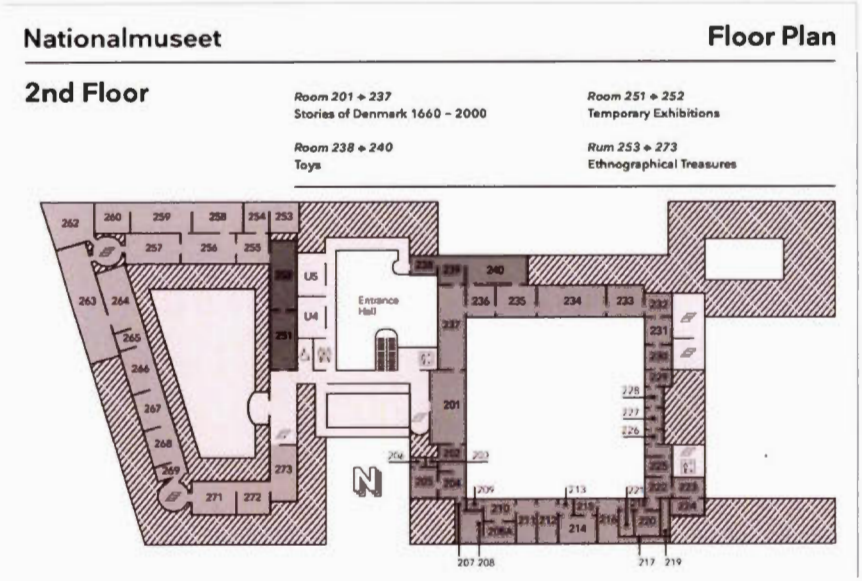
Photographies de la salle d'exposition

[3] Source : Site officiel du musée
http://www.britishmuseum.org/visiting/floor_plans_and_galleries.aspx, consulté le 15 février 2017

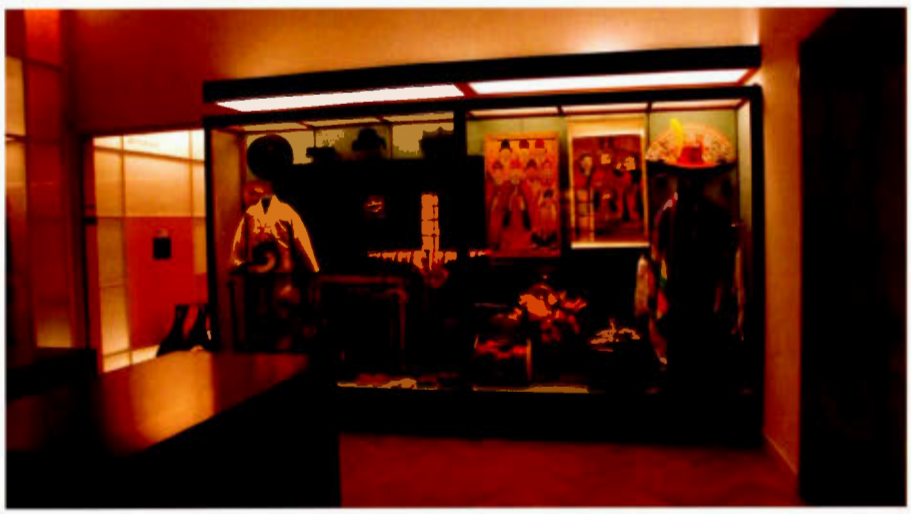
Photographie de la mise en exposition du *sarangbang*.

Photographie de l'intérieur du *sarangbang*.

Nationalmuseet à Copenhague



Plan d'exposition de la galerie coréenne dans la section des Trésors ethnographiques[4]



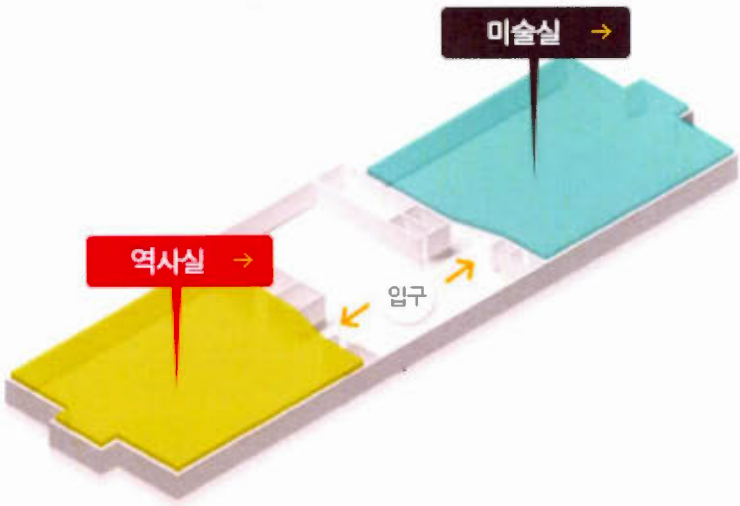
Photographie de la salle d'exposition

[4] Source : Site officiel du musée http://en.natmus.dk/fileadmin/user_upload/natmus/prinsens_pale/guides_og_foldere/The_National_Museum_of_Denmark_Floor_plan.pdf, consulté le 15 février 2017.

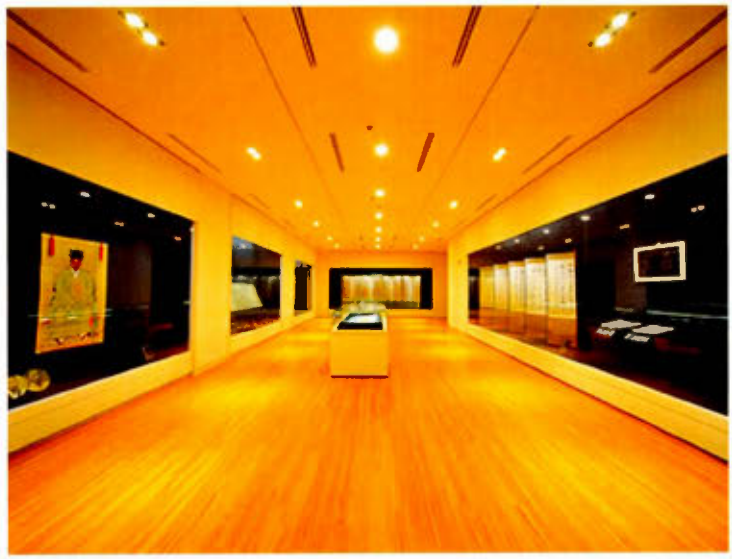
Photographie de la mise en exposition du *sarangbang*

Photographie de l'intérieur du *sarangbang*

National Museum de Chŏnju



Plan d'exposition de la section histoire [5]



Photographie de la salle d'exposition [6]

[5] Source : Site officiel du musée https://jeonju.museum.go.kr/menu.es?mid=a10202030000, le 15 février 2017.
[6] Source : Site officiel du musée

Photographie de la mise en exposition du *sarangbang*[7]

Photographie de l'intérieur du *sarangbang*[8]

---

https://jeonju.museum.go.kr/menu.es?mid=a10202030000, le 15 février 2017.

[7] Source : blog officiel de la ville de Chŏnju
http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=jeonju_city&logNo=220681118267, consulté le 15 février 2017.

[8] Source : blog officiel de la ville de Chŏnju
http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=jeonju_city&logNo=220681118267, consulté le 15 février 2017.

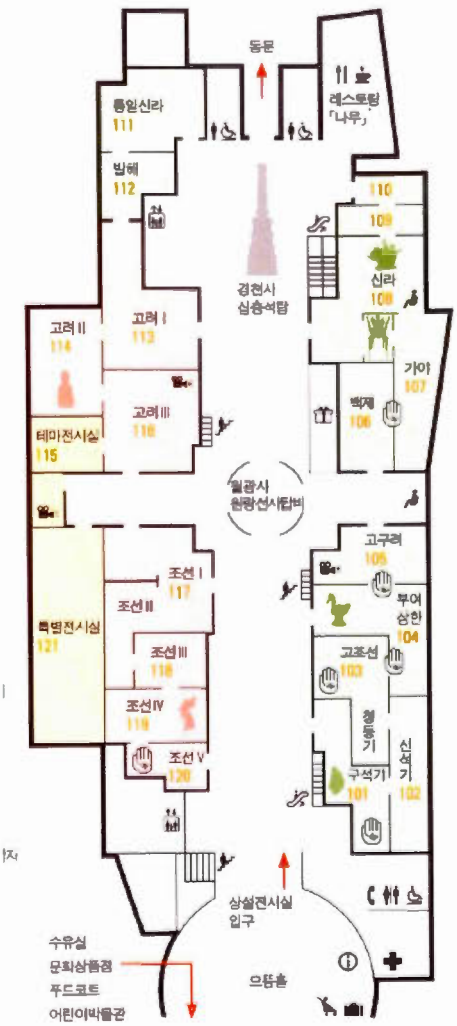
ANNEXE D

EXPOSITION PERMANENTE DU NATIONAL MUSEUM OF KOREA ET DU NATIONAL FOLK MUSEUM

National Museum of Korea (2015)

Rez-de-chaussée

a. Plan des galeries



101. Paléolithique (구석기)
102. Néolithique (신석기)
103. Âge du bronze (청동기-고조선)
104. Puyŏ-Samhan (부여-삼한)
105. Koguryŏ (고구려)
106. Paekche (백제)
107. Kaya (가야)
108-110. Silla (신라)
111. Silla unifié (통일신라)
112. Parhae (발해)
113, 114, 116. Koryŏ (고려)
117-120. Chosŏn (조선)

b. Photographies des galeries

101. Paléolithique (구석기)

102. Néolithique (신석기)

103. Âge du bronze (청동기-고조선)

104. Puyŏ-Samhan (부여-삼한)

105. Koguryŏ (고구려)

106. Paekche (백제)

107. Kaya (가야)

108-110. Silla (신라)

111. Silla unifié (통일신라)

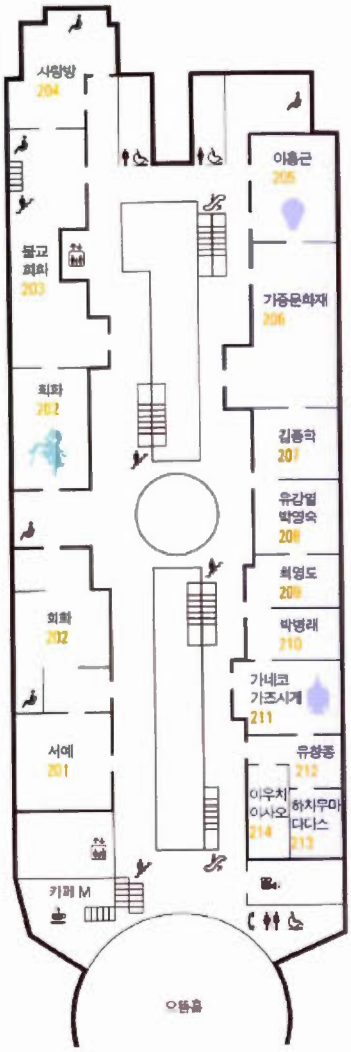
112. Parhae (발해)

113, 114, 116. Koryŏ (고려)

117-120. Chosŏn (조선)

1er étage

a. Plan des galeries



201. Calligraphie (서예)
202. Peinture (회화)
203. Peinture bouddhique (불교회화)
204. *Sarangbang* (사랑방)
205. Lee Hong-Kun (이홍근)
206. Donations (기증문화재)
207. Kim Chong-hak (김종학)
208. Yu Kang-yul et Park Young-sook (유강열-박영숙)
209. Choi Young-do (최영도)
210. Park Byoung-rae (박병래)
211. KanekoKazushige (가네코가즈시게)
212. Yoo Chang-jong (유창종)
213. Hachiuma Tadasu (하치우마다다스)
214. Iuchi Isao (이우치이사오)

b. Photographies des galeries

201. Calligraphie (서예)

202. Peinture (회화)

204. *Sarangbang* (사랑방)

203. Peinture bouddhique (불교회화)

205. Lee Hong-Kun (이홍근)

206. Donations (기증문화재)

207. Kim Chong-hak (김종학)

208. Yu Kang-yul et Park Young-sook
(유강열-박영숙)

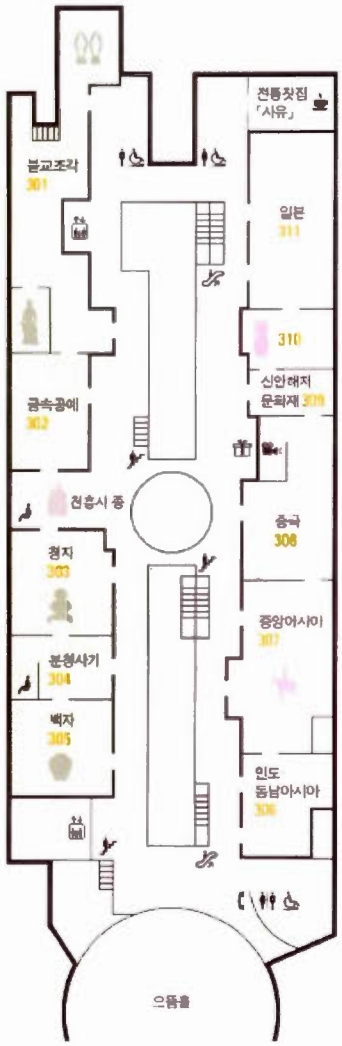
209. Choi Young-do (최영도)
210. Park Byoung-rae (박병래)

212. Yoo Chang-jong (유창종)

211. KanekoKazushige (가네코가즈시게)
213. Hachiuma Tadasu (하치우마다다스)
214. Iuchi Isao (이우치이사오)

2ème étage

a. Plan des galeries



301. Sculpture bouddhique (불교조각)
302. Arts métalliques (금속공예)
303. Céladon (청자)
304. *Buncheong* (분청사기)
305. Porcelaine blanche (백자)
306. Inde - Asie du Sud-Est (인도-동남아시아)
307. Asie centrale (중앙아시아)
308. Chine (중국)
309-310. Vestiges du fond de la mer de Sinan (신안해저문화재)
311. Japon (일본)

b. Photographies des galeries

301. Sculpture bouddhique (불교조각)

302. Arts métalliques (금속공예)

303. Céladon (청자)

304. *Buncheong* (분청사기)

305. Porcelaine blanche (백자)

306. Inde - Asie du Sud-Est (인도-동남아시아)

307. Asie centrale (중앙아시아)

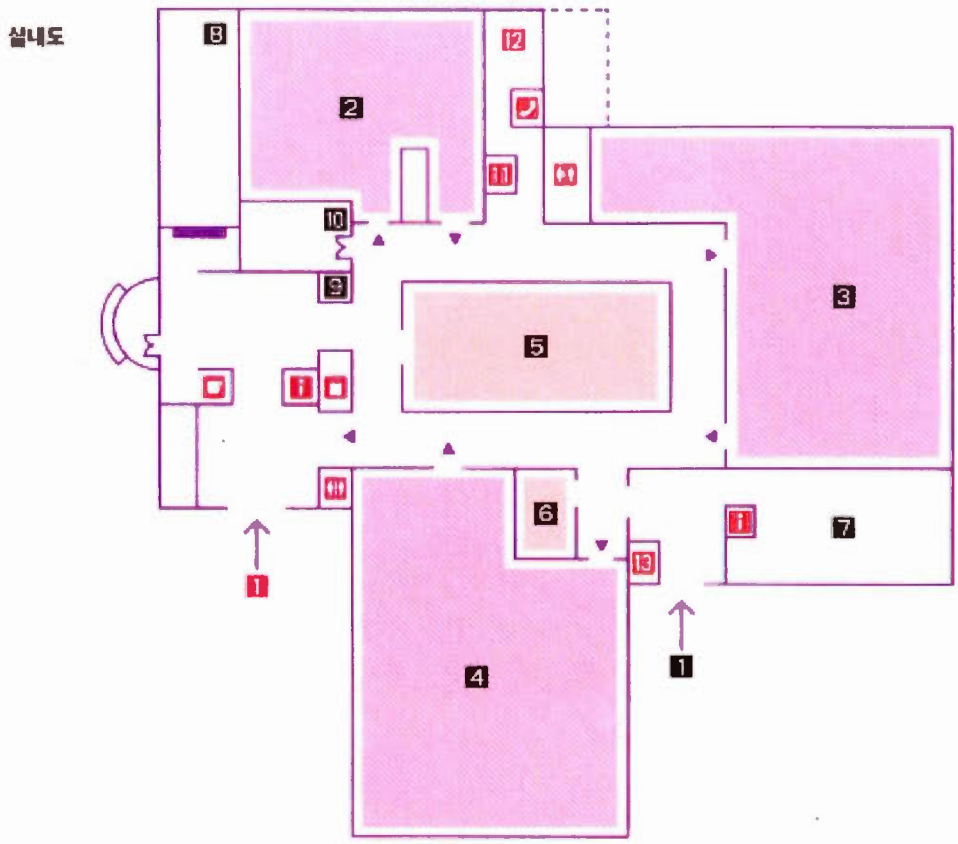
308. Chine (중국)

309-310. Vestiges du fond de la mer de Sinan (신안해저문화재)

311. Japon (일본)

National Folk Museum (2015)

a. Plan des galeries



2. Histoire de la vie quotidienne du peuple coréen (한민족생활사)
3. Vie quotidienne des Coréens (한국인의 일상)
4. Vie des Coréens (한국인의 일생)

b. Photographies des galeries

2. Histoire de la vie quotidienne du peuple coréen (한민족생활사)

3. Vie quotidienne des Coréens (한국인의 일상)

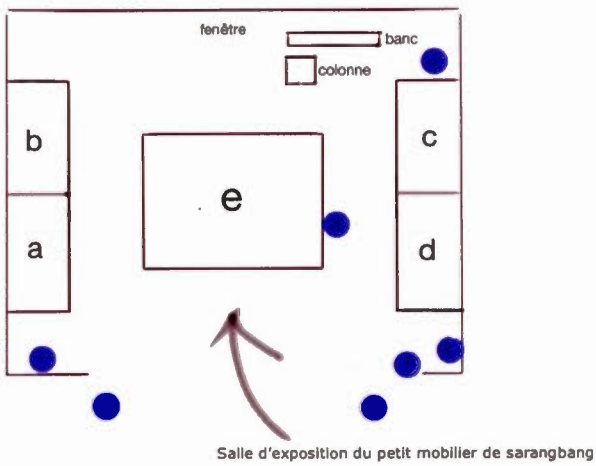
4. Vie des Coréens (한국인의 일생)

ANNEXE E

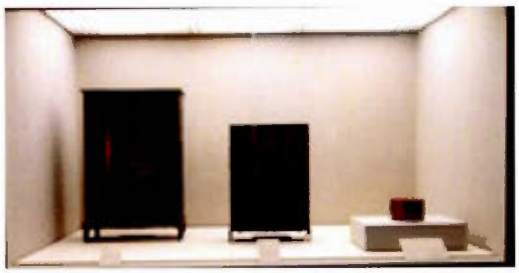
PLANS ET DESCRIPTIONS DES EXPOSITIONS DE *SARANGBANG*

National Museum of Korea (2015)

a. Plan



a. Vitrine n° 1 des meubles de l'*anbang*



b. Vitrine n° 2 des meubles de l'*anbang*

c. Vitrine n° 1 des meubles du *sarangbang*

d. Vitrine n° 2 des meubles du *sarangbang*

e.

Maquette du *sarangbang*

1. Panneau explicatif consacré au « mobilier de l'*anbang* (안방가구) »
2. Panneau explicatif consacré au « mobilier du *sarangbang* (사랑방가구) »
3. Schéma descriptif de la « disposition du mobilier d'un *sarangbang* (사랑방가구배치도) »
4. Panneau explicatif consacré au « mobilier en bois de Chosŏn (조선의목가구) »
5. Écran permettant de visualiser un court documentaire sur le « mobilier en bois de Chosŏn (조선의목가구) »
6. Panneau explicatif consacré au « *sarangbang* (사랑방) »
7. Schéma descriptif du « mobilier en bois représenté dans les peintures anciennes (옛그림속의목가구) »

b. Description

Entrée de la salle

Mur de gauche :
Reproductions de neuf peintures anciennes

Mur de droite :
2 panneaux d'introduction de la salle du « *sarangbang* (사랑방) » en coréen, anglais, chinois et japonais.

Salle d'exposition

Mur de gauche :

Panneau explicatif consacré au « mobilier de l'*anbang* (안방가구) » en coréen, anglais, chinois et japonais

Vitrine a :1 coffre à vêtements à trois étages (삼층장) et son cartel
1 coffre à vêtements à deux étages (이층농) et son cartel
1 boîte décorée avec des incrustation de cornes de bœuf peintes (화각함) et son cartel

Vitrine b : 4 tables de chevet (머릿장) et leurs 4 cartels
1 cabinet avec étagère (탁자장) et son cartel

Mur de droite :

2 panneaux explicatifs consacrés au « mobilier en bois de Chosŏn (조선의목가구) » et au « mobilier du *sarangbang* (사랑방가구) » en coréen, anglais, chinois et japonais

1 écran permettant de visionner un court documentaire sur le « mobilier en bois de Chosŏn (조선의목가구) »

Vitrine c : 1 coffre à livres à deux niveaux (이층책장) et son cartel
2 tables de lecture des *sutra* (경상) et leurs cartels
2 tables de lecture (서안) et leurs cartels
1 coffre à livres (책장) et son cartel

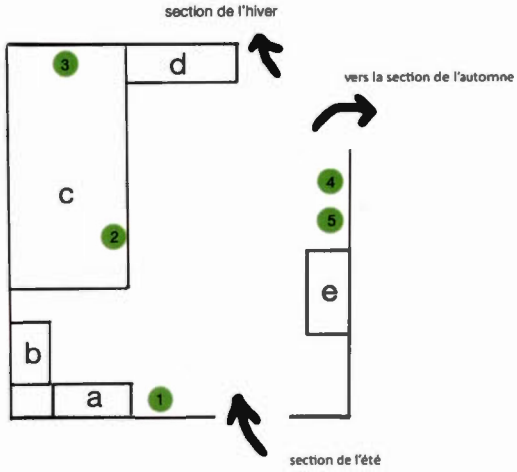
Vitrine d : 1 étagère à trois étages (삼층탁자) et son cartel
1 table à manger avec pieds en forme de pattes de tigre (호족반(호랑이다리모양소반) et son cartel
2 boites pour documents (문갑) et un cartel pour les deux objets
1 étagère à étages (오층탁자) et son cartel

Partie centrale :

1 maquette de *sarangbang* (사랑방) et son schéma expliquant la « disposition du mobilier d'un *sarangbang* (사랑방가구배치도) »

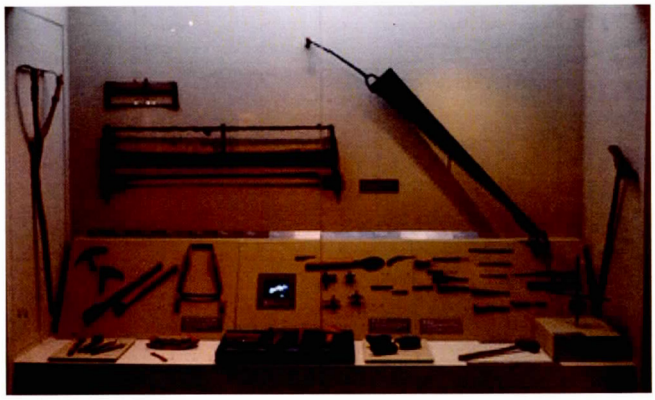
National Folk Museum (2015)

a. Plan

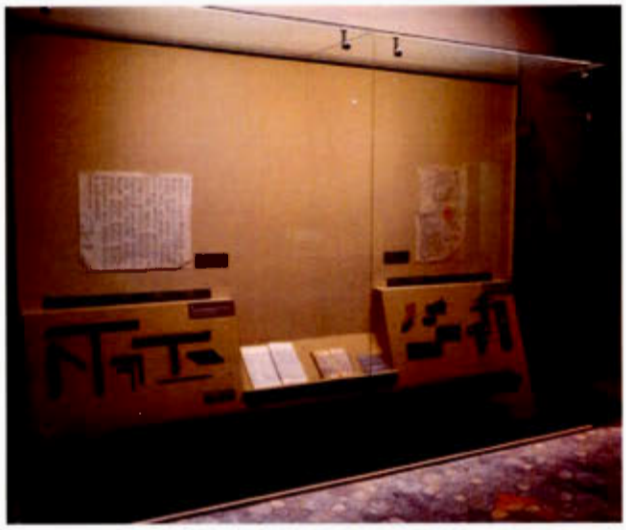


---

a. Vitrine n°1 des outils servant à la réparation des maisons

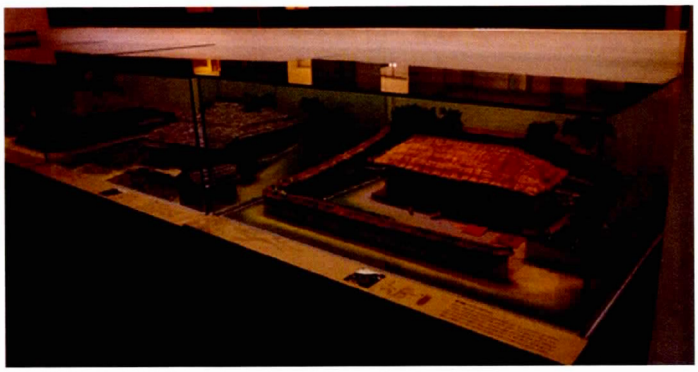


b. Vitrine n° 2 des outils servant à la réparation des maisons



c. *Sarangch'ae* d'une maison traditionnelle coréenne

d. Vitrine des maquettes de maisons traditionnelles coréennes



e. Vitrine des ustensiles de cuisine

1. Panneau consacré à la « Réparations des maisons (집수리) »
2. Schéma explicatif du *sarangbang*
3. Schéma explicatif du *numaru*
4. Panneau des « Récoltes automnales (가을걷이) »
5. Panneau des « Remerciements (감사) »

b. Description

Mur de gauche :

Panneau explicatif consacré aux « Réparations des maisons (집수리) » en coréen et en anglais.

Vitrine a : projection sur un écran d'un court documentaire sur un célèbre artisan charpentier
43 ustensiles pour la coupe du bois et leurs 19 cartels

Vitrine b : 4 documents en papier et leurs 4 cartels
7 règles et leurs 7 cartels
8 rabots et bouvets et leurs 6 cartels
1 traverse et son cartel

Un *Sarangch'ae* (*sarangbang et numaru*) et leurs deux schémas explicatifs

Vitrine d : 4 maquettes de maisons traditionnelles coréennes et leurs 4 cartels

Partie droite :

2 panneaux explicatifs sur les « Récoltes automnales (가을걷이) » et 1 panneau de « Remerciements (감사) » en coréen et en anglais

Vitrine e : 4 moules en bois destinés à réaliser des *dasik* et leur cartel
2 motifs en bois pour gâteaux de riz et leur cartel
3 motifs en céramique pour gâteaux de riz et leur cartel
7 couteaux pour gâteaux de riz et leur cartel
1 vase en terre percé de trous et son cartel

ANNEXE F

GUIDE DE DOCUMENTATION ET D'OBSERVATION DE LA MISE EN SCÈNE DU *SARANGBANG* AU NATIONAL MUSEUM OF KOREA ET AU NATIONAL FOLK MUSEUM

Documentation :

Date de construction
Concepteur
Réalisateur
Budget
Dimensions
Modèle
Matériaux
Statut/appellation
Département concerné
Responsable concerné
Contexte historique
Bibliographie

Observation :

Position sur le plan
Position vis-à-vis du discours
Descriptif architectural
Nature des objets exposés alentour
Disposition des objets exposés (intérieur)
Disposition des objets exposés (voisinage)
Type/support des dispositifs d'information
Contenu de la médiation (écrite, orale, multimédia...) *in situ*
Modalités des visites proposées
Parcours des visites proposées
Éclairage/Ambiance

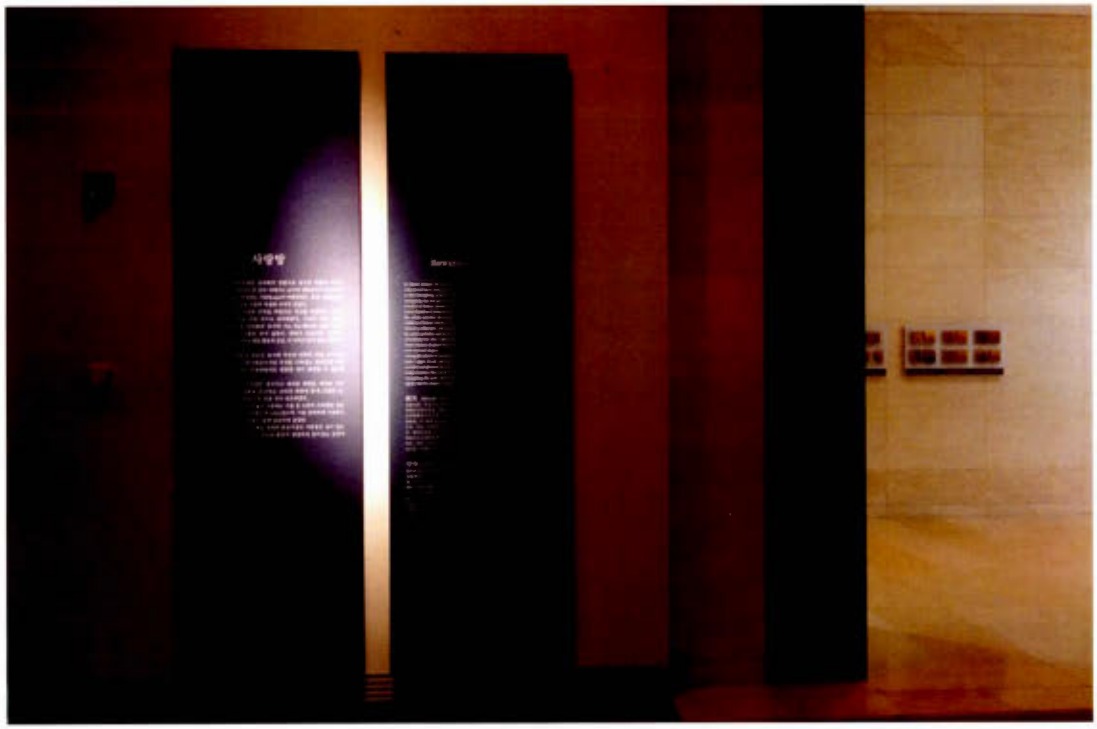
ANNEXE G

RETRANSCRIPTION DES TEXTES PRÉSENTÉS LORS DE L'EXPOSITION DES *SARANGBANG*

National Museum of Korea (2015)

a. Panneau

Sarangbang (사랑방)



(En coréen)

조선시대는 국가 통치 이념인 성리학의 영향으로 남녀의 역할 과 지위가 엄격하게 구분되었다. 따라서 한 집안 내에서도 남녀의 생활 공간이 분리되어,

안방과는 별도로 남성이 거처하는 사랑방이 마련되었다. 특히 선비들에게 있어서 사랑방은 주거 공간 이상의 특별한 의미가 있었다.
선비들은 유학의 이념과 도덕을 바탕으로 자신을 수양하고 나아가 사회를 교화하는 것을 주된 업무로 생각하였다. 그리고 이를 이루기 위하여 끊임없이 학문을 연마함과 동시에 시서화의 예술 활동은 필수 교양으로 여기고 소홀히 하지 않았다. 따라서 조선시대 사랑방은 학문을 연마하는 문방이자 예술 활동의 공간 더 나아가 뜻이 맞는 벗들과의 교류 장소가 되었다.
사랑방은 학문과 예술의 장소인 동시에 주인의 안목과 격을 보여주는 공간이었다. 선비들은 사회지배층이지만 부귀를 나타내는 화려함을 속된 것으로 여겨 사랑방 역시 단정하면서도 깔끔한 맛이 배어날 수 있도록 꾸몄다.
특히 사랑방 목가구는 번잡한 장식이나 과다한 배열을 피하는 것이 원칙이었으며, 절제된 생활을 추구하는 선비의 취향에 맞게 간결한 선, 단순한 구조, 쾌적한 비례를 고루 갖춘 것이 선호되었다.
이와함께 사랑방에 갖추어 놓고 사용하는 기물 중 소중히 다루었던 것은 종이, 붓, 먹, 벼루의 문방사우였으며, 이를 편리하게 사용하고 보관하기 위한 여러가지 용품도 함께 갖추어져있었다.
조선시대 선비들의 학문과 예술 세계의 중심지였던 사랑방은 깊이 있는 내면생활을 추구하였던 그들의 격조와 품위가 생생하게 살아있는 공간이었다.

(Traduit en français par nos soins)

« Durant la période de Chosŏn, en raison de l'influence du néoconfucianisme, le rôle et le statut des hommes et des femmes étaient strictement différenciés. Même au sein de la demeure, étaient séparés les espaces dédiés aux hommes et aux femmes : le *sarangbang*, était mis à disposition de l'hôte masculin, à part de l'*anbang*. Pour les érudits confucéens, leur *sarangbang* était plus important que leur résidence.
Les érudits confucéens considéraient comme leur principal devoir de se discipliner et de réformer la société en fonction des règles du confucianisme, de sorte qu'ils n'ont eu de cesse de se cultiver en étudiant toute leur vie à cette fin. Ils considéraient leurs activités artistiques ayant trait à la poésie, à la calligraphie et à la peinture, comme essentielles pour leur culture. Par conséquent, dans le royaume de Chosŏn, le

sarangbang était à la fois un endroit dédié à l'étude, aux activités artistiques et aux échanges avec des compagnons.

Le *sarangbang* servait à étudier et pratiquer l'art, c'était également un espace qui révélait la vision perspicace et la classe de son hôte. Les érudits confucéens du royaume de Chosŏn méprisaient l'éclat de la richesse, la considérant comme profane et lui préférant leur *sarangbang* soigné et élégant.

Le mobilier en bois d'un *sarangbang* obéissait à certains principes, se devant ainsi d'éviter des ornementations complexes, extravagantes ou grotesques, ces meubles privilégiant des lignes simples, une structure compacte et des proportions confortables, correspondant au goût des érudits confucéens qui poursuivaient une vie modérée en toutes choses.

Parmi les articles d'un *sarangbang*, les érudits confucéens appréciaient particulièrement leurs *munbangsawu* (les quatre amis du cabinet de travail), papiers, brosses, bâtons d'encre et pierres à encre, et les différents articles qu'ils employaient et conservaient à leur convenance.

Le *sarangbang*, lieu d'étude et d'apprentissage de l'art des érudits confucéens de Chosŏn, était un espace culturel qui véhiculait toute la dignité et l'élégance de ces érudits en quête d'une vie intérieure profonde. »

b. Schéma explicatif

Disposition du mobilier d'un *sarangbang* (사랑방 가구 배치도)

(En coréen)

1. 보료 : 항상 방에 깔아 두는 요
2. 서안書案 : 글을 읽거나 쓸 때 사용하는 책상
3. 등잔걸이 (燈架): 등잔을 얹어 한곳을 밝히는 조명기구
4. 연상硯床 : 벼루와 먹, 붓 등을 모아 두는 문방가구
5. 향꽂이 (香立)
6. 함函
7. 책갑 冊匣: 책 크기에 맞게 만든 상자
8. 낮은 탁자
9. 재판 (灰板): 흡연 도구들을 모아 두는 판

10. 좌등坐燈: 방 전체를 밝히는 조명 기구
11. 고비: 편지꽂이
12. 붓걸이
13. 문갑文匣: 서류나 문방구를 놓아 두는 낮은 장
14. 책궤冊櫃: 책을 보관하는 가구
15. 사방탁자 四方卓子: 사방이 막히지 않고 층널로 구성된 탁자

(Traduit en français par nos soins)

1. *Boryo* : matelas toujours étendu sur le sol
2. *Sŏan* : pupitre utilisé pour lire et écrire
3. *Tŭngjangŏri* : dispositif d'éclairage éclairant un endroit précis
4. Y*ŏnsang* : bac où sont rangées pierres à encre, bâtons d'encre et brosses
5. Brûle-parfum
6. Caisse
7. *Chaekgap* : étui ayant la taille d'un livre
8. Table basse
9. *Jaepan* : plateau accueillant les accessoires du fumeur
10. *Jwadŭng*: dispositif d'éclairage servant à éclairer toute la pièce
11. *Kobi* : casier à lettres
12. Récipient pour pinceaux
13. *Mungap* : coffre bas recélant documents et articles de papèterie
14. *Chakgwe* : coffre à livres
15. *Sabangtakja* : étagère ouverte de part en part

c. Audioguide

Piste n° 557_0
Maquette du *sarangbang* (사랑방 모형)

(En coréen)

큐레이터 : 이곳은 조선시대 사랑방의 모습을 재현한 곳입니다. 조선시대, 유교는 사회 전반에 큰 영향을 주었습니다. 한 집안 식구라도 생활 공간을 나누어 남자와 여자의 구별을 철저히 지켰지요. 그 가운데 학문을 하는 서재이자, 손님을 접대하는 장소로 쓰던 남성들만의 공간이 이 사랑방입니다.
관람객 : 단정하고 차분한 느낌이 드는 방이네요.
큐레이터 : 사랑방 주인인 사대부, 선비는 사회 지배층이었지만 화려함을 멀리하고 맑고 우아한 기운을 사랑하였습니다. 그래서 사랑방은 품격있고 절제된 분위기로 꾸며졌습니다. 벽과 천장, 바닥의 장판을 보시지요. 모두 은은하고 담담한 색조를 띠고 있습니다. 선비들에게 꼭 필요한 교양이자 취미였던 시, 글씨, 그림도 사랑방 꾸밈에서 빠질 수 없었습니다. 수묵으로 그린 산수화나 성현의 좋은 말씀을 적은 글도 한 폭 정도 걸어 두고 감상했습니다. 가구도 나무의 결만 살린 최소한의 장식을 택하고 꼭 필요한 것만 놓았습니다. 번잡함은 선비의 맑고 곧은 정신에 어긋난다고 생각한 것이지요.

(Traduit en français par nos soins)

« Le Conservateur : Cet espace est une reproduction de *sarangbang* de la période du Chosŏn. Durant la période du Chosŏn, le confucianisme a influencé grandement l'ensemble de la société. Même les membres d'une famille, les hommes et les femmes, respectaient une répartition par sexes et conservaient des quartiers distincts. Parmi les espaces, le *sarangbang* destiné uniquement aux hommes, servait de lieu d'étude ainsi qu'espace pour accueillir les hôtes
Le visiteur : La pièce semble épurée, l'atmosphère est apaisante.
Le conservateur : Les lettrés confucianistes de Chosŏn, les maîtres des *sarangbang,* qui constituaient la classe dirigeante, aimaient la simplicité et la discrétion. C'est pourquoi le *sarangbang* était élaboré de façon sobre, mais noble et élégante. Jetez un œil aux murs, au plafond et au plancher. Les couleurs sont toutes discrètes. Les poèmes, les calligraphies, les peintures, qui constituent la culture et des passe-temps obligatoires pour les lettrés, sont des éléments essentiels de la décoration d'un *sarangbang.* Ils ont accroché sur le murs une peinture de paysage à l'encre de Chine ou des propos célèbres de sages confucéens et les ont appréciés. Ils ne disposaient que de quelques meubles essentiels. Le plus souvent, ces pièces mettent en avant la beauté du grain du bois naturel sans ornementation excessive. L'absence d'encombrement de l'espace intérieur reflétait le discernement spirituel et la pureté morale d'un gentilhomme confucéen. »

d. Catalogue

Page 221 du Catalogue général du National Museum of Korea (2007),
extrait de la section consacrée au « mobilier du *sarangbang* (사랑방가구) »

조선시대에 한 집안의 남자 주인인 가부장의 공간인 사랑방은 학문을 닦는 서재, 즉 문방이자 남성 손님을 접대하는 장소로 쓰였으며 사회적 교류도 주로 이곳에서 나누었다. 따라서 사랑방은 주인의 안목과 격을 알려주는 하나의 척도인 까닭에 그들의 취향에 맞도록 꾸몄다.
사랑방의 주인인 사대부가의 선비들은 청빈을 덕목으로 삼았으므로 그들이 사용하는 가구나 생활용품도 간결하고, 격조높은 것을 선택하였다 [...]

« Le *sarangbang* est l'espace du patriarche, du maître de famille, qui l'utilise comme un cabinet de travail et comme lieu d'échanges et d'accueil des visiteurs masculins. Par conséquent, le *sarangbang*, agencé en fonction de ses goûts, reflète les choix et la distinction de son occupant.
Les érudits confucéens, le maître du *sarangbang*, prônaient l'honneur et la pauvreté comme principales vertus, de sorte qu'ils privilégiaient un mobilier et des produits courants, simples et élégants. [...] »

e. Site Web

https://www.museum.go.kr/site/main/showroom/list/758?showroomCode=DM0030,
consulté le 10 janvier 2015
Introduction de la salle d'exposition (전시실소개)

(En coréen)

[...]이와 함께 사랑방 내부를 재현한 공간을 통하여 사랑방의 꾸밈은 물론 조선시대 사대부들의 생활상을 감상할 수 있도록 하였다.

(Traduit en français par nos soins)

« [...] à travers la reproduction de l'espace intérieur du *sarangbang*, les visiteurs peuvent apprécier l'agencement du *sarangbang* ainsi que le mode de vie des fonctionnaires érudits. »

National Folk Museum (2015)

a. Schéma explicatif

(En coréen)

1. 사군자병풍四君子屛風
2. 보료
3. 장침長枕
4. 안석案席
5. 사방침四方枕
6. 팔걸이
7. 등긁개
8. 좌장坐杖
9. 경상經床

10. 연갑硯匣
11. 방석方席
12. 붓걸이筆架
13. 연적硯滴
14. 필통筆筒
15. 문갑文匣
16. 가께수리
17. 사방탁자四方卓子
18. 청화백자주병靑華白瓷酒甁
19. 서전書傳

(Traduit en français par nos soins)

1. Six panneaux ornés de représentations à l'encre de Chine de plantes gracieuses
2. Matelas
3. Long oreiller servant d'accoudoir
4. Coussin pour le dos
5. Accoudoir en forme de cube
6. Accoudoir en bois
7. Grattoir pour le dos
8. Accoudoir en forme de T
9. Table basse
10. Boîte renfermant des bâtons d'encre de Chine
11. Coussin
12. Porte-pinceau
13. Récipient pour l'eau
14. Pot
15. Casier-armoire à papeterie
16. Cabinet carré
17. Étagère du cabinet
18. Porcelaine blanche avec un dessin bleu
19. Livre

b. Audioguide

Piste n° 80 : le *Sarangbang* (사랑방)

(En coréen)

이곳은 바깥주인의 생활 공간인 사랑방입니다. 집 주인은 대게 이 곳에서 책을 읽거나 글을 쓰며 하루를 보내는데요, 안을 한 번 들여다 볼까요. 사군자 병풍 앞에 보료가 있고, 그 앞에 글을 쓰는데 사용하는 문방사우가 놓여있네요. 집에 오는 손님을 맞이 하고 사회 활동을 하는 곳도 바로 이 사랑방입니다.

(Traduit en français par nos soins)

« Ceci est le *sarangbang* utilisé par l'homme de la maison. Ici, habituellement, le maître de maison lit des livres ou écrit pendant la journée, Jetons un coup d'œil à l'intérieur. Vous pouvez voir un matelas face à un paravent replié sur lequel sont représentées quatre plantes magnifiques. Des instruments d'écriture sont également disposés en face du matelas. C'est dans le sarangbang qu'il accueille ses hôtes et accomplit sa vie sociale. »

c. Catalogue

Page 167 du Catalogue général du National Folk Museum (2009),
extrait de la section consacrée au « *Sarangbang* (사랑방) »

(En coréen)
사랑방은 여성들의 안방과는 거리를 둔 곳으로 바깥 사회와 연결되는 동시에 남성들의 사회 생활이 이루어지는 일상 공간이다. 사랑에서는 주로 글을 읽거나 손님을 접대하는 곳이므로, 문갑 서안 연상 지통 등의 문방 가구와 팔걸이 보료 방석 장침 병풍등이 있다.

(Traduit en français par nos soins)

« Le *sarangbang* est un espace éloigné de l'*anbang* des femmes, en lien avec l'extérieur et la société, ainsi qu'un lieu quotidien où se déroulait la vie sociale des hommes. Comme en général ils lisaient ou accueillaient leurs visiteurs dans leur *sarangbang*, y sont installés des instruments d'écriture, comportant un casier-armoire à papeterie, une table basse, un bac pour pierres à encre de Chine, des chemises de papiers et un accoudoir en bois, un matelas, des coussins, un long oreiller servant d'accoudoir et un paravent. »

d. Site Web

http://www.nfm.go.kr/Display/twice04.jsp, consulté le 10 janvier 2015

Disposition du *sarangbang* (사랑방배치도)

(En coréen)
사랑방은 여성들의 안방과는 거리를 둔 곳으로 바깥 사회와 연결되는 동시에 남성들의 사회 생활이 이루어지는 일상 공간이다. 사랑에서는 주로 글을 읽거나 손님을 접대하는 곳이므로, 문갑 서안 연상 지통 등의 문방 가구와 팔걸이 보료 방석 장침 병풍등이 있다.

(Traduit en français par nos soins)

« Le *sarangbang* est un espace éloigné de l'*anbang* des femmes, en lien avec l'extérieur et la société, ainsi qu'un lieu quotidien où se déroulait la vie sociale des hommes. Comme en général ils lisaient ou accueillaient leurs visiteurs dans leur *sarangbang*, y sont installés un mobilier de bureau, comportant un casier-armoire à papeterie, une table basse, un bac pour pierres à encre de Chine, des chemises de papiers et un accoudoir en bois, un matelas, des coussins, un long oreiller servant d'accoudoir et un paravent. »

ANNEXE H

GRILLES D'ANALYSE THÉMATIQUE

Ces trois grilles d'analyse ont été constituées en nous référant aux textes consacrés au *sarangbang* des panneaux explicatifs, des audioguides et des catalogues des National Museum of Korea et National Folk Museum.

a. Rôle de médiation de l'audioguide

Orienter le visiteur	Jetez un œil aux murs, au plafond et au plancher.	NMK
	Jetons un coup d'œil à l'intérieur	NFM
Identifier l'objet exposé	Cet espace est une reproduction de *sarangbang* de la période du Chosŏn.	NMK
	Ceci est le sarangbang utilisé par l'homme de la maison.	NFM
	Vous pouvez voir un matelas face à un paravent sur lequel sont représentées quatre plantes magnifiques.	
	Des instruments d'écriture sont également disposés en face du matelas.	
Appréhender le contexte social	Durant la période du Chosŏn, le confucianisme a influencé grandement l'ensemble de la société.	NMK
	Même les membres d'une famille, les hommes et les femmes respectaient une répartition par sexes et conservaient des quartiers distincts.	
	Les lettrés confucianistes de Chosŏn, les maîtres des *sarangbang,* qui constituaient la classe dirigeante, aimaient la simplicité et la discrétion.	
	Les poèmes, les calligraphies, les peintures, qui constituent la culture et des passe-temps obligatoires pour les lettrés, [...]	
	L'absence d'encombrement de l'espace intérieur reflétait le discernement spirituel et la pureté morale d'un gentilhomme confucéen.	

Appréhender le *sarangbang*	Parmi les espaces, le sarangbang destiné uniquement aux hommes, servait de lieu d'étude ainsi qu'espace pour accueillir les hôtes.	NMK
	Les lettrés confucianistes de Chosŏn, le maître du *sarangbang,* qui constituaient la classe dirigeante, aimaient la simplicité et la discrétion.	
	C'est pourquoi le sarangbang était élaboré de façon sobre, mais noble et élégante.	
	Les poèmes, les calligraphies, les peintures sont [...] des éléments essentiels de la décoration d'un *sarangbang*.	
	Ils ont accroché sur le mur une peinture de paysage à l'encre de Chine ou des propos célèbres de sages confucéens et les ont appréciés	
	Ils ne disposaient que de quelques meubles essentiels.	
	Le plus souvent, ces pièces mettent en avant la beauté du grain du bois naturel sans ornementation excessive.	
	Ici, habituellement, le maître de maison lit des livres ou écrit pendant la journée,	NFM
	C'est dans le sarangbang qu'il accueille ses hôtes et accomplit sa vie sociale.	
Évoquer l'ambiance	La pièce semble épurée, l'atmosphère est apaisante.	NMK
	Les couleurs sont toutes discrètes.	

b. Connaissances relatives au sarangbang

Mode de vie	le *sarangbang*, était mis à disposition de l'hôte masculin, à part de l'*anbang*.	Panneau du NMK
	Parmi les articles d'un *sarangbang*, les érudits confucéens appréciaient particulièrement leurs *munbangsawu* (les quatre amis du cabinet de travail), papiers, brosses, bâtons d'encre et pierres à encre, et les différents articles qu'ils employaient et conservaient à leur convenance.	
	Parmi les espaces, le *sarangbang* destiné uniquement aux hommes, servait de lieu d'étude ainsi qu'espace pour accueillir les hôtes.	Audioguide du NMK
	Les poèmes, les calligraphies, les peintures, qui constituent la culture et des passe-temps obligatoires pour les lettrés, sont des éléments essentiels de la décoration d'un *sarangbang*.	
	« Le *sarangbang* est l'espace du patriarche, du maître de famille, qui l'utilise comme un cabinet de travail et comme lieu d'échanges et d'accueil des visiteurs masculins.	Catalogue du NMK
	Par conséquent, le *sarangbang*, agencé en fonction de ses goûts, reflète les choix et la distinction de son occupant.	
	Ceci est le sarangbang utilisé par l'homme de la maison.	Audioguide du NFM
	Ici, habituellement, le maître de maison lit des livres ou écrit pendant la journée, Vous pouvez voir un matelas [...]	
	C'est dans le sarangbang qu'il accueille ses hôtes et accomplit sa vie sociale.	
	Comme en général ils lisaient ou accueillaient leurs visiteurs dans leur *sarangbang*, y sont installés des instruments d'écriture, comportant un casier-armoire à papeterie, une table basse, un bac pour pierres à encre de Chine, des chemises de papiers et un accoudoir en bois, un matelas, des coussins, un long oreiller servant d'accoudoir et un paravent.	Catalogue du NFM

Signification sociale	Pour les érudits confucéens, leur *sarangbang* était plus important que leur résidence.	Panneau du NMK
	[...]dans le royaume de Chosŏn, le *sarangbang* était à la fois un endroit dédié à l'étude, aux activités artistiques et aux échanges avec des compagnons.	
	Le *sarangbang* servait à étudier et pratiquer l'art, c'était également un espace qui révélait la vision perspicace et la classe de son hôte.	
	Le *sarangbang* est un espace éloigné de l'*anbang* des femmes, en lien avec l'extérieur et la société, ainsi qu'un lieu quotidien où se déroulait la vie sociale des hommes.	Catalogue du NFM
Valorisation du sens esthétique des occupants	Les érudits confucéens du royaume de Chosŏn méprisaient l'éclat de la richesse, la considérant comme profane et lui préférant leur *sarangbang* soigné et élégant.	Panneau du NMK
	Le mobilier en bois d'un *sarangbang* obéissait à certains principes, se devant ainsi d'éviter des ornementations complexes, extravagantes ou grotesques, ces meubles privilégiant des lignes simples, une structure compacte et des proportions confortables, correspondant au goût des érudits confucéens qui poursuivaient une vie modérée en toutes choses.	
	Le *sarangbang*, lieu d'étude et d'apprentissage de l'art des érudits confucéens de Chosŏn, était un espace culturel qui véhiculait toute la dignité et l'élégance de ces érudits en quête d'une vie intérieure profonde.	
	La pièce semble épurée, l'atmosphère est apaisante.	Audioguide du NMK
	Les lettrés confucianistes de Chosŏn, le maître du *sarangbang,* qui constituaient la classe dirigeante, aimaient la simplicité et la discrétion.	
	C'est pourquoi le sarangbang était élaboré de façon sobre, mais noble et élégante.	
	Les couleurs sont toutes discrètes.	

	Ils ont accroché sur le mur une peinture de paysage à l'encre de Chine ou des propos célèbres de sages confucéens et les ont appréciés.	
	Le plus souvent, ces pièces mettent en avant la beauté du grain du bois naturel sans ornementation excessive.	
	L'absence d'encombrement de l'espace intérieur reflétait le discernement spirituel et la pureté morale d'un gentilhomme confucéen.	
	Les érudits confucéens, le maître du *sarangbang*, prônaient l'honneur et la pauvreté comme principales vertus, de sorte qu'ils privilégiaient un mobilier et des produits courants, simples et élégants.	Catalogue du NMK
	face à un paravent replié sur lequel sont représentées quatre plantes magnifiques.	Audioguide du NFM
	Des instruments d'écriture sont également disposés en face du matelas.	

c. Le confucianisme

		Éthique	Esthétique
Panneau	NMK	Les érudits confucéens considéraient comme leur principal devoir de se discipliner et de réformer la société en fonction des règles du confucianisme, de sorte qu'ils n'ont eu de cesse de se cultiver en étudiant toute leur vie à cette fin.	[...] et lui préférant leur *sarangbang* soigné et élégant.
		es érudits confucéens du royaume de Chosŏn méprisaient l'éclat de la richesse, la considérant comme profane [...]	Le mobilier en bois d'un *sarangbang* obéissait à certains principes, se devant ainsi d'éviter des ornementations complexes, extravagantes ou grotesques, ces meubles privilégiant des lignes simples, une structure compacte et des proportions confortables, correspondant au goût des érudits confucéens qui poursuivaient une vie modérée en toutes choses.
		au goût des érudits confucéens qui poursuivaient une vie modérée en toutes choses.	
		Le *sarangbang*, lieu d'étude et d'apprentissage de l'art des érudits confucéens de Chosŏn, était un espace culturel qui véhiculait toute la dignité et l'élégance de ces érudits en quête d'une vie intérieure profonde.	
Audioguide	NFM	habituellement, le maître de maison lit des ouvrages ou écrit pendant la journée	peintures de quatre plantes magnifiques
		des instruments d'écriture	
		il accueille des hôtes	
	NMK	les hommes et les femmes respectaient une répartition par sexes et	les lettrés confucianistes de Chosŏn, qui constituaient la classe

		conservaient des quartiers distincts.	dirigeante, aimaient la simplicité et la discrétion.
		les hommes et les femmes respectaient une répartition par sexes et conservaient des quartiers distincts.	le sarangbang était agencé de façon élégante, mais noble et sobre les couleurs sont toutes discrètes
			une peinture de paysage à l'encre de Chine
		lieu d'étude ainsi qu'espace pour accueillir les hôtes	le plus souvent, ces pièces font ressortir la beauté du grain du bois naturel sans ornementation excessive
		des propos de célèbres sages confucéens accrochés au mur	
		ils ne disposaient que de quelques meubles essentiels	
		l'absence d'encombrement de l'espace intérieur reflétait le discernement spirituel et la pureté morale d'un gentilhomme confucéen	
Catalogue	NFM	le sarangbang est situé à distance de l'anbang des femmes	
		il lit ou accueille ses hôtes	
		des instruments d'écriture	
	NMK	l'espace du patriarche	comme le sarangbang reflète les choix et la distinction de son occupant, il est agencé en fonction de ses goûts