

Étude et analyse de la gestion des objets archéologiques préhistoriques utilisés dans le cadre de la médiation tactile au sein de quatre institutions muséales belges

Auteur : Bertrand, Alexia

Promoteur(s) : Navarro, Nicolas

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée en muséologie

Année académique : 2025-2026

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/25957>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Étude et analyse de la gestion des objets archéologiques préhistoriques utilisés dans le cadre de la médiation tactile au sein de quatre institutions muséales belges

Alexia BERTRAND

Sous la direction de Nicolas NAVARRO

Volume 1 : Texte

Mémoire en vue de l'obtention du diplôme de Master en Histoire de l'Art et Archéologie,
Orientation Générale, à finalité Muséologie

Faculté de Philosophie et Lettres

Département des sciences historiques

Année académique 2025 – 2026



Étude et analyse de la gestion des objets archéologiques préhistoriques utilisés dans le cadre de la médiation tactile au sein de quatre institutions muséales belges

Alexia BERTRAND (s200428)

Sous la direction de Nicolas NAVARRO

Jury : Fernand COLLIN, Mélanie CORNELIS et Nicolas NAVARRO

Mémoire en vue de l'obtention du diplôme de Master en Histoire de l'Art et Archéologie,
Orientation Générale, à finalité Muséologie

Faculté de Philosophie et Lettres

Département des sciences historiques

Année académique 2025 – 2026

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	3
1 Problématique	3
2 Objectifs.....	3
3 Corpus et choix des institutions	4
4 Méthodologie	9
5 Structure du mémoire.....	10
Partie 1 – Cadre théorique.....	12
1 L’objet au musée.....	12
1.1 <i>Objet de musée.....</i>	<i>13</i>
1.2 <i>Objet témoin, objet ethnographique</i>	<i>15</i>
1.3 <i>Objet archéologique et archéologie expérimentale.....</i>	<i>16</i>
1.4 <i>Authenticité, reproduction et copie.....</i>	<i>17</i>
1.5 <i>Objet de médiation.....</i>	<i>20</i>
2 Médiation et expérience du toucher.....	21
2.1 <i>Définition de la médiation et animation</i>	<i>21</i>
2.2 <i>Médiation culturelle.....</i>	<i>22</i>
2.3 <i>Médiation sensible</i>	<i>24</i>
2.4 <i>Médiation et expérimentation</i>	<i>25</i>
2.5 <i>Manipulation.....</i>	<i>26</i>
3 La conservation et la restauration	29
3.1 <i>La conservation.....</i>	<i>29</i>
3.2 <i>La restauration</i>	<i>30</i>
3.3 <i>Les répliques dans la conservation.....</i>	<i>31</i>
4 Apport du mémoire.....	32
Partie 2 – Analyse comparative des institutions	34
1 Présentation des quatre musées.....	34

1.1	<i>Préhistomuseum</i>	34
1.2	<i>L'Espace muséal d'Andenne</i>	37
1.3	<i>Musée des Celtes</i>	41
1.4	<i>Musée d'interprétation archéologique du Brabant wallon</i>	44
1.5	<i>Pertinence de ces musées pour l'étude</i>	47
2	Objets authentiques et fac-similés : statuts, usages et modalités de production.....	50
2.1	<i>L'Authenticité : témoin du passé et objet exposé</i>	50
2.2	<i>Le fac-similé au-delà de la reproduction</i>	54
2.3	<i>Fabrication et production des fac-similés</i>	59
3	Documentation et gestion	63
3.1	<i>Enregistrement et inventaire</i>	63
3.2	<i>Marquage et traçabilité</i>	68
4	Pratiques de médiation et manipulation.....	72
4.1	<i>Objets authentiques et fac-similés</i>	72
4.2	<i>La manipulation : entre dispositifs et objets</i>	77
4.3	<i>La médiation sensible</i>	84
4.4	<i>Enjeux de conservation et de durabilité</i>	91
5	Conservation, usure et restauration.....	95
5.1	<i>Lieu de conservation</i>	95
5.2	<i>Conditionnement des objets</i>	98
5.3	<i>Restauration des objets manipulés</i>	103
	Partie 3 – Discussion	109
1	Enjeux et tensions	109
1.1	<i>Entre conservation et accessibilité</i>	109
1.2	<i>Entre authenticité et médiation</i>	110
1.3	<i>Limites institutionnelles</i>	111
2	Vers une typologie des pratiques	112

2.1	<i>Place du fac-similé dans les musées</i>	112
2.2	<i>Tendances communes et divergences</i>	112
Conclusion		114
Bibliographie		118
1.1.	<i>Ouvrages</i>	118
1.2.	<i>Articles</i>	118
1.3.	<i>Article de colloque</i>	121
1.4.	<i>Entretiens oraux</i>	122
1.5.	<i>Echanges par courriel</i>	122
1.6.	<i>Dossier de presse</i>	122
1.7.	<i>Sites internet</i>	123

Avertissements

Il est à noter que l'emploi de l'intelligence artificielle a uniquement été limité à la vérification orthographique et grammaticale. Aucun passage ni aucune information n'a été généré ou rédigé par l'IA. Seules les corrections linguistiques ont été effectuées à l'aide de cet outil, puis vérifiées par plusieurs personnes extérieures.

Remerciements

Avant tout, je tiens à remercier tout particulièrement mon professeur et promoteur de ce mémoire, Nicolas NAVARRO, pour sa disponibilité, ses conseils, ses orientations et sa présence tout au long de ma recherche et de la rédaction de ce travail.

Je remercie également Fernand COLLIN et Mélanie CORNELIS, qui ont accepté d'être lecteurs et membres du jury de ce mémoire, ainsi que pour leurs conseils lors de la rédaction de celui-ci.

Un grand merci à Dominique BONJEAN, Christian CASSEYAS, Virginie DORGE, Laure MALHERBE, Cécile JUNGLES, Céline PIRET, Lyse WALRAET, Marie WERA et Florence ZENNER, de m'avoir accueillie au sein de leur institution, mais également d'avoir accepté de participer à cette étude, de répondre au guide d'entretien ainsi qu'aux dernières questions nécessaires à ma recherche.

Un tout grand merci à Laure MALHEBRE, qui a été présente tout au long de la rédaction de ce mémoire et qui m'a apporté de nombreux conseils, ainsi qu'un grand soutien moral.

Merci à mes parents et à ma sœur de m'avoir soutenue dans le choix de mes études, ainsi que dans les nombreuses épreuves rencontrées au cours de mon parcours académique.

Merci à mon compagnon, Alexis KLIMMEK, d'avoir été présent à chaque étape de la rédaction de ce travail, mais aussi pour ses conseils, sa relecture, ainsi que pour sa présence et son soutien moral durant toutes ces années académiques.

Merci également à Léa BIERMANS, Frédéric COLLINET, Honorine COTTON, Solen DUYCKAERTS et Audrey LIZEN pour leur présence durant mes études, nos moments de travail en bibliothèque.

Enfin, un tout grand merci à Marie GILLARD et Isabelle WATESSE pour leur relecture attentive de ce mémoire.

INTRODUCTION

1 PROBLÉMATIQUE

Avant d'entamer les recherches de ce mémoire, il convient de préciser les circonstances ayant mené au choix de ce sujet, ainsi que la manière dont il a été appréhendé, structuré et traité.

Depuis août 2021, j'occupe un poste d'étudiante jobiste au Préhistomuseum de Ramioul, où j'assure l'accueil des visiteurs et l'animation d'activités. Bien que particulièrement intéressée par la Préhistoire, mon sujet d'étude s'est orienté vers la conservation des objets préhistoriques dans une perspective comparative curieuse.

C'est dans le cadre de mes activités de médiation qu'une réflexion a émergé. Lors d'une animation, un enfant m'a interrogée sur la possibilité de manipuler un objet présenté comme un « joli pot ». Après lui avoir permis de le toucher, il m'a demandé s'il s'agissait d'un objet authentique. Cette question, suivie d'autres interrogations sur les raisons de l'usage de reproductions plutôt que d'originaux, a mis en évidence un manque de réponses claires, y compris de ma part. Dès lors, une série de questionnements s'est développée : pourquoi privilégier les fac-similés alors que certains objets authentiques existent en grand nombre ? Quel statut leur est attribué ? Quelle est leur place dans les institutions muséales ? Sont-ils inventoriés, tracés et conservés selon les mêmes normes que les objets originaux ? Quels critères président à leur sélection pour la médiation, notamment pour la manipulation ? Les objets authentiques peuvent-ils être manipulés, et dans quelles conditions ? Enfin, quelles sont les implications en termes d'usure, de restauration et de gestion ?

Ce mémoire s'inscrit donc dans une volonté de comprendre la manière dont les objets archéologiques préhistoriques destinés à la manipulation, qu'ils soient authentiques ou des fac-similés, sont définis, enregistrés, utilisés, conservés et restaurés. Cette problématique, large, ne peut être abordée dans son exhaustivité.

2 OBJECTIFS

Trois objectifs principaux ont ainsi émergé. Dans un premier temps, il a été nécessaire de définir un corpus de musées. En effet, mener une étude globale sur le statut des objets de médiation ne

s'avérerait pas envisageable, tant les possibilités sont nombreuses. Quatre institutions ont donc été sélectionnées pour ce travail, afin de garantir une diversité de points de vue et d'usages.

Le premier objectif consiste à comparer leurs pratiques à travers les cinq thématiques abordées dans la problématique. Cette approche s'est révélée à la fois utile et nécessaire pour mieux comprendre le rôle de ces objets muséaux ainsi que leur place au sein de contextes institutionnels variés.

Le deuxième objectif porte sur l'analyse de ces pratiques à partir d'entretiens oraux. Ceux-ci ont été retranscrits manuellement et rassemblés dans un document commun, offrant une vue d'ensemble cohérente. Cette méthode permet de mieux saisir le rôle et la place du fac-similé par rapport à l'objet authentique, tant dans les collections que dans les dispositifs de manipulation.

Enfin, le dernier objectif vise à proposer une discussion issue de cette étude. Celle-ci met en lumière les pistes de recherche, les solutions envisagées, ainsi que les réflexions nouvelles qui ont émergé au cours de ce travail.

3 CORPUS ET CHOIX DES INSTITUTIONS

Le choix de ces quatre institutions ne relève ni du hasard ni d'une simple sélection basée sur l'accessibilité. En amont, un travail de repérage a été mené afin d'identifier les musées situés en Wallonie disposant de collections en lien avec la Préhistoire. Cette première étape a permis d'établir une liste d'une vingtaine d'institutions. Le choix de se limiter à la Wallonie est volontaire, il permet de travailler au sein d'un même cadre institutionnel et administratif, et d'éviter des différences de fonctionnement potentielles entre musées flamands et wallons.

Face à ce corpus initial, il a rapidement été nécessaire de restreindre le nombre d'institutions afin de conserver une étude cohérente et maîtrisée, sans risquer de se disperser dans un trop grand volume de données. Pour cela, un tableau de sélection a été réalisé, reprenant plusieurs critères permettant d'évaluer la pertinence de chaque musée au regard de la problématique (**Annexe 1**). Les informations ont été collectées à partir des sites internet des institutions, de leurs réseaux sociaux, ainsi que de plateformes de diffusion culturelle telles que Visit Wallonia ou le Museum Pass.

Plusieurs critères ont été pris en compte. Le premier concerne la répartition géographique, afin de couvrir différentes provinces de Wallonie, en incluant également Bruxelles-Capitale. Ensuite, une attention particulière a été portée aux périodes représentées dans les collections (Préhistoire, Âge des métaux, Antiquité, etc.), permettant d'identifier les institutions réellement centrées sur l'archéologie préhistorique. À cela s'ajoute le type de collections, non pas uniquement en termes chronologiques, mais selon la manière dont les musées eux-mêmes les définissent et les structurent.

Un autre critère essentiel concerne la place occupée par la Préhistoire dans chaque institution. Il s'agissait de déterminer si ces collections en constituent le cœur ou n'en représentent qu'une partie marginale. La catégorisation des musées (catégories A, B, C, D et structures spécifiques) a également été prise en compte, afin de diversifier les profils institutionnels et de refléter des réalités différentes en termes de moyens humains et financiers.

La question de la médiation a constitué un critère central. Une attention particulière a été portée à la manière dont les musées mettent en avant la manipulation dans leur communication : présence d'ateliers, importance accordée au public scolaire, place de l'expérimentation dans la scénographie. Dans cette logique, le type d'objets manipulés a également été analysé, en distinguant l'usage d'objets authentiques, de reproductions ou de fac-similés.

Enfin, chaque institution a été évaluée selon son degré de pertinence pour l'étude (faible, moyen, fort). À l'issue de cette analyse, sept musées ont été considérés comme fortement pertinents : le Préhistomuseum, le Musée d'archéologie préhistorique de l'Université de Liège, l'Espace muséal d'Andenne (incluant la Grotte de Scladina), le Musée du Malgré-Tout, le Musée des Celtes, l'Archéosite et Musée d'Aubechies-Beloeil ainsi que le Musée d'interprétation archéologique du Brabant wallon (MiaBw).

Parmi ces institutions, cinq se sont particulièrement démarquées : le Préhistomuseum, l'Espace muséal d'Andenne, le Musée des Celtes, le MiaBw et le Musée d'archéologie préhistorique de l'Université de Liège. Cette sélection permettait d'envisager une diversité de profils, incluant notamment une institution universitaire, offrant un regard plus académique sur les collections.

Toutefois, le Musée d'archéologie préhistorique de l'Université de Liège n'a pas souhaité participer à l'étude. Malgré l'intérêt évident qu'aurait constitué son ajout au corpus d'étude, celui-ci a dû en être écarté.

Le corpus a dès lors été réduit à quatre institutions. Dans ce processus, le Musée du Malgré-Tout n'a pas été retenu, principalement en raison de sa proximité en termes de catégorie et de fonctionnement avec le Préhistomuseum. Son inclusion n'aurait pas apporté une réelle diversité supplémentaire au corpus. De la même manière, l'Archéosite et Musée d'Aubechies-Beloeil a été écarté, car il présente des caractéristiques proches de plusieurs institutions déjà retenues. D'une part, son fonctionnement en tant qu'archéosite le rapproche du Préhistomuseum, notamment dans l'importance accordée à la reconstitution et à l'expérimentation. D'autre part, son statut de musée de catégorie B le rapproche de l'Espace muséal d'Andenne. Cette double proximité limitait l'intérêt comparatif de son intégration dans le corpus, dans une démarche visant à maintenir une réelle diversité des profils institutionnels étudiés.

Le choix de ces musées ne repose pas uniquement sur ce tableau et leur appartenance au champ de l'archéologie préhistorique, mais bien sur leur capacité à rendre visibles, de manière concrète, les liens entre médiation, manipulation et statut des objets. Ce corpus permet ainsi d'observer différentes manières de gérer, voire de négocier, la tension entre accessibilité au public et exigences de conservation préventive.

Il est également à noter que ces quatre institutions bénéficient d'une reconnaissance patrimoniale auprès de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Par ailleurs, chacune appartient à une catégorie muséale différente :

- Préhistomuseum → catégorie A,
- L'Espace muséal d'Andenne → catégorie B (MEC A),
- Le Musée des Celtes → catégorie C,
- Le MiaBw → catégorie D (MEC C).

Le Préhistomuseum apparaît comme un cas central dans cette réflexion. D'une part, mon expérience personnelle en tant qu'étudiante en médiation¹, active depuis plusieurs années dans l'encadrement d'animations (individuelles, anniversaires et stages), me permet d'avoir une compréhension concrète du rôle que joue la manipulation dans les dispositifs pédagogiques. Ainsi qu'un ancien stage de deux semaines au sein des collections du musée², consacré à la gestion de la base de données, au marquage et au conditionnement d'objets authentiques. Cette

¹ Depuis juillet 2021.

² Réalisé en février 2023.

double expérience de terrain constitue un point d’ancrage particulièrement utile pour analyser les pratiques observées au sein de l’institution.

D’autre part, le Préhistomuseum se distingue par une structuration particulièrement développée de ses missions, notamment à travers le Centre de Conservation, d’Étude et de Documentation (CCED), qui articule de manière étroite conservation, recherche et valorisation des collections³. Cette organisation est renforcée par l’existence d’un laboratoire de médiation, dont l’objectif est de placer le visiteur dans une posture active et d’expérimenter différents dispositifs de transmission⁴.

L’Espace muséal d’Andenne s’inscrit également comme un cas particulièrement intéressant dans cette étude. J’y ai réalisé 320 heures de stage en conservation et restauration⁵, ce qui m’a permis d’accéder à un autre versant du musée, différent de celui que je connaissais en tant que médiatrice. Cette expérience m’a donné l’occasion de me confronter directement aux enjeux de la conservation préventive, tant pour les objets authentiques que pour les fac-similés, mais aussi aux questions liées à l’enregistrement, au marquage et à la restauration. Elle constitue ainsi un point d’appui concret pour comprendre les choix opérés en matière de gestion des collections et leur impact sur la médiation.

Dans ce contexte, l’Espace muséal d’Andenne offre une approche complémentaire, centrée sur l’interactivité et l’apprentissage par l’expérience. Le musée se définit comme un espace interactif, proposant une scénographie pensée pour différents publics, où les ateliers, animations et dispositifs pédagogiques reposent largement sur la manipulation⁶. Le lien direct avec la grotte de Scladina, site de fouilles actif et accessible, renforce encore cette articulation entre recherche scientifique et médiation, en permettant une confrontation directe avec les vestiges et les pratiques archéologiques⁷.

³ *Le service « collections et recherche »*, disponible sur le site du Préhistomuseum de Ramioul <https://www.prehisto.museum/en/cced-collections>, consulté le 03 mai 2026.

⁴ *Pop-archéo lab*, disponible sur le site du Préhistomuseum de Ramioul <https://www.prehisto.museum/fr/pop-archeo-lab>, consulté le 03 mai 2026.

⁵ Stage réalisé entre juillet 2025 et mars 2026, à l’issue duquel un engagement bénévole a été mis en place, me permettant de poursuivre mon implication au sein du musée.

⁶ *Espace muséal d’Andenne*, disponible sur le site de l’Office du Tourisme de la ville d’Andenne <https://www.andennetourisme.be/poi/espace-museal-dandenne-ema/>, consulté le 03 mai 2026.

⁷ *La Grotte Scladina*, disponible sur le site de l’Espace muséal d’Andenne <https://www.ema.museum/scladina>, consulté le 03 mai 2026.

Le Musée des Celtes apporte une autre dimension au corpus, en mettant davantage l'accent sur l'usage de reproductions et de supports pédagogiques pour rendre accessibles des collections archéologiques sensibles. Il a une approche de la médiation qui privilégie des dispositifs concrets et interactifs, permettant au visiteur de mieux comprendre les modes de vie et les savoir-faire des populations celtiques⁸. Notamment à travers des reconstitutions et des expérimentations inspirées des techniques anciennes. Dans ce contexte, le recours aux fac-similés et aux reconstitutions apparaît comme un élément central de la médiation, permettant de concilier accessibilité au public et préservation des objets originaux⁹.

Ce musée permet ainsi d'intégrer à l'analyse un modèle où la manipulation est davantage encadrée et souvent déplacée vers des objets substitués, ce qui constitue un point de comparaison intéressant avec des institutions proposant des approches plus expérimentales.

Enfin, le MiaBw se distingue par une approche explicite de la médiation par l'expérience. L'institution revendique une immersion active du visiteur, en particulier à travers des activités qui impliquent directement le corps et les gestes (fouilles simulées, manipulation d'outils, ateliers thématiques)¹⁰. Le fait que certains objets authentiques puissent être manipulés¹¹, sous encadrement, montre que la frontière entre conservation et usage est ici volontairement repensée dans une logique pédagogique. Cette approche est pertinente pour l'étude, car elle met en évidence les arbitrages concrets entre accessibilité des collections et gestion des risques, notamment à travers la coexistence d'objets originaux, de fac-similés et de matériel de médiation.

Ainsi, la pertinence de ce corpus repose sur la complémentarité des situations étudiées. Ces quatre musées permettent de couvrir un spectre large de pratiques : d'un modèle structuré et réflexif comme celui du Préhistomuseum, à des dispositifs plus immersifs et expérimentaux comme au MiaBw, en passant par des approches hybrides comme à Andenne ou plus prudentes comme au Musée des Celtes. Cette diversité constitue un atout méthodologique, car elle permet d'analyser la médiation non pas comme un concept abstrait, mais comme un ensemble de

⁸ *Le Musée des Celtes, un concept original à Libramont*, disponible sur le site Visit Wallonia <https://visitwallonia.be/fr-be/content/le-musee-des-celtes-un-concept-original-libramont>, consulté le 03 mai 2026.

⁹ *Idem*.

¹⁰ « Ensemble, remontons le temps », page d'accueil, disponible sur le site du Musée d'interprétation archéologique du Brabant wallon <https://www.miabw.com/>, consulté le 03 mai 2026.

¹¹ *Musée d'interprétation archéologique du Brabant wallon (MiaBw)*, disponible sur le site Arts Publics <https://artsetpublics.be/musees/musee-interpretation-archeologique-du-brabant-wallon-miabw/>, consulté le 03 mai 2026.

pratiques, directement liées aux types d'objets mobilisés et à leur statut. Elle rend ainsi possible une réflexion nuancée sur la manière dont la manipulation influence en profondeur les stratégies de conservation préventive.

4 MÉTHODOLOGIE

Le choix du sujet s'est fait dès ma première année de master, en accord avec le professeur Monsieur Navarro. La démarche et la sélection des institutions ont été progressivement définies au cours des mois de juillet et d'août. Ce travail préparatoire m'a permis d'arriver au mois de septembre avec une problématique claire, un corpus défini, ainsi que des objectifs et un plan structurés.

Au début du mois d'octobre, les différentes institutions ont été contactées afin d'établir un premier échange et de solliciter leur participation à cette étude. Le Préhistomuseum et l'Espace muséal d'Andenne ont donné leur accord de manière orale, notamment en raison de ma présence régulière au sein de ces institutions. Un contact par mail a été établi avec les autres musées sélectionnés (**Annexe 2**). Le Musée des Celtes et le MiaBw ont également accepté de participer à l'étude, et des rendez-vous ont été fixés oralement. En revanche, le Musée d'archéologie préhistorique de l'Université de Liège a décliné la demande, ce qu'il a communiqué par courrier électronique.

Par la suite, un travail de contextualisation a été mené pour chaque institution, portant à la fois sur leur histoire, leur fonctionnement, leur médiation et leurs collections. Cette étape visait à dépasser les informations disponibles en ligne (sites internet, réseaux sociaux) afin d'acquérir une compréhension plus fine de chaque structure.

Un guide d'entretien commun a ensuite été élaboré, à destination des conservateur.trices et des médiateur.trices, dans le but de croiser les points de vue (**Annexe 3**). Les entretiens ont été réalisés en présentiel entre octobre et décembre, sous forme soit de discussions collectives, soit d'entretiens individuels selon les disponibilités et l'organisation propre à chaque musée. Les échanges ont fait l'objet d'une prise de notes écrite, puis ont été retranscrits le jour même afin d'éviter toute perte d'information (**Annexe 4**).

Les données récoltées ont été analysées au cours du mois de janvier, puis complétées par des échanges oraux supplémentaires en février et mars, lorsque cela s'avérait nécessaire (**Annexe**

5). Simultanément, une revue de la littérature scientifique a été menée afin de nourrir la réflexion théorique. L'analyse approfondie des données et la rédaction ont débuté à la mi-mars. En parallèle, plusieurs tableaux ont été réalisés afin d'offrir une vision claire et comparative des différentes pratiques muséales selon les thématiques abordées (**Annexe 6**).

5 STRUCTURE DU MÉMOIRE

Dans un premier temps, il avait été envisagé d'organiser le mémoire par institution, en consacrant un chapitre à chaque musée. Toutefois, cette structure s'est rapidement révélée peu lisible, car elle compliquait la mise en relation des problématiques et entraînait des répétitions dans l'analyse.

Le choix s'est donc porté sur une organisation thématique, permettant d'analyser et de comparer directement les différentes institutions au sein de chaque partie. Cette approche met en évidence à la fois les points communs et les différences entre les pratiques observées.

Le travail est ainsi structuré en trois grandes parties, en dehors de l'introduction et de la conclusion. La première, intitulée « cadre théorique », rassemble les apports de la littérature scientifique et permet d'établir un état de l'art. Elle vise à définir les principaux concepts mobilisés dans ce mémoire, mais aussi à poser les bases nécessaires à la compréhension de la problématique. Trois axes principaux y sont développés : l'objet au musée, la médiation et l'expérience du toucher, ainsi que la conservation et la restauration.

La deuxième partie est consacrée à l'analyse des institutions. Elle débute par une présentation de chaque musée (histoire, origine des collections, types d'objets et évolution de la médiation) afin de bien comprendre le fonctionnement propre à chacun. Dans un second temps, l'analyse devient comparative, les chapitres suivants s'organisent par thématiques en croisant les cas étudiés. Cette structure permet de mettre les institutions en dialogue les unes avec les autres, tout en s'appuyant sur des sous-parties pour clarifier les différents aspects abordés.

Enfin, la troisième partie est dédiée à la discussion. Comme évoqué dans les objectifs, il ne s'agit pas uniquement de poser des constats, mais bien de répondre à la problématique. La discussion met en lumière les principaux enjeux et tensions observés dans les musées, notamment entre conservation et accessibilité, entre authenticité et médiation, mais aussi les limites liées aux moyens financiers, aux ressources humaines et aux choix institutionnels. Elle

propose également d'esquisser une typologie des pratiques, en s'intéressant à la place du fac-similé, ainsi qu'aux tendances communes et divergentes entre les musées.

Cette discussion ne constitue pas une conclusion en soi, mais plutôt une ouverture. Elle permet de formuler des pistes à partir des résultats obtenus et d'ouvrir une perspective plus large, en invitant à poursuivre les échanges autour des questions soulevées dans ce travail.

PARTIE 1 – CADRE THÉORIQUE

Il n'existe pas de réponse unique à la question posée dans ce mémoire. De nombreuses définitions et approches peuvent en effet s'y appliquer, chacune variant en fonction de plusieurs facteurs, notamment du point de vue adopté par les musées eux-mêmes. C'est pourquoi les lectures consultées ont permis de rassembler un ensemble d'informations autour de différentes notions. Dans un premier temps, ont été retenus les notions d'objet de musée, d'objet témoin, d'objet archéologique, d'objet authentique, mais aussi celles de fac-similé et d'objet de médiation. Ces termes, largement mobilisés dans le corps du texte, méritent d'être présentés ici à la lumière des réflexions déjà proposées à leur sujet.

Par ailleurs, une attention particulière a été portée aux notions de médiation et de manipulation, afin d'en saisir à la fois le sens global et les implications concrètes, notamment à travers la place qu'y occupe l'archéologie expérimentale.

Enfin, des recherches ont été menées sur la conservation et la restauration, en veillant à en proposer une vision à la fois claire et large, afin de souligner leur nécessité et leur rôle au sein des collections muséales. Toutefois, très peu de littérature traite spécifiquement de la conservation et de la restauration des objets de médiation. Bien que présents dans les institutions étudiées, ces objets demeurent marginaux dans les écrits scientifiques.

Une autre question, non développée ici, concerne l'enregistrement des pièces. Comme cela sera expliqué dans le corps du texte, les pratiques d'enregistrement, d'inventaire et de marquage varient d'un musée à l'autre, en fonction des moyens financiers disponibles, des compétences du personnel et des besoins propres à chaque institution. La littérature aborde peu cette question, raison pour laquelle l'enregistrement n'apparaît pas dans cet état d'art.

1 L'OBJET AU MUSÉE

Le terme « objet » est ambigu et revêt des significations variées selon les disciplines. Selon la définition du Larousse en ligne, un objet est « *toute chose concrète, perceptible par la vue, le*

*toucher*¹² ». Cette définition, bien que simple, reste insuffisante pour appréhender la complexité du statut de l'objet dans le champ muséal et patrimonial.

1.1 OBJET DE MUSÉE

Selon Bernasconi, l'objet de musée dans le domaine muséal peut désigner tour à tour une chose, un artefact, un instrument, un support de médiation ou encore un medium de transmission du savoir¹³. Ainsi, dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, l'objet n'est pas défini comme une réalité en soi, mais un produit du regard, il devient objet lorsqu'il est posé en face d'un sujet, séparé de la vie quotidienne et investi d'une valeur symbolique ou scientifique¹⁴.

Cette première distinction permet d'introduire une opposition entre la chose et l'objet. La chose appartient au concret de la vie et entretient un rapport d'usage et de proximité, tandis que l'objet, abstrait et isolé, naît de la distance instaurée par la présentation muséale¹⁵.

Dans cette continuité, le *Dictionnaire de muséologie* précise que l'objet de musée désigne un élément matériel ou naturel intégré à une institution patrimoniale pour sa valeur de témoignage. Il résulte d'un processus de sélection, d'évaluation, d'inventaire et d'interprétation destiné à l'inscrire dans un système culturel et scientifique structuré¹⁶.

C'est dans ce contexte qu'apparaît le terme *muséalie*, issu du latin *musealium*, bien que son usage reste limité¹⁷. Cette notion prolonge la réflexion en insistant sur le fait que l'objet de musée n'existe pas indépendamment du regard qui le définit, mais qu'il est le résultat d'un processus de désignation¹⁸.

Le terme *musealium*, proposé par le muséologue tchèque Zbynek Stransky, désigne de manière précise un objet intégré dans les collections d'un musée en raison de sa « muséalité »¹⁹. Contrairement à une définition large de l'objet de musée, qui inclurait aussi bien les

¹² Définition : objet, *Dictionnaire de français Larousse*, disponible sur le site Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/objet/55366>, consulté le 6 octobre 2025.

¹³ BERNASCONI G., « L'objet comme document : Culture matérielle et cultures techniques », dans *Artefact (Paris, France : 2013)*, vol. 4, 2016, p. 32.

¹⁴ POLI M-S, compte rendu de DESVALLÉES A. et MAIRESSE F. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, coll. « La Muséologie », 2011, dans Persée, 2011, p. 385.

¹⁵ *Ibid.*, p. 386.

¹⁶ GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), « Objet ID », par MODEST W., dans *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022, p. 468

¹⁷ GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), *Key concepts of museology*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 61.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), « Muséalie, musealium », par MODEST W., dans *Dictionnaire de muséologie, op. cit.*, p. 382.

reproductions, les textes ou les vitrines, ce concept met l'accent sur le processus de muséalisation, c'est-à-dire le choix opéré par l'institution²⁰. Stransky suggère également le terme *museofact* comme catégorie englobante pour certains éléments comme les fac-similés ou les dispositifs d'exposition, bien que cette proposition ne fasse pas l'unanimité en raison de son lien étroit avec la notion de muséalité²¹.

Toutefois, l'origine de cette valeur reste discutée, comme en témoignent d'autres termes tels que *sémiophore* ou *nouophore*. Hans Peter Hahn souligne que la signification ne réside pas dans l'objet lui-même, mais dans l'interprétation qu'en font les individus, en lien avec leur mémoire.²²

Les sémiophores sont des objets dont la fonction principale n'est plus utilitaire, mais symbolique, ils renvoient à une réalité invisible ou à une signification particulière²³. Destinés à être regardés plutôt qu'utilisés, ils échappent à l'usure liée à la manipulation²⁴. Leur valeur réside ainsi moins dans leur usage initial que dans le sens et la mémoire qu'ils transmettent à travers leur exposition²⁵.

Dans cette perspective, la muséalisation ne se limite pas à déplacer un objet dans un musée, elle implique une transformation liée à son changement de contexte, à sa sélection et à sa mise en exposition²⁶. Quel que soit son usage initial, l'objet acquiert alors une nouvelle dimension en devenant un témoin de l'Homme et de son environnement, ainsi qu'un support d'étude²⁷.

Cette évolution du statut de l'objet ne peut toutefois être pleinement comprise sans revenir à ses usages initiaux. Les gestes associés à la création ou à l'usage des objets traduisent la multiplicité de leurs fonctions dans la vie humaine. Dupont met en évidence plusieurs catégories d'objets répondant à des besoins essentiels, allant de la consommation à la production, en passant par la transformation de la matière ou la création artistique²⁸. Ces usages soulignent que

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.* « Valeur », par WALZ M., *op. cit.*, p. 636.

²³ GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), « Sémiophore », dans *Dictionnaire de muséologie*, *op. cit.*, p. 595.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), *Key concepts of museology*, *op. cit.*, p. 51.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ DUPONT L., « L'Objet matériel, moyen de communication en muséologie », dans *Rabaska*, vol. 4, 2006, p. 16.

l'objet n'est jamais neutre, il est un témoin des gestes, des techniques et des représentations d'une société²⁹.

Enfin, dans le contexte muséal, cette dimension trouve un prolongement particulier. Comme le souligne Tybjerg, notamment dans les musées scientifiques, le rôle épistémique de l'objet est central, il ne se limite pas à une fonction illustrative, mais constitue un instrument de production du savoir³⁰. Ainsi, quelle que soit la nature de l'exposition, l'objet demeure un élément clé pour rendre visibles et compréhensibles les processus de savoir³¹.

1.2 OBJET TÉMOIN, OBJET ETHNOGRAPHIQUE

Reprise par Jean Gabus à partir d'une formule de Jean Cocteau, l'idée « d'objet témoin » souligne que tout objet porte la trace de plusieurs réalités à la fois, qu'il s'agisse d'un individu, d'une technique, d'une fonction ou d'une forme³². C'est précisément cette valeur de témoignage qui fonde son intérêt scientifique et justifie sa sélection et sa présentation au sein du musée³³.

Ce potentiel informatif explique pourquoi des ethnologues tels que Rivière ou Gabus ont introduit des notions d'objet-témoin et d'objet-symbole, capables de résumer une culture entière³⁴. Cette perspective ancre l'objet au cœur de la pratique muséale, non comme simple témoin du passé, mais comme acteur du discours scientifique.

Comme l'explique Grognet, la notion « d'objet ethnographique » apparaît au XIX^e siècle, au moment où l'ethnographie se définit progressivement par rapport à l'anthropologie, l'archéologie et la géographie³⁵. À cette époque, toutes les choses matérielles susceptibles de décrire les peuples disparus ou préindustriels sont qualifiées « d'objets ethnographiques »³⁶.

Rosselin prolonge cette réflexion en montrant que l'objet ethnographique devient un échantillon de civilisation, un signe matérialisé d'une culture. Il est à la fois reflet, spécimen et preuve,

²⁹ *Ibid.*

³⁰ TYBJERG K, « Exhibiting Epistemic Objects », dans *Museum and society*, vol. 15, 2018, no³, p. 282

³¹ *Ibid.*

³² GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), « Objet témoin », dans *Dictionnaire de muséologie*, *op. cit.*, p. 474.

³³ *Ibid.*

³⁴ POLI M-S, compte rendu de DESVALLÉES A. et MAIRESSE F. (dir.), *op. cit.*, p. 386.

³⁵ GROGNET F., « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », dans *Gradhiva*, 2005, no², p. 3.

³⁶ *Id.*, p. 5.

permettant de faire voir que quelque chose a été³⁷. Cette approche, bien que réductrice, fonde le rôle patrimonial de l'objet-témoin comme élément représentatif d'un ensemble symbolique³⁸.

Pour Ter Keurs, les objets matériels sont uniques par leur stabilité physique et leur réutilisabilité scientifique. Ils peuvent être réétudiés à différentes époques, à la lumière de nouvelles questions, ce qui en fait des documents vivants au service de la recherche. Le musée, en ce sens, est un espace où la matière devient support de mémoire et de connaissance³⁹.

1.3 OBJET ARCHÉOLOGIQUE ET ARCHÉOLOGIE EXPÉRIMENTALE

Sur le plan archéologique, même les objets considérés comme « inutiles » scientifiquement possèdent une valeur patrimoniale. Kaeser souligne que les anciennes collections, même décontextualisées, offrent un potentiel heuristique en permettant de questionner les cadres positivistes de la recherche et de révéler la valeur intrinsèque des objets⁴⁰. Dans ce sens, l'objet peut être envisagé comme un document matériel, portant les traces des actions passées dont il est issu et révélant les usages et logiques d'action qu'il intègre⁴¹.

Cependant, la relation entre objet et contexte vient complexifier l'approche muséologique. En archéologie, l'opposition entre l'objet et son contexte tend à s'imposer comme une évidence, mais suscite un malaise chez les professionnels de la conservation, car la perte du contexte peut remettre en question le sens et la légitimité de l'objet exposé⁴².

Cette tension se reflète dans le rôle ambivalent des musées archéologiques, chargés à la fois de préserver le patrimoine matériel et de transmettre au public une connaissance archéologique fiable, alors qu'ils ne disposent souvent que de fragments ou de traces partielles⁴³.

Dans ce cadre, la mise en exposition des objets devient un acte central. La présentation, qu'elle soit en vitrine ou structurée selon des schémas précis, traduit et synthétise la réflexion sur leur statut et leur place dans le temps⁴⁴. La muséologie expérimentale complète cette approche en

³⁷ ROSSELIN C., *La culture matérielle*, Paris, La Découverte, 2005, p. 34.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ TER KEURS P., « Things of the past ? Museums and ethnographic objects : Des objets et leurs musées », dans *Journal des africanistes*, vol. 69, 1999, no°1, p. 75.

⁴⁰ KAESER M.-A., « La muséologie et l'objet de l'archéologie : Le rôle des collections face au paradoxe des rebuts du contexte », dans *Nouvelles de l'archéologie*, 2015, no°139, p. 42-44.

⁴¹ BERNASCONI G., *op. cit.*, p. 38.

⁴² KAESER M.-A., *op. cit.*, p. 37-38.

⁴³ *Id.*, p. 39.

⁴⁴ SCHLANGER N. et LE MAREC J., « L'archéologie et ses objets : connaissance et communication », dans *MédiaMorphoses*, vol. 9, 2003, no°1, p. 42-43.

plaçant l'expérience humaine au cœur de la réflexion, au-delà des normes institutionnelles⁴⁵. Inspirée par une logique libératoire, elle permet aux individus et aux groupes de réinventer leur relation aux objets et aux espaces, offrant ainsi une appropriation personnelle et créative du musée⁴⁶.

L'archéologie expérimentale est une branche de la technologie préhistorique qui cherche à tester des hypothèses formulées à partir de l'étude du matériel archéologique⁴⁷. Pour cela, le tailleur reconstitue une chaîne opératoire fondée sur des procédés proches des techniques anciennes afin de produire des répliques présentant des traces similaires à celles des objets authentiques⁴⁸.

1.4 AUTHENTICITÉ, REPRODUCTION ET COPIE

Walter Benjamin a introduit la notion « d'aura » pour désigner le caractère unique et irremplaçable d'une œuvre d'art, fondé sur sa présence immédiate et son inscription dans un contexte et une tradition⁴⁹. Cependant, la reproduction et la marchandisation tendent, selon Benjamin, à affaiblir cette aura, l'objet perd alors son unicité et sa capacité à évoquer une présence.

Cette aura, source d'authenticité et de singularité, diminue aussi lorsque l'œuvre est reproduite par des procédés techniques, comme la photographie. L'exposition muséale elle-même ne menace pas l'aura, ce sont les modes de reproduction et de diffusion qui en altèrent la perception⁵⁰.

Cette réflexion se prolonge dans l'étude des objets scientifiques et muséaux. Intégrés à une exposition, ils acquièrent un nouveau contexte qui prolonge leur fonction épistémique⁵¹. Comme le souligne Dudley, ces objets ne sont pas « morts » hors de leur contexte d'origine, ils sont recontextualisés, entrant ainsi dans une nouvelle vie au musée⁵². L'institution n'est pas un

⁴⁵ GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), « Muséologie expérimentale », par BRULON SOARES B., dans *Dictionnaire de muséologie*, op. cit, p. 444.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ COLLIN F. et JUNGELS C., « Il faut interdire la taille du silex, sauf si... », dans *Bulletin des Chercheurs de la Wallonie*, hors-série n°2, 2010, p. 22.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ RÖSCHENTHALER U., « Of Objects and Contexts: Biographies of Ethnographica », dans *Journal des africanistes*, vol. 69, 1999, no°1, p. 83.

⁵⁰ GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), « Aura », par NASSIM ABOUDRAR B., dans *Dictionnaire de muséologie*, op. cit, p. 81.

⁵¹ TYBJERG K., « Exhibiting Epistemic Objects », op. cit, p. 271.

⁵² *Ibid.*

« cimetière » d'objets inutiles, mais un lieu où chaque pièce peut devenir curiosité, souvenir ou témoignage scientifique⁵³. Dans les collections ethnographiques, artefacts ou *ecofacts* perdent leur fonction pratique initiale pour acquérir une valeur symbolique et scientifique, guidés par l'ethnologue qui assure leur médiation.⁵⁴

L'authenticité d'un objet ou d'une expérience dépend de la perception individuelle ou collective, et s'évalue selon des critères empiriques et subjectifs. Ce jugement varie selon les connaissances, valeurs et contextes culturels de chaque évaluateur⁵⁵. Comme l'a précisé Schwan et Duts, l'authenticité ne réside pas dans l'objet lui-même, mais découle de la relation perceptive établie entre l'objet et le visiteur⁵⁶. Elle existe à différents degrés et peut être renforcée de diverses manières, certaines restaurations cherchent à restituer l'apparence initiale, tandis que d'autres conservent les traces d'usure, comme le préconisait Ruskin⁵⁷.

De Kluis, Romp et Land-Zandstra proposent une définition large de l'authenticité, incluant « l'origine naturelle, la rareté, la valeur historique et la relation à des figures connues »⁵⁸. Dans les musées scientifiques, l'authenticité favorise la curiosité et la compréhension, reliant les visiteurs à une réalité tangible et historique.

L'authenticité d'un objet dépend du contexte, et certains visiteurs accordent plus de valeur aux objets authentiques que d'autres. Cette perception influence l'impact émotionnel et cognitif de la visite, mais c'est avant tout le discours muséal qui façonne l'expérience⁵⁹.

Tissen et van Veldhuize abordent cette question à travers la notion de fac-similé. Selon eux, le fac-similé ne doit jamais remplacer l'original, mais peut servir de complément interprétatif⁶⁰.

⁵³ GROGNET F., « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », *op. cit.*, p. 2.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), « Authenticité », par CASTRIOTA B., AUFFRET S., MARÇAL H. ET PETERS RF., dans *Dictionnaire de muséologie*, *op. cit.*, p. 81-82.

⁵⁶ SCHWAN S. et DUTZ S., « How do Visitors Perceive the Role of Authentic Objects in Museums ? », dans *Curator (New York, N.Y.)*, vol. 63, 2020, no 2, p. 217-220.

⁵⁷ GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), « Authenticité », par CASTRIOTA B. et al. dans *Dictionnaire de muséologie*, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁸ DE KLUIS T., ROMP S. et LAND-ZANDSTRA A.M., « Science museum educators' views on object-based learning: The perceived importance of authenticity and touch », dans *Public understanding of science (Bristol, England)*, vol. 33, 2024, no 3, p. 326.

⁵⁹ SCHWAN S. et DUTZ S., *op. cit.*, p. 217-220.

⁶⁰ TISSEN L.N. et VAN VELDHIJZEN M., « Picture-Perfect - The Perception and Applicability of Facsimiles in Museums », dans *Art & perception (Leyden, Netherlands)*, vol. 11, 2023, no 1, p. 331.

La terminologie utilisée (réplique, copie, reproduction, restitution, fac-similé) traduit différents degrés de fidélité à l'original⁶¹. Cette diversité de pratiques muséales interroge la frontière entre original et substitut⁶².

La reproduction peut prévenir la détérioration d'œuvres d'art, anciennes ou récentes, en leur substituant des copies d'exposition pour protéger les originaux. Elle permet de préserver soit leur intégrité matérielle, soit leur concept et leur fonction, afin d'en garantir la compréhension et l'accès au public.⁶³

L'usage de reproductions illustre une logique plus large, tout objet exposé, même authentique, agit comme un substitut de la réalité qu'il représente⁶⁴. Vitrines, cartels et dispositifs scénographiques détachent l'objet de son contexte initial pour l'inscrire dans un système muséal structuré, étendant ainsi la portée de sa médiation⁶⁵. Plâtres, maquettes, modèles ou reproductions numériques permettent de diversifier l'accès à la connaissance sans diminuer la valeur des collections⁶⁶. En cela, la copie avouée, déjà admise dans les musées ethnographiques du XX^e siècle, devient un outil légitime de médiation et de transmission⁶⁷.

Enfin, les musées se distinguent des autres formes de communication par leur capacité à présenter des « vraies choses⁶⁸ », c'est-à-dire des fragments réels du monde matériel, qu'il s'agisse d'œuvres d'art, d'artefacts ou de spécimens naturels. Par leur matérialité, ces objets confèrent au discours muséal sa crédibilité et sa force évocatrice. Qu'ils soient originaux ou substituts, ils se situent à l'intersection de la connaissance, de la mémoire et de la médiation, incarnant la tension entre authenticité, représentation et transmission du savoir.⁶⁹

⁶¹ BOUVIN L., LAOUREUX M.-A., LIBERT M. et RASSEAU A.-F., « La réplique et l'authentique dans les dispositifs de médiation culturelle au musée royal de Mariemont », dans *Les cahiers de Mariemont*, vol. 43, 2021, no 1, p. 143.

⁶² *Ibid.*

⁶³ GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), « Conservation préventive », par MARÇAL H., par CASTRIOTA B., AUFFRET S. ET PETERS RF., dans *Dictionnaire de muséologie*, *op. cit.*, p. 157.

⁶⁴ POLI M-S, compte rendu de DESVALLÉES A. et MAIRESSE F. (dir.), *op. cit.*, p. 387.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), « Muséalité », par MENSCH P. VAN., dans *Dictionnaire de muséologie*, *op. cit.*, p. 387.

⁶⁷ GROGNET F., *op. cit.*, p. 7-8.

⁶⁸ Ce fut le muséologue canadien Duncan Fitzgerald Cameron qui avança, en anglais, l'expression *real things*, qu'Andrés Desvallées a proposé de traduire en français par *vraie chose*, plutôt que par *chose réelle* qu'avait proposé George-Henri Rivière (DESVALLÉES A., « Muséologie comme champ disciplinaire : trajectoires », dans *Ciência da informação*, vol. 42 2015, no 3, p. 337.).

⁶⁹ POLI M-S, compte rendu de DESVALLÉES A. et MAIRESSE F. (dir.), *op. cit.*, p. 403.

1.5 OBJET DE MÉDIATION

Depuis la fin du XX^e siècle, les musées ont vu apparaître de nouveaux supports numériques en constante évolution : audioguides, bornes interactives, CD-Roms, ressources en ligne ou interfaces numériques⁷⁰. Ces outils prolongent l'expérience muséale au-delà de la visite physique, en amont, en aval, ou même indépendamment de celle-ci. Des périodes exceptionnelles, comme la crise sanitaire de 2020, ont montré tout le potentiel de ces dispositifs et l'importance des réseaux sociaux pour favoriser la participation des publics et des amateurs⁷¹.

Traditionnellement, la médiation muséale place le médiateur et les dispositifs au centre de la relation entre objets et publics, dans une approche essentiellement professionnelle⁷². Sur le plan théorique, la vision contemporaine est plus complexe, elle prend en compte les institutions, les objets et les visiteurs, considérés comme des acteurs participant à la construction de l'expérience⁷³. Certains chercheurs élargissent cette réflexion à la circulation et à l'appropriation des contenus culturels, ainsi qu'au rôle des médias et aux processus de traduction entre différents supports (livres, cinéma, bande dessinée, web, etc.).

On peut distinguer trois grands types de médiation selon la nature de l'offre culturelle : muséale, scientifique et artistique. La médiation muséale, la plus développée, considère le public non comme une cible passive, mais comme une ressource pour l'institution⁷⁴.

Cette approche inclut des pratiques participatives variées, visites adaptées inspirées par les besoins des publics en situation de handicap, créations artistiques collectives, expositions co-conçues avec des groupes sociaux ou faisant appel à des témoignages et au prêt d'objets⁷⁵. L'objectif est d'impliquer le public dans la création et la transmission culturelle, en valorisant à la fois l'inclusion sociale, la participation et l'élargissement des publics. Selon Lafortune, cette approche multiple constitue un modèle d'action privilégié pour les institutions culturelles désireuses de renforcer la citoyenneté tout en étendant leur audience⁷⁶.

⁷⁰ GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), « Médiation », par BORDEAU M-C., dans *Dictionnaire de muséologie*, op. cit, p. 365.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Id.*, p. 366.

⁷⁶ *Ibid.*

Pour poursuivre cette réflexion, les musées proposent des dispositifs tactiles, tels que des reproductions en relief ou tridimensionnelles d'œuvres, pour rendre l'art accessible aux visiteurs⁷⁷. Au Louvre, certaines sculptures sont accessibles via des bornes tactiles, tandis qu'au Petit Palais, des tableaux comme *Portrait de Carrières dans son atelier* sont reproduits en relief. Ces systèmes enrichissent l'expérience sensorielle⁷⁸.

2 MÉDIATION ET EXPÉRIENCE DU TOUCHER

2.1 DÉFINITION DE LA MÉDIATION ET ANIMATION

La notion de médiation se distingue à la fois de l'approche technique de la communication qui la conçoit comme une simple transmission entre un émetteur et un récepteur, et de l'approche interactionniste, centrée sur le dialogue direct entre interlocuteurs⁷⁹. Elle souligne plutôt la dynamique d'échange des messages et des représentations entre les divers acteurs de la communication, ainsi que le processus d'interprétation, constamment actif et en perpétuelle évolution, accompagné de son pendant essentiel, la production de sens⁸⁰. Cette définition invite à considérer la médiation non comme un acte de transmission mais comme un processus dynamique de construction du sens, impliquant une pluralité d'acteurs et de contextes.

L'animation, au sens étymologique, désigne une forme de médiation destinée à « donner vie » à l'objet⁸¹. Le médiateur accompagne le public dans sa découverte en montrant, expliquant et faisant expérimenter certains contenus⁸². Il encourage le questionnement et favorise l'apprentissage, notamment par la démonstration, tout en maintenant un équilibre entre les dimensions éducatives et ludiques de l'animation⁸³.

⁷⁷ LEBAT C., « Les enjeux de la médiation culturelle à destination des publics en situation de handicap dans les musées », dans, VAN GEERT F. et MAIRESSE F., *Médiation muséale : nouveaux enjeux, nouvelles formes*, Paris, l'Harmattan, 2022, p. 239.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ JUTANT C. et BOBROFF J., « Objets de médiation de la science et objets de design. Le cas du projet "Design Quantique" », dans *Communication & langages*, 2015, no°183, p. 14.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ COLLIN F. et JUNGLES C., *op. cit.*, p.23.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

2.2 MÉDIATION CULTURELLE

La médiation culturelle est une pratique sociale reconnue récemment grâce aux initiatives du ministère de la Culture et des institutions culturelles⁸⁴.

Il convient d'abord de dépasser une idée reçue, la médiation ne se réduit pas à la simple transmission d'informations d'un point A à un point B, d'un émetteur à un récepteur⁸⁵. Elle ne consiste pas seulement à expliquer un objet à un visiteur. Cette vision est trop restreinte et ne rend pas justice à la médiation culturelle, qui possède une portée bien plus large et profonde⁸⁶. Sa méthode s'appuie sur une convergence entre deux disciplines : d'une part les sciences humaines et sociales, d'autre part les arts⁸⁷.

Dans le champ muséal, la médiation est au cœur même du fonctionnement institutionnel. Comme le rappelle Gesché-Knoing, « la médiation est le principe actif des quatre missions fondamentales du musée et de son fonctionnement »⁸⁸. Elle anime la politique d'acquisition, de conservation, d'étude et de communication, et repose sur la rencontre entre le public, le patrimoine et la science. Le musée apparaît ainsi comme médiateur global, dont la mission est de désacraliser le patrimoine et la science en rendant visibles les processus de patrimonialisation et les choix de recherche qui les sous-tendent⁸⁹.

La médiation peut prendre des formes variées. Rieu précise qu'elle agit comme un intermédiaire entre le sujet et le public. Elle s'appuie sur une diversité de moyens muséographiques, tels que les options de mise en scène, les supports d'accompagnement à la visite, les contenus audiovisuels, numériques ou interactifs, ainsi que les dispositifs d'audio-guidage⁹⁰. Cette médiation, souvent indirecte, s'adapte aux caractéristiques sociales, culturelles et cognitives des visiteurs.

⁸⁴ PÉQUIGNOT B., « Serge CHAUMIER et François MAIRESSE, La médiation culturelle », dans *Sociologie de l'art*, OPuS 23 et 24, 2015, no°1, p. 181

⁸⁵ *Id.*, p. 182.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Id.*, 187.

⁸⁸ COLLIN F. et WÉRA M., « Le laboratoire de médiation du Préhistomuseum. De l'approche kinesthésique à l'approche systémique et philosophique », dans GESCHÉ-KONING N., *Histoire de la médiation muséale Belgique*, Bruxelles, ICOMOS Wallonie-Bruxelles asbl, 2021, p. 96.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ RIEU J.-L., « La médiation dans les musées d'archéologie », dans *Nouvelles de l'archéologie*, vol. 122, 2010, p. 11-13.

Dans cette perspective, l'immersion et la pratique expérimentale sont des moyens particulièrement efficaces, manipuler un outil en silex, transformer le grain à l'aide d'une meule ou modeler une poterie favorise une compréhension plus concrète des connaissances, à condition que ces gestes soient toujours replacés dans leur cadre scientifique⁹¹.

L'importance accordée à la pratique et à la manipulation se retrouve dans les ateliers pédagogiques proposés par de nombreux musées. À l'instar des activités conçues pour les enfants, plusieurs musées offrent aux adultes des ateliers leur permettant d'explorer concrètement des domaines tels que l'art, les sciences, l'environnement ou encore l'archéologie⁹². Ces ateliers nécessitent des infrastructures spécifiques (locaux, outils, matières premières, équipements techniques) qui permettent la mise en œuvre d'une médiation active⁹³. Ces dispositifs associent interactivité, manipulation et créativité : fabrication d'objets, ateliers artistiques, expérimentations scientifiques ou encore activités théâtrales et excursions sur le terrain⁹⁴.

Les expositions ont souvent cherché à faire vivre aux visiteurs les pratiques matérielles de la science, en montrant la science « en action » ou en contexte⁹⁵. Les instruments en réplique, dioramas de laboratoires ou de salles chirurgicales restent courants, mais certaines expositions récentes proposent des laboratoires fonctionnels où les démarches scientifiques et les pratiques expérimentales sont présentées comme partie intégrante de l'expérience⁹⁶.

À partir des années 1970, la médiation s'ouvre également à la question de l'accessibilité. Van Geert rappelle que le Centre Pompidou fut pionnier en 1977 avec l'exposition *Les mains regardent*, destinée aux enfants aveugles et malvoyants⁹⁷. Ces initiatives, d'abord centrées sur le handicap visuel, se sont élargies à partir des années 1990 pour intégrer des approches tactiles, puis multisensorielles⁹⁸.

Selon Flon, les mises en scène peuvent constituer un outil efficace de transmission du patrimoine à condition que les vestiges authentiques restent clairement identifiables grâce aux

⁹¹ *Ibid.*

⁹² « Le musée comme acteur culturel : la fonction d'animation », dans GOB A., *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*, 5e édition., Malakoff, Armand Colin, 2021, p. 305.

⁹³ *Id.*, p. 306.

⁹⁴ *Id.*, p. 313.

⁹⁵ TYBJERG K., *op. cit.*, p. 270.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ LEBAT C., *op. cit.*, p. 235.

⁹⁸ *Ibid.*

dispositifs d'information et à une scénographie qui les mette en valeur⁹⁹. Les éléments narratifs et fictionnels participent également à la compréhension du passé en créant un lien plus direct avec le visiteur, notamment par l'utilisation de personnages historiques¹⁰⁰. La reconstitution permet ainsi d'associer immersion et prise de distance critique, le visiteur expérimente une forme de proximité avec le passé tout en conservant les repères nécessaires à la compréhension patrimoniale et scientifique¹⁰¹. L'imaginaire du public est alors guidé par la mise en scène afin de rendre perceptible une réalité aujourd'hui disparue¹⁰². C'est dans cette continuité que se développe le concept de médiation sensible.

2.3 MÉDIATION SENSIBLE

En Belgique comme ailleurs, la médiation sensible représente une évolution des pratiques muséales amorcées dans les années 1990 et amplifiée par des initiatives collaboratives telles que Museomix¹⁰³. Noris précise que ce type de médiation remet en question le modèle classique de la visite guidée à sens unique, en valorisant des formats plus interactifs et engageants : ludiques, visuellement marquants, numériques, immersifs et fondés sur la participation du public¹⁰⁴. La médiation par les sens cherche à solliciter les perceptions et les émotions afin d'offrir des expériences riches et accessibles à tous. Elle devient ainsi un levier pour réinterroger les liens entre le public, les structures muséales et les œuvres présentées¹⁰⁵.

Röschenthaler prolonge cette analyse en expliquant que le musée doit non seulement préserver les objets, mais aussi les rendre accessibles et intelligibles, en proposant une expérience sensorielle et cognitive qui renouvelle leur sens pour le visiteur contemporain¹⁰⁶. Depuis une dizaine d'années, les musées développent des approches multisensorielles, plaçant les visiteurs non plus comme simples récepteurs mais comme co-producteurs de savoir¹⁰⁷. Ces expérimentations sensorielles, initialement destinées à certains publics, ont contribué à

⁹⁹ TROUCHE, D., (2014) « Émilie Flon, *Les Mises en scène du patrimoine. Savoir, fiction et médiation*, », dans *Sciences de la société*, 93, Éd. Hermès-Lavoisier, 2012., p. 2-3.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ NORIS E., « La « médiation sensible » au musée est-elle une source d'émerveillement ? Vers une approche sensible de la réception », dans *Interrogations ?*, no°40, 2025, p. 6.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Id.*, p. 7.

¹⁰⁶ RÖSCHENTHALER U., *op. cit.*, p. 99-100.

¹⁰⁷ GRASSIN A.S., « Le tournant sensible de la médiation culturelle », dans *La Lettre de l'OCIM*, vol. 202-203, 2022, p. 10-17.

l'émergence d'une « muséologie sensorielle » et modifient progressivement les pratiques de médiation culturelle¹⁰⁸.

2.4 MÉDIATION ET EXPÉRIMENTATION

Cette évolution traduit une volonté d'ouverture et d'accessibilité accrue. Les dispositifs intègrent des maquettes tactiles, des manipulations, des sons ou des ambiances immersives¹⁰⁹. Ces approches soutiennent un apprentissage fondé sur l'expérience directe et renforcent le lien affectif entre le visiteur et le musée¹¹⁰. Elles incitent à une démarche active d'exploration, de manipulation et de découverte, en rupture avec une transmission uniquement descendante de savoirs¹¹¹.

Dans cette logique, le rôle du médiateur se redéfinit également. Il devient facilitateur plutôt que transmetteur. Noris ajoute que le rôle du médiateur dépasse la seule diffusion d'informations¹¹². Il s'agit avant tout de favoriser un cadre d'échange et d'écoute, propice à la rencontre et au dialogue entre les participants¹¹³. Ce changement de posture traduit le passage d'une médiation informative à une médiation rationnelle, centrée sur la participation et la co-construction du sens¹¹⁴.

Miranda prolonge la réflexion dans le domaine de l'archéologie, la valorisation depuis les années 1970 a mené à l'ouverture de parcs et musées proposant des activités au public¹¹⁵. Les médiateurs, distincts des animateurs socioculturels, transmettent directement des savoirs spécialisés grâce à des approches expérimentales et pédagogiques liées à la méthode scientifique archéologique¹¹⁶.

Parmi ces dispositifs, les ateliers constituent une autre forme importante de médiation, les participants y interagissent mais aussi créent ou produisent un objet, matériel ou sous forme de

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ NORIS E., *op. cit.*, p. 7

¹¹⁰ *Id.* p. 8.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Id.*, p. 9-10.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ MIRANDA I.D., « Se former à la médiation en archéologie : Un enjeu qui s'impose », dans *Nouvelles de l'archéologie*, 2010, no°122, p. 19.

¹¹⁶ *Id.* p. 21.

spectacle¹¹⁷. Ces activités s'adaptent aux différents âges, niveaux de spécialisation et contextes sociaux des publics¹¹⁸.

Ces ateliers complètent les dispositifs oraux et écrits. Ces espaces, conçus comme des « anti-classes », permettent aux visiteurs d'expérimenter, d'apprendre et de créer, offrant une alternative aux méthodes scolaires traditionnelles¹¹⁹. De plus, la participation des publics est souvent plus intense que lors des médiations orales, bien que le nombre de participants soit limité, leur contribution est plus visible, notamment parce qu'un résultat concret est attendu à l'issue de la séance ou du projet.¹²⁰

Les musées ont évolué vers une approche participative et inclusive, transformant le visiteur en acteur de son apprentissage. La médiation archéologique illustre ce changement à travers l'expérimentation, la manipulation et la contextualisation scientifique.

2.5 MANIPULATION

Dans le vocabulaire muséal, le terme « manip » renvoie à un dispositif pédagogique conçu pour être à la fois interactif et ludique¹²¹. Il a pour objectif de permettre au visiteur de découvrir un phénomène scientifique, une propriété spécifique ou encore d'illustrer un concept à travers l'expérience directe¹²². Depuis longtemps, les musées de sciences et les centres d'interprétation mobilisent ce type d'outil afin de faciliter la compréhension, en sollicitant les sens et en complétant les approches plus classiques de transmission¹²³. Ces dispositifs immersifs peuvent d'ailleurs donner au visiteur le sentiment d'évoluer dans un espace d'expérimentation proche du laboratoire... voire, dans certains cas, d'un espace de jeu¹²⁴.

La manipulation des objets au musée se situe entre médiation et expérience sensible. Souvent perçue comme un risque pour la préservation des artefacts, elle reste pourtant un moyen concret d'apprendre et de s'appropriier le patrimoine. Manipuler, c'est comprendre autrement, par le

¹¹⁷ ABOUDRAR B.-N., *La médiation culturelle*, Quatrième édition mise à jour., Paris, Presses universitaires de France - Humensis, 2025, p. 14.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Id.*, p. 90.

¹²⁰ *Id.*, p. 92.

¹²¹ « Dispositifs non verbaux », dans GOB A., *La muséologie*, *op. cit.*, p. 195.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

geste, par le contact, en engageant le corps autant que l'esprit. Cette pratique redonne au visiteur un rôle actif dans la rencontre avec l'objet.

Historiquement, le rapport au toucher n'a jamais été absent des pratiques muséales. Comme le rappelle Alberti, dès les premiers cabinets de curiosités, les spectateurs entretenaient un lien sensoriel avec les artefacts. Ils les touchaient, les manipulaient et réagissaient selon la nature de l'objet¹²⁵. Le toucher permettait autrefois de confirmer les impressions visuelles et d'instaurer une relation intime avec l'objet, comme le souligne McDonald¹²⁶. Cependant, avec l'ouverture des musées à un public plus large et la montée des préoccupations de conservation, cette pratique a été progressivement restreinte¹²⁷.

À partir des années récentes, ce modèle a évolué, en particulier dans les musées scientifiques, qui ont adopté des approches interactives¹²⁸. Le visiteur n'est plus un simple observateur silencieux, mais un acteur engagé dans un processus d'exploration et de questionnement¹²⁹. L'objet ne « parle » plus seul, il devient le point de départ d'une relation, d'un dialogue entre le savoir institué et l'expérience vécue et la matérialité de l'objet engage le corps du visiteur, comme le rappelle Bernasconi¹³⁰. La manipulation d'un artefact, de son poids à sa texture, ouvre un accès sensoriel direct à l'histoire et aux gestes des hommes et femmes du passé, favorisant un savoir incarné et un dialogue interculturel fondé sur les sens¹³¹.

L'importance de cette expérience se renforce lorsqu'on compare plusieurs exemplaires d'une même typologie, permettant d'observer les variations fonctionnelles et sociales au fil du temps¹³².

Cependant, comme le souligne Bowry, le simple toucher ne garantit pas un accès à la connaissance, il doit s'accompagner d'un contexte et d'une médiation adaptée.¹³³ La relation entre expérience physique, savoir intellectuel et autorité muséale doit donc être soigneusement équilibrée.¹³⁴

¹²⁵ ALBERTI S.J.M.M., « Objects and the Museum », dans *Isis*, vol. 96, 2005, no 4, p. 571.

¹²⁶ MACDONALD S., « Exploring the Role of Touch in Connoisseurship and the Identification of Objects », dans *The Power of Touch*, 1re éd., Routledge, 2007, p. 107.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ DE KLUIS T., ROMP S. et LAND-ZANDSTRA A.M., *op. cit.*, p. 326.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ BERNASCONI G., *op. cit.*, p. 39.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

¹³³ BOWRY S., « Fiona Candlin, Art, Museums and Touch », dans *Museum and society*, vol. 11, 2015, no 2, p. 203.

¹³⁴ *Ibid.*

Par ailleurs, la manipulation directe favorise l'implication cognitive et émotionnelle, et lorsqu'il s'agit d'objets authentiques, elle permet d'appréhender leur singularité et leur matérialité¹³⁵. Ces pratiques impliquent toutefois une responsabilité partagée, le médiateur assure la sécurité et le respect des protocoles de conservation, tandis que le visiteur doit être conscient de l'irremplaçabilité des objets.¹³⁶ Cette expérience tactile réaffirme le musée comme lieu de perceptions, où la rencontre avec l'objet stimule à la fois les sens et la conscience patrimoniale.

Les technologies numériques viennent enrichir ces pratiques. Tissen et Van Veldhuize précisent que la modélisation et l'impression 3D, en rendant les objets manipulables virtuellement, redéfinissent la notion d'authenticité et d'aura de l'œuvre originale¹³⁷. Les dispositifs interactifs en trois dimensions permettent aux visiteurs d'explorer les artefacts par rotation, zoom ou translation, créant une expérience immersive et participative¹³⁸. Comme le note Candlin, le toucher reste limité et encadré pour préserver les objets, mais il constitue un vecteur essentiel d'accès sensoriel et cognitif au savoir muséal¹³⁹.

Candlin ajoutera que le toucher permet un contact direct avec les objets mais constitue aussi une menace pour leur conservation¹⁴⁰. Offrir aux visiteurs la possibilité de toucher certains artefacts, même dans un cadre strictement encadré, revient à leur accorder un accès sensoriel limité et contrôlé, puisque le toucher, à la différence de la vue, met potentiellement en péril la préservation matérielle des collections¹⁴¹.

La rencontre entre l'objet, le corps et la technologie redéfinit les modalités d'accès au savoir muséal. Qu'il s'agisse du toucher direct, de la manipulation d'authentiques ou d'artefacts numériques, la médiation sensorielle apparaît comme une voie privilégiée vers une compréhension incarnée et partagée du patrimoine.

¹³⁵ BOUVIN L., LAOUREUX M.-A., LIBERT M. et RASSEAU A.-F., *op. cit.*, p. 143.

¹³⁶ *Id.*, p. 144.

¹³⁷ TISSEN L.N. et VAN VELDHUIZEN M., *op. cit.*, p. 2-3.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ RAYAR F., « Interface tangible pour la manipulation d'objets 3D dans des expositions publiques », dans *IHM-2017*. [Online]. 2017, p. 200.

¹⁴⁰ CANDLIN F., « Don't Touch! Hands Off! Art, Blindness and the Conservation of Expertise », dans *Body & society*, vol. 10, 2004, no 1, p. 90.

¹⁴¹ *Ibid.*

3 LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION

L'emploi des termes liés à la sauvegarde des collections varie selon les contextes culturels. Dans les pays de culture latine, « restauration » est souvent privilégié et mieux compris que « conservation », tant par les professionnels que par le public¹⁴². Dans d'autres contextes, on utilise « conservation-restauration » ou « préservation », ce dernier terme étant particulièrement courant dans le domaine de l'art contemporain et associé à la protection numérique¹⁴³.

3.1 LA CONSERVATION

La conservation peut être envisagée à la fois comme un objectif, visant à protéger les objets et à préserver leur intégrité tout en assurant leur accessibilité, et comme un ensemble de pratiques et d'interventions destinées à atteindre ce but¹⁴⁴.

Pour assurer la conservation à long terme, il est essentiel de limiter les variations brusques de température et d'humidité¹⁴⁵. La lumière, la poussière et les micro-organismes doivent également être contrôlés dans les réserves. La stabilité des conditions environnementales est prioritaire, un climat stable, même légèrement en dehors des normes idéales, est préférable à des fluctuations fréquentes¹⁴⁶. Le stockage a pour rôle d'isoler les objets d'un environnement inadéquat. Cela peut se faire soit en ajustant les conditions du local, soit en créant un microclimat spécifique autour de chaque objet¹⁴⁷.

Le transport et l'entreposage des artefacts requièrent des supports adaptés à leur forme et à leur fragilité, tout en évitant toute pression sur les parties sensibles. Les matériaux conseillés incluent le papier de soie sans acide, les mousses de polyéthylène, le Tyvek® et les tissus en polyester, tandis que le coton, le papier absorbant ou le PVC sont à proscrire¹⁴⁸.

Pour concilier conservation et médiation, l'usage de fac-similés et de répliques constitue une solution pertinente. Ces reproductions permettent de réduire la manipulation des originaux tout

¹⁴² GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), « Conservation », par PETERS RF., MARÇAL H., AUFFRET S. ET CASTRIOTA B., dans *Dictionnaire de muséologie*, op. cit, p. 142.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ BERTIN F., « Le stockage des objets archéologiques », dans *Bulletin intérieur (Association Française pour l'Étude de l'Âge du Fer)*, vol. 10, 1992, no 1, p. 3.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Appendix I : Curatorial Care of Archeological Objects*, dans *Museum Handbook, Part I : Museum Collections*, Washington D.C., 2001, p. 9, disponible sur [SCRIBD], consulté le 24 mars 2026.

en offrant au public une expérience concrète et pédagogique¹⁴⁹. Cependant, elles ne remplacent jamais complètement les qualités immatérielles de l'original (matériau, geste de fabrication ou contexte) et doivent être clairement identifiées¹⁵⁰. La documentation précise de chaque intervention, incluant matériaux et méthodes, complète la conservation en constituant un prolongement transparent de l'histoire de l'objet¹⁵¹.

3.2 LA RESTAURATION

La restauration s'inscrit dans le cadre plus large de la conservation, en se rapprochant de la conservation curative¹⁵². Elle consiste à intervenir physiquement sur un artefact pour le ramener à un état jugé satisfaisant ou fonctionnel¹⁵³. Dans la pratique contemporaine, la restauration vise à réparer ou stabiliser les matériaux endommagés tout en préservant à la fois les propriétés tangibles et intangibles de l'objet, afin d'en faciliter la compréhension et l'usage¹⁵⁴.

Les perceptions de la restauration varient selon les cultures. Dans les pays occidentaux, elle est souvent limitée aux interventions strictement nécessaires et peut être perçue négativement lorsqu'elle modifie la matérialité de l'artefact¹⁵⁵. Dans d'autres contextes, notamment en Asie, l'authenticité repose davantage sur l'intention ou la valeur intangible de l'objet, et le terme « restauration » est parfois utilisé comme synonyme de conservation, les professionnels étant désignés comme « restaurateurs » plutôt que « conservateurs »¹⁵⁶.

Comme l'explique Gétreau, toute intervention de conservation sur un objet patrimonial doit tendre à préserver au maximum sa matérialité d'origine, tout en assurant sa stabilité physique et chimique¹⁵⁷. Les restaurations irréversibles sont à proscrire, car elles risquent d'effacer des traces essentielles à la compréhension future de l'objet¹⁵⁸. Restaurer un instrument pour lui rendre sa fonctionnalité initiale peut impliquer une perte d'authenticité, la décision de la

¹⁴⁹ GÉTREAU F., « Considerations on Keyboard Conservation and Policy for Facsimiles and Replicas in France », dans *Restauro e conservazione degli strumenti musicali antichi. La spinetta ovale di Bartolomeo Cristofori*, Nardini Editore, 2008, p. 5.

¹⁵⁰ *Id.*, p. 7.

¹⁵¹ *Id.*, p. 6.

¹⁵² GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), « Restauration », par AUFFRET S., PETERS RF. ET MARÇAL H., dans *Dictionnaire de muséologie*, *op. cit.*, p. 571.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Id.* p. 573.

¹⁵⁷ GÉTREAU F., *op. cit.*, p. 2.

¹⁵⁸ *Ibid.*

remettre en état d'usage doit donc être prise en tenant compte de la tension entre sa valeur historique et sa fonction utilitaire¹⁵⁹.

Ainsi, le rôle du restaurateur est d'opérer un équilibre délicat entre la préservation de la matérialité et la transmission du sens culturel. Il s'agit non seulement de maintenir l'intégrité physique de l'objet, mais aussi de garantir sa capacité à véhiculer sa signification patrimoniale¹⁶⁰.

Les objets, au-delà de leur matérialité, sont porteurs d'une biographie sociale. Zinn souligne qu'ils possèdent une forme « d'ethnicité opérationnelle », acquérant de nouvelles identités au fil du temps et des contextes¹⁶¹. Cette approche rejoint celle de Gétreau, qui insiste sur la dimension évolutive des objets uniques et inscrits dans une temporalité multiple¹⁶². Cependant, les musées sont souvent confrontés à la difficulté de valoriser des pièces dont l'origine ou le contexte archéologique sont incomplets¹⁶³.

3.3 LES RÉPLIQUES DANS LA CONSERVATION

Selon Zinn, l'interaction avec les objets favorise une forme de réciprocité, un sentiment d'appartenance émerge entre le public, les objets et le lieu d'exposition¹⁶⁴. Dans certains cas, la création de répliques ou de copies expérimentales enrichit cette dynamique, révélant de nouvelles dimensions de la vie matérielle de l'artefact et favorisant un engagement collaboratif et créatif¹⁶⁵.

Cette approche sensible à l'objet s'inscrit également dans une réflexion sur la médiation muséale, comme l'explique Froggett¹⁶⁶. Le musée offre un cadre propice à la sélection d'objets porteurs de sens personnel, favorisant une appropriation intime de la culture matérielle¹⁶⁷. La médiation muséale vise à entretenir ce dialogue entre les visiteurs et les objets. Cette dynamique

¹⁵⁹ *Id.* p. 4.

¹⁶⁰ *Id.* p. 9.

¹⁶¹ ZINN K., « Material Culture, the Public, and the Extraordinary – “Unloved” Museums Objects as the Tool to Fascinate », dans *Open archaeology (Berlin, Germany)*, vol. 11, 2025, no^o1, p. 3.

¹⁶² GÉTREAU F., *op. cit.*, p. 4.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ ZINN K., *op. cit.*, p. 9.

¹⁶⁵ *Id.*, p. 13.

¹⁶⁶ FROGETT L. et TRUSTRAM M., « Object relations in the museum : a psychosocial perspective », dans *Museum management and curatorship (1990)*, vol. 29, 2014, no 5, p. 482.

¹⁶⁷ *Id.*, p. 483.

réci-proque souligne la capacité des objets à influencer, voire à « utiliser » ceux qui les manipulent, en fonction de leurs propriétés et de leur potentiel expressif¹⁶⁸.

Henderson prolonge cette réflexion en soulignant la complexité du rapport entre préservation et accès. Le toucher, au cœur de la pratique de conservation, se trouve souvent restreint par le principe de précaution, résumé par le traditionnel « ne toucher pas »¹⁶⁹. Conserver, c'est gérer le changement, non maintenir une immobilité absolue¹⁷⁰. Les décisions liées au toucher doivent ainsi s'appuyer sur des évaluations rigoureuses comme la compréhension des matériaux, expérimentations, degré de vulnérabilité et tolérance au risque institutionnelle¹⁷¹.

La manipulation contrôlée permet de créer un dialogue entre le savoir scientifique et l'expérience vécue, tout en intégrant des pratiques décoloniales et multisensorielles. Le toucher devient ainsi un vecteur d'accès partagé au patrimoine, renforçant à la fois l'expérience sensorielle et la compréhension culturelle des objets¹⁷².

4 APPORT DU MÉMOIRE

Au terme de cet état de la question, il apparaît que les notions mobilisées dans ce travail ont fait l'objet de nombreuses réflexions dans la littérature scientifique. Ces différentes approches permettent de mieux comprendre la complexité du statut de l'objet au musée, ainsi que l'évolution des pratiques de médiation, notamment à travers le développement d'expériences sensibles et participatives.

Cependant, ces champs de recherche restent le plus souvent abordés de manière distincte. L'objet est étudié pour sa valeur scientifique et patrimoniale, la médiation pour ses dimensions pédagogiques et culturelles, et la conservation pour ses enjeux matériels et techniques. Or, les objets utilisés dans le cadre de la médiation tactile se situent précisément à la croisée de ces différentes logiques. Leur statut, leur usage et leur gestion ne peuvent être appréhendés qu'en tenant compte de cette articulation.

¹⁶⁸ *Id.*, p. 494.

¹⁶⁹ HENDERSON J. et LINGLE A., « Touch Decisions : For Heritage Objects », dans *Journal of the American Institute for Conservation, ahead-of-print*, 2024, p. 1-2.

¹⁷⁰ *Id.*, p. 8.

¹⁷¹ *Id.*, p. 9.

¹⁷² *Id.*, p. 12.

Par ailleurs, si la littérature met en évidence l'importance croissante de la manipulation et des approches multisensorielles, elle aborde encore peu les implications concrètes de ces pratiques sur les objets eux-mêmes. De même, les questions liées à la gestion matérielle, à la conservation ou à l'enregistrement des objets de médiation demeurent relativement peu développées, alors même qu'elles constituent des enjeux importants pour les institutions.

Dans ce contexte, ce mémoire propose d'apporter un éclairage complémentaire en s'intéressant à ces objets dans leur réalité muséale, à travers une approche à la fois transversale et ancrée dans les pratiques. Il ne s'agit pas uniquement de mobiliser des notions théoriques, mais de les confronter à des situations réelles, afin de mieux comprendre les choix opérés par les institutions et les logiques qui les sous-tendent.

PARTIE 2 – ANALYSE COMPARATIVE DES INSTITUTIONS

1 PRÉSENTATION DES QUATRE MUSÉES

1.1 PRÉHISTOMUSEUM

1.1.1 Histoire du musée

Le Préhistomuseum s'inscrit, dès la fin des années 1980, à une période où la notion même de médiation culturelle n'était pas encore véritablement structurée dans le paysage muséal¹⁷³. Dès ses débuts, l'institution développe une approche centrée sur l'accessibilité des connaissances et l'implication du visiteur dans l'expérience muséale¹⁷⁴.

Le musée est issu d'un partenariat entre l'association des Chercheurs de la Wallonie¹⁷⁵, société savante fondée autour d'archéologues amateurs à l'origine de la découverte de la grotte de Ramioul en 1907, et la commune de Flémalle¹⁷⁶. Au fil du temps, le site s'est progressivement transformé en un MuséoParc reconnu à l'échelle européenne, tant par l'ampleur de ses collections que par son modèle de fonctionnement fondé sur l'archéologie expérimentale, la recherche et la médiation¹⁷⁷.

Aujourd'hui reconnu comme musée de catégorie A par la Fédération Wallonie-Bruxelles, le Préhistomuseum développe également des collaborations avec l'Agence wallonne du Patrimoine, notamment dans le cadre de l'archéologie préventive¹⁷⁸. Son fonctionnement repose sur une équipe composée d'archéologues et de spécialistes, organisée autour de plusieurs pôles de recherche, dont un laboratoire consacré à l'archéologie expérimentale et un autre dédié à la médiation culturelle¹⁷⁹.

¹⁷³ COLLIN F. et WÉRA M., *op. cit.*, p. 89.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Le Centre d'Étude des Techniques et de Recherche Expérimentale en Préhistoire (CETREP)*, disponible sur le site Les Chercheurs de la Wallonie, <https://leschercheursdelawallonie.be/cetrep/?cn-reloaded=1>, consulté le 03 mai 2026.

¹⁷⁶ COLLIN F. et WÉRA M., *op. cit.*, p. 90.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

1.1.2 Origine de la collection

Le principal ensemble conservé par le Centre de Conservation, d'Étude et de Documentation (CCED) provient du fonds des Chercheurs de la Wallonie¹⁸⁰. Celui-ci regroupe des collections archéologiques, des archives et un important fonds documentaire principalement consacrés à la Préhistoire et à l'archéologie. À ces ensembles s'ajoutent également des collections relevant de la spéléologie, de la biospéologie, de la géologie ou encore de la paléontologie¹⁸¹.

Le CCED assure également la conservation de collections appartenant à différents organismes publics, notamment la Fédération Wallonie-Bruxelles, l'Agence wallonne du Patrimoine ou certaines administrations communales, ainsi qu'à plusieurs associations actives dans le domaine archéologique.¹⁸² En parallèle, le centre participe à la conservation de la grotte de Ramioul et de son environnement naturel¹⁸³.

1.1.3 Les différentes catégories d'objets

Les collections du Préhistomuseum se caractérisent par leur grande diversité. Elles comprennent des objets archéologiques, des archives liées aux fouilles et à la recherche, mais également des objets patrimoniaux, ethnographiques ou encore des ensembles relevant de la géologie, de la minéralogie et de la paléontologie¹⁸⁴. Quelques pièces d'art contemporain y sont également conservées, bien que de manière marginale¹⁸⁵.

Une place importante est accordée aux fac-similés, qui constituent une collection à part des authentiques mais tout aussi importante¹⁸⁶. Ceux-ci remplissent plusieurs fonctions selon les contextes d'utilisation. Certains sont produits à des fins pédagogiques et sont principalement réalisés au sein même du musée, notamment par Christian Casseyas¹⁸⁷. D'autres relèvent davantage de l'archéologie expérimentale et deviennent alors des supports de recherche, voire

¹⁸⁰ Le service « collections et recherche », disponible sur le site Préhistomuseum, <https://www.prehisto.museum/fr/centre-conservation-etude-documentation>, consulté le 03 mai 2026.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Entretien de BERTRAND Alexia avec JUNGLES Cécile, Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes*, Annexe 4, p. 14-22.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

des archives scientifiques¹⁸⁸. Dans ce cas, ils sont numérotés, documentés et intégrés dans une logique de suivi comparable à celle des collections¹⁸⁹.

Le Préhistomuseum mobilise également des objets authentiques dits « hors contexte » dans certaines activités de médiation. Déclassés de leur statut archéologique, ces objets rejoignent une catégorie patrimoniale permettant leur manipulation par le public tout en limitant les risques pour les collections scientifiques¹⁹⁰. Cette distinction implique une gestion différenciée : les objets authentiques sont pris en charge par le CCED, tandis que les fac-similés relèvent principalement de la gestion de Christian Casseyas¹⁹¹.

1.1.4 Histoire de la médiation

Depuis ses débuts, la médiation constitue un élément central du projet du Préhistomuseum. Entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, les premières animations, reposent sur l'archéologie expérimentale et la reproduction de gestes préhistoriques, comme l'allumage du feu ou la taille du silex¹⁹². L'objectif est alors de rendre la Préhistoire concrète et accessible à travers l'expérience directe¹⁹³.

À partir du milieu des années 1990, avec le développement du Préhistosite de Ramioul, la médiation se structure davantage et s'accompagne d'une réflexion théorique plus large¹⁹⁴. Le musée ne s'interroge plus uniquement sur les dispositifs à mettre en place, mais également sur le sens du discours transmis et sur la manière dont les visiteurs construisent leur compréhension du passé¹⁹⁵.

Au début des années 2000, la médiation devient progressivement une fonction centrale de l'institution¹⁹⁶. Le développement du service éducatif et la rédaction d'un premier code de déontologie participent à cette professionnalisation. Le musée se définit alors comme un

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Entretien de BERTRAND Alexia avec JUNGLES Cécile, Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 13.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² COLLIN F. et WÉRA M., *op. cit.*, p. 94.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Id.*, p. 95.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

« musée-médiateur », où la médiation ne constitue plus un simple outil de diffusion, mais un principe structurant l'ensemble des activités¹⁹⁷.

Cette dynamique se renforce entre 2008 et 2012 avec la création d'un *Laboratoire de Médiation* consacré à la recherche et à l'expérimentation de nouveaux dispositifs¹⁹⁸. Entre 2013 et 2016, la transformation du Préhistosite en Préhistomuseum marque une étape importante dans l'évolution du projet institutionnel. Le musée adopte alors une approche de « Pop-Archéologie », pensée pour toucher aussi bien les publics familiers des institutions culturelles que ceux qui en sont plus éloignés¹⁹⁹. Cette démarche repose notamment sur cinq notions clés (matière, modèle, manière, mots et métaphysique) qui structurent les parcours et les expériences proposées aux visiteurs²⁰⁰.

Depuis 2017, le Préhistomuseum affirme également sa dimension d'entreprise culturelle, tout en maintenant la médiation au cœur de son identité²⁰¹. Enfin, à partir de 2021, le musée développe un discours davantage tourné vers les enjeux contemporains, en établissant des liens entre les sociétés préhistoriques et des problématiques actuelles telles que le développement durable ou l'Anthropocène²⁰². La médiation apparaît ainsi comme un outil en constante évolution, mobilisé pour interroger autant le passé que le présent.

1.2 L'ESPACE MUSÉAL D'ANDENNE

1.2.1 Histoire du musée

L'Espace muséal d'Andenne résulte de la fusion de ces deux institutions muséales, ouverture prévue pour 2020 mais retardée par la pandémie du Covid-19, l'institution n'ouvrira qu'en 2021²⁰³. Anticipant cette fusion, les équipes respectives avaient entamé, dès l'année précédente, un processus de collaboration progressive²⁰⁴. Ce travail préparatoire impliquait une acculturation réciproque des professionnels. Les médiateurs spécialisés en céramique ont été amenés à se familiariser avec les problématiques liées à la Préhistoire. Tandis que les équipes scientifiques et les conservateurs-restaurateurs ont dû adapter leurs pratiques à la diversité

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Id.*, p. 97.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Id.*, p. 98.

²⁰³ Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN Dominique, Andenne, le 8 janvier 2026.

²⁰⁴ *Ibid.*

matérielle des collections, notamment en matière de traitement post-fouille, de conditionnement et de gestion scientifique des vestiges paléontologiques²⁰⁵.

C'est dans ce contexte que les collections ont progressivement été envisagées de manière conjointe, non pas par un rapprochement physique (les collections céramiques demeurant à Andenne et les vestiges de Scladina à Sclayn) mais par une approche conceptuelle et méthodologique commune²⁰⁶. Les équipes ont ainsi été confrontées à la nécessité de gérer des ensembles patrimoniaux très hétérogènes au sein d'un même cadre organisationnel, notamment par la tentative de mise en place d'un système d'inventaire partagé, encore en cours de développement²⁰⁷.

Le musée se trouve dans les bâtiments du Phare, situés dans l'ancienne école normale d'Andenne. Ce bâtiment datant des années 30 a connu une réhabilitation commencée dès 2015 lorsque la ville obtient le financement du Fond Européen de Développement Régional et de la Wallonie²⁰⁸. Cette réhabilitation s'inscrit dans un projet plus global de réaménagement du centre-ville dont la « Promenade des Ours », un piétonnier dans lequel se trouve le bâtiment²⁰⁹.

1.2.2 Origine de la collection

La grotte de Scladina, située à Sclayn dans la vallée mosane, constitue aujourd'hui l'un des principaux sites paléolithiques étudiés en Belgique²¹⁰. Découverte en 1971 lors de prospections spéléologiques, elle attire rapidement l'attention d'amateurs locaux qui mettent au jour les premiers artefacts lithiques. Conscients du potentiel scientifique du site, ces derniers sollicitent alors l'intervention d'archéologues professionnels²¹¹.

Les premières fouilles scientifiques débutent en 1978 sous la direction de Marcel Otte, dans le cadre du Service de Préhistoire de l'Université de Liège, en collaboration avec le Cercle archéologique sclaynois²¹². Depuis 1991, les recherches sont poursuivies par l'A.S.B.L. Archéologie Andennaise, dirigée par Dominique Bonjean, avec le soutien de la Ville

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Réhabilitation d'un bâtiment des années 30*, disponible sur le site le Phare <https://lephare-andenne.be/le-phare/>, consulté le 27 mars 2026.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ ULRIX-CLOSSET M., TOUSSAINT M., DI MODICA K. et PIRSON S., *Le paléolithique moyen en Belgique: mélanges Marguerite Ulixir-Closset*, Liège, Université de Liège. Service de préhistoire, 2011, p. 324.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

d'Andenne, de l'Université de Liège et du Service public de Wallonie²¹³. L'importance patrimoniale du site est officiellement reconnue en 1996 avec le classement des grottes paléolithiques de Sclayn comme Patrimoine exceptionnel de Wallonie²¹⁴.

Les fouilles ont livré plusieurs dizaines de milliers d'artefacts attribués au Paléolithique moyen. Les études stratigraphiques, paléontologiques et environnementales menées parallèlement ont permis de faire de Scladina un site de référence pour l'étude des occupations néandertaliennes en Europe occidentale²¹⁵.

L'intérêt scientifique du gisement s'est encore renforcé dans les années 1990 avec la découverte de restes humains néandertaliens appartenant à un individu juvénile, comprenant notamment une mandibule, un fragment de maxillaire et plusieurs dents isolées. Ces vestiges constituent aujourd'hui un élément majeur des collections préhistoriques conservées par l'institution²¹⁶.

1.2.3 Les différentes catégories d'objets

Les collections de l'Espace muséal d'Andenne se distinguent par la diversité de leurs matériaux, de leurs fonctions et de leurs statuts. Elles comprennent des vestiges préhistoriques d'origine humaine et animale, tels que des ossements et des dents, mais également des outils lithiques réalisés en silex, quartz, quartzite, grès ou phtanite²¹⁷. À ces ensembles s'ajoutent des éléments minéralogiques et géologiques, comme des roches, des sédiments, des stalagmites ou des colorants naturels²¹⁸.

Les collections intègrent également de nombreux supports de médiation. On y retrouve des fac-similés conçus pour la manipulation, réalisés aussi bien en matériaux synthétiques qu'en matières naturelles comme le bois, la peau ou le silex. Des moulages en résine ou en plâtre représentant des ossements, des squelettes ou des sépultures sont aussi utilisés dans les dispositifs pédagogiques²¹⁹.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

Le musée conserve par ailleurs des collections liées à la céramique, comprenant aussi bien des objets authentiques que des reproductions ou des outils employés dans les ateliers²²⁰. Quelques photographies sont également conservées, même si les principales archives restent les documents de fouilles, qui constituent la base essentielle de la recherche scientifique menée sur le site²²¹. Enfin, des reproductions de fiches d'enregistrement archéologique sont utilisées dans les activités pédagogiques afin d'initier les publics aux méthodes de l'archéologie²²².

1.2.4 Histoire de la médiation

La médiation tactile occupe une place importante à Scladina depuis le début des années 1990. Dès l'arrivée de Dominique Bonjean en 1991, la manipulation des objets devient un élément central des formations universitaires et des stages de fouilles organisés sur le site²²³. L'apprentissage repose alors largement sur l'observation directe et la manipulation des vestiges archéologiques.

Afin de soutenir cette démarche, une collection de référence composée d'objets hors contexte est progressivement constituée. Elle comprend des ossements, des dents, des outils lithiques ou encore des pièces destinées à entraîner les stagiaires à l'identification et à l'analyse des vestiges²²⁴. Des séances d'explication régulières viennent compléter cette mise à disposition permanente du matériel.

Parallèlement, le site accueille au fil du temps des publics scolaires issus de l'enseignement primaire et secondaire. Même si ces activités restent initialement limitées, la manipulation des objets apparaît rapidement comme un outil particulièrement efficace pour susciter l'intérêt des élèves et rendre les contenus scientifiques plus accessibles²²⁵.

Au fil des années, ces pratiques ont conduit à la constitution de collections pédagogiques structurées, tant pour les vestiges archéologiques que pour les ensembles paléontologiques²²⁶. L'amélioration des moyens financiers a ensuite permis le développement de moulages en résine, utilisés à la fois comme supports scientifiques et outils de médiation, facilitant notamment la

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

²²² *Id.*, p. 22.

²²³ Entretien par courriel électronique de BERTRAND Alexia avec BONJEAN Dominique, le 21 janvier 2026.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

compréhension des animaux préhistoriques et des vestiges humains auprès des différents publics²²⁷.

1.3 MUSÉE DES CELTES

1.3.1 Histoire du musée

Le Centre de Recherches Archéologiques en Ardenne (CRAA) est fondé le 13 février 1985 et reconnu comme association sans but lucratif en 1986. Sa création répond à l'absence, à cette période, d'une structure spécifiquement consacrée à l'archéologie en Ardenne belge²²⁸. L'association se donne alors pour mission la sauvegarde, l'étude et la valorisation du patrimoine archéologique régional, tout en sensibilisant le public aux enjeux de sa conservation²²⁹.

Les activités du CRAA s'organisent autour de trois axes complémentaires : la recherche scientifique, la diffusion des connaissances et la protection du patrimoine. Bien que ses travaux couvrent une large chronologie allant de la Préhistoire au Moyen Âge, l'institution se spécialise progressivement dans l'étude de la période celtique, qui devient le cœur de son identité scientifique et muséale²³⁰.

Les recherches du CRAA se développent à la fois sur le terrain et au sein du musée. L'association participe à des fouilles archéologiques, principalement liées aux tombelles celtiques ardennaises, mène des opérations de prospection et contribue à la mise en valeur de plusieurs sites archéologiques intégrés à des parcours pédagogiques ou touristiques²³¹. Depuis 2023, elle coorganise également un chantier de fouilles à Bellefontaine. En parallèle, un important travail de gestion des collections est assuré : inventaire, conservation, enrichissement des ensembles archéologiques et développement d'un centre de documentation spécialisé²³².

Le Musée des Celtes ouvre ses portes en juin 1998 à Libramont. Le choix de cette implantation repose sur plusieurs facteurs : la position centrale et accessible de la ville, l'absence d'un musée d'archéologie en Ardenne centrale, mais aussi la volonté de conserver les vestiges dans leur

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Dossier de presse du Musée des Celtes (2025)*, envoyé par mail de ZENNER Florence à BERTRAND Alexia, le 21 janvier 2026.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

région d'origine. Le musée bénéficie depuis sa création du soutien de la commune de Libramont-Chevigny²³³.

L'institution connaît plusieurs évolutions au fil du temps, notamment dans son organisation scientifique et muséographique. La conservation scientifique est assurée successivement par plusieurs archéologues, parmi lesquels Véronique Hurt, Florence Zenner, Julie Cao-Van et, plus récemment, Walter Leclercq²³⁴. En 2021, le musée est relocalisé au premier étage de la Halle aux Foires de Libramont dans une optique de renouvellement scénographique et d'amélioration de l'accessibilité, notamment pour les personnes à mobilité réduite. Depuis 2020, les bureaux du CRAA sont quant à eux installés rue du Monument à Libramont²³⁵.

1.3.2 Origine de la collection

Les collections du musée trouvent leur origine dans les recherches consacrées aux populations celtiques installées au centre des hauts plateaux schisteux de l'Ardenne à partir de la fin du Ve siècle avant notre ère²³⁶. La connaissance de cette occupation repose principalement sur les vestiges funéraires, et plus particulièrement sur les tombelles, très nombreuses dans le paysage ardennais²³⁷.

Les premières fouilles de ces tombelles apparaissent à la fin du XIXe siècle, mais les recherches demeurent longtemps ponctuelles. À partir des années 1960, l'ancien Service national des Fouilles entreprend des investigations plus systématiques, souvent en collaboration avec différents cercles archéologiques locaux²³⁸.

Dès 1985, le CRAA reprend ces travaux et développe des recherches à plus grande échelle. À ce jour, près d'une centaine de tombelles ont été fouillées dans la région de Neufchâteau–Bertrix–Libramont, représentant environ 160 sépultures²³⁹. Les objets issus de ces découvertes étaient auparavant dispersés entre différentes collections publiques et privées, rendant leur étude et leur accessibilité difficiles²⁴⁰.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Entretien par courriel électronique de BERTRAND Alexia avec ZENNER Florence, le 21 janvier 2026.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

La présence de pièces parfois uniques à l'échelle régionale ou nationale a rapidement mis en évidence la nécessité d'une structure spécialisée capable d'assurer leur conservation, leur étude et leur valorisation. Le musée s'est ainsi progressivement constitué comme un lieu central de préservation et de diffusion du patrimoine celtique ardennais²⁴¹.

1.3.3 Les différentes catégories d'objets

Les collections du musée rassemblent plusieurs catégories d'objets aux fonctions distinctes. Elles comprennent d'abord des objets archéologiques authentiques, principalement liés à la civilisation celtique, provenant aussi bien du territoire ardennais que d'autres régions²⁴². Cette diversité permet de replacer les vestiges locaux dans un contexte plus large.

À ces ensembles s'ajoutent de nombreuses reproductions et fac-similés utilisés dans le cadre de la médiation. Ceux-ci peuvent être réalisés selon des techniques contemporaines ou, au contraire, reproduire des procédés anciens afin d'illustrer concrètement les savoir-faire historiques²⁴³. Cette catégorie reste toutefois très hétérogène, tant par les matériaux employés que par les usages qui en sont faits.

Certaines reproductions sont destinées à la manipulation par le public, tandis que d'autres, plus fragiles, nécessitent un encadrement spécifique ou sont uniquement présentées dans les espaces d'exposition²⁴⁴. Des éléments comme les torches, les reconstitutions textiles ou certains objets techniques illustrent cette volonté de combiner expérimentation, démonstration et transmission des connaissances²⁴⁵.

1.3.4 Histoire de la médiation

La médiation tactile occupe aujourd'hui une place importante au sein du musée, mais cette approche s'inscrit dans une évolution progressive des pratiques. Dès les premières années de fonctionnement, autour des années 2000, certaines reconstitutions étaient déjà manipulables

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 27 octobre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 32-35.

²⁴³ *Id.*, p. 31.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

lors des visites guidées²⁴⁶. Il s'agissait notamment d'éléments permanents comme un métier à tisser ou une reconstitution de char celtique présents dans les salles du musée²⁴⁷.

Au fil du temps, cette démarche s'est structurée et diversifiée. La manipulation n'est plus limitée à quelques objets ponctuels, mais s'intègre désormais pleinement à la scénographie et aux dispositifs de médiation²⁴⁸. Des supports tactiles, des modules interactifs et des expériences sensorielles sont progressivement développés afin de rendre le visiteur plus actif dans sa découverte des collections²⁴⁹.

Cette volonté d'interaction apparaît également dans la communication du musée. Les supports promotionnels mettent régulièrement en avant des visiteurs manipulant des objets ou expérimentant certains gestes techniques, soulignant l'importance accordée à l'immersion et à l'expérience sensible²⁵⁰. La médiation tactile devient ainsi un outil central pour favoriser l'appropriation du patrimoine celtique par différents publics.

1.4 MUSÉE D'INTERPRÉTATION ARCHÉOLOGIQUE DU BRABANT WALLON

1.4.1 Histoire du musée

Le Musée d'Interprétation Archéologique du Brabant wallon est aujourd'hui installé au sein du Domaine provincial du Château d'Hélécine²⁵¹. L'institution trouve toutefois son origine dans un projet muséal plus ancien, le musée archéologique d'Orp-le-Grand, créé afin de valoriser les découvertes réalisées dans la région, notamment celles issues du site magdalénien d'Orp-le-Grand²⁵².

Le transfert des collections vers le Château d'Hélécine s'accompagne d'une transformation importante du projet scientifique et muséographique²⁵³. Le musée abandonne progressivement le modèle du musée archéologique classique centré sur la présentation de vitrines pour développer une approche davantage tournée vers l'interprétation, l'expérimentation et

²⁴⁶ Entretien par courriel électronique de BERTRAND Alexia avec ZENNER Florence, le 22 janvier 2026

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Musée archéologique*, disponible sur Château d'Hélécine, <https://chateaudhelecine.be/fr/le-domaine/le-musee-archeologique/>, consulté le 03 mai 2026.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Le domaine*, disponible sur Musée d'interprétation archéologique du Brabant wallon, <https://www.miabw.com/le-domaine>, consulté le 03 mai 2026.

l'expérience sensorielle. Cette évolution se traduit également par son changement de nom, devenant le « Musée d'Interprétation Archéologique du Brabant wallon »²⁵⁴.

La création du MiaBw répond à une volonté claire, rendre l'archéologie accessible à un large public, en particulier aux familles et aux enfants. L'objectif est de proposer une découverte active du passé, mobilisant les sens et favorisant la participation du visiteur²⁵⁵. Cette orientation pédagogique vise à transformer l'archéologie en une expérience plus vivante, compréhensible et mémorable, tout en valorisant le patrimoine archéologique du Brabant wallon dans un cadre culturel et naturel attractif²⁵⁶.

1.4.2 Origine de la collection

Les collections du musée proviennent principalement des recherches archéologiques menées dans le Brabant wallon. Une partie importante des ensembles est issue des fouilles du site magdalénien de plein air d'Orp-le-Grand, qui ont livré de nombreux témoignages des activités des groupes de chasseurs-cueilleurs préhistoriques, notamment des outils lithiques et des traces d'occupation humaine²⁵⁷.

Les collections se sont progressivement enrichies grâce aux contributions de nombreux chercheurs, amateurs et institutions²⁵⁸. Parmi les apports les plus significatifs figurent les collections constituées par les époux Mercenier ainsi que celles rassemblées par Pierre Doguet, couvrant une large période chronologique allant de la Préhistoire au haut Moyen Âge²⁵⁹. Les fouilles dirigées par Pierre Vermeersch pour la Katholieke Universiteit Leuven, notamment sur le campement magdalénien d'Orp, ont également joué un rôle majeur dans le développement des collections²⁶⁰.

D'autres ensembles proviennent des interventions du Service national des Fouilles, aujourd'hui intégré à l'Agence wallonne du Patrimoine, en particulier des recherches conduites par Anne Cahen-Delhay sur plusieurs sites de l'âge du Fer, dont celui du Tierceau²⁶¹. Les collections

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Musée archéologique*, disponible sur Château d'Hélécine, <https://chateaudhelecine.be/fr/le-domaine/le-musee-archeologique/>, consulté le 03 mai 2026.

²⁵⁸ Entretien par courriel électronique de BERTRAND Alexia avec PIRET Céline, le 22 janvier 2026

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*

ont également été enrichies par différents dons institutionnels, notamment du Musée du Malgré-Tout et de l'Université catholique de Louvain, à travers des ensembles gallo-romains issus du Centre de recherches archéologiques de la N4 (CRAN)²⁶².

1.4.3 Les différentes catégories d'objets

Les objets conservés au MiaBw sont organisés selon leur statut et leur usage, ce qui détermine directement leur accessibilité au public. Une distinction claire est établie entre les objets authentiques, les fac-similés, les moulages et le matériel spécifiquement conçu pour la médiation²⁶³.

Les fac-similés et moulages sont principalement destinés à l'exposition et ne sont généralement pas manipulables en raison de leur fragilité ou de leur coût de production²⁶⁴. À l'inverse, le matériel de médiation préhistorique est pensé pour être utilisé activement par les visiteurs. Réalisé en interne selon des principes inspirés de l'archéologie expérimentale, ce matériel ne constitue pas une reproduction stricte, mais un support pédagogique destiné à l'apprentissage pratique²⁶⁵.

Les objets authentiques peuvent également connaître différents statuts. Certains, identifiés comme sensibles ou fragiles, ne sont accessibles qu'au sein d'animations encadrées²⁶⁶. D'autres, qualifiés d'objets « hors contexte », peuvent être manipulés dans le cadre des activités pédagogiques, sous réserve d'un suivi régulier et d'éventuelles interventions de restauration²⁶⁷.

Deux vitrines spécifiques présentent par ailleurs des objets utilitaires réalisés en matières dures ou tendres, souvent issus de l'archéologie expérimentale²⁶⁸. Ces éléments occupent une place particulière puisqu'ils peuvent passer du statut d'objet exposé à celui d'objet manipulé lors des animations, contribuant ainsi à désacraliser l'objet archéologique et à renforcer l'expérience pédagogique des visiteurs²⁶⁹.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET Céline et Manu (?), Hélécine, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

1.4.4 Histoire de la médiation

Depuis près de trente ans, le MiaBw développe une médiation fondée sur la participation active des visiteurs et sur le contact direct avec les objets²⁷⁰. Dès les premières années, des ateliers pédagogiques destinés aux publics scolaires sont mis en place afin de favoriser une approche concrète et expérimentale de l'archéologie²⁷¹.

Cette orientation se renforce progressivement et connaît une structuration plus importante à partir de 2019. La médiation ne s'adresse alors plus uniquement aux groupes scolaires, mais s'étend davantage aux visiteurs individuels et aux familles²⁷². L'institution développe une approche centrée sur l'expérience, l'interaction et la découverte sensorielle du passé.

L'année 2020 marque une étape importante avec la création des animations « Prehistoric Family », conçues comme des expériences immersives autour de la vie préhistorique²⁷³. Développées dans le contexte particulier de la pandémie de Covid-19, ces activités rencontrent un accueil favorable et sont progressivement intégrées de manière durable à la programmation culturelle du musée²⁷⁴.

Cette évolution se poursuit avec la mise en place, en 2025, d'un musée tactile qui prolonge la réflexion menée par l'institution autour de l'accessibilité et de la médiation sensorielle²⁷⁵. Le toucher et l'expérience corporelle deviennent alors des éléments centraux dans la relation entre les visiteurs et les collections, en cohérence avec l'identité pédagogique développée par le musée²⁷⁶.

1.5 PERTINENCE DE CES MUSÉES POUR L'ÉTUDE

Dans le cadre de cette étude, le choix de ces quatre musées se justifie particulièrement si l'on se concentre sur la question de la médiation, de la manipulation des objets et de leur statut. Ensemble, ils permettent d'observer une grande diversité de pratiques, allant de la manipulation

²⁷⁰ Entretien par courriel électronique de BERTRAND Alexia avec PIRET Céline le 21 janvier 2026.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

d'objets authentiques à l'usage de fac-similés, en passant par des formes hybrides, ce qui est pertinent pour analyser les liens entre médiation et conservation.

Le Préhistomuseum constitue un premier cas riche, notamment parce qu'il met en place une distinction claire entre différents types d'objets utilisés dans la médiation. L'utilisation d'objets « hors contexte », déclassés pour devenir manipulables, montre comment un même objet peut changer de statut en fonction de son usage. À cela s'ajoute une collection importante de fac-similés, produits à la fois dans un but pédagogique et dans une logique de recherche en archéologie expérimentale. Cette coexistence permet d'analyser les choix opérés entre accessibilité et conservation et illustre la place centrale de la médiation dans le fonctionnement de l'institution.

L'Espace muséal d'Andenne propose une approche différente, mais tout aussi intéressante, notamment à travers la place centrale accordée à la manipulation dans l'apprentissage. Dès les débuts des activités à Scladina, les objets, qu'il s'agisse de vestiges authentiques ou de collections de référence, sont utilisés comme outils pédagogiques, en particulier dans le cadre des stages de fouilles. La présence de « pièces pièges » ou de collections spécifiquement constituées pour l'enseignement montre que la manipulation est pensée comme un outil de formation. L'introduction progressive de moulages et de fac-similés vient compléter ce dispositif, en permettant d'élargir les usages tout en limitant les risques pour les objets originaux.

Le Musée des Celtes permet quant à lui d'observer une autre manière d'intégrer la médiation tactile, davantage centrée sur l'utilisation de reproductions. Ici, les fac-similés occupent une place importante, qu'ils soient réalisés selon des techniques modernes ou anciennes. Ils servent à rendre les pratiques et les savoir-faire accessibles au public, tout en protégeant les objets authentiques. Toutefois, certaines limites apparaissent, notamment en ce qui concerne la manipulation, qui reste parfois encadrée ou restreinte en raison de la fragilité de certains supports. Ce musée met ainsi en évidence un équilibre entre volonté d'interaction et contraintes matérielles.

Enfin, le MiaBw offre un exemple clair d'une structuration des objets en fonction de leur usage dans la médiation. La distinction entre objets authentiques, fac-similés et objet de médiation y est explicitement organisée, avec des règles précises concernant leur manipulation. Le développement d'outils pédagogiques issus de l'archéologie expérimentale, conçus spécifiquement pour être manipulés, montre une volonté de dissocier les fonctions, certains

objets sont conservés, d'autres sont mobilisés à des fins de transmission pédagogique. Cette approche permet d'interroger directement les stratégies mises en place pour concilier expérience du visiteur et conservation.

Pris ensemble, ces quatre musées forment un corpus d'étude particulièrement riche, tant par la diversité de leurs statuts (catégories A, B, C et D), que par la variété de leurs collections et de leurs pratiques. Cette diversité constitue précisément un atout méthodologique. Elle permet de dépasser une approche monographique pour proposer une analyse comparative, mettant en évidence à la fois des logiques communes et des spécificités liées aux contextes institutionnels, aux types de collections et aux choix muséographiques.

2 OBJETS AUTHENTIQUES ET FAC-SIMILÉS : STATUTS, USAGES ET MODALITÉS DE PRODUCTION

Ce chapitre s'intéresse à la place des objets authentiques et des fac-similés au sein des institutions muséales étudiées. À travers l'analyse des discours et des pratiques du Préhistomuseum, de l'Espace muséal d'Andenne, du Musée des Celtes et du MiaBw, il s'agit de comprendre comment ces institutions définissent l'authenticité, utilisent les reproductions et organisent leur production dans le cadre de la médiation.

Cette réflexion permettra d'abord d'examiner la manière dont l'objet authentique est perçu comme témoin du passé et support d'émotion muséale. Elle abordera ensuite la place du fac-similé, non plus comme simple copie, mais comme véritable outil de médiation et d'accessibilité. Enfin, l'étude des modes de fabrication et de production des reproductions mettra en évidence les choix techniques, économiques et muséographiques qui sous-tendent leur utilisation dans les musées archéologiques.

2.1 L'AUTHENTICITÉ : TÉMOIN DU PASSÉ ET OBJET EXPOSÉ

Cette partie analysera d'abord la manière dont les quatre institutions étudiées définissent et valorisent l'objet authentique comme témoin direct du passé. Elle montrera ensuite comment cette authenticité participe à la création d'une expérience émotionnelle et sensorielle pour le public. Enfin, elle examinera les stratégies mises en place pour distinguer objets authentiques et fac-similés, révélant des positionnements muséologiques variés selon les institutions.

Comme vu précédemment, la définition de l'authenticité est assez large, allant de l'origine naturelle à la rareté, jusqu'à la valeur historique, en passant par des figures communes²⁷⁷. La place de l'objet authentique dans les collections est perçue comme centrale par les musées. Cette centralité ne relève pas d'une simple affirmation de principe. Elle est justifiée, construite et mise en scène de manière réelle au sein des institutions.

Au Préhistomuseum, l'objet authentique se distingue clairement des fac-similés par son rôle dans l'expérience du visiteur. La rencontre avec l'original provoque souvent un effet d'émerveillement et une prise de conscience, celle d'un passé encore perceptible aujourd'hui,

²⁷⁷ DE KLUIS T., ROMP S. et LAND-ZANDSTRA A.M., *op. cit.*, p. 326.

à travers la matérialité de l'objet, son ancienneté et les gestes techniques qu'il implique²⁷⁸. L'enjeu est de susciter une émotion forte, afin que le visiteur prenne conscience de ce qu'il observe. L'objet n'est pas seulement un support d'information, il est porteur d'une histoire réelle, qu'il s'agit de conserver et de montrer²⁷⁹.

Dans cette même logique, l'Espace muséal d'Andenne rejoint la vision du Préhistomuseum en considérant l'objet authentique comme un véritable témoin du passé, ancré dans un territoire précis. En effet, une grande partie des objets préhistoriques présentés provient des fouilles de la Grotte de Scladina, toujours en activité²⁸⁰. Cette proximité entre le lieu de découverte et le lieu d'exposition renforce le lien entre l'objet et son environnement d'origine, en inscrivant l'histoire dans un cadre géographique concret²⁸¹.

Une collection d'objets rassemblés de manière systématique constitue un ensemble précieux de « preuves matérielles »²⁸². La mise en relation de ces objets offre des informations souvent plus fiables et révélatrices que les archives écrites, car il s'agit d'objets authentiques, indépendants et non fabriqués pour répondre à un besoin spécifique²⁸³. Ils reflètent avec précision les caractéristiques et les modes de vie des civilisations auxquelles ils appartiennent²⁸⁴.

Au Musée des Celtes, l'objet authentique est défini comme un objet véritable, d'origine, dont l'authenticité est avérée ou supposée, et qui est établie grâce à différentes méthodes de traçabilité²⁸⁵. Dans ce cadre, les approches normatives de l'authenticité prennent généralement comme point de référence le moment de création de l'objet, afin d'évaluer la fidélité de son état actuel ou de son apparence par rapport à son origine²⁸⁶.

Enfin, au MiaBw, la conception de l'objet authentique rejoint celle du Préhistomuseum dans sa dimension temporelle. Elle insiste sur le lien direct entre l'individu de la Préhistoire et le visiteur

²⁷⁸ Entretien de BERTRAND Alexia avec WERA M., Flémalle, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 43-45.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D. et MALHERBE L., Andenne, le 8 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² GROGNET F., *op. cit.*, p. 6.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 46-47.

²⁸⁶ *Ibid.*

contemporain²⁸⁷. Le fait de tenir un objet authentique, d'en percevoir les traces d'usage, revient à partager un geste ancien, une expérience impossible à reproduire par une copie, un moulage ou un fac-similé²⁸⁸. L'objet authentique sensibilise le public à la valeur unique du patrimoine et accroît le sens de responsabilité du médiateur et des visiteurs²⁸⁹. Cela crée une relation de confiance bénéfique²⁹⁰.

Les muséologues considèrent que le fait de se trouver devant un « objet authentique » renforce l'expérience du visiteur en créant une relation psychologique plus profonde avec l'objet²⁹¹. Cette rencontre engage à la fois l'intellect et les émotions, établissant un lien direct avec la matérialité et la valeur symbolique de l'objet²⁹². Selon les recherches, cette expérience peut provoquer un sentiment de transport dans le temps, renforçant la connexion avec le passé et offrant une expérience de visite gratifiante²⁹³.

Malgré des définitions et des approches qui varient légèrement selon les contextes, on observe une convergence forte autour de l'idée que l'authenticité repose sur le lien direct avec le passé, qu'il soit établi par la provenance, la traçabilité, ou la matérialité même de l'objet.

Au-delà de sa valeur scientifique ou documentaire, l'objet authentique est surtout mobilisé comme un vecteur d'émotion et de compréhension. Il permet de créer un rapport sensible entre le visiteur et les sociétés passées, en rendant perceptible une histoire incarnée et tangible. Qu'il soit présenté comme preuve matérielle, témoin territorial ou support d'expérience sensible, il contribue toujours à ancrer le discours muséal dans une réalité concrète.

Le contact avec l'objet authentique contribue à sensibiliser le public à l'unicité et à l'irremplaçabilité du patrimoine, ainsi qu'à sa valeur de témoignage²⁹⁴. Le sens des responsabilités, tant chez le médiateur que chez le public, est clairement perceptible²⁹⁵. Ces situations, qui exigent attention et respect, instaurent une atmosphère de confiance bénéfique pour chacun et améliorent la relation entre le médiateur et le visiteur²⁹⁶.

²⁸⁷ Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET C. et Manu (?), Hélécine, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ BOUVIN L., LAOUREUX M.-A., LIBERT M. et RASSEAU A.-F, *op. cit.*, p. 144.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ SCHWAN S. et DUTZ S., *op. cit.*, p. 217.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*

Dans les quatre institutions, la nécessité de distinguer clairement objets authentiques et fac-similés est reconnue, mais les moyens concrets pour rendre cette distinction visible diffèrent fortement, révélant des positionnements muséologiques distincts.

Au Musée des Celtes, cette distinction est formulée comme une exigence fondamentale. Le musée insiste sur le fait qu'un fac-similé, même de grande qualité, reste une reproduction et ne peut prétendre au même statut qu'un objet authentique²⁹⁷. Cette position se traduit de manière très concrète dans la médiation, lors des visites guidées, il est explicitement annoncé que tout objet manipulable est une reproduction²⁹⁸. Cette règle simple permet d'éviter toute ambiguïté et structure immédiatement la compréhension du visiteur.

Le MiaBw met également en place une distinction explicite, cette fois à travers un dispositif visuel. Dans l'exposition permanente, les objets authentiques sont signalés par une gommette rouge (**Fig. 1**)²⁹⁹. Ce marquage est présenté comme essentiel, le musée explique que la perception de l'authenticité conditionne l'expérience du visiteur³⁰⁰. Le rôle de l'objet authentique, sa capacité à créer un lien avec le passé, ne fonctionne que si le visiteur sait qu'il est face à un original. La place du médiateur reste néanmoins importante, puisqu'il accompagne cette lecture et en renforce le sens³⁰¹.

« Quand quelqu'un tient un objet authentique dans ses mains, il y a une forme de connexion directe avec la personne qui l'a utilisé dans la Préhistoire. »

Au Préhistomuseum, la situation est plus fragile. Un dispositif numérique, reposant sur des QR codes et des tablettes, permettait auparavant d'identifier le statut des objets³⁰². Aujourd'hui, ce système n'est plus opérationnel, et l'information a en grande partie disparu avec lui. Le musée reconnaît que seules certaines vitrines mentionnent encore cette distinction à travers les cartels, mais de manière non systématique³⁰³. En conséquence, la distinction entre objets authentiques et fac-similés devient parfois implicite, voire absente. Dans ce contexte, le médiateur joue de

²⁹⁷ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 46-47.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET C. et Manu (?), Héléciné, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

³⁰³ *Ibid.*

nouveau un rôle central, c'est lui qui permet de rétablir cette information et d'orienter le regard du visiteur.

À l'Espace muséal d'Andenne, la distinction repose principalement sur la médiation orale. Les animateurs expliquent que, dans les activités, elle n'est pas toujours formalisée. Les objets manipulés sont présentés comme appartenant aux collections du musée, sans que leur statut soit précisé directement, laissant l'avis du visiteur se développer avant de l'influencer³⁰⁴. Toutefois, lorsque les visiteurs posent la question « est-ce un vrai ? » les animateurs répondent de manière transparente, en explicitant les choix³⁰⁵. Cette approche met en avant une médiation adaptative, où l'information est transmise en fonction des interactions. Le statut des objets est montré de manière explicite au sein de l'exposition permanente, que ce soit un moulage, une reproduction ou un objet authentique.

La recherche scientifique sur la médiation muséale emploie une terminologie vaste pour désigner la notion de réplique³⁰⁶. On parle ainsi de réplique, copie, reproduction, reconstitution, restitution, transposition ou encore fac-similé³⁰⁷. Tous ces termes sont retrouvés au sein de chacune des institutions mais à des degrés différents et des points de vue différents.

Ainsi, la distinction entre authenticité et reproduction peut être rendue visible par des dispositifs explicites (Musée des Celtes, MiaBw), par des outils techniques aujourd'hui absents (Préhistomuseum), ou par un discours médié (Andenne). Ces choix influencent directement la manière dont le visiteur identifie, comprend et hiérarchise les objets.

2.2 LE FAC-SIMILÉ AU-DELÀ DE LA REPRODUCTION

Cette partie s'intéressera donc à la manière dont les institutions étudiées mobilisent les fac-similés dans leurs dispositifs de médiation. Elle mettra en évidence les différentes fonctions attribuées aux reproductions, qu'il s'agisse de supports pédagogiques, d'objets manipulables ou d'éléments scénographiques. Enfin, elle montrera comment ces usages traduisent des conceptions différentes du rapport entre authenticité, expérience du visiteur et construction du discours muséal.

³⁰⁴ Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ BOUVIN L., LAOUREUX M.-A., LIBERT M. et RASSEAUX A.-F, *op. cit*, p. 144.

³⁰⁷ *Ibid.*

Le fac-similé occupe une place qui dépasse largement celle d'une simple reproduction. Il s'inscrit à la croisée de plusieurs logiques : contraintes de conservation, besoins de médiation, intentions pédagogiques et choix scénographiques. Loin d'être homogène, son usage varie selon les musées, révélant des conceptions différentes du rapport entre objet authentique, expérience du visiteur et transmission des savoirs. À travers le Préhistomuseum, l'Espace muséal d'Andenne, le Musée des Celtes et le MiaBw, le fac-similé apparaît ainsi comme un objet construit, pensé et ajusté en fonction de contextes institutionnels spécifiques.

Au Préhistomuseum, la création des fac-similés s'inscrit avant tout dans une logique de discours et d'expérience proposée au public³⁰⁸. Le musée explique que leur production répond à un besoin précis de développer un propos qui ne trouve pas d'équivalent dans les collections existantes ou pour lequel un prêt serait trop complexe³⁰⁹. Dans cette perspective, le fac-similé n'est pas pensé comme une simple copie, mais comme un moyen de rendre visible une idée.

Cette approche s'inscrit dans une continuité institutionnelle. Le Centre d'Étude des Techniques et de Recherche Expérimentale en Préhistoire (CETREP) produisait déjà des fac-similés, qui ont progressivement occupé une place centrale dans la transmission des discours sur les sociétés préhistoriques³¹⁰. Le fac-similé s'inscrit donc dans une tradition où la reproduction devient un outil de médiation.

Dans la pratique, ces objets sont largement manipulés par les visiteurs. Cette utilisation constante impose des choix techniques spécifiques, chaque fac-similé doit être conçu pour résister à l'usage tout en portant un message³¹¹. Le musée cherche à montrer que chaque objet est porteur d'un discours lié à une époque, à des savoir-faire et à des choix culturels.

Dans cette logique, la tridimensionnalité occupe une place essentielle. Le musée considère que le volume est ce qui permet le mieux de comprendre les objets préhistoriques³¹². Le fac-similé ne vise donc pas seulement à représenter, mais à faire vivre une expérience, en plaçant le visiteur au contact direct de formes et de gestes qui donnent sens aux sociétés anciennes³¹³.

³⁰⁸ Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*

Les visiteurs interagissent avec les objets et leurs réactions reflètent le lien entre eux et ces objets³¹⁴. Cette relation est influencée par le contexte culturel et historique, mais aussi par l'expérience personnelle du spectateur³¹⁵. Ainsi, même dans une exposition très guidée, les réponses des visiteurs combinent ce que l'exposition stimule et ce que chacun apporte de son vécu et de ses émotions³¹⁶.

À l'Espace muséal d'Andenne, les fac-similés jouent un rôle important dans la médiation entre les collections et les visiteurs. Les reproductions permettent d'ouvrir des possibilités d'accès inédites. Elles offrent aux publics la possibilité d'appréhender directement les formes, les volumes et parfois les textures des objets, ce qui serait impossible avec les pièces authentiques³¹⁷. Le musée insiste sur le fait que ces fac-similés ne remplacent pas les originaux, mais qu'ils en constituent un prolongement³¹⁸.

« Les reproductions permettent aux visiteurs de toucher, manipuler et comprendre les objets sans mettre les collections authentiques en danger. »

Leur création s'inscrit pleinement dans les orientations scientifiques et pédagogiques de l'institution, avec un objectif explicite : rendre plus lisibles certains gestes techniques, fonctions ou contextes d'usage qui ne sont pas perceptibles à travers la seule observation en vitrine³¹⁹.

La fabrication de ces copies repose sur un travail scientifique rigoureux. Il s'agit d'identifier précisément les caractéristiques de l'objet (dimensions, volumes, traces de fabrication ou d'utilisation), mais aussi de replacer celui-ci dans son contexte archéologique³²⁰. Ce processus mobilise différents acteurs : conservateurs, archéologues, médiateurs et parfois artisans spécialisés capables de reproduire des savoir-faire anciens³²¹.

Sur le plan scénographique, ces reproductions offrent également une grande liberté. Elles peuvent être intégrées dans des dispositifs manipulables, des reconstitutions ou des mises en

³¹⁴ ALBERTI S.J.M.M., *op. cit.*, p. 529.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ Entretien de BERTRAND Alexia avec MALHERBE L., Andenne, le 10 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 45-46.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

³²¹ *Ibid.*

situation visant à illustrer des gestes et des usages, permettant ainsi de compléter la lecture des collections authentiques³²².

Au Musée des Celtes, le fac-similé est clairement défini comme un objet distinct de l'objet authentique. Même lorsqu'il est exposé en vitrine, il reste identifié comme une reproduction, y compris lorsque sa qualité est suffisamment élevée pour être confondue visuellement avec un original³²³.

Le musée insiste sur un principe fondamental, le fac-similé ne peut pas occuper le même statut muséal qu'un objet authentique. Sa nature de reproduction reste toujours explicitée³²⁴.

Cette distinction est également mise en œuvre dans la médiation orale. Lors des visites guidées, il est précisé dès le début que tout objet manipulable est une reproduction, afin d'éviter toute ambiguïté³²⁵. Le fac-similé est ainsi présenté comme un outil parmi d'autres, destiné à faciliter la compréhension et l'appropriation des contenus par le public.

Dans cette logique, chaque fac-similé doit être clairement identifié comme tel. Cette identification est considérée comme essentielle pour maintenir une lecture cohérente des collections et éviter toute confusion dans l'esprit du visiteur³²⁶. Le musée souligne ainsi que la reproduction conserve un rôle strictement médiateur, elle permet l'interaction et l'expérimentation, là où l'objet authentique est conservé, préservé et valorisé.

Au MiaBw, la question du fac-similé est également abordée sous l'angle de sa conception et de son coût. Le musée distingue explicitement deux types de fac-similés, dont les usages et les modes de production diffèrent³²⁷.

Les fac-similés de manipulation sont conçus pour être utilisés par le public. Ils doivent être suffisamment robustes pour résister aux manipulations répétées³²⁸. Leur solidité est un critère

³²² *Ibid.*

³²³ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 46-47.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 27 octobre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 32-35.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET C. et Manu (?), Héléciné, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

³²⁸ *Ibid.*

déterminant, un objet trop fragile ne peut pas remplir cette fonction et doit être écarté de ce type d'usage³²⁹.

À l'inverse, les fac-similés d'exposition sont plus coûteux et réalisés dans une logique de restitution visuelle. Ils sont conçus pour donner au visiteur l'impression d'être face à un objet authentique, sans être manipulés³³⁰. Ils peuvent mobiliser des matériaux spécifiques et une grande précision de fabrication, mais leur fonction reste strictement visuelle³³¹.

Cette distinction met en évidence une réflexion à la fois économique, technique et muséographique. Le fac-similé n'est pas seulement un outil de médiation, mais aussi un objet dont la conception dépend de contraintes budgétaires et fonctionnelles.

À travers ces différentes institutions, le fac-similé apparaît comme un objet pluriel, dont les fonctions varient selon les contextes muséaux. Tantôt support de discours, tantôt outil de médiation tactile, dispositif scénographique ou reproduction visuelle, il occupe une place intermédiaire entre conservation et accessibilité.

L'usage des fac-similés invite à réfléchir aux choix éthiques du musée, notamment dans la manière de représenter le réel³³². D'une certaine façon, tout objet exposé devient un intermédiaire, une manière de donner accès à une réalité absente, plutôt qu'une présence directe de celle-ci³³³.

Dans tous les musées, les fac-similés permettent de mieux comprendre les objets authentiques sans en devenir un substitut³³⁴. Lorsqu'ils sont créés pour une exposition, leur apparence doit refléter fidèlement celle de l'objet original, qu'elle soit actuelle ou reconstituée³³⁵. Il est essentiel d'indiquer clairement qu'il s'agit d'une reproduction et d'expliquer sa présence pour ne pas nuire à la perception de l'authenticité³³⁶.

Si les approches diffèrent, une logique commune se dessine néanmoins. Le fac-similé n'est jamais pensé comme un substitut de l'objet authentique, mais comme un prolongement permettant d'enrichir sa compréhension sans compromettre sa préservation. Il constitue ainsi

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ *Ibid.*

³³² GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), *Key concepts of museology*, op. cit, 2010, p. 63-64.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ TISSEN L.N. et VAN VELDHUIZEN M., op. cit, p.20-21.

³³⁵ *Id.*, p. 30-31.

³³⁶ *Ibid.*

un outil essentiel dans la construction de l'expérience muséale, articulant contraintes matérielles, intentions scientifiques et enjeux de transmission.

Dans ce cadre, les musées archéologiques participent activement à rendre visibles les processus de construction des connaissances, en exposant les méthodes de recherche et en montrant le passage d'une information fragmentaire à une interprétation cohérente³³⁷. Ainsi, loin d'opposer objet authentique et fac-similé, les musées étudiés montrent que leur articulation constitue un levier fondamental pour concilier conservation, transmission des savoirs et expérience du visiteur.

2.3 FABRICATION ET PRODUCTION DES FAC-SIMILÉS

Cette partie analysera les différents modes de production des fac-similés au sein des musées étudiés, entre fabrication interne, recours à des artisans spécialisés et utilisation des technologies numériques. Elle montrera également comment ces choix techniques répondent à des enjeux pratiques, économiques et pédagogiques, tout en participant à la construction de l'expérience proposée aux visiteurs.

La fabrication des fac-similés constitue un aspect essentiel de leur statut muséal, dans la mesure où elle conditionne à la fois leur usage, leur qualité et leur intégration dans les dispositifs de médiation. L'analyse des pratiques du Préhistomuseum, de l'Espace muséal d'Andenne, du Musée des Celtes et du MiaBw révèle des modes de production communs, allant de la fabrication interne à des systèmes externalisés. Ces choix ne relèvent pas uniquement de considérations techniques ou économiques, mais traduisent également des positions différentes quant au degré d'autonomie du musée dans la construction de ses dispositifs de médiation.

Au Préhistomuseum, la production des fac-similés relève dans la majorité des cas d'une fabrication interne, dès lors que les compétences techniques et les moyens matériels sont disponibles³³⁸. Cette organisation traduit une volonté de maîtriser l'ensemble du processus de production afin d'assurer une cohérence entre les objets fabriqués et les besoins scientifiques, pédagogiques et muséographiques de l'institution³³⁹.

³³⁷ SCHLANGER N. et LE MAREC J., *op. cit.*, p. 46-47.

³³⁸ Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

³³⁹ *Ibid.*

Cependant, cette autonomie connaît des limites techniques. Certaines catégories d'objets ne peuvent pas être produites en interne, notamment les objets en métal ou en verre³⁴⁰. Le musée reconnaît explicitement qu'il ne dispose pas des équipements nécessaires pour ces fabrications spécifiques. Dans ces cas, le recours à des intervenants extérieurs devient indispensable³⁴¹.

Le musée fonctionne également en collaboration avec des partenaires spécialisés, tels qu'Arkéo Fabrik³⁴². Ce fonctionnement hybride permet au musée d'adapter la production des fac-similés aux contraintes techniques.

Cette logique se retrouve dans des dispositifs plus expérimentaux, comme l'exposition temporaire *Sapiens got talent*. Celle-ci mobilise des fac-similés spécifiquement conçus pour des expériences sensorielles dans l'obscurité (**Fig. 2**)³⁴³. Les visiteurs y manipulent des objets dans le noir, uniquement par le toucher, ce qui implique des contraintes techniques fortes (**Fig. 3**). Les fac-similés doivent alors être conçus pour résister à une manipulation intensive et répétée, tout en restant lisibles par le toucher³⁴⁴.

À l'Espace muséal d'Andenne, la production des fac-similés repose sur une combinaison de fabrication interne et de recours à des prestataires externes, fortement facilitée par l'intégration des technologies numériques.

« Aujourd'hui, avec le scan et l'impression 3D, on peut produire des fac-similés beaucoup plus facilement et surtout les adapter rapidement aux besoins de la médiation. »

C'est notamment le cas des mandibules, réalisées à partir de scans effectués au sein même du musée et ensuite imprimées en 3D³⁴⁵. Dans certains cas, des objets initialement acquis ou commandés sont également numérisés afin de permettre leur reproduction en plusieurs exemplaires³⁴⁶.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Mobilier pour modules de fouilles*, disponible sur le site Arkéo Fabrik, <https://www.arkeofabrik.com/>, consulté le 03 mai 2026.

³⁴³ Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

³⁴⁶ *Ibid.*

Toutefois, cette autonomie technologique ne couvre pas l'ensemble des besoins. Le musée fait également appel à des fournisseurs spécialisés, comme Bones Clones³⁴⁷, qui proposent des reproductions de haute qualité réalisées à partir de la numérisation de pièces authentiques³⁴⁸. Certains objets particulièrement complexes, comme le squelette complet d'ours des cavernes présenté dans l'exposition permanente (**Fig. 4**), ont ainsi été conçus sur mesure par des acteurs externes³⁴⁹.

On observe donc une logique mixte, une production interne facilitée par les outils numériques, complétée par des acquisitions externes lorsque la complexité technique ou la spécialisation l'exige.

Au Musée des Celtes, la production des objets dépend de la complexité technique des pièces. Les objets réalisés en interne concernent principalement des éléments simples et manipulables : silex, dés, vêtements, boucliers, pièces en plastique ou éléments liés au métier à tisser.³⁵⁰ Le musée précise que ces objets sont conçus soit pour être manipulés, soit pour illustrer des pratiques artisanales simples³⁵¹. Leur fabrication repose donc sur des compétences accessibles en interne et sur une logique de médiation directe.

À l'inverse, les objets nécessitant des compétences techniques spécifiques sont confiés à des artisans spécialisés. C'est notamment le cas des pièces en bronze ou en métal, dont la fabrication demande un savoir-faire extérieur³⁵². Le musée souligne que ce recours à des spécialistes entraîne des délais de production plus longs, ce qui influence directement la planification des dispositifs³⁵³.

Enfin, certains objets sont directement commandés prêts à l'emploi. Cette solution permet de compléter rapidement les dispositifs pédagogiques ou les collections de médiation, en fonction des besoins³⁵⁴.

³⁴⁷ *Fossil Hominids*, disponible sur le site Bones Clones, <https://boneclones.com/category/fossil-hominids>, consulté le 03 mai 2026.

³⁴⁸ Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 27 octobre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 32-35.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ibid.*

Le Musée des Celtes adopte donc une logique pragmatique, où la production des objets est strictement ajustée aux contraintes techniques et aux ressources disponibles.

Au MiaBw, la production des fac-similés repose également sur une production hybride, mais avec une forte attention portée à la flexibilité et à la gestion du matériel. Le musée fait appel à des ateliers spécialisés tels que l'Archéoshop³⁵⁵ ou Paleoscope³⁵⁶, qui produisent des copies ou des reproductions à partir de patrons ou de modèles fournis³⁵⁷. Certains objets, comme des moulages de crâne réalisés par Paleoscope, sont explicitement identifiés dans les cartels afin d'éviter toute confusion avec des originaux³⁵⁸.

Dans le fonctionnement interne du musée, la majorité des objets manipulables sont produits sur place. À l'inverse, les fac-similés achetés à l'extérieur sont généralement réservés aux dispositifs d'exposition³⁵⁹. Cette distinction permet de séparer clairement les usages selon le niveau d'interaction attendu du public.

Le musée souligne également une logique de gestion pragmatique, en cas de casse, l'objet est soit refabriqué, soit racheté, mais il n'existe pas de stock de fac-similés en réserve. Cette absence de stockage est compensée par la capacité de production interne, qui permet une adaptation rapide aux besoins de la médiation³⁶⁰.

Cette autonomie constitue un avantage important, notamment sur le plan budgétaire. Elle permet au musée d'éviter des coûts élevés liés à l'achat systématique d'objets et d'ajuster en permanence ses dispositifs en fonction des publics et des usages³⁶¹.

Dans l'ensemble, ces dispositifs montrent que la production des fac-similés n'est jamais neutre. Elle reflète des choix institutionnels, des contraintes techniques et des stratégies de médiation qui participent directement à la construction de l'expérience muséale.

³⁵⁵ *Espace pierres polies*, disponible sur le site Archéoshop, <https://www.archeoshop.fr/boutique/haches-et-herminettes-polies/>, consulté le 03 mai 2026.

³⁵⁶ Archéologie facsimilés, disponible sur le site Paléoscope, https://www.etsy.com/fr/shop/bijouxlithozen?section_id=40116076, consulté le 03 mai 2026.

³⁵⁷ Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET C. et Manu (?), Hélécine, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*

3 DOCUMENTATION ET GESTION

L'inscription à l'inventaire correspond à une procédure administrative consistant à intégrer un objet au registre officiel des collections d'un musée³⁶². Cette démarche est essentielle, dans la mesure où elle permet d'établir formellement le droit de propriété de l'institution sur l'objet, tout en définissant les responsabilités qui en découlent en matière de gestion et de conservation³⁶³. Il convient toutefois de noter qu'un bien détenu par un musée, même non inscrit à l'inventaire, peut bénéficier de mesures de protection similaires³⁶⁴.

Dans certains contextes juridiques, l'intégration d'un objet à l'inventaire lui confère un statut particulier, le rendant notamment inaliénable et imprescriptible³⁶⁵. Cette opération est généralement assurée par un membre du personnel spécifiquement chargé de la gestion de l'inventaire³⁶⁶.

Ce chapitre examinera d'abord les systèmes d'enregistrement et d'inventaire mis en place au sein des musées étudiés, avant d'analyser les pratiques de marquage et de traçabilité. Il montrera enfin que les fac-similés, en raison de leur statut hybride et de leur forte dimension fonctionnelle, interrogent les logiques traditionnelles de gestion des collections.

3.1 ENREGISTREMENT ET INVENTAIRE

Au Préhistomuseum, la gestion des inventaires repose aujourd'hui sur un système encore fragmenté, mais structuré par une ambition claire de centralisation³⁶⁷. L'objectif est de regrouper l'ensemble des collections, qu'il s'agisse d'objets archéologiques, patrimoniaux, paléontologiques, géologiques ou de fac-similés, au sein d'une base de données unique, afin de disposer d'un outil cohérent et partagé³⁶⁸.

Dans cette perspective, le musée utilise le logiciel TMS, qui permet de rassembler des catégories d'objets très diverses au sein d'une même structure, tout en intégrant également les

³⁶² GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), « Inscription à l'inventaire, mise à l'inventaire, enregistrement », dans *Dictionnaire de muséologie*, op. cit, p. 322.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

³⁶⁸ *Ibid.*

archives³⁶⁹. Une partie des données est rendue accessible au public via la plateforme en ligne Common Collections, offrant ainsi une ouverture partielle des collections³⁷⁰.

Cependant, cette centralisation reste incomplète. Les fac-similés ne sont pas encore intégrés de manière uniforme dans TMS, certains sont enregistrés dans des bases de données Access, tandis que d'autres sont gérés via des fichiers Excel, notamment sous la responsabilité de Christian Casseyas³⁷¹. Cette pluralité d'outils reflète une organisation encore en transition.

Malgré cette dispersion, le musée a mis en place des mécanismes pour garantir l'accès à l'information. Un « inventaire des inventaires » permet de localiser rapidement les données et d'identifier la plateforme sur laquelle elles sont enregistrées³⁷².

« L'objectif, c'est qu'une personne puisse retrouver l'information sans dépendre d'un collègue qui serait le seul à savoir où elle se trouve. »

Par ailleurs, les fac-similés intégrés dans les dispositifs d'exposition disposent d'un numéro d'inventaire propre et peuvent être rattachés à une collection ou à un usage spécifique, ce qui témoigne de leur reconnaissance comme objets à part entière³⁷³. Leur production repose également sur une documentation préalable de l'objet original (techniques, dimensions, matériaux), bien qu'il n'existe pas encore de base de données dédiée spécifiquement à leur fabrication³⁷⁴.

À l'Espace muséal d'Andenne, la gestion des inventaires se caractérise par une forte spécialisation des bases de données, chacune répondant à des besoins précis liés à la recherche, à la conservation ou à la médiation.

La base INVENTAIRE, développée sous Access, constitue un outil central pour le suivi des activités de la grotte Scladina³⁷⁵. Elle enregistre de manière détaillée les interventions archéologiques, avec une numérotation individuelle et des observations associées³⁷⁶.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

³⁷⁶ *Ibid.*

D'autres bases coexistent selon les types de matériaux ou les périodes étudiées. Les artefacts lithiques sont consignés dans une base FileMaker Pro, reliée à l'inventaire principal, tandis que plusieurs fichiers Excel recensent les vestiges selon leur contexte (stratigraphique ou hors contexte)³⁷⁷. Ces outils permettent une grande précision dans la documentation, mais génèrent également des difficultés, notamment des doublons et une complexité de gestion³⁷⁸.

Les objets exposés font l'objet d'un traitement spécifique. Un fichier Excel « Musée » recense les pièces présentées, qu'il s'agisse d'objets en contexte, hors contexte, moulages ou fac-similés. Parallèlement, une partie des collections est intégrée dans TMS et accessible en ligne³⁷⁹.

Cette multiplicité d'outils s'explique également par la diversité des acteurs impliqués. Les chercheurs produisent leurs propres bases de données, adaptées à leurs disciplines (lithique, faune, ADN, etc.), et les chercheurs extérieurs utilisent également leurs propres systèmes³⁸⁰. Le musée souligne qu'une centralisation totale serait difficile, voire contre-productive, en raison du volume et de la complexité des données³⁸¹.

Concernant les fac-similés, leur documentation est principalement liée aux objets exposés. La base MUSEE constitue l'outil de référence pour ces pièces, avec des informations sur les techniques de fabrication, les matériaux et les usages muséographiques³⁸². Toutefois, la documentation des processus de fabrication reste souvent limitée ou ponctuelle³⁸³.

Au quotidien, cette organisation entraîne des difficultés pratiques, notamment dans la localisation des objets. Le système repose encore en partie sur la mémoire collective et les échanges informels, ce qui met en évidence les enjeux liés à la formalisation des pratiques documentaires³⁸⁴.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*

Au Musée des Celtes, la gestion des inventaires repose sur une séparation claire entre objets archéologiques et reproductions³⁸⁵. Les artefacts authentiques disposent d'une base de données spécifique, tandis que les fac-similés et reproductions sont enregistrés dans un Google Sheet³⁸⁶.

« Les reproductions ne sont pas gérées exactement comme les objets archéologiques, parce qu'elles n'ont pas le même statut dans les collections. »

Cette distinction reflète une différence de statut entre les objets. Les reproductions bénéficient d'une documentation variable, une copie fidèle d'un original est décrite de manière détaillée, tandis qu'une reproduction plus simple fait l'objet d'une description plus succincte³⁸⁷. Un Drive commun centralise les informations complémentaires, incluant les documents numériques et physiques liés aux reproductions et aux reconstitutions³⁸⁸.

Les données relatives à la médiation ne sont pas intégrées à l'inventaire des collections. Toutefois, certaines informations peuvent être ajoutées ponctuellement, notamment lorsqu'un objet est prêté dans le cadre d'une activité³⁸⁹. Cette organisation traduit une séparation fonctionnelle entre gestion des collections et dispositifs pédagogiques³⁹⁰.

En revanche, les activités de médiation elles-mêmes font l'objet d'une documentation systématique. Les ateliers (travail du silex, teinture, tissage) sont enregistrés de manière à pouvoir être reproduits ultérieurement³⁹¹. Cette documentation répond à un double objectif, soutenir la transmission des savoir-faire et permettre le développement de démarches expérimentales³⁹².

³⁸⁵ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 46-47.

³⁸⁶ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 27 octobre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 32-35.

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 46-47.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*

Au MiaBw, la gestion des inventaires repose encore en grande partie sur un support papier. Ce choix garantit une bonne traçabilité et une conservation stable des informations, mais il présente des limites en termes d'accessibilité et d'exploitation des données³⁹³.

« *Un inventaire qui n'est jamais consulté finit par perdre toute son utilité.* »

C'est dans cette optique qu'un processus de numérisation est en cours, avec le transfert des données vers un fichier Excel, afin de faciliter l'accès et d'assurer la pérennité des informations³⁹⁴.

Le musée tactile s'appuie également sur un inventaire photographique. Certaines pièces, notamment celles acquises auprès de particuliers, disposent d'une traçabilité documentée. Étant hors contexte archéologique, ces objets peuvent être manipulés sans contrainte particulière³⁹⁵.

La documentation des objets reste cependant inégale. Toutes les pièces ne disposent pas d'un suivi complet. En revanche, certaines pratiques font l'objet d'un enregistrement spécifique, notamment sous forme de capsules vidéo³⁹⁶. Ces vidéos documentent les gestes et techniques, comme la fabrication de la vannerie, et constituent un outil précieux pour la transmission des savoir-faire auprès du personnel de médiation³⁹⁷.

La création de documentation, qu'il s'agisse de rapports techniques ou de supports audiovisuels, participe également à la préservation des collections³⁹⁸. Cette pratique est notamment courante dans le domaine de l'art contemporain, des collections autochtones ou encore des objets à caractère sacré³⁹⁹. Par ailleurs, la gestion et la mise à jour des bases de données et des ressources numériques constituent aussi un outil essentiel de conservation préventive⁴⁰⁰.

L'analyse des systèmes d'inventaire met en évidence une tension commune entre dispersion des outils et volonté de structuration. Le Préhistomuseum et le MiaBw s'inscrivent dans des dynamiques de transition vers des systèmes plus centralisés et accessibles, tandis que l'Espace muséal d'Andenne privilégie une spécialisation des bases de données adaptée aux besoins de la

³⁹³ Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET C. et Manu (?), Hélécine, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), « Documentation », dans *Dictionnaire de muséologie, op. cit.*, p. 157.

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ *Ibid.*

recherche. Le Musée des Celtes, quant à lui, opère une séparation fonctionnelle entre collections et médiation.

Dans tous les cas, la gestion des fac-similés révèle des enjeux spécifiques. Leur statut, souvent intermédiaire, se traduit par une intégration variable dans les bases de données, oscillant entre reconnaissance comme objets à part entière et gestion plus souple liée à leur usage pédagogique.

Ainsi, les systèmes d'inventaire ne sont pas seulement des outils techniques, ils reflètent des choix institutionnels qui influencent directement la gestion, la compréhension et la valorisation des objets, qu'ils soient authentiques ou reproduits.

3.2 MARQUAGE ET TRACABILITÉ⁴⁰¹

Au Préhistomuseum, le système de numérotation des fac-similés repose sur une logique volontairement simple. Deux préfixes permettent de distinguer les types d'objets : « FAC » pour les fac-similés et « MOUL » pour les moulages⁴⁰². Le numéro attribué correspond ensuite à l'ordre d'entrée dans l'inventaire, suivant une progression continue sans rupture⁴⁰³.

Cette simplicité s'accompagne d'une conception particulière de l'objet. En cas de détérioration ou de casse, un fac-similé est remplacé par un nouvel exemplaire conservant le même numéro d'inventaire⁴⁰⁴. Le musée ne considère donc pas le nouvel objet comme une entrée distincte, mais comme une substitution fonctionnelle, assurant la continuité du dispositif de médiation.

Cependant, cette logique fonctionnelle s'accompagne de limites en matière de suivi. Certaines données liées à l'usage des objets (fréquence de manipulation, types de publics ou incidents) ont été ponctuellement observées, sans être systématiquement enregistrées⁴⁰⁵. Dans ce contexte, la mise en place de constats d'état apparaît comme un enjeu important, notamment pour les objets manipulés⁴⁰⁶.

La question de la traçabilité est ainsi reconnue comme essentielle, mais encore partiellement développée. L'absence de documentation sur les usages différenciés selon les publics limite

⁴⁰¹ Le principe de traçabilité a pour objectif d'éviter toute confusion possible entre le matériel archéologique authentique et le matériel expérimental (COLLIN F. et JUNGLES C., *op. cit.*, p.23.).

⁴⁰² Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *Ibid.*

notamment la possibilité d'analyser finement l'impact de la médiation sur l'état des fac-similés⁴⁰⁷.

À l'Espace muséal d'Andenne, les systèmes de numérotation sont multiples et fortement structurés, en fonction de la nature des objets et de leur contexte. Les vestiges issus de contextes stratigraphiques suivent une codification détaillée sur une fiche de fouille (**Fig.5**), intégrant le gestionnaire, le site, l'année, la fiche de fouille et le numéro individuel de la pièce (par exemple EMA-Sc-2025-211-2)⁴⁰⁸. Les vestiges hors contexte sont identifiés différemment, par exemple EMA-Sc-Ø-2. Le symbole Ø indique l'absence d'attribution stratigraphique, tandis que la numérotation est continue et indépendante d'une couche précise⁴⁰⁹.

Les fac-similés, moulages et autres objets relèvent d'un système spécifique (type EMA-AA-00123), distinct de celui des vestiges archéologiques⁴¹⁰. Cette différenciation traduit une volonté de catégorisation précise, adaptée aux usages scientifiques et muséaux⁴¹¹.

Le marquage des objets authentiques suit un protocole rigoureux (couche de vernis, encre, protection), tandis que les fac-similés ne sont généralement pas marqués directement⁴¹². Leur identification peut être reportée sur un socle ou, dans certains cas, totalement absente. Cette situation soulève une question centrale au sein de l'institution : un objet reproductible doit-il nécessairement être individualisé⁴¹³?

Cette interrogation prend une dimension concrète dans la gestion des collections. Certains ensembles de fac-similés, comme les mandibules, existent en plusieurs exemplaires sans que leur nombre exact soit connu, contrairement aux objets authentiques qui sont strictement numérotés⁴¹⁴.

Par ailleurs, la gestion des fac-similés non exposés reste particulièrement problématique. Leur localisation, leur état, leur historique d'usage ou leur mode de fabrication ne sont pas toujours

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.*

documentés⁴¹⁵. Cette absence de structuration conduit à une circulation de l'information largement orale, reposant sur les échanges entre membres de l'équipe.

Enfin, il n'existe pas de registre formalisé permettant de consigner les incidents, pertes ou dégradations. Ces informations circulent de manière informelle, notamment via des outils de communication interne, sans garantir un suivi pérenne⁴¹⁶.

Au Musée des Celtes, le marquage des objets a évolué vers des pratiques plus souples et moins invasives. Alors qu'il était auparavant réalisé directement sur les objets, selon un protocole similaire à celui de l'Espace muséal d'Andenne, il est désormais effectué sur des étiquettes, afin de préserver l'intégrité des pièces⁴¹⁷.

L'inventaire des collections est systématiquement mis à jour et inclut à la fois les objets authentiques et les reproductions⁴¹⁸. Cette intégration traduit une reconnaissance des fac-similés dans la gestion globale des collections, tout en maintenant une distinction dans leur traitement⁴¹⁹.

Le système apparaît ainsi plus homogène que dans d'autres institutions, même si les modalités précises de suivi des usages ou des manipulations ne sont pas explicitement développées.

Au MiaBw, le marquage constitue un élément central de la gestion des collections. L'ensemble des objets inventoriés (plus de 16 000 pièces) est marqué, garantissant leur traçabilité, leur transmission et leur reconditionnement selon un protocole établi⁴²⁰.

Toutefois, cette rigueur s'accompagne d'une distinction fonctionnelle entre les objets⁴²¹. Les pièces destinées à l'exposition sont systématiquement marquées et intégrées à l'inventaire, tandis que certains objets, généralement hors contexte, sont volontairement exclus du système officiel afin d'être utilisés pour la manipulation. Ces derniers relèvent d'une collection distincte, pensée spécifiquement pour la médiation⁴²².

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 27 octobre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 32-35.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET C. et Manu (?), Hélécin, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ibid.*

Les fac-similés et moulages ne sont pas marqués directement, mais identifiés à travers un inventaire photographique. Ce dispositif permet de distinguer clairement les reproductions des objets authentiques, tout en évitant une intervention matérielle sur les copies⁴²³.

Par ailleurs, le musée met en place un suivi particulièrement rigoureux dans le cadre des prêts aux chercheurs. Chaque objet prêté fait l'objet d'un enregistrement précis, incluant son identification, sa localisation et l'identité du chercheur⁴²⁴. Ce système garantit la sécurité et la traçabilité des pièces dans un contexte de circulation externe.

Les pratiques de numérotation, de marquage et de traçabilité des fac-similés révèlent des approches profondément contrastées entre les institutions. Le Préhistomuseum privilégie une logique fonctionnelle et simplifiée, centrée sur l'usage des objets, tandis que l'Espace muséal d'Andenne développe des systèmes complexes mais confrontés à des limites dans la gestion des reproductions. Le Musée des Celtes adopte une position intermédiaire, marquée par une évolution vers des pratiques plus souples, alors que le MiaBw met en œuvre une traçabilité rigoureuse, accompagnée d'une distinction claire entre collections et médiation.

Dans l'ensemble, le fac-similé apparaît comme un objet difficile à stabiliser dans les systèmes d'inventaire. Sa reproductibilité, son usage intensif et son statut hybride remettent en question les logiques traditionnelles d'identification individuelle. Ces tensions soulignent l'importance de repenser les outils de gestion afin d'intégrer pleinement ces objets dans une approche cohérente, à la fois scientifique, technique et muséographique.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ *Ibid.*

4 PRATIQUES DE MÉDIATION ET MANIPULATION

L'analyse des dispositifs développés par le Préhistomuseum, l'Espace muséal d'Andenne, le Musée des Celtes et le MiaBw permettra d'interroger les différentes manières dont les objets authentiques et les fac-similés sont mobilisés dans les pratiques de médiation.

Ce chapitre abordera d'abord les choix opérés concernant l'utilisation des objets authentiques et des reproductions dans les activités de médiation. Il analysera ensuite les dispositifs de manipulation mis en place au sein des parcours de visite et des animations encadrées. Enfin, il s'intéressera à la place de la médiation sensible et aux enjeux de conservation et de durabilité qui accompagnent ces pratiques interactives.

4.1 OBJETS AUTHENTIQUES ET FAC-SIMILÉS

Cette partie analysera les choix effectués par les institutions étudiées quant aux objets mobilisés dans les activités de médiation. Elle montrera comment les usages des objets authentiques et des reproductions traduisent des conceptions différentes de la médiation, oscillant entre préservation patrimoniale, expérimentation et immersion du visiteur. Enfin, elle mettra en évidence la place centrale du fac-similé comme outil d'équilibre entre accessibilité et conservation.

L'utilisation des objets dans les dispositifs de médiation constitue un enjeu central pour les institutions muséales, dans la mesure où elle implique un équilibre constant entre accessibilité au public et préservation des collections. L'analyse des pratiques des quatre musées met en évidence des approches similaires dans l'usage des objets, mais des choix différenciés quant au statut des pièces mobilisées. Qui reposent sur des choix institutionnels, des contraintes matérielles et des conceptions variées du rôle de l'objet, qu'il soit authentique ou reproduit, dans la transmission des savoirs.

Au Préhistomuseum, les objets authentiques et les fac-similés sont utilisés de manière complémentaire dans les dispositifs de médiation. Cette approche répond à un double objectif clairement affirmé : préserver les collections tout en les valorisant à travers des projets ponctuels et des activités encadrées⁴²⁵. Elle s'inscrit dans les missions patrimoniales de

⁴²⁵ Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

l'institution, où la médiation devient un outil de sensibilisation permettant au public de comprendre l'importance des objets tout en respectant leur intégrité⁴²⁶.

Le choix des objets manipulables repose sur des critères précis. Les pièces doivent pouvoir être manipulées sans risque majeur pour l'objet et présenter un intérêt pédagogique. De plus, leur état de conservation est à tenir en compte, une céramique solidement restaurée sera autorisée dans la manipulation contrairement à une pièce dont le collage est ancien ou fragile⁴²⁷. Certaines lames en silex peuvent ainsi être utilisées si elles ne sont ni trop rares ni trop fragiles.

L'usage d'objets authentiques en médiation reste toutefois strictement encadré, nécessitant notamment l'autorisation du CCED⁴²⁸. Les médiateurs jouent ici un rôle essentiel, en présentant les objets tout en veillant à préserver leur double valeur patrimoniale et scientifique⁴²⁹.

La médiation autour des objets authentiques repose sur un équilibre entre émotion et sécurité. Les objets hors contexte sont privilégiés pour permettre une manipulation avec le public scolaire, offrant à ce dernier un contact direct avec le passé⁴³⁰. Cette approche se concrétise dans des activités spécifiques, comme *Le temps en boîte*⁴³¹, où les élèves manipulent de véritables objets archéologiques sous supervision d'un médiateur.

Parallèlement, l'absence de valeur archéologique stricte des fac-similés permet une plus grande liberté d'usage, notamment en termes de manipulation et d'expérimentation⁴³². Le recours à la tridimensionnalité et au volume y est central, permettant de rendre les objets compréhensibles par l'expérience directe⁴³³.

« Toucher un objet, ce n'est pas juste manipuler quelque chose, c'est comprendre comment il fonctionne et pourquoi il a été fabriqué comme ça. »

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ Entretien de BERTRAND Alexia avec JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 43-45.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

⁴³¹ *Le temps en boîte, 4^{ème} primaire*, disponible sur le site Préhistomuseum, <https://www.prehisto.museum/fr/ecoles>, consulté le 03 mai 2026.

⁴³² Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., *op. cit.*

⁴³³ *Ibid.*

À l'Espace muséal d'Andenne, le choix des objets mobilisés en médiation repose sur un processus collectif. Les animateurs, le service des collections et les chercheurs interviennent conjointement pour définir les pièces utilisables⁴³⁴.

Dans ce cadre, la majorité des catégories d'objets peut être mobilisée, à l'exception notable des ossements humains. Le recours aux fac-similés s'impose principalement en raison de la rareté et de la fragilité de certains vestiges⁴³⁵. Ils permettent des manipulations fréquentes, notamment pour des objets très sollicités comme les crânes ou les silex, tout en protégeant les originaux.

Lors des animations, il n'est pas toujours simple de différencier une « belle pièce⁴³⁶ » d'un objet véritablement authentique. La distinction symbolique qui sépare ces deux catégories reste souvent subtile, aussi bien pour les spectateurs que pour les animateurs⁴³⁷.

Le contact direct avec la matière est souvent privilégié par rapport à une reproduction trop lissée ou excessivement consolidée, par exemple à l'époxy⁴³⁸, qui peut altérer la perception de l'objet⁴³⁹.

L'usage des objets authentiques est aujourd'hui plus restreint qu'auparavant. Ce qui était autrefois accepté, une manipulation plus intensive, est désormais remis en question au regard des enjeux de conservation. Un principe fondamental est qu'un objet de collection ne change pas de statut et ne peut être « sacrifié » pour la médiation⁴⁴⁰.

La sélection des objets est donc très ciblée. Les dispositifs reposent généralement sur un nombre limité de pièces, choisies pour leur capacité à porter un message pédagogique clair⁴⁴¹. Une centaine d'objets hors contexte a ainsi été identifiée pour la médiation, sans circulation libre.

⁴³⁴ Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ Belle-pièce ici signifie un fac-similé impeccable, net, parfaitement constitué sans la moindre imperfection dans sa forme ou dans sa composition.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ La résine époxy repose sur un principe simple, le mélange de deux composants, une résine et un durcisseur, qui réagissent ensemble pour former un matériau solide et durable. Contrairement à une peinture qui sèche, la résine époxy durcit progressivement. Une fois solidifiée, elle peut présenter différents aspects (transparente, colorée, brillante ou mate) ce qui explique sa grande polyvalence.

⁴³⁹ PROFITWAY I, « Résine époxy – qu'est-ce que c'est et pourquoi vaut-il la connaître », disponible sur le site ACME Group, <https://acme-group.fr/resine-epoxy-quest-ce-que-cest-et-pourquoi-vaut-il-la-connaître/>, consulté le 08 avril 26.

⁴⁴⁰ Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 22-31.

⁴⁴¹ *Ibid.*

Des usages ponctuels restent possibles dans le cadre d'événements spécifiques, mais ils font l'objet d'une réflexion préalable⁴⁴².

Enfin, un besoin de formalisation des procédures est exprimé, notamment pour faciliter la gestion et la duplication des ensembles de médiation lorsque cela est possible⁴⁴³.

Au Musée des Celtes, le choix est très différent. Seules les reproductions sont autorisées à la manipulation. Cette décision répond à une volonté claire de préserver les objets archéologiques authentiques, d'autant plus que leurs collections sont majoritairement constituées de matériaux métalliques, particulièrement sensibles⁴⁴⁴.

Les fac-similés sont donc spécifiquement conçus pour la médiation. Certains sont destinés à être manipulés, d'autres sont exposés aux côtés d'objets authentiques et clairement identifiés comme reproductions⁴⁴⁵. Leur statut est explicitement différencié de celui des objets authentiques.

Lors des visites guidées, cette distinction est clairement énoncée dès le début que tout objet manipulable est une reproduction⁴⁴⁶. Le fac-similé est ainsi présenté comme un outil de médiation parmi d'autres, permettant de faciliter la compréhension et l'appropriation des contenus sans mettre en danger les collections⁴⁴⁷.

« Dès qu'un objet peut être manipulé, on précise que c'est une reproduction. Cela permet de protéger les collections tout en gardant une vraie expérience tactile. »

Au MiaBw, l'utilisation des objets en médiation repose sur une complémentarité entre objets authentiques et objets de médiation, mais avec des niveaux d'interaction différenciés. Les objets authentiques se répartissent en deux catégories⁴⁴⁸. Les hors contexte peuvent être manipulés

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 27 octobre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 32-35.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 46-47.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET C. et Manu (?), Héléciné, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

librement par le public, sans encadrement systématique. À l'inverse, les pièces de plus grande valeur ne peuvent être manipulées que sous la supervision d'un médiateur⁴⁴⁹.

Tous les objets authentiques ne sont cependant pas manipulables. Leur fragilité ou leur valeur impose parfois de les soustraire au contact. Dans ce cas, le recours aux reproductions ou aux objets contemporains devient nécessaire pour maintenir la compréhension du discours⁴⁵⁰.

Les objets de médiation incluent ainsi des reproductions mais aussi des éléments contemporains intégrés au parcours, comme une peau ou un bois de renne (**Fig.6**). Ces objets favorisent une manipulation directe, avec une surveillance limitée⁴⁵¹.

Cependant, ces matériaux ne sont pas sans risques. Certains peuvent se dégrader rapidement ou présenter des dangers pour le public (coupures, traces). Cette réalité modifie la relation entre l'objet et son utilisateur, tout en soulignant le caractère tangible et matériel de ces éléments⁴⁵².

Enfin, dans le cadre des animations, des objets authentiques sont également mobilisés, avec un suivi précis de leur identification et de leur valeur préhistorique. Cette diversité d'usages implique des conditions de conservation adaptées à chaque type de matériau⁴⁵³.

L'analyse des usages des objets en médiation met en évidence non seulement des différences de pratiques, mais surtout des positionnements institutionnels différents face à une même tension, rendre accessible sans compromettre.

Le Préhistomuseum développe une logique d'équilibre maîtrisé, où l'objet authentique reste mobilisable, mais dans des conditions strictes et réfléchies, tandis que le fac-similé est pleinement intégré comme outil de construction du discours et de l'expérience. L'objet y est à la fois support émotionnel et vecteur pédagogique, avec une articulation claire entre manipulation encadrée et substitution par la reproduction.

À l'Espace muséal d'Andenne, cette tension se traduit par une approche plus prudente et collective. Le recours aux objets authentiques est possible, mais limité et en constante réévaluation. La sélection restreinte des pièces, l'importance des objets hors contexte et le rôle

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*

central de la concertation témoignent d'une volonté de concilier médiation et exigence scientifique, tout en évitant une banalisation de l'objet de collection.

Le Musée des Celtes adopte, à l'inverse, une position de séparation stricte. L'objet authentique est exclu de toute manipulation, au profit de reproductions explicitement identifiées comme telles. Cette clarté de position garantit la conservation, mais redéfinit le rôle de la médiation, qui repose entièrement sur des objets substitutifs.

Enfin, le MiaBw se distingue par une approche plus souple et pragmatique, où les usages sont différenciés selon les catégories d'objets et les contextes d'interaction. L'ouverture à la manipulation libre de certains objets hors contexte, combinée à une supervision partielle pour d'autres, traduit une gestion plus flexible, mais aussi plus exposée aux contraintes matérielles et aux risques liés aux objets eux-mêmes.

Ainsi, au-delà des dispositifs, ces pratiques révèlent des conceptions différentes de l'objet muséal, témoin à préserver et à encadrer, support d'expérience à activer ou élément à protéger par substitution. Le fac-similé apparaît alors comme un outil d'ajustement, permettant à chaque institution de négocier cet équilibre entre conservation, accessibilité et transmission.

4.2 LA MANIPULATION : ENTRE DISPOSITIFS ET OBJETS

Cette partie s'intéressera aux dispositifs de manipulation développés dans les quatre musées étudiés, qu'ils soient intégrés aux parcours autonomes ou proposés dans le cadre d'animations encadrées. Elle analysera également les rôles attribués aux médiateurs dans l'accompagnement des visiteurs et montrera comment la manipulation contribue à transformer le visiteur en acteur de son expérience muséale.

La manipulation d'objets est présente dans l'ensemble des institutions étudiées et se développe principalement selon deux modalités complémentaires. La manipulation autonome, intégrée aux parcours de visite, et la manipulation encadrée, proposée dans le cadre d'animations ou d'activités accompagnées par des médiateurs. Malgré des différences liées aux collections, aux publics visés ou encore aux choix scénographiques, ces quatre musées partagent une même volonté de permettre au visiteur d'établir un contact direct avec les objets afin de favoriser une participation active à la découverte du patrimoine.

Dans le cadre des visites autonomes, les parcours permanents intègrent tous des dispositifs permettant au public de manipuler certains objets ou fac-similés en libre accès. Les formes de médiation varient toutefois d'une institution à l'autre. Certains musées privilégient des dispositifs très explicites, accompagnés de panneaux, de pictogrammes ou de consignes précises, tandis que d'autres misent davantage sur une découverte intuitive, où la scénographie elle-même suggère l'interaction. Les types d'objets proposés diffèrent également selon les thématiques abordées et les objectifs pédagogiques poursuivis. Néanmoins, la logique reste similaire, inviter le visiteur à expérimenter par lui-même, à s'approcher librement des objets et à construire une partie de son expérience à travers l'action et l'observation directe.

À cette autonomie s'ajoute une seconde forme de manipulation, encadrée cette fois par les équipes de médiation. Celle-ci occupe une place particulièrement importante dans les activités scolaires, présentes dans les quatre institutions. Les animations pédagogiques constituent en effet l'un des principaux contextes dans lesquels la manipulation d'objets et la sensibilisation à leur fragilité sont développées de manière approfondie. L'encadrement par les médiateurs permet alors d'accompagner les gestes, d'adapter le discours au public et de contextualiser davantage les objets manipulés.

Cette manipulation accompagnée se retrouve également dans certaines visites guidées, lorsque les conditions de conservation et de sécurité le permettent, mais aussi dans les stages pour enfants ou les ateliers thématiques. Ces activités favorisent des échanges plus directs entre les visiteurs et les médiateurs, tout en permettant une approche plus immersive et expérimentale des collections. Chaque musée développe naturellement ses propres dispositifs en fonction de son identité, de ses collections et de son environnement muséal. Toutefois, malgré cette diversité de formes, les pratiques observées reposent sur une même articulation entre autonomie et encadrement. D'un côté, laisser le visiteur explorer librement, de l'autre, proposer un accompagnement qui approfondit la compréhension des objets et de leurs enjeux patrimoniaux.

Au Préhistomuseum, la manipulation constitue à la fois le point de départ et l'aboutissement de la majorité des activités proposées⁴⁵⁴. Elle est omniprésente dans les ateliers pédagogiques centrés sur le geste et sur la compréhension des techniques préhistoriques par l'expérimentation

⁴⁵⁴ Entretien de BERTRAND Alexia avec JUNGLES C. et WERA M, Flémalle, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 43-45.

directe⁴⁵⁵. Le fait de toucher les objets fait pleinement partie de l'expérience de visite, cette manipulation peut prendre des formes très différentes selon les publics concernés.

Pour les visiteurs individuels et familiaux, elle est parfois discrètement intégrée aux dispositifs muséographiques. Certains espaces proposent ainsi une manipulation autonome, sans intervention immédiate du médiateur. Le programme *Sapiens fermier* en constitue un exemple, des outils sont mis à disposition sous forme de fac-similés directement intégrés dans l'espace et présentés comme objets manipulables (**Fig. 7**)⁴⁵⁶. Le visiteur peut alors essayer lui-même les gestes associés à ces outils et comprendre leur usage grâce aux panneaux explicatifs présents. Cette approche permet une découverte plus intuitive et sensorielle des techniques préhistoriques⁴⁵⁷. Les parcours de chasse reposent sur une logique similaire, à travers la manipulation d'un propulseur ou d'un arc. L'expérience devient alors concrète et physique, le visiteur expérimente directement les contraintes liées aux gestes techniques sans toujours percevoir immédiatement la dimension pédagogique du dispositif⁴⁵⁸.

Dans l'exposition permanente, certaines installations développent une approche plus guidée. Des meubles de médiation associent explication, démonstration visuelle et expérimentation directe (**Fig. 8**)⁴⁵⁹. Le visiteur peut observer des images ou des mises en situation avant de reproduire lui-même le geste à l'aide d'un fac-similé. Ces objets manipulables sont considérés comme des supports de médiation « consommables »⁴⁶⁰. Ils ne sont pas inventoriés individuellement, mais font l'objet d'un suivi quotidien par le CCED, qui remplace les éléments endommagés afin d'assurer la continuité du dispositif⁴⁶¹. Cette gestion particulière montre bien que le fac-similé n'est pas pensé comme une simple copie de substitution, mais comme un véritable outil pédagogique destiné à être utilisé régulièrement par le public⁴⁶².

Dans les activités encadrées, comme les rendez-vous *Sapiens créateur*, la manipulation prend une autre dimension. Le médiateur accompagne alors le geste et construit progressivement le discours autour des objets manipulés⁴⁶³. Les fac-similés ne sont pas toujours présentés

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ Entretien de BERTRAND Alexia avec JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 43-45.

immédiatement comme des reproductions, ils sont intégrés dans une expérience globale visant à rapprocher le visiteur des réalités préhistoriques⁴⁶⁴. La question de l'authenticité apparaît souvent à travers les visiteurs eux-mêmes, lorsqu'ils demandent si les objets sont « vrais »⁴⁶⁵. Les médiateurs répondent alors en précisant leur statut, parfois de manière progressive, afin de maintenir l'immersion tout en sensibilisant le public aux limites imposées par la conservation des collections authentiques⁴⁶⁶.

Cette dimension pédagogique est particulièrement importante dans les activités scolaires. La manipulation devient alors un véritable vecteur de compréhension, permettant aux élèves d'appréhender concrètement l'évolution des matières, des techniques et des savoir-faire⁴⁶⁷. La poterie constitue un exemple particulièrement révélateur. Grâce aux fac-similés, il devient possible d'expliquer les contraintes liées à la fabrication d'un objet, qu'il s'agisse du choix des matériaux, des gestes techniques ou des traditions culturelles propres à une époque⁴⁶⁸. À travers cette expérimentation, des notions plus abstraites, comme les différences entre le Paléolithique et le Néolithique, deviennent plus accessibles et plus concrètes⁴⁶⁹.

La découverte de l'homme préhistorique à travers l'apprentissage des techniques de recherche sur un véritable site archéologique place l'élève dans une démarche fondée sur la méthode, la rigueur et l'honnêteté scientifique⁴⁷⁰.

À l'Espace muséal d'Andenne, la médiation insiste davantage sur les comportements à adopter face aux collections et sur les enjeux liés à leur conservation.

Certaines installations du parcours permanent, comme la *galerie des crânes* (**Fig. 9**), encouragent volontairement le contact direct afin d'enrichir l'expérience sensorielle des visiteurs⁴⁷¹. Cependant, l'absence de pictogrammes clairs dans certains espaces peut parfois créer une confusion chez les visiteurs individuels, contrairement aux groupes bénéficiant d'une animation encadrée⁴⁷². À l'inverse, l'exposition temporaire *Sous la loupe* utilise des

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ COHEN C. et MARQUET J-C., « Enjeux de la prise de conscience et de la protection du patrimoine – Importance de l'archéologie en milieu scolaire et périscolaire », dans *Bulletin des Chercheurs de la Wallonie*, XLIV, 2005, p. 61-62.

⁴⁷¹ Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

⁴⁷² *Ibid.*

pictogrammes qui invitent explicitement à la manipulation et à l'interaction avec les dispositifs (Fig. 10).

Même lorsque les consignes ne sont pas clairement formulées, la scénographie guide souvent implicitement les comportements du public. La présentation des matériaux néandertaliens issus de Scladina, dans le parcours permanent, en offre un bon exemple⁴⁷³. Certaines roches sont librement accessibles au toucher, tandis qu'une autre, protégée par un plexiglas, reste inaccessible (Fig. 11). Cette différence de présentation permet au visiteur de comprendre intuitivement quels éléments peuvent être manipulés.

Chaque visiteur explore à sa façon, devenant pleinement acteur de son expérience lorsque les concepteurs mettent à sa disposition des éléments à manipuler, des tiroirs à ouvrir ou des dispositifs interactifs⁴⁷⁴. La diversité et la hiérarchie des textes proposés élargissent alors ses perspectives selon la profondeur de la découverte qu'il souhaite entreprendre⁴⁷⁵.

L'Espace muséal d'Andenne laisse également une place importante à l'autonomie du visiteur. Les dispositifs interactifs, les tiroirs à ouvrir ou les éléments manipulables permettent à chacun de construire son propre parcours de découverte selon son niveau d'intérêt. Les animateurs interviennent davantage comme accompagnateurs que comme encadrants stricts. Leurs décisions reposent principalement sur l'expérience acquise, l'état de conservation des objets, leur fragilité et l'âge du public concerné⁴⁷⁶.

Comme au Préhistomuseum, la distinction entre objets authentiques et reproductions répond à une attente fréquente des visiteurs. Les médiateurs utilisent alors ces interrogations pour introduire des problématiques plus larges liées à la conservation, à la restauration ou encore à la présentation des collections archéologiques⁴⁷⁷. Certaines activités, comme *Musée mode d'emploi*⁴⁷⁸, approfondissent d'ailleurs directement ces questions en invitant les participants à observer les indices de conservation présents dans les vitrines et à comprendre pourquoi les objets authentiques et les fac-similés ne peuvent être exposés de la même manière⁴⁷⁹.

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ GRYSEELS G. « La rénovation de l'AfricaMuseum », dans GOB A., *La muséologie, op. cit.*, p. 100.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ *Visite groupe scolaire*, disponible sur le site Espace muséal d'Andenne, <https://www.ema.museum/visite/groupe-scolaire>, consulté le 03 mai 2026.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

La manipulation s'accompagne souvent de consignes explicites qui ne dépendent pas uniquement du caractère authentique ou non des objets, mais surtout de leur capacité à être manipulés sans risque. L'objectif est avant tout d'instaurer une relation respectueuse avec les collections⁴⁸⁰.

Au Musée des Celtes, la manipulation prend une dimension plus immersive et sensorielle. L'exposition temporaire *Toucher l'inaccessible... Le chaudron de Gundestrup du bout des doigts*⁴⁸¹ illustre particulièrement cette approche. Les visiteurs pouvaient y manipuler une reproduction du chaudron tout en découvrant progressivement les décors, les récits et les représentations associés à cet objet emblématique (**Fig. 12**)⁴⁸². L'expérience ne reposait donc pas uniquement sur le toucher, mais également sur une immersion sonore et narrative destinée à renforcer l'appropriation du contenu (**Fig. 13**)⁴⁸³.

Cette manipulation se retrouve dans les nombreux ateliers proposés par le musée. La fabrication d'une fibule (**Fig. 14**), l'utilisation d'une meule, le modelage de céramiques, les activités liées au textile ou encore tester un briquet celtique (**Fig. 15**) permettent aux visiteurs d'expérimenter directement certaines techniques anciennes⁴⁸⁴. Les dispositifs multimédias, les vidéos d'artisans au travail et les audioguides viennent compléter cette approche afin de multiplier les formes d'apprentissage et de rendre l'expérience accessible à différents publics (**Fig. 16**)⁴⁸⁵.

Au Musée des Celtes, l'objectif principal est de rendre les visites à la fois pédagogiques et immersives, adaptées à tous les publics⁴⁸⁶. Le fac-similé conserve un véritable rôle muséal, il devient un outil de médiation à part entière, pensé pour être manipulé, expérimenté et compris, tandis que l'objet original demeure principalement associé aux missions de conservation et de préservation⁴⁸⁷.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ PIERRET T., « *Toucher l'inaccessible* » : une expo pensée pour les PMR et malvoyants au Musée des Celtes de Libramont, disponible sur RTBF Actus, <https://www.rtbf.be/article/toucher-l-inaccessible-une-nouvelle-expo-pensee-pour-les-pmr-et-malvoyants-au-musee-des-celtes-de-libramont-11506861>, consulté le 03 mai 2026.

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 46-47.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 27 octobre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 32-35.

⁴⁸⁷ *Ibid.*

Au MiaBw, les visiteurs sont sensibilisés au système de signalétique du musée dès leur arrivée. Les gommettes rouges permettent d'identifier les objets archéologiques authentiques, tandis que d'autres pictogrammes signalent les dispositifs interactifs ou invitent à observer les vitrines sous différents angles à l'aide de lampes prêtées à l'entrée (**Fig. 17**)⁴⁸⁸. Cette signalétique joue un rôle essentiel dans la compréhension du parcours et dans l'autonomie laissée au visiteur.

La manipulation se développe également à travers des dispositifs de vitrines. Certaines restent fermées et inaccessibles, tandis que d'autres peuvent être ouvertes par les médiateurs lorsque l'intérêt du visiteur se manifeste (**Fig. 18**)⁴⁸⁹. Cette interaction crée souvent un effet de surprise et d'émerveillement, renforcé par la possibilité de manipuler directement certains objets authentiques ou reproductions sous supervision⁴⁹⁰. Lors des visites guidées et scolaires, cette approche est approfondie grâce à un accès élargi à d'autres vitrines et à un accompagnement plus direct des médiateurs (**Fig. 19**)⁴⁹¹.

Enfin, les stages pour enfants poussent encore cette logique immersive. Les participants y reproduisent les différentes étapes du travail archéologique, depuis la prospection jusqu'à l'inventaire des objets⁴⁹². Contrairement aux autres institutions étudiées, cette immersion peut aller jusqu'à la manipulation directe d'objets archéologiques authentiques au sein même des réserves⁴⁹³. Le visiteur ne devient alors plus uniquement observateur ou expérimentateur, mais acteur d'une démarche scientifique simplifiée.

Ainsi, malgré des approches différentes, les quatre institutions étudiées accordent à la manipulation un rôle fondamental dans la transmission des savoirs. Le Préhistomuseum privilégie une immersion par le geste et l'expérimentation technique, l'Espace muséal d'Andenne développe davantage une sensibilisation au rapport entre manipulation et conservation, le Musée des Celtes associe interaction et immersion narrative, tandis que le Musée d'interprétation archéologique du Brabant wallon construit une expérience progressive où le visiteur est amené à interagir directement avec les collections et avec les pratiques de l'archéologie elle-même.

⁴⁸⁸ Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET C. et Manu (?), Hélécine, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Ibid.*

Des recherches indiquent que manipuler des objets éveille l'intérêt, accroît l'engagement et facilite l'apprentissage⁴⁹⁴. Les personnes interrogées dans ces recherches, confirment qu'interagir avec des objets permet de mieux comprendre la démarche scientifique et enrichit la culture scientifique⁴⁹⁵. Par exemple, lorsqu'un objet authentique est présenté aux visiteurs accompagnés d'une question, cela incite les familles à réfléchir ensemble sur cet objet⁴⁹⁶.

Pour les restaurateurs, comprendre les différentes formes de toucher permet de cibler précisément les mesures de conservation sans compromettre les bénéfices⁴⁹⁷. Divers mouvements, comme sentir la fraîcheur du marbre ou estimer le poids d'un fusil, apportent des expériences précieuses dans un contexte patrimonial⁴⁹⁸. Les utilisateurs peuvent aussi interagir de façon complexe avec les objets pour deviner leur fonction ou imaginer des usages passés. Selon Sekuler et Blake, chaque méthode tactile dépend de l'information recherchée, par exemple, entourer un objet facilite l'identification rapide, alors que sa texture révèle sa composition⁴⁹⁹. Ces explorations physiques favorisent un apprentissage profond et encouragent la réflexion sur d'autres vies et pratiques du passé⁵⁰⁰.

La médiation ne se limite pas à transmettre un savoir de manière descendante, elle s'inscrit dans une démarche plus structurée, visant à créer des ponts entre les publics et les contenus scientifiques, en tenant compte des acquis et des attentes de chacun⁵⁰¹. Selon les professionnels, les objectifs varient, il peut s'agir d'apprendre, de comprendre, de susciter le questionnement ou encore de faire vivre une expérience marquante⁵⁰². Cette pluralité d'intentions traduit une évolution du regard porté sur les visiteurs, désormais considérés comme des interlocuteurs à part entière plutôt que comme de simples récepteurs⁵⁰³.

4.3 LA MÉDIATION SENSIBLE

Cette partie s'intéressera aux stratégies mises en œuvre par les musées étudiés afin de concilier interaction avec le public, sécurité et conservation des objets. Elle analysera également la

⁴⁹⁴ DE KLUIS T., ROMP S. et LAND-ZANDSTRA A.M., *op. cit.*, p. 339.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ HENDERSON J. et LINGLE A., *op. cit.*, p. 4-5.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ SCHALL C., « La médiation: un mal nécessaire pour les archéologues ? », dans *La médiation : un mal nécessaire pour les archéologues ?*, OCIM, 2016.

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ *Ibid.*

manière dont les institutions gèrent les incidents, l'usure des fac-similés et la durabilité des dispositifs, révélant ainsi différentes conceptions du rapport entre expérimentation, préservation et renouvellement des supports de médiation.

Au Préhistomuseum, le point de vue de la médiation sensible s'inscrit dans un ensemble de démarches complémentaires mobilisées dans les dispositifs de médiation. L'objet archéologique n'y est jamais envisagé de manière isolée, mais replacé dans un système plus large comprenant son environnement, ses usages, son contexte technique, social et économique⁵⁰⁴. Cette approche systémique vise à montrer que chaque objet fait partie d'un ensemble complexe et qu'il ne peut être pleinement compris sans les relations qu'il entretient avec les autres éléments qui composent son contexte d'origine⁵⁰⁵.

Cette logique s'accompagne d'une approche interdisciplinaire, parfois pluridisciplinaire selon les activités proposées. L'objectif est moins de transmettre un savoir figé que de faire émerger une démarche scientifique auprès des publics⁵⁰⁶. Les visiteurs sont ainsi invités à observer avant d'interpréter, en partant de ce qui est visible, tangible et matériel plutôt que de connaissances supposées préexistantes⁵⁰⁷.

Au Préhistomuseum, la volonté de rendre la préhistoire vivante repose largement sur la mobilisation des sens du visiteur⁵⁰⁸. Tout au long de l'exposition, celui-ci est invité à toucher et manipuler différents éléments : reproductions de gestes préhistoriques, matières diverses ou encore objets liés à l'alimentation. Cette interactivité, particulièrement présente dans les expositions destinées aux enfants, vise à impliquer activement le public et à faciliter la compréhension des contenus. Le visiteur devient ainsi acteur de sa découverte en expérimentant, manipulant et avançant à son propre rythme dans le parcours muséal. L'approche par le mouvement constitue également un élément fondamental de cette médiation sensible. Certains objets ne prennent véritablement sens qu'à travers le geste⁵⁰⁹. Le propulseur, par exemple, ne peut être compris uniquement par l'observation, c'est son utilisation qui permet de saisir les

⁵⁰⁴ Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ LEVEQ S., COLLIN F. et GOB A., « « Vivre la préhistoire » au Préhistosite de Ramioul, près de Liège (Belgique) », *Bulletin des Chercheurs de la Wallonie*, XLIV, 2005, p. 24.

⁵⁰⁹ Entretien de BERTRAND Alexia avec JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 43-45.

dynamiques corporelles, les contraintes techniques et les logiques qui lui sont associées⁵¹⁰. Cette mise en mouvement participe également à déconstruire une vision linéaire de l'évolution humaine. Le *Labyrinthe de l'évolution* proposé au sein du musée illustre cette volonté de présenter l'évolution comme un ensemble de trajectoires multiples plutôt qu'une progression simple et continue⁵¹¹.

Au-delà du geste, l'approche sensible mobilise plus largement les sens. Les animations immersives cherchent à faire ressentir avant de faire comprendre. Le toucher, les sons et les odeurs participent à la construction de l'expérience⁵¹². Cette dimension sensorielle s'accompagne souvent de procédés de théâtralisation et d'humour destinés à rendre les animations plus engageantes et plus mémorables. Le sensible ne réside donc pas directement dans l'objet lui-même, mais dans ce que celui-ci permet de déclencher chez le visiteur⁵¹³.

À l'Espace muséal d'Andenne, la médiation sensible repose également sur le contact direct avec le patrimoine, considéré comme indispensable à la compréhension des vestiges. Là où l'exposition muséale sollicite principalement le regard, les animations cherchent au contraire à engager le corps dans son ensemble⁵¹⁴. Le toucher y occupe une place centrale, mais il s'accompagne d'autres perceptions sensorielles comme le poids, la température, la rugosité des matières ou encore les sons produits par certains matériaux⁵¹⁵.

Dans ce contexte, le rôle de l'animateur devient essentiel. La qualité du discours qui accompagne la manipulation permet de donner du sens à l'expérience sensorielle et d'éviter toute banalisation des objets manipulés. Mettre en mots leur fragilité, leur rareté ou leur caractère exceptionnel transforme l'acte de toucher en un moment conscient et réfléchi⁵¹⁶.

Les animateurs soulignent également l'importance de l'interaction avec le public dans la construction des visites. Les échanges et les questions posées aux visiteurs cherchent à les rendre actifs dans leur réflexion et dans leur observation⁵¹⁷. Chaque animation évolue ainsi

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ *Ibid.*

différemment selon les réactions et les échanges générés par le groupe. Cette souplesse permet d'adapter le discours aux différents publics tout en maintenant un équilibre entre rigueur scientifique et approche ludique⁵¹⁸. L'objectif dépasse alors la simple transmission d'informations, il s'agit aussi de susciter le plaisir de fréquenter un lieu culturel et de rendre le musée plus accessible et engageant⁵¹⁹.

Cette dimension multisensorielle est particulièrement développée dans les activités destinées aux personnes en situation de handicap, notamment aux publics malvoyants⁵²⁰. Le toucher, les sons ou encore les variations de matière deviennent alors des outils essentiels de compréhension et d'appropriation des collections. En pratique, la quasi-totalité des visites et animations proposées intègrent un moment de manipulation ou d'expérimentation sensorielle⁵²¹.

Au Musée des Celtes, la médiation sensible prend une forme plus immersive et narrative. Le musée cherche à faire vivre au visiteur une expérience sensorielle complète en mobilisant le toucher, l'ouïe, les odeurs et parfois même le port de costumes ou la manipulation d'objets du quotidien⁵²². Cette approche permet de rendre les contenus plus accessibles et plus concrets, en particulier pour les visiteurs qui ne disposent pas nécessairement de connaissances préalables sur le monde celtique⁵²³.

L'expérience sensible joue également un rôle important dans la mémorisation de la visite. Les médiateurs soulignent que les visiteurs retiennent souvent davantage un geste, une sensation ou une expérience vécue qu'un objet simplement observé dans une vitrine⁵²⁴. L'immersion sensorielle devient ainsi un moyen de renforcer l'appropriation des contenus présentés. Sentir des odeurs, toucher différentes matières ou expérimenter certaines techniques permet au visiteur d'établir un lien plus direct avec les modes de vie des populations celtiques et avec leur quotidien matériel.

Au MiaBw, la médiation sensible se construit principalement autour de la relation entre le visiteur et l'objet archéologique authentique. La manipulation vise ici à faire prendre

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ *Ibid.*

⁵²⁰ *Ibid.*

⁵²¹ *Ibid.*

⁵²² Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 27 octobre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 32-35.

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ *Ibid.*

conscience de la « densité temporelle » qui sépare le présent du moment de création de l'objet⁵²⁵. Le contact direct avec certains vestiges produit une forme d'émotion particulière, parfois décrite comme un vertige, où le visiteur réalise concrètement qu'il touche un objet traversé par plusieurs siècles, voire plusieurs millénaires d'histoire⁵²⁶.

L'objectif n'est donc pas uniquement de transmettre une information scientifique, mais également de susciter une émotion capable de renforcer la compréhension de l'objet archéologique et de son importance patrimoniale⁵²⁷. À travers cette expérience sensible, le musée cherche à montrer que l'objet authentique ne constitue pas uniquement une source d'information historique, mais aussi un témoin matériel capable de créer une relation directe entre le passé et le présent⁵²⁸.

Le rapport à la connaissance s'en trouve profondément renouvelé⁵²⁹. Transmettre des informations n'est plus l'unique horizon, il s'agit aussi de faire émerger une réflexion personnelle⁵³⁰. À l'image du dialogue socratique, certains dispositifs invitent le visiteur à construire lui-même du sens⁵³¹. D'autres, au contraire, laissent place à une réception plus passive, qui reste tout aussi légitime. En réalité, les formes de médiation se déploient sur un continuum, allant de l'écoute à l'expérimentation active⁵³². Dans tous les cas l'expérience culturelle dépasse les mots, elle mobilise les sens et engage le corps, inscrivant la compréhension dans une expérience vécue plutôt que simplement entendue⁵³³.

Cette importance accordée à l'expérience sensible se retrouve dans les pratiques éducatives⁵³⁴. De nombreuses observations montrent que le simple regard ne suffit pas à appréhender pleinement les objets muséaux⁵³⁵. Le fait de toucher et de manipuler favorise une compréhension plus profonde, en mobilisant ce que l'on peut qualifier d'apprentissage

⁵²⁵ Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET C. et Manu (?), Hélécine, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ ABOUDRAR B.-N., *op. cit.*, P. 43.

⁵³⁰ *Ibid.*

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ DE KLUIS T., ROMP S. et LAND-ZANDSTRA A.M., *op. cit.*, p. 339.

⁵³⁵ *Ibid.*

incarné⁵³⁶. Les activités qui sollicitent plusieurs sens apparaissent ainsi comme plus engageantes et plus marquantes pour les visiteurs⁵³⁷.

La manipulation enrichit en effet les modes d'accès à la connaissance en ancrant l'apprentissage dans l'expérience directe⁵³⁸. Qu'il s'agisse d'objets authentiques ou de reproductions, le contact physique permet de saisir des dimensions autrement invisibles : poids, texture, techniques de fabrication ou encore usages⁵³⁹. Cette approche donne accès à une compréhension à la fois matérielle et culturelle des objets, tout en réintroduisant la dimension sensorielle souvent absente des dispositifs classiques⁵⁴⁰.

Dans ce contexte, les musées tendent à reconnaître de plus en plus la valeur du toucher et, plus largement, de l'engagement sensoriel⁵⁴¹. Les dispositifs de manipulation s'intègrent ainsi dans une réflexion contemporaine sur les modes d'apprentissage, où l'expérience devient un vecteur central de compréhension⁵⁴².

Le recours aux fac-similés s'impose comme une solution largement partagée par les quatre institutions. Ils permettent de concilier l'exigence de conservation avec le désir d'interaction du public. Toutefois, leur statut soulève des questions : en brouillant parfois la frontière entre original et reproduction, ils influencent la perception des visiteurs. La manière dont cette distinction est expliquée devient dès lors essentielle dans la construction de l'expérience de visite.

Dans ce cas, la reproduction joue un rôle dans la conservation des objets plus anciens⁵⁴³. La création de fac-similés ou de copies d'exposition permet ainsi de remplacer l'original lorsqu'il est jugé trop fragile, contribuant à sa protection⁵⁴⁴. Selon les choix opérés, ces reproductions peuvent privilégier soit la préservation de la matérialité de l'objet, afin d'éviter toute

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ BOUVIN L., LAOUREUX M.-A., LIBERT M. et RASSEAU A.-F., *op. cit.*, p. 144.

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ CANDLIN F., *op. cit.*, p. 89.

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ GARLANDINI A. et MAIRESSE F. (dir.), « Conservation préventive », par MARÇAL M., CASTRIOTA B. et al., dans *Dictionnaire de muséologie*, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁴⁴ *Ibid.*

dégradation physique, soit le maintien de ses dimensions conceptuelles ou fonctionnelles, garantissant ainsi son accessibilité au public⁵⁴⁵.

Lorsque la manipulation d'objets authentiques est possible, elle génère souvent une implication forte. Le contact direct suscite curiosité, questionnement et prise de conscience de la valeur patrimoniale des artefacts⁵⁴⁶. Cette expérience engage également une forme de responsabilité partagée entre le médiateur et le visiteur⁵⁴⁷. Néanmoins, elle suppose un encadrement rigoureux, la sélection des objets, les conditions de manipulation et les mesures de protection relèvent d'un équilibre délicat entre accessibilité et préservation⁵⁴⁸.

L'approche multisensorielle élargit encore cette expérience en mobilisant plusieurs sens à la fois⁵⁴⁹. Elle permet de redonner aux objets leur richesse perceptive (texture, son, odeur ou même goût) souvent absente derrière les vitrines⁵⁵⁰. Toutefois, ces dispositifs impliquent des contraintes techniques et conservatoires importantes, gestions des résidus liés au toucher, contrôle des ambiances sonores, entretien des diffuseurs d'odeurs ou respect des normes d'hygiène⁵⁵¹.

Dans cette dynamique, la médiation sensible s'inscrit dans une évolution plus large des pratiques muséales, marquée par une attention accrue à l'expérience vécue⁵⁵². Si cette approche ouvre de nouvelles possibilités, elle comporte aussi des risques, notamment celui de privilégier l'effet ou l'innovation au détriment du sens⁵⁵³. Elle invite donc à une réflexion critique sur les finalités de la médiation et sur la place du musée dans la société contemporaine⁵⁵⁴.

L'expérience muséale se situe ainsi à la croisée de deux dimensions complémentaires : l'intellect et le sensible⁵⁵⁵. Au-delà de l'acquisition de connaissances, elle peut susciter des émotions esthétiques profondes, distinctes du simple divertissement⁵⁵⁶. Ce type d'expérience,

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ BOUVIN L., LAOUREUX M.-A., LIBERT M. et RASSEAUX A.-F., *op. cit.*, p. 144.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ « L'exposition », dans GOB A., *La muséologie*, *op. cit.*, p. 196.

⁵⁵⁰ *Ibid.*

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² NORIS E., *op. cit.*, p.9.

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ PASSEBOIS-DUCROS J. et PULH M., « Valeur et expérience muséale: Quand la révolution numérique interroge la création de valeur dans les musées », dans *La valeur perçue en marketing*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 161.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

à la fois personnelle et désintéressée, contribue à la singularité du rapport que les visiteurs entretiennent avec les œuvres et les objets⁵⁵⁷.

Les dispositifs de médiation sensible redéfinissent également les rôles traditionnels au sein du musée⁵⁵⁸. Le visiteur y devient plus actif, le médiateur peut s'effacer, et de nouvelles formes de collaboration émergent⁵⁵⁹. Ces expériences favorisent une attention renouvelée aux œuvres et ouvrent un espace de relation (à soi, aux autres et au patrimoine) souvent décrit par les visiteurs comme particulièrement marquant⁵⁶⁰.

Les approches immersives prolongent cette logique en plaçant le visiteur au cœur du dispositif⁵⁶¹. Guidé par ses sensations et ses perceptions, il construit son propre parcours de sens dans un environnement pensé pour être expérimenté⁵⁶². L'interactivité permet alors une participation active, transformant le visiteur en véritable acteur de l'expérience culturelle et renforçant l'idée d'un musée centré sur ses publics⁵⁶³.

4.4 ENJEUX DE CONSERVATION ET DE DURABILITÉ

Au Préhistomuseum, la casse d'un fac-similé n'est pas nécessairement perçue comme un échec ou comme une perte. Elle constitue au contraire une source d'information permettant de mieux comprendre les limites matérielles de l'objet, sa résistance ou encore les gestes qui lui sont appliqués⁵⁶⁴. Lorsqu'un fac-similé se brise, l'objectif n'est donc pas uniquement de le remplacer, mais aussi d'analyser les causes de cette rupture afin d'améliorer sa conception ou d'affiner la compréhension de son utilisation⁵⁶⁵. Cette logique rejoint pleinement l'approche expérimentale développée au sein du musée. Les reproductions ne servent pas uniquement à montrer, mais également à tester, expérimenter et observer⁵⁶⁶.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ GRASSIN A.S. *op. cit.*, p. 10-17.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ CRUANES L., *L'immersion: vers une nouvelle norme de l'expérience muséale ? Étude diachronique et critique d'une tendance contemporaine dans les musées en France*, CCSD, 2022, p. 104.

⁵⁶² *Ibid.*

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ *Ibid.*

Tous les fac-similés sont, par principe, remplaçables, même si certains nécessitent des précautions particulières en raison de leur dangerosité potentielle⁵⁶⁷. Cette possibilité de remplacement permet au musée de maintenir une médiation fondée sur l'expérimentation directe, sans faire peser sur les objets une valeur patrimoniale identique à celle des collections authentiques⁵⁶⁸. Dans certains cas, les fac-similés endommagés ne sont d'ailleurs pas éliminés, mais conservés à des fins d'analyse ou de compréhension⁵⁶⁹.

L'objet cassé devient alors lui-même porteur d'une histoire, témoignant de son usage, de ses manipulations successives et des transformations qu'il a subies au fil du temps⁵⁷⁰. Cette démarche contribue à construire une compréhension évolutive des objets archéologiques, où chaque altération peut enrichir le discours scientifique et pédagogique⁵⁷¹.

« Les fac-similés sont faits pour être utilisés. Quand ils cassent, cela nous apprend aussi quelque chose sur leur usage et sur leurs limites. »

À l'Espace muséal d'Andenne, les incidents matériels restent relativement rares, mais ils rappellent néanmoins les limites inhérentes aux dispositifs de manipulation. Les objets authentiques les plus fragiles, notamment certaines dents animales, sont les plus exposés aux risques de dégradation⁵⁷². Ces incidents sont généralement liés à une mauvaise manipulation malgré les consignes données au public. Le risque zéro n'existe donc pas, même lorsque les visiteurs sont sensibilisés à la fragilité et à la valeur des objets manipulés⁵⁷³.

L'exemple d'une dent légèrement endommagée lors d'une activité scolaire illustre bien cette réalité. Le médiateur avait pourtant insisté sur la nécessité de manipuler l'objet au-dessus d'une boîte garnie de mousse afin d'amortir une éventuelle chute (**Fig. 20**)⁵⁷⁴. Malgré ces précautions, l'objet a été laissé tomber en dehors du dispositif prévu. Ce type d'incident reste ponctuel, mais il souligne l'importance constante de l'encadrement humain dans les situations de manipulation, en particulier avec les publics scolaires⁵⁷⁵.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ *Ibid.*

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ *Ibid.*

Les fac-similés connaissent eux aussi des formes d'usure liées à leur utilisation répétée. Certains se cassent parfois plus facilement que les objets authentiques eux-mêmes lorsqu'ils sont soumis à une manipulation intensive (**Fig. 21**)⁵⁷⁶. Les réparations réalisées au Paraloid® B72⁵⁷⁷ permettent généralement de prolonger leur usage dans les activités de médiation, même si les cassures réapparaissent fréquemment aux mêmes endroits⁵⁷⁸. À l'inverse, l'utilisation de colles plus résistantes peut créer des tensions dans le matériau et provoquer l'apparition de fissures parallèles, fragilisant davantage l'ensemble de l'objet⁵⁷⁹. Ces observations montrent que les reproductions possèdent elles aussi leurs propres limites matérielles et nécessitent une réflexion constante sur leur entretien et leur durabilité.

Au Musée des Celtes, la question de la dégradation est également prise en compte dans les pratiques de médiation, sans remettre en cause l'importance accordée à l'expérimentation et à l'interaction avec le public⁵⁸⁰. Certaines limites sont toutefois posées afin d'assurer la sécurité des visiteurs et de préserver les dispositifs. Le nombre d'enfants autorisés autour de certains éléments, comme un char, peut par exemple être limité afin d'éviter des accidents ou une usure trop importante des installations⁵⁸¹.

Une attention est également portée au rangement et à la surveillance des objets utilisés dans les animations. Certains dispositifs ont parfois dû être modifiés ou retirés pour des raisons de conservation⁵⁸². Le mur en torchis en constitue un exemple significatif, sa suppression répondait à des problématiques matérielles liées à sa préservation, sans pour autant remettre en cause le fonctionnement global des activités pédagogiques proposées par le musée⁵⁸³. Cette adaptation montre que la médiation sensible et immersive doit constamment composer avec les contraintes de conservation et de durabilité des dispositifs⁵⁸⁴.

⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ Le Paraloid® B72 est utilisé en restauration et dans le domaine de la conservation d'œuvres d'art (traitements et imprégnation, fixage et consolidation de peintures murales et tableaux, imprégnation de fond, vernis de fixation, fixatif pour les arts graphiques, les dessins à la craie, au fusain et aux pastels), il convient également comme colle pour le verre et la céramique, ou pour la conservation et la consolidation du bois. (*Paraloid B72*, disponible sur le site Mon droguiste, <https://www.mon-droguiste.com/paraloid-b72.html>, consulté le 30 mars 2026.).

⁵⁷⁸ Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 46-47.

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ *Ibid.*

Au MiaBw, les incidents liés à la manipulation restent eux aussi relativement limités et n'ont jamais conduit à remettre en question les pratiques de médiation mises en place. Les formes de dégradation observées relèvent principalement d'une usure progressive liée aux manipulations répétées par le public⁵⁸⁵. La vitrine consacrée au renne en offre un exemple particulièrement parlant. La peau de renne présentée au toucher perd progressivement ses poils au fil des interactions avec les visiteurs, jusqu'à devenir presque chauve dans certaines zones⁵⁸⁶.

Cependant, cette usure ne conduit pas nécessairement à l'abandon de l'objet. Au contraire, celui-ci peut être réutilisé dans d'autres activités de médiation⁵⁸⁷. La peau devient alors un support utilisé lors de démonstrations de taille du silex ou pour illustrer l'utilisation d'un racloir durant certaines animations. Cette réutilisation permet de prolonger la vie de l'objet tout en maintenant une cohérence avec le discours pédagogique développé par le musée⁵⁸⁸.

Les principaux risques identifiés concernent davantage les déplacements involontaires, les dommages matériels ou les vols potentiels. Certains objets volumineux, comme la meule, restent relativement protégés par leur poids et leurs dimensions⁵⁸⁹. En revanche, des éléments plus petits, tels que des fragments de marcassite ou de silex, demeurent plus vulnérables. La question de la sécurité devient donc indissociable des pratiques de manipulation⁵⁹⁰.

Enfin, certains dispositifs sont adaptés en fonction des publics afin de limiter les risques. Cette attention concerne notamment les objets potentiellement dangereux manipulés par des enfants, comme certaines armes ou outils⁵⁹¹. Des ajustements sont alors prévus pour garantir la sécurité. Cette adaptation permanente montre que la médiation par la manipulation implique un équilibre constant entre accessibilité, sécurité, conservation et expérience sensible.

⁵⁸⁵ Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET C. et Manu (?), Héléline, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ *Ibid.*

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ *Ibid.*

⁵⁹¹ *Ibid.*

5 CONSERVATION, USURE ET RESTAURATION

Ce chapitre s'intéresse aux enjeux de conservation des objets utilisés dans le cadre de la médiation tactile au sein des quatre institutions étudiées. Si la manipulation constitue un outil essentiel de transmission et d'expérimentation, elle implique également des contraintes importantes en matière de stockage, de conditionnement et de restauration. L'étude met ainsi en évidence la manière dont les musées tentent de concilier l'accessibilité des collections avec les impératifs de préservation matérielle.

Dans un premier temps, il sera question des lieux de conservation et de l'organisation des réserves, afin d'analyser la place accordée aux objets de médiation au sein des collections muséales. La seconde partie portera sur les modes de conditionnement et les adaptations mises en place pour répondre aux contraintes de manipulation, de mobilité et de traçabilité des objets. Enfin, la dernière section abordera les problématiques de restauration, de réparation et de remplacement des pièces manipulées, en mettant en lumière les différences de traitement entre objets authentiques et fac-similés.

5.1 LIEU DE CONSERVATION

Cette section propose d'analyser la manière dont les quatre institutions étudiées organisent leurs réserves et distinguent les objets authentiques, les fac-similés et les supports de médiation. Elle met également en évidence les dispositifs de suivi, les enjeux de traçabilité ainsi que les réflexions menées autour de l'équilibre entre conservation, accessibilité et valorisation des collections.

Au Préhistomuseum, les objets authentiques sont principalement conservés dans les réserves du CCED, qui constituent l'espace central de stockage et de gestion des collections. Les objets hors contexte destinés à certaines activités de médiation tactile sont quant à eux regroupés dans le hall d'entrée du centre, afin de faciliter leur accessibilité et leur utilisation dans les dispositifs pédagogiques⁵⁹². Les fac-similés, toutes catégories confondues, sont majoritairement conservés dans l'atelier de Christian Casseyas (**Fig. 22**), où ils restent facilement mobilisables pour les animations, les ateliers ou les expérimentations⁵⁹³.

⁵⁹² Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

⁵⁹³ *Ibid.*

Un suivi régulier est assuré afin de contrôler l'état des reproductions et de garantir leur disponibilité pour la médiation. Lorsqu'un fac-similé quitte les réserves pour une période prolongée, une « fiche fantôme » est créée afin d'assurer sa traçabilité⁵⁹⁴. Ce système permet d'identifier l'objet emprunté, la personne responsable, le motif de l'emprunt ainsi que la durée prévue d'utilisation. Une logique similaire est appliquée aux objets utilisés dans les musées-valises, grâce à des fiches de service spécifiques qui assurent un suivi continu des déplacements et des usages⁵⁹⁵. Cette organisation témoigne d'une volonté de maintenir un équilibre entre accessibilité des objets pour la médiation et contrôle rigoureux des collections.

À l'Espace muséal d'Andenne, la conservation des collections constitue un enjeu fondamental, étroitement lié à l'histoire même des fouilles de Scladina. Les campagnes archéologiques, commencées relativement récemment en 1978, ont permis de limiter fortement les pertes habituellement observées dans les collections plus anciennes⁵⁹⁶. L'ensemble des vestiges mis au jour a ainsi pu être conservé, constituant aujourd'hui un corpus particulièrement riche et cohérent sur le plan scientifique⁵⁹⁷.

« On doit toujours trouver un équilibre entre l'accès aux objets et leur préservation. »

Cette richesse patrimoniale implique toutefois une attention constante à l'équilibre entre conservation, recherche et médiation. Toute sortie d'objet ou mobilisation de pièce nécessite une réflexion préalable afin de préserver l'intégrité matérielle des collections tout en permettant leur étude et leur valorisation auprès des publics⁵⁹⁸. La gestion des collections ne repose donc pas uniquement sur des questions de stockage, mais également sur une réflexion plus large autour des usages possibles des objets et des limites imposées par leur état de conservation⁵⁹⁹.

Au Musée des Celtes, l'organisation des réserves varie selon la nature des matériaux et leurs besoins spécifiques de conservation. Les objets métalliques sont conservés dans des réserves climatisées, tandis que les céramiques et les artefacts lithiques sont stockés dans des espaces adaptés à leur stabilité matérielle⁶⁰⁰. Les matériaux organiques bénéficient quant à eux de

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ Entretien par courriel électronique de BERTRAND Alexia avec BONJEAN Dominique, le 21 janvier 2026.

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 27 octobre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 32-35.

locaux spécifiques, en raison de leur plus grande sensibilité aux variations environnementales. Un espace distinct est également réservé au matériel de médiation, permettant de différencier clairement les objets patrimoniaux des supports utilisés dans les activités pédagogiques⁶⁰¹.

La gestion des collections se complexifie également par le fait qu'une partie des objets appartient à l'AWAP, impliquant un suivi administratif particulier. À ces collections s'ajoutent une documentation papier importante ainsi que d'anciennes affiches scolaires liées à l'histoire de la recherche et de l'enseignement de l'archéologie sur le territoire⁶⁰². Ces archives jouent un rôle complémentaire dans les activités scientifiques et pédagogiques du musée, en permettant de contextualiser les collections tout en enrichissant les dispositifs de médiation⁶⁰³.

Au MiaBw, un étage situé à l'arrière du domaine a été spécialement aménagé pour accueillir les collections issues des campagnes de fouilles et des acquisitions du musée (**Fig. 23**). L'organisation des réserves distingue clairement les objets destinés à la médiation des objets archéologiques authentiques ou hors contexte⁶⁰⁴. Bien qu'ils soient conservés dans un même espace général, ces ensembles disposent de zones distinctes afin de refléter leurs fonctions et leurs usages différents⁶⁰⁵.

La présentation des pièces issues des réserves s'inscrit pleinement dans une logique de renouvellement et de valorisation des collections. Les thématiques choisies pour les expositions jouent un rôle central, puisqu'elles amènent régulièrement à sélectionner et à sortir des éléments habituellement conservés en réserve⁶⁰⁶. Dans les musées, une grande partie des collections (souvent près de 80 %) demeure conservée en réserve et n'est accessible qu'aux chercheurs⁶⁰⁷. Tandis qu'une sélection restreinte est présentée au public, offrant un aperçu représentatif d'un patrimoine ou d'une culture.⁶⁰⁸

« Les réserves ne servent pas seulement à stocker, elles servent aussi à faire vivre les collections. »

⁶⁰¹ *Ibid.*

⁶⁰² Entretien par courriel électronique de BERTRAND Alexia avec ZENNER Florence, le 22 janvier 2026.

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET C. et Manu (?), Hélécine, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ GROGNET F., *op. cit.*, p. 10.

⁶⁰⁸ Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET C. et Manu (?), Hélécine, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

Les expositions temporaires jouent ainsi un rôle important dans la mise en visibilité de collections rarement présentées. Les objets y sont regroupés selon des logiques scientifiques, typologiques ou thématiques qui orientent directement la lecture du visiteur⁶⁰⁹. Le projet d'exposition « Face to face⁶¹⁰ », prévu en juillet, illustre cette dynamique en impliquant une réorganisation de la scénographie autour d'une nouvelle approche thématique⁶¹¹.

Cette volonté de renouvellement concerne également les vitrines permanentes, qui peuvent être régulièrement réorganisées afin de mettre en avant d'autres pièces des collections⁶¹². Cette rotation permet non seulement de diversifier le parcours de visite, mais aussi de limiter l'exposition prolongée de certains objets plus sensibles ou plus fragiles, notamment les pièces lithiques utilisées dans les dispositifs de médiation⁶¹³.

Ainsi, malgré des organisations propres à chaque institution, les quatre musées partagent des préoccupations similaires autour de la gestion des collections. La conservation des objets ne se limite pas à leur stockage, mais implique un équilibre constant entre préservation matérielle, accessibilité scientifique et valorisation auprès du public. Les réserves apparaissent alors non seulement comme des espaces de conservation, mais aussi comme des lieux essentiels dans la construction des pratiques de médiation et dans le renouvellement du discours muséal.

5.2 CONDITIONNEMENT DES OBJETS

Cette partie s'intéresse aux différentes stratégies de conditionnement mises en place dans les quatre musées étudiés. Elle analyse les adaptations spécifiques liées aux objets manipulés, les différences de traitement entre vestiges authentiques et fac-similés, ainsi que les tensions existantes entre exigences conservatoires et contraintes pratiques de médiation.

Au Préhistomuseum, une partie des fac-similés bénéficie d'un conditionnement proche de celui des objets authentiques. Les matériaux utilisés ainsi que les types de boîtes restent globalement similaires à ceux employés dans les réserves pour les collections archéologiques⁶¹⁴. Toutefois,

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ *Prochaine exposition temporaire*, disponible sur le site Musée d'interprétation archéologique du Brabant wallon, <https://www.miabw.com/copie-de-conferences>, consulté le 03 mai 2026.

⁶¹¹ Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET C. et Manu (?), Héléciné, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ *Ibid.*

⁶¹⁴ Entretien de BERTRAND Alexia avec JUNGLES C. et WERA M, Flémalle, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 43-45.

les objets destinés à la manipulation font l'objet d'adaptations spécifiques afin de répondre aux besoins de la médiation. Les mousses intérieures sont notamment découpées et aménagées de manière à faciliter la prise en main, la présentation et le rangement rapide des pièces (**Fig. 24**)⁶¹⁵.

« Une boîte de médiation doit protéger l'objet, mais elle doit aussi permettre de le sortir rapidement et de le remettre facilement. »

Une distinction apparaît également dans la visibilité des objets. Certains vestiges authentiques sont conservés dans des sachets relativement neutres et peu accessibles visuellement, tandis que les fac-similés destinés à la médiation bénéficient d'un rangement plus directement mobilisable⁶¹⁶. Malgré ces différences d'usage, les principes de suivi et de gestion restent présents. Une procédure de signalement existe en cas de perte ou de casse, même si ses modalités exactes ne semblent pas toujours clairement définies pour les personnes extérieures aux équipes d'animation. Une fois signalé, l'objet est soit réparé, soit remplacé⁶¹⁷.

L'organisation des boîtes de médiation est également pensée en amont afin de faciliter le contrôle des objets et leur remise en place. Des emplacements spécifiques sont aménagés dans les contenants et chaque boîte fait l'objet d'une documentation photographique détaillée permettant de visualiser la disposition exacte des pièces ainsi que leur numérotation⁶¹⁸. La photographie occupe ici une place essentielle dans la gestion quotidienne des collections de médiation, puisqu'elle permet de suivre l'état des objets, d'identifier rapidement les manques et d'assurer une meilleure traçabilité des ensembles utilisés lors des animations⁶¹⁹.

Les fac-similés réalisés par Christian Casseyas sont conservés directement dans son atelier. Leur stockage reste relativement simple et peu normalisé, même si certaines précautions sont prises en fonction des matériaux employés⁶²⁰. Les objets intégrant des éléments organiques, comme des ligaments animaux, sont notamment placés en hauteur afin de limiter les risques liés aux rongeurs ou aux dégradations en l'absence de surveillance régulière (**Fig. 25**). Cette

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ *Ibid.*

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

⁶²⁰ *Ibid.*

gestion plus pragmatique reflète le caractère expérimental et évolutif de certaines reproductions utilisées au sein du musée⁶²¹.

À l'Espace muséal d'Andenne, les vestiges authentiques sont en principe conditionnés de manière individuelle. Chaque objet est placé dans un sachet distinct accompagné d'une fiche d'identification et de localisation permettant d'assurer son suivi précis (**Fig. 26**)⁶²². Ces sachets sont ensuite regroupés selon différents critères scientifiques ou muséographiques, qu'il s'agisse des taxons, des niveaux stratigraphiques ou des catégories de vestiges⁶²³. Les ensembles sont stockés dans des boîtes plastiques de type RUB (Really Useful Box), elles-mêmes placées sur des étagères standards au sein d'un caisson isothermique équipé d'un système de climatisation destiné à stabiliser les conditions environnementales⁶²⁴.

Les objets authentiques destinés à la médiation disposent quant à eux d'un conditionnement spécifique, pensé pour faciliter leur manipulation et leur contrôle. Ils sont conservés dans des boîtes aménagées avec des alcôves sur mesure permettant d'identifier rapidement les éventuels manques et de replacer facilement chaque élément après utilisation (**Fig. 27**)⁶²⁵. Ce principe s'applique également aux fac-similés réalisés en impression 3D destinés aux animations pédagogiques (**Fig. 28**). Ces ensembles sont répartis entre les espaces pédagogiques du Phare et ceux de Scladina selon leurs usages respectifs⁶²⁶.

Dans la pratique, les contraintes de médiation impliquent toutefois une certaine mobilité des objets. Certains éléments sont transportés directement dans les sacs des médiateurs afin de faciliter les déplacements lors des animations extérieures ou des activités organisées sur différents sites⁶²⁷. D'autres sont intégrés à des mallettes pédagogiques spécialement conçues pour les interventions. Cette circulation régulière des objets répond à des besoins concrets de médiation, mais elle entraîne également des enjeux supplémentaires en matière de conditionnement, de suivi et de traçabilité⁶²⁸.

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ *Ibid.*

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ *Ibid.*

Enfin, certains fac-similés particulièrement fragiles sont conservés dans des sachets afin de limiter les pertes en cas de casse et de conserver les fragments éventuels. Ce choix répond avant tout à une logique pragmatique, adaptée aux réalités de l'utilisation intensive des reproductions dans les activités pédagogiques⁶²⁹.

Au Musée des Celtes, une distinction très nette est établie entre le conditionnement des objets authentiques et celui des fac-similés. Les reproductions sont généralement considérées comme des objets de médiation usuels et ne nécessitent pas de dispositifs de conservation particuliers⁶³⁰. À l'inverse, les objets archéologiques authentiques, notamment les pièces métalliques anciennes de plus de deux millénaires, sont soumis aux normes de conservation en vigueur en Région wallonne⁶³¹.

Ces exigences impliquent des conditions de stockage spécifiques, notamment en matière de contrôle climatique et hygrométrique. Cette séparation entre objets de médiation et collections patrimoniales reflète une différenciation claire des fonctions attribuées aux objets : d'un côté, les pièces destinées à être manipulées et expérimentées et de l'autre, les vestiges nécessitant une conservation préventive plus stricte afin d'assurer leur préservation sur le long terme⁶³².

Au MiaBw, la question du conditionnement apparaît davantage comme un enjeu encore en cours d'amélioration. Certains vestiges sont actuellement conservés dans des boîtes à chaussures, une solution qui ne garantit pas des conditions optimales de conservation (**Fig. 29**)⁶³³. Cette situation souligne la nécessité d'un reconditionnement progressif des collections afin d'assurer une meilleure protection matérielle des objets et de renforcer la gestion globale des réserves.

L'amélioration du conditionnement apparaît ici comme un enjeu à la fois conservatoire et organisationnel. Au-delà de la protection physique des pièces, elle permettrait également une gestion plus rigoureuse des collections, une meilleure traçabilité des objets et une utilisation plus adaptée dans le cadre des activités scientifiques et muséographiques⁶³⁴.

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 27 octobre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 32-35.

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET C. et Manu (?), Hélécin, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

⁶³⁴ *Ibid.*

Ainsi, malgré des réalités institutionnelles différentes, les quatre musées accordent une attention particulière au conditionnement des objets, qu'ils soient destinés à la conservation ou à la médiation. Les pratiques observées montrent toutefois que les exigences varient fortement selon le statut des pièces, leur fréquence d'utilisation et leur fonction au sein du musée. Entre conservation préventive, contraintes pratiques de médiation et besoins de mobilité, le conditionnement s'impose comme un outil essentiel dans la gestion quotidienne des collections, à la croisée des impératifs de préservation et d'accessibilité.

Les objets authentiques bénéficient généralement de conditions de conservation plus strictes, répondant aux normes en vigueur et à leur valeur patrimoniale. Un objet archéologique doit toujours être manipulé avec précaution et soutenu entièrement, en utilisant les deux mains ou un support adapté⁶³⁵. Il est essentiel de le considérer comme fragile, quelle que soit sa taille⁶³⁶. Le conditionnement doit également être pensé en fonction de la forme de l'objet, afin d'éviter toute pression sur ses parties les plus vulnérables⁶³⁷.

Les objets de médiation et les fac-similés sont souvent perçus avant tout sous l'angle de leur usage, ce qui tend à réduire leur conservation à de simples gestes d'entretien, sans toujours prendre en compte la nature des matériaux ou les informations qu'ils peuvent porter au-delà de leur fonction pédagogique⁶³⁸. Cette vision peut conduire à une forme de fragilisation de ces objets, d'autant plus que certains dispositifs pédagogiques, devenus obsolètes avec l'évolution des pratiques, sont parfois relégués dans des espaces inadaptés, voire disparaissent lors de tris ou de réorganisations⁶³⁹. À l'inverse, leur intégration dans une logique patrimoniale implique de repenser leur statut, il ne s'agit plus seulement de les utiliser, mais aussi de les documenter, de les conserver et de leur donner du sens⁶⁴⁰. Cela suppose un équilibre délicat entre l'usage pédagogique de ces objets et leur préservation matérielle⁶⁴¹.

Enfin, ces observations soulignent la nécessité d'une réflexion globale sur la place des objets de médiation dans les politiques de conservation. Leur usage intensif, leur statut hybride et leur conditionnement spécifique invitent à repenser les pratiques traditionnelles afin d'intégrer

⁶³⁵ « Appendix I », *op. cit.*

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ MORLOT P., « Quelle conservation-restauration pour les objets pédagogiques des collections universitaires et muséales », dans *La Lettre de l'OCIM*, vol. 143, 2012, no 143, p. 5-13.

⁶³⁹ *Ibid.*

⁶⁴⁰ *Ibid.*

⁶⁴¹ *Ibid.*

pleinement ces objets dans les stratégies de gestion des collections. Ainsi, au-delà des différences institutionnelles, cette analyse met en lumière un enjeu commun de concilier durablement les impératifs de conservation, les besoins de la recherche et les exigences croissantes de la médiation muséale.

5.3 RESTAURATION DES OBJETS MANIPULÉS

Cette section examine les pratiques de restauration observées dans les quatre institutions étudiées. Elle met en lumière les différences de traitement entre objets authentiques et fac-similés, les logiques de réparation ou de remplacement adoptées par les équipes, ainsi que les réflexions déontologiques soulevées par l'usage intensif des objets manipulés.

Au sein des quatre institutions étudiées, la restauration et la réparation des objets liés à la médiation révèlent des logiques communes, tout en mettant en évidence des approches différentes selon le statut des pièces, leur fréquence d'utilisation et les contraintes propres à chaque musée. Partout, un équilibre doit être trouvé entre la préservation des collections, la continuité des activités pédagogiques et la sécurité des publics. Toutefois, la distinction entre objets authentiques et fac-similés demeure centrale dans les pratiques de conservation et conditionne directement les modes d'intervention.

Au Préhistomuseum, la différence entre restauration et réparation apparaît particulièrement marquée. Lorsqu'un objet archéologique authentique est endommagé, l'intervention vise avant tout à retrouver une stabilité structurelle et une lisibilité proche de son état d'origine, dans une logique de conservation à long terme et de présentation muséale⁶⁴². Les pièces concernées sont principalement des vestiges issus des fouilles, dont la stabilité matérielle et la lisibilité scientifique doivent être préservées. Les objets destinés à la manipulation sont, quant à eux, rarement restaurés au sens strict, leur usage impliquant déjà une forme d'usure acceptée et intégrée au fonctionnement de la médiation⁶⁴³.

Les fac-similés suivent une démarche différente, davantage liée à leur fonction pédagogique. Leur réparation dépend directement de leur fréquence d'utilisation et de leur état matériel⁶⁴⁴. Lorsqu'un objet manipulable se casse, plusieurs solutions sont envisagées selon la nature des

⁶⁴² Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

⁶⁴³ *Ibid.*

⁶⁴⁴ *Ibid.*

dommages. Certains éléments peuvent être réparés afin de prolonger leur durée de vie, notamment lorsqu'ils comportent des matériaux organiques ou lorsqu'une restauration simple permet de préserver leur valeur d'usage⁶⁴⁵. À l'inverse, des objets plus techniques ou potentiellement dangereux, comme certains propulseurs, sont parfois remplacés entièrement afin d'éviter tout risque pour le public⁶⁴⁶.

Cette gestion reste néanmoins pragmatique. Certains fac-similés particulièrement fragiles connaissent des casses répétées malgré les renforcements apportés. Une statuette représentant une Vénus perd, par exemple, régulièrement sa tête, nécessitant des réparations fréquentes. Une consolidation supplémentaire reste difficile à réaliser sans en modifier l'aspect ou la fonction⁶⁴⁷. Même lorsqu'une nouvelle reproduction est réalisée, les mêmes fragilités peuvent réapparaître. Les limites matérielles du fac-similé sont donc pleinement intégrées dans la réflexion menée autour de la médiation⁶⁴⁸.

Au-delà de leur fonction pédagogique, les reproductions constituent également un terrain d'expérimentation. Leur réparation permet de tester différentes techniques de collage ou de consolidation, mais aussi de former des stagiaires avant toute intervention sur des objets authentiques⁶⁴⁹. Certains fac-similés peuvent ainsi être volontairement endommagés afin de servir de support d'apprentissage⁶⁵⁰. Cette dimension expérimentale illustre bien la place particulière accordée aux reproductions au sein du Préhistomuseum, où elles deviennent à la fois outils de médiation, objets d'étude et supports techniques.

La répartition des rôles est clairement définie. Christian Casseyas intervient principalement sur les fac-similés, tandis que le CCED prend en charge les objets authentiques. Selon les besoins, les restaurations peuvent être réalisées en interne ou confiées à des spécialistes extérieurs⁶⁵¹. Dans tous les cas, la finalité de l'objet (exposition, étude ou médiation) oriente les choix d'intervention et les méthodes employées.

⁶⁴⁵ Entretien de BERTRAND Alexia avec JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 43-45.

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ *Ibid.*

⁶⁵⁰ *Ibid.*

⁶⁵¹ *Ibid.*

À l'Espace muséal d'Andenne, les problématiques liées à la restauration apparaissent étroitement liées aux contraintes de la manipulation répétée. Malgré les conditionnements capitonnés, les sachets de protection ou les traitements préventifs, les objets s'usent inévitablement avec le temps⁶⁵². Les risques de casse, de perte ou d'altération restent présents dès lors que les pièces sont manipulées régulièrement dans un contexte pédagogique⁶⁵³.

Lorsqu'un incident survient, les objets concernés sont systématiquement transmis au service de restauration. Cette prise en charge repose sur un fonctionnement collectif mobilisant plusieurs intervenants aux compétences complémentaires⁶⁵⁴. Dominique Bonjean intervient davantage sur les copies en résine, tandis que Laure Malherbe prend en charge les traitements réalisés au Paraloïd ® B72. Cette organisation demeure toutefois relativement souple et s'adapte aux situations rencontrées, aucun protocole strictement formalisé n'ayant été mis en place à ce jour⁶⁵⁵.

Une distinction déontologique claire est établie entre les interventions réalisées sur les objets authentiques et celles concernant les fac-similés. Le terme de « restauration » est réservé aux vestiges archéologiques, tandis que les interventions sur les reproductions relèvent davantage d'une logique de réparation fonctionnelle⁶⁵⁶. Les objets authentiques sont traités selon les principes classiques de conservation-restauration, notamment grâce à l'utilisation du Paraloïd ® B72, apprécié pour sa réversibilité et sa stabilité dans le temps⁶⁵⁷. Toutefois, ce type de traitement montre rapidement ses limites dans le cadre d'une médiation tactile intensive, les restaurations restant fragiles face aux manipulations répétées⁶⁵⁸.

À l'inverse, les fac-similés autorisent une plus grande liberté d'intervention. Des colles fortes, des vis ou encore des procédés chimiques peuvent être employés afin de privilégier la solidité et la durabilité des réparations. Cette différence de traitement souligne bien l'écart de statut entre l'objet patrimonial et l'objet de médiation⁶⁵⁹.

⁶⁵² Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

⁶⁵³ *Ibid.*

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ *Ibid.*

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ *Ibid.*

Les observations réalisées au fil des activités ont également conduit à certains ajustements concrets. Certaines dents, auparavant manipulées directement, sont désormais présentées dans des sachets de protection⁶⁶⁰. D'autres activités ont été réadaptées en fonction de l'âge du public afin de limiter les risques. Certaines pièces ont également bénéficié d'un meilleur conditionnement ou d'une réaffectation de leurs usages à la suite de recommandations formulées par les équipes⁶⁶¹.

Au Musée des Celtes, les interventions reposent principalement sur une logique pragmatique. Lorsqu'une réparation reste possible et cohérente, elle est privilégiée, dans le cas contraire, l'objet est remplacé⁶⁶². Les dégradations importantes demeurent relativement rares, même si certaines pièces plus fragiles nécessitent une attention particulière et sont manipulées exclusivement par le personnel afin de limiter les risques⁶⁶³.

Le musée dispose parfois de plusieurs exemplaires d'un même élément, facilitant ainsi le remplacement des pièces usées ou endommagées. Les moulages, en revanche, sont peu utilisés dans les dispositifs de manipulation en raison de leur fragilité⁶⁶⁴. Ils servent principalement à la présentation aux côtés des originaux ou dans le cadre de prêts ponctuels, bien que leur sensibilité limite parfois leur déplacement⁶⁶⁵.

« Un objet de médiation, on sait qu'il va s'user. La question, c'est jusqu'où on accepte cette usure. »

Les reconstitutions occupent également une place importante dans les pratiques du musée. Elles peuvent être prêtées dans le cadre d'expositions temporaires, même si leurs matériaux ne répondent pas toujours aux exigences climatiques imposées par certaines institutions⁶⁶⁶. Elles permettent néanmoins de proposer une lecture complémentaire des objets archéologiques en donnant à voir une hypothèse de restitution ou un état supposé de l'objet⁶⁶⁷.

⁶⁶⁰ *Ibid.*

⁶⁶¹ *Ibid.*

⁶⁶² Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 46-47.

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 27 octobre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 32-35.

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁶⁷ *Ibid.*

Au MiaBw, la gestion des objets manipulables repose elle aussi sur un équilibre constant entre conservation, médiation et sécurité. L'exemple de la Vénus de Dolní Věstonice illustre particulièrement cette logique (**Fig. 30**)⁶⁶⁸. La figurine originale, trop fragile pour être maintenue sur son support, a été remplacée par un fac-similé en résine retravaillé et consolidé afin de préserver sa lisibilité tout en permettant son intégration dans le parcours de médiation⁶⁶⁹.

Les objets manipulables sont régulièrement remplacés en raison de leur usure rapide. Certains outils, comme les driller, nécessitent des réparations fréquentes tant leur utilisation est intensive. Les interventions restent cependant généralement ponctuelles et adaptées à l'état de chaque pièce⁶⁷⁰.

Comme dans les autres institutions, les objets utilisés sont sélectionnés en fonction du public concerné. Les pièces tranchantes, pointues ou trop fragiles sont retirées des dispositifs destinés aux enfants afin de garantir la sécurité des participants tout en préservant le matériel⁶⁷¹. La fréquence d'utilisation et la nature des matériaux restent les principaux facteurs de détérioration. Dans certains cas, lorsqu'un dommage survient dans un cadre scolaire, un contact avec l'établissement scolaire peut être envisagé afin de discuter d'une éventuelle contribution aux frais de remplacement ou de réparation⁶⁷².

Enfin, certaines pièces particulièrement sensibles, comme des dents ou des ulna de mammoth, font l'objet de traitements spécifiques au Paraloid® B72 afin de renforcer leur stabilité⁶⁷³. Lorsque des outils en os deviennent trop fragiles ou présentent un risque pour le public, ils sont immédiatement retirés des dispositifs de médiation et remplacés⁶⁷⁴.

Ainsi, malgré des fonctionnements propres à chaque institution, plusieurs constats communs émergent. La manipulation implique inévitablement une forme d'usure acceptée, nécessitant une adaptation constante des pratiques de restauration, de réparation et de remplacement. La distinction entre objets authentiques et fac-similés structure fortement les interventions, tant sur le plan matériel que déontologique. Enfin, ces pratiques montrent que la conservation et la

⁶⁶⁸ Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET C. et Manu (?), Hélécine, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

⁶⁶⁹ *Ibid.*

⁶⁷⁰ *Ibid.*

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² *Ibid.*

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ *Ibid.*

médiation ne s'opposent pas nécessairement, mais s'inscrivent dans une négociation permanente entre accessibilité des collections, transmission des savoirs et préservation du patrimoine.

PARTIE 3 – DISCUSSION

1 ENJEUX ET TENSIONS

1.1 ENTRE CONSERVATION ET ACCESSIBILITÉ

L'un des principaux constats de cette étude réside dans la tension permanente entre les impératifs de conservation et la volonté de rendre les collections accessibles au public. Les quatre institutions étudiées cherchent toutes à développer une médiation active et engageante, où le visiteur ne se limite plus à observer les objets derrière une vitrine, mais devient acteur de sa découverte par la manipulation, l'expérimentation et l'immersion sensorielle. Toutefois, cette accessibilité se heurte directement à la fragilité des vestiges archéologiques et aux contraintes de leur préservation.

La manipulation constitue en effet un risque réel pour les collections. Même lorsqu'elle est encadrée, elle peut entraîner une usure progressive, des chocs, des pertes ou des dégradations matérielles. Les institutions étudiées montrent ainsi que le « risque zéro » n'existe pas. Les exemples observés à l'Espace muséal d'Andenne, avec certaines dents archéologiques légèrement endommagées lors d'animations scolaires, ou encore l'usure progressive des dispositifs tactiles au MiaBw, illustrent concrètement cette problématique.

Face à ces enjeux, les musées développent différentes stratégies d'adaptation. La première consiste à limiter la manipulation des objets authentiques les plus fragiles, au profit de fac-similés ou de reproductions. Cette solution permet de préserver les collections tout en maintenant une approche tactile et immersive. Cependant, l'étude montre également que les fac-similés eux-mêmes subissent une forte usure lorsqu'ils sont utilisés de manière intensive. Leur entretien, leur remplacement ou leur réparation deviennent alors des éléments centraux de la gestion des dispositifs de médiation.

Les observations réalisées mettent également en évidence l'importance de l'encadrement humain. Le rôle des médiateurs apparaît fondamental dans la prévention des risques. Ceux-ci doivent constamment adapter leurs pratiques en fonction du public, du contexte et du niveau de fragilité des objets présentés. La manipulation ne repose donc pas uniquement sur les dispositifs

eux-mêmes, mais aussi sur la capacité des équipes à instaurer un rapport respectueux au patrimoine.

Enfin, cette tension entre conservation et accessibilité soulève une réflexion plus large sur la fonction même du musée. Les institutions étudiées ne considèrent plus uniquement les collections comme des objets à préserver, mais également comme des supports de transmission, d'expérience et de compréhension. Dès lors, la conservation ne consiste plus seulement à empêcher l'usure, mais aussi à permettre l'accès au patrimoine dans des conditions compatibles avec sa préservation à long terme.

1.2 ENTRE AUTHENTICITÉ ET MÉDIATION

La question de l'authenticité traverse l'ensemble des pratiques observées. Dans les quatre institutions étudiées, les visiteurs accordent une importance particulière au statut des objets présentés. La question « est-ce que c'est un vrai ? » revient fréquemment dans les échanges avec les médiateurs, montrant que l'objet authentique conserve une forte valeur symbolique, émotionnelle et patrimoniale.

Cette attente du public place les musées dans une position parfois complexe. D'un côté, les institutions souhaitent proposer des dispositifs interactifs et sensoriels permettant une meilleure appropriation des contenus. De l'autre, l'objet authentique reste difficilement manipulable en raison de sa fragilité et de sa valeur scientifique. Le recours au fac-similé apparaît alors comme une solution intermédiaire, permettant de préserver les originaux tout en maintenant une expérience concrète du patrimoine.

Toutefois, cette étude montre que le statut du fac-similé varie fortement selon les institutions. Au Préhistomuseum, la reproduction dépasse largement la simple copie. Elle devient un outil d'expérimentation permettant de comprendre les techniques préhistoriques, les usages ou encore les modes de fabrication. Le fac-similé peut être cassé, réparé, modifié ou remplacé dans une logique de recherche et de compréhension. À l'inverse, au Musée des Celtes, la distinction entre original et reproduction est davantage affirmée, le fac-similé étant clairement identifié comme un support pédagogique.

Le MiaBw adopte une approche différente, centrée sur l'émotion liée à l'objet authentique. La manipulation ponctuelle de certaines pièces originales vise à créer une forme de « rencontre »

avec le passé, où le visiteur prend conscience de la distance temporelle qui le sépare de l'objet. À l'Espace muséal d'Andenne, la manipulation devient également un moyen de sensibiliser les visiteurs aux enjeux de conservation et à la fragilité des vestiges.

L'étude met ainsi en évidence que l'authenticité ne se limite pas à une opposition entre « vrai » et « faux ». Elle s'inscrit plutôt dans une réflexion plus large sur les usages des objets, leur rôle dans la médiation et les émotions qu'ils suscitent. Les fac-similés ne remplacent pas les originaux, mais viennent les compléter en offrant d'autres formes d'expériences et de compréhension.

1.3 LIMITES INSTITUTIONNELLES

Les pratiques observées révèlent également plusieurs limites institutionnelles qui influencent directement les dispositifs de médiation et de manipulation. Ces limites concernent principalement les moyens humains, financiers et matériels disponibles dans les musées.

La mise en place d'activités interactives nécessite un entretien constant des dispositifs, un suivi des objets manipulés, ainsi qu'un renouvellement régulier des fac-similés endommagés. Cette gestion représente une charge de travail importante pour les équipes. Dans plusieurs institutions, les médiateurs assurent simultanément des fonctions d'animation, de surveillance, de rangement et parfois même de réparation des objets de médiation.

Les contraintes budgétaires influencent également les choix institutionnels. Produire des fac-similés de qualité, assurer leur entretien ou développer des dispositifs multisensoriels représente un coût parfois difficile à assumer sur le long terme. Certaines institutions doivent ainsi adapter leurs pratiques en fonction des moyens disponibles, privilégiant des solutions pragmatiques ou des dispositifs plus facilement remplaçables.

L'étude montre aussi que plusieurs pratiques reposent fortement sur l'expérience individuelle et les connaissances des équipes plutôt que sur des protocoles strictement formalisés. Les décisions concernant la manipulation, la réparation ou le retrait d'un objet sont souvent prises au cas par cas, selon les situations rencontrées. Cette souplesse permet une certaine adaptabilité, mais peut également entraîner des différences de pratiques au sein même des institutions.

Enfin, les espaces de stockage et les conditions de conservation apparaissent comme des enjeux importants. Certaines institutions disposent de réserves climatisées et d'espaces dédiés à la

conservation préventive, tandis que d'autres font encore face à des problèmes de conditionnement ou de manque d'espace. Ces réalités influencent directement les possibilités de médiation et les choix effectués concernant les objets manipulables.

2 VERS UNE TYPOLOGIE DES PRATIQUES

2.1 PLACE DU FAC-SIMILÉ DANS LES MUSÉES

L'étude met en évidence la place essentielle occupée par les fac-similés dans les dispositifs de médiation archéologique. Présents dans les quatre institutions étudiées, ils constituent aujourd'hui un outil central permettant de concilier accessibilité des publics et préservation des collections.

Cependant, leur fonction varie selon les musées. Au Préhistomuseum, le fac-similé est intégré dans une logique expérimentale et pédagogique. Il permet de reproduire des gestes techniques, de comprendre les contraintes matérielles ou encore d'observer les traces d'usure liées à l'usage. La reproduction devient ici un véritable outil de recherche et d'expérimentation.

À l'Espace muséal d'Andenne, le fac-similé sert principalement à rendre accessibles des objets ou des gestes qui ne pourraient être manipulés autrement. Il joue également un rôle important dans la sensibilisation aux enjeux de conservation. Au Musée des Celtes, il participe davantage à l'immersion sensorielle et à l'accessibilité des contenus, notamment à travers des dispositifs tactiles, des ateliers ou des reconstitutions. Enfin, au MiaBw, les reproductions permettent de compléter les manipulations d'objets authentiques tout en limitant les risques pour les collections.

Le fac-similé apparaît ainsi comme un objet hybride, situé entre médiation, expérimentation et conservation. Bien qu'il ne possède pas la même valeur patrimoniale que l'objet authentique, il devient un support indispensable dans les pratiques muséales contemporaines.

2.2 TENDANCES COMMUNES ET DIVERGENCES

Malgré leurs spécificités, les quatre institutions présentent plusieurs tendances communes. Toutes développent des formes de médiation reposant sur l'interaction, l'expérience et la participation active des visiteurs. La manipulation, le geste et les approches multisensorielles

occupent une place importante dans les dispositifs proposés. Les publics scolaires apparaissent également comme des publics privilégiés pour ce type d'activités, la manipulation étant souvent utilisée comme outil pédagogique et vecteur de sensibilisation au patrimoine.

L'étude montre aussi une volonté commune de rendre les visiteurs plus autonomes dans leur découverte, notamment à travers des dispositifs en libre accès, des parcours interactifs ou des espaces de manipulation intégrés aux expositions permanentes.

Cependant, plusieurs divergences apparaissent dans les approches développées. Le Préhistomuseum privilégie une dimension fortement immersive et expérimentale, centrée sur les gestes et la compréhension technique. L'Espace muséal d'Andenne développe une approche davantage axée sur la sensibilisation à la conservation et à la démarche scientifique. Le Musée des Celtes met particulièrement l'accent sur l'expérience sensorielle et l'accessibilité des contenus pour différents publics. Enfin, le MiaBw se distingue par l'importance accordée à l'émotion liée à l'authenticité et à la rencontre avec l'objet archéologique.

Ces différences montrent que la manipulation ne constitue pas une pratique uniforme. Elle s'adapte aux objectifs institutionnels, aux collections disponibles, aux moyens matériels ainsi qu'aux conceptions propres de la médiation muséale. Malgré cela, toutes les institutions étudiées témoignent d'une évolution commune des pratiques muséales vers des formes de médiation plus participatives, sensibles et fondées sur l'expérience.

CONCLUSION

Ce mémoire a permis de mettre en évidence la complexité des pratiques liées à la nature, l'enregistrement, la conservation, la médiation et la restauration des objets archéologiques préhistoriques destinés à la manipulation. L'analyse comparative des quatre institutions a progressivement révélé que ces objets, qu'ils soient authentiques ou fac-similés, ne peuvent être appréhendés uniquement sous l'angle de leur matérialité. Ils s'inscrivent dans un ensemble de pratiques, de choix et de compromis propres au fonctionnement institutionnel des musées.

Plusieurs pistes, bien que pertinentes, n'ont pas été intégrées à cette étude afin de maintenir une cohérence méthodologique. Parmi celles-ci figurent : l'analyse des producteurs de fac-similés et de leurs relations avec les musées ; la question des dispositifs tactiles dans les musées, notamment pour les publics malvoyants ; les enjeux liés au PECA et aux discours pédagogiques associés ; la manipulation des objets dans le cadre des transports et des expositions temporaires ; ou encore l'étude des publics, volontairement écartée ici afin de privilégier une approche centrée sur les professionnels et les pratiques internes.

D'autres axes auraient également pu être explorés, tels que les dispositifs de musées-valises, l'élargissement de la problématique à d'autres périodes chronologiques ou à des collections plus diversifiées, l'étude des droits culturels, ou encore une réflexion approfondie sur le statut du fac-similé à l'échelle de différents types d'institutions.

Enfin, des thématiques connexes, comme la sensorialité au musée (incluant le toucher, mais aussi l'ouïe, l'odorat et le goût), les apports de l'archéologie expérimentale de manière approfondie, les stratégies de communication autour de la manipulation, les dispositifs destinés aux publics spécifiques, ou encore l'impact du numérique sur ces pratiques, constituent autant de prolongements possibles.

Ces pistes, parmi d'autres, montrent la richesse du sujet et les nombreuses perspectives de recherche qu'il ouvre.

L'analyse de la nature des objets révèle d'abord que leur statut ne repose pas uniquement sur leur matérialité, mais sur leur usage et leur inscription dans un dispositif muséal. Les quatre institutions étudiées montrent que la distinction entre objet authentique et fac-similé, bien que théoriquement claire, devient plus nuancée dans la pratique. Le fac-similé, la reproduction ou encore l'objet de médiation ne sont pas de simples substituts, ils acquièrent une fonction propre,

à la fois pédagogique, expérimentale et parfois scientifique. Cette pluralité terminologique et conceptuelle traduit une diversité d'approches, mais aussi une adaptation constante aux objectifs de médiation. L'objet, qu'il soit original ou reproduit, devient ainsi un vecteur de compréhension, un support de geste et un intermédiaire entre le passé et le public.

Le chapitre consacré à l'enregistrement prolonge cette réflexion en mettant en lumière les limites des systèmes documentaires face à ces objets hybrides. Si les institutions partagent un objectif commun de traçabilité et de gestion des collections, les pratiques observées révèlent une grande hétérogénéité. Les fac-similés et objets de médiation occupent une position ambivalente, parfois intégrés aux inventaires, parfois laissés en marge des systèmes traditionnels. Cette situation met en évidence un décalage entre l'importance croissante de ces objets dans les pratiques muséales et leur reconnaissance institutionnelle. Elle souligne également la nécessité de repenser les outils documentaires afin d'intégrer pleinement ces éléments, dont la valeur ne réside pas uniquement dans leur matérialité, mais aussi dans leur usage, leur transformation et leur interaction avec le public.

La médiation apparaît alors comme un espace où ces tensions se matérialisent pleinement. Dans les quatre institutions, la manipulation s'impose comme un outil central, permettant une appropriation sensible et incarnée des savoirs. Elle engage le corps, les sens et l'expérience du visiteur, transformant l'objet en vecteur d'apprentissage actif. Toutefois, cette pratique implique une prise de risque, qu'il s'agisse de la dégradation ou de la perte des objets. Chaque institution développe ainsi ses propres stratégies pour concilier accessibilité et préservation, révélant une diversité d'approches allant de la prudence à l'expérimentation. La médiation ne se limite plus à une transmission descendante du savoir, elle devient un espace de co-construction, où le visiteur est pleinement acteur de son expérience. Dans ce contexte, les fac-similés jouent un rôle essentiel, en permettant d'articuler interaction et conservation, tout en soulevant des questions quant à la perception de l'authenticité.

Cette réflexion se poursuit dans les pratiques de conservation, où se manifeste une tension constante entre protection et accessibilité. Les objets authentiques font l'objet d'une attention particulière, répondant à des normes strictes de conservation, tandis que les fac-similés et objets de médiation sont davantage adaptés à l'usage. Cette différenciation traduit une hiérarchisation implicite, mais aussi une réponse pragmatique aux fonctions attribuées aux collections. Toutefois, la conservation des objets de médiation reste souvent secondaire, limitée à des gestes d'entretien, ce qui peut fragiliser leur pérennité. Leur intégration dans une logique patrimoniale

implique dès lors de repenser leur statut, en les considérant non seulement comme des outils, mais comme des éléments porteurs d'information et de mémoire. La question de la traçabilité, du conditionnement et de la mobilité des objets souligne également la nécessité d'une approche globale, capable de concilier exigences scientifiques et réalités du terrain.

Enfin, la restauration cristallise l'ensemble de ces enjeux. Elle apparaît comme une pratique profondément liée à l'usage des objets, oscillant entre rigueur déontologique pour les pièces authentiques et pragmatisme pour les fac-similés. Les institutions étudiées témoignent d'approches variées, mais convergent autour d'une même problématique, maintenir l'intégrité matérielle des objets tout en permettant leur appropriation par le public. Ce glissement de la restauration vers une logique d'usage traduit une évolution des pratiques muséales, où l'usure n'est plus uniquement perçue comme une altération, mais comme la trace d'une relation vivante entre l'objet et le visiteur.

L'analyse comparative met ainsi en lumière une diversité de pratiques, mais aussi des points de convergence. Toutes les institutions étudiées partagent une même nécessité d'adaptation, une même recherche d'équilibre entre préservation et transmission. Elles témoignent d'une évolution des pratiques muséales, où l'objet n'est plus seulement conservé pour lui-même, mais mobilisé comme un vecteur de relation, d'expérience et de compréhension.

Ce travail souligne également un constat plus large : bien que centraux dans les pratiques muséales actuelles, les objets de médiation restent encore peu étudiés dans la littérature scientifique. Cette marginalité contraste avec leur rôle central dans les pratiques actuelles des musées, en particulier dans les institutions à vocation pédagogique et scientifique. Ils constituent pourtant un terrain d'observation privilégié pour interroger les transformations contemporaines de la muséologie.

En définitive, ce mémoire met en évidence que la manipulation, loin d'être une simple pratique accessoire, participe pleinement à la redéfinition du rapport entre le musée, l'objet et le public. Elle implique d'accepter une part d'altération, de renoncer à une conservation absolue au profit d'une transmission incarnée. Dans cette perspective, l'usure des objets n'apparaît plus uniquement comme une perte, mais comme la trace visible de leur activation, de leur mise en relation avec les visiteurs.

Ainsi, entre préservation et usage, entre authenticité et reproduction, entre norme et adaptation, les pratiques observées invitent à repenser la place de l'objet dans le musée actuel. Elles ouvrent également des perspectives de recherche, en appelant à une réflexion plus approfondie sur ces objets hybrides, situés à la croisée de la conservation, de la médiation et de l'expérience humaine.

BIBLIOGRAPHIE

1.1. OUVRAGES

ABOUDRAR B.-N., *La médiation culturelle*, Quatrième édition mise à jour., Paris, Presses universitaires de France - Humensis, 2025.

CHEVALIER A. et GESCHÉ-KONING N., *Histoire de la médiation muséale Belgique*, Bruxelles,

CRUANES L., *L'immersion : vers une nouvelle norme de l'expérience muséale ? Étude diachronique et critique d'une tendance contemporaine dans les musées en France*, CCSD, 2022.

DESVALLÉES A. et al., *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011.

DESVALLÉES A. et MAIRESSE F. (dir.), *Key concepts of museology*, Paris, Armand Colin, 2010.

GARLANDINI A. et MAIRESSE F., *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022.

GOB A., *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, 5e édition., Malakoff, Armand Colin, 2021.

GOB A., *Le musée, une institution dépassée*, Paris, Colin, 2010.

ROSSELIN C., *La culture matérielle*, Paris, La Découverte, 2005.

SCHALL C., *La médiation: un mal nécessaire pour les archéologues ?*, OCIM, 2016.

ULRIX-CLOSSET M., TOUSSAINT M., DI MODICA K. et PIRSON S., *Le paléolithique moyen en Belgique: mélanges Marguerite Ulrix-Closset*, Liège, Université de Liège. Service de préhistoire, 2011.

VAN GEERT F. et MAIRESSE F., *Médiation muséale : nouveaux enjeux, nouvelles formes*, Paris, l'Harmattan, 2022.

1.2. ARTICLES

ALBERTI S.J.M.M., « Objects and the Museum », dans *Isis*, vol. 96, 2005, no 4, p. 559-571.

BERNASCONI G., « L'objet comme document : Culture matérielle et cultures techniques », dans *Artefact (Paris, France : 2013)*, vol. 4, 2016, p. 31-47.

BERTIN F., « Le stockage des objets archéologiques », dans *Bulletin intérieur (Association Française pour l'Étude de l'Âge du Fer)*, vol. 10, 1992, no 1, p. 3-5.

BOUVIN L., LAOUREUX M.-A., LIBERT M. et RASSEAUX A.-F., « La réplique et l'authentique dans les dispositifs de médiation culturelle au musée royal de Mariemont », dans *Les cahiers de Mariemont*, vol. 43, 2021, no 1, p. 143-146.

BOWRY S., « Fiona Candlin, Art, Museums and Touch », dans *Museum and society*, vol. 11, 2015, no 2, p. 202-204.

CANDLIN F., « Don't Touch! Hands Off! Art, Blindness and the Conservation of Expertise », dans *Body & society*, vol. 10, 2004, no 1, p. 71-90.

COHEN C. et MARQUET J.-C., « Enjeux de la prise de conscience et de la protection du patrimoine – Importance de l'archéologie en milieu scolaire et périscolaire », dans *Bulletin des Chercheurs de la Wallonie*, XLIV, 2005, p. 55–66.

COLLIN F. et JUNGELS C., « Il faut interdire la taille du silex, sauf si... », dans *Bulletin des Chercheurs de la Wallonie*, hors-série n°2, 2010, p. 21-25.

DE KLUIS T., ROMP S. et LAND-ZANDSTRA A.M., « Science museum educators' views on object-based learning: The perceived importance of authenticity and touch », dans *Public understanding of science (Bristol, England)*, vol. 33, 2024, no 3, p. 325-342.

DESVALLÉES A., « Muséologie comme champ disciplinaire: trajectoires », dans *Ciência da informação*, vol. 42, 2015, no 3.

DUPONT L., « L'Objet matériel, moyen de communication en muséologie », dans *Rabaska*, vol. 4, 2006, p. 15-37.

FROGETT L. et TRUSTRAM M., « Object relations in the museum: a psychosocial perspective », dans *Museum management and curatorship (1990)*, vol. 29, 2014, no 5, p. 482-497.

GRASSIN A.S., « Le tournant sensible de la médiation culturelle », dans *La Lettre de l'OCIM*, vol. 202-203, 2022, p. 10-17.

GROGNET F., « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », dans *Gradhiva*, 2005, no 2, p. 49-63.

HENDERSON J. et LINGLE A., « Touch Decisions: For Heritage Objects », dans *Journal of the American Institute for Conservation*, ahead-of-print, 2024, p. 1-13.

JUTANT C. et BOBROFF J., « Objets de médiation de la science et objets de design. Le cas du projet "Design Quantique" », dans *Communication & langages*, 2015, no 183, p. 9-24.

KAESER M.-A., « La muséologie et l'objet de l'archéologie: Le rôle des collections face au paradoxe des rebuts du contexte », dans *Nouvelles de l'archéologie*, 2015, no 139, p. 37-44.

LEVECQ S., COLLIN F. et GOB A., « « Vivre la préhistoire » au Préhistosite de Ramioul, près de Liège (Belgique) », Bulletin des Chercheurs de la Wallonie, XLIV, 2005, 19-26.

MACDONALD S., « Exploring the Role of Touch in Connoisseurship and the Identification of Objects », dans *The Power of Touch*, 1re éd., Routledge, 2007, p. 107-120.

MIRANDA I.D., « Se former à la médiation en archéologie: Un enjeu qui s'impose », dans *Nouvelles de l'archéologie*, 2010, no 122, p. 19-23.

MORLOT P., « Quelle conservation-restauration pour les objets pédagogiques des collections universitaires et muséales », dans *La Lettre de l'OCIM*, 2012, no 143, p. 5-13.

NORIS E., « La « médiation sensible » au musée est-elle une source d'émerveillement ? Vers une approche sensible de la réception », dans *Interrogations ?*, no 40, 2025.

PASSEBOIS-DUCROS J. et PULH M., « Valeur et expérience muséale: Quand la révolution numérique interroge la création de valeur dans les musées », dans *La valeur perçue en marketing*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 157-168.

PÉQUIGNOT B., « Serge CHAUMIER et François MAIRESSE, La médiation culturelle », dans *Sociologie de l'art*, OPuS 23 & 24, 2015, no 1, p. 179-187.

RIEU J.-L., « La médiation dans les musées d'archéologie », dans *Nouvelles de l'archéologie*, vol. 122, 2010, p. 11-13.

RÖSCHENTHALER U., « Of Objects and Contexts: Biographies of Ethnographica », dans *Journal des africanistes*, vol. 69, 1999, no 1, p. 81-103.

SCHLANGER N. et LE MAREC J., « L'archéologie et ses objets: connaissance et communication », dans *MédiaMorphoses*, vol. 9, 2003, no 1, p. 42-48.

SCHWAN S. et DUTZ S., « How do Visitors Perceive the Role of Authentic Objects in Museums? », dans *Curator (New York, N.Y.)*, vol. 63, 2020, no 2, p. 217-237.

TER KEURS P., « Things of the past ? Museums and ethnographic objects: Des objets et leurs musées », dans *Journal des africanistes*, vol. 69, 1999, no 1, p. 67-80.

TISSSEN L.N. et VAN VELDHUIZEN M., « Picture-Perfect - The Perception and Applicability of Facsimiles in Museums », dans *Art & perception (Leyden, Netherlands)*, vol. 11, 2023, no 1, p. 1-53.

TROUCHE, D., (2014) « Émilie Flon, *Les Mises en scène du patrimoine. Savoir, fiction et médiation*, », dans *Sciences de la société*, 93, Éd. Hermès-Lavoisier, 2012.

TYBJERG K., « Exhibiting Epistemic Objects », dans *Museum and society*, vol. 15, 2018, no 3, p. 269-286.

ZINN K., « Material Culture, the Public, and the Extraordinary – “Unloved” Museums Objects as the Tool to Fascinate », dans *Open archaeology (Berlin, Germany)*, vol. 11, 2025, no 1, p. 75-82.

1.3. ARTICLES DE COLLOQUE

GÉTREAU F., « Considerations on Keyboard Conservation and Policy for Facsimiles and Replicas in France », *Convegno Bartolomeo Cristofori : la spinetta ovale del 1690. Incontro di studio per il progetto di restauro*, Oct 2002, Firenze, Italy. p.31-52.

RAYAR F., « Interface tangible pour la manipulation d'objets 3D dans des expositions publiques », *29ème conférence francophone sur l'Interaction Homme-Machine, AFIHM*, Aug 2017, Poitiers, France. p. 199-206.

1.4. ENTRETIENS ORAUX

Entretien de BERTRAND Alexia avec BONJEAN D., DORGE V. et MALHERBE L., Andenne, le 08 décembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 23-31.

Entretien de BERTRAND Alexia avec CASSEYAS C., JUNGLES C. et WERA M., Flémalle, le 12 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 14-22.

Entretien de BERTRAND Alexia avec JUNGLES C. et WERA M, Flémalle, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 43-45.

Entretien de BERTRAND Alexia avec MALHERBE L., Andenne, le 10 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 45-46.

Entretien de BERTRAND Alexia avec PIRET C. et Manu (?), Hélécine, le 19 novembre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 36-42.

Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 27 octobre 2025, dans *Volume Annexes, Annexe 4*, p. 32-35.

Entretien de BERTRAND Alexia avec WALRAET L. et ZENNER F., Libramont, le 11 mars 2026, dans *Volume Annexes, Annexe 5*, p. 46-47.

1.5. ECHANGES PAR COURRIEL

Entretien par courriel électronique de BERTRAND Alexia avec BONJEAN Dominique, le 21 janvier 2026.

Entretien par courriel électronique de BERTRAND Alexia avec ZENNER Florence, le 21 janvier 2026.

Entretien par courriel électronique de BERTRAND Alexia avec ZENNER Florence, le 22 janvier 2026.

1.6. DOSSIER DE PRESSE

Dossier de presse du Musée des Celtes (2025), envoyé par mail de ZENNER Florence à BERTRAND Alexia, le 21 janvier 2026.

1.7. SITES INTERNET

« Ensemble, remontons le temps », page d'accueil, disponible sur le site du Musée d'interprétation archéologique du Brabant wallon <https://www.miabw.com/>, consulté le 03 mai 2026.

Archéologie facsimilés, disponible sur le site Paléoscope, https://www.etsy.com/fr/shop/bijouxlithozen?section_id=40116076, consulté le 03 mai 2026.

Définition : objet, Dictionnaire de français Larousse, disponible sur le site Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/objet/55366>, consulté le 6 octobre 2025.

Espace muséal d'Andenne, disponible sur le site de l'Office du Tourisme de la ville d'Andenne <https://www.andennetourisme.be/poi/espace-museal-dandenne-ema/>, consulté le 03 mai 2026.

Espace pierres polies, disponible sur le site Archéoshop, <https://www.archeoshop.fr/boutique/haches-et-herminettes-polies/>, consulté le 03 mai 2026.

Fossil Hominids, disponible sur le site Bones Clones, <https://boneclones.com/category/fossil-hominids>, consulté le 03 mai 2026.

La Grotte Scladina, disponible sur le site de l'Espace muséal d'Andenne <https://www.ema.museum/scladina>, consulté le 03 mai 2026.

Le Centre d'Étude des Techniques et de Recherche Expérimentale en Préhistoire (CETREP), disponible sur le site Les Chercheurs de la Wallonie, <https://leschercheursdelawallonie.be/cetrep/?cn-reloaded=1>, consulté le 03 mai 2026.

Le domaine, disponible sur Musée d'interprétation archéologique du Brabant wallon, <https://www.miabw.com/le-domaine>, consulté le 03 mai 2026.

Le Musée des Celtes, un concept original à Libramont, disponible sur le site Visit Wallonia <https://visitwallonia.be/fr-be/content/le-musee-des-celtes-un-concept-original-libramont>, consulté le 03 mai 2026.

Le service « collections et recherche », disponible sur le site Préhistomuseum, <https://www.prehisto.museum/fr/centre-conservation-etude-documentation>, consulté le 03 mai 2026.

Le temps en boîte, 4^{ème} primaire, disponible sur le site Préhistomuseum, <https://www.prehisto.museum/fr/ecoles>, consulté le 03 mai 2026.

Mobilier pour modules de fouilles, disponible sur le site Arkéo Fabrik, <https://www.arkeofabrik.com/>, consulté le 03 mai 2026.

Musée archéologique, disponible sur Château d'Hélécine, <https://chateaudhelecine.be/fr/le-domaine/le-musee-archeologique/>, consulté le 03 mai 2026.

Musée d'interprétation archéologique du Brabant wallon (MiaBw), disponible sur le site Arts Publics <https://artsetpublics.be/musees/musee-interpretation-archeologique-du-brabant-wallon-miabw/>, consulté le 03 mai 2026.

Paraloïd B72, disponible sur le site Mon droguiste, <https://www.mon-droguiste.com/paraloid-b72.html>, consulté le 30 mars 2026.)

PIERRET T., « *Toucher l'inaccessible* »: une expo pensée pour les PMR et malvoyants au Musée des Celtes de Libramont, disponible sur RTBF Actus, <https://www.rtbf.be/article/toucher-l-inaccessible-une-nouvelle-expo-pensee-pour-les-pmr-et-malvoyants-au-musee-des-celtes-de-libramont-11506861>, consulté le 03 mai 2026.

Pop-archéo lab, disponible sur le site du Préhistomuseum de Ramioul <https://www.prehisto.museum/fr/pop-archeo-lab>, consulté le 03 mai 2026.

Réhabilitation d'un bâtiment des années 30, disponible sur le site le Phare <https://lephare-andenne.be/le-phare/>, consulté le 27 mars 2026.

Visite groupe scolaire, disponible sur le site Espace muséal d'Andenne, <https://www.ema.museum/visite/groupe-scolaire>, consulté le 03 mai 2026.