

Entrevista

Em 2014, a professora de História da Universidade Federal do Piauí e editora da Revista VOX MUSEI, Áurea da Paz Pinheiro, convidou o Grupo de Trabalho em História dos Museus e do Patrimônio (HiPaM) da Escola doutoral da Universidade de Paris 1 Panthéon Sorbonne para realizar uma entrevista com o professor Dominique Poulot. Aceitamos e incluímos esta atividade como parte das ações do ano 2014/2015 do HiPaM. Fomos acompanhados pela professora Manuelina Maria Duarte Cândido, pelo antropólogo Eduardo Dimitrov e pelo historiador Anderson Holanda para realizar as atividades de elaboração das perguntas, tradução e revisão. Tanto Manuelina quanto Eduardo estiveram com Carolina Ruoso e Andrea Delaplace participando dos seminários organizados desde 2011 pelo HiPaM.

Carolina Ruoso e Andrea Delaplace são doutorandas, orientandas do professor Dominique Poulot e membros do HiPaM; aceitaram realizar uma entrevista, ao lado dos convidados já citados, por considerarem que é fundamental para o processo de aprendizagem o conhecimento da trajetória de um pesquisador, neste caso um historiador. Carolina lembrou que as suas primeiras aulas de Introdução aos Estudos históricos, na Universidade Federal do Ceará, foram baseadas na leitura da entrevista de quatro historiadores, entre eles Michel de Certeau e Carlo Ginzburg, citados nesta entrevista. Deste modo, o interesse em conhecer os caminhos percorridos pelo professor Dominique Poulot também poderia ser enriquecedor na medida em que o seu trabalho como historiador dos museus e do patrimônio fosse melhor compreendido e mais conhecido no Brasil. Essa entrevista esclarece etapas importantes em sua abordagem de historiador, apresenta as suas influências teóricas e sugere caminhos possíveis para nós, jovens pesquisadores e profissionais interessados pelos modos de organização da cadeia patrimonial.

Dominique Poulot é um pesquisador bastante conhecido no Brasil, onde já publicou dois livros *Museus e Museologia* e *História do Patrimônio no Ocidente*, além de vários artigos em revistas especializadas. É professor na Universidade de Paris 1 Panthéon Sorbonne e é responsável pela linha de pesquisa museus e patrimônio na história da arte. É membro do Laboratório HICSA, História Social e Cultural da Arte, onde coordena o projeto “Musée domicile des arts”. Ele também é membro do LAHIC, Laboratório de Antropologia e de História da Instituição e da Cultura, da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (EHESS). Dominique Poulot é, por fim, membro honorário do Instituto Universitário da França e presidente do Comité de Trabalhos Históricos e Científicos da Escola de Chartes. Ele nos contou sobre a seu percurso de pesquisador, como se aproximou do tema dos museus e do patrimônio por meio das relações entre patrimonialização e vandalismo, como trabalhou com antropólogos e, em seguida, como enxerga os museus e o papel do historiador. Esta entrevista foi realizada por e-mail em agosto de 2014 e traduzida e revisada no primeiro semestre de 2015.

Desejamos a todos uma boa leitura.

1. Dominique Poulot você poderia nos contar a respeito da sua trajetória de formação como historiador?

Eu me formei em História entre o fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, no momento em que a Escola Francesa de História era uma das mais famosas do mundo; sem dúvida nenhuma, a mais original em suas diferentes formas de explorar gêneros e objetos, uma parte vinculava-se diretamente a tradição da Escola dos Annales com uma perspectiva inspirada no marxismo, eu me interessei particularmente pela questão das representações simbólicas, desenvolvendo uma dissertação sob a orientação de Maurice Agulhon, na Sorbonne. Seguido daquele sobre memória coletiva, uma segunda dissertação defendida na EHESS sob a orientação de Pierre Nora. Colaborei, nesse momento, com o grande projeto coletivo Lugares de Memória, que começava a se formar.

Outra grande influência intelectual do momento foi a comemoração em 1989 da Revolução Francesa, em seu bicentenário. Eu defendi minha tese de doutorado nesse ano. Ela tratava das origens intelectuais do patrimônio e da formação dos museus na França precisamente no momento da grande revolução. Após o doutorado, eu fui, como Jean Monnet Fellow, ao Departamento de História e ao Centro de Cultura Europeia do Instituto Universitário Europeu (Florença) entre 1990 e 1991. Assim, alarguei meu horizonte organizando um colóquio europeu sobre a temática da construção do patrimônio. O Instituto Europeu era, então, uma instituição nova, e podia-se escutar, e ler, uma produção intelectual diferente, tanto norte-americana como europeia (alemã e inglesa, para além das referências francesas e italianas que eu já conhecia bem). Essa perspectiva

européia tornou-se presente em todas as etapas de minha pesquisa, em particular no programa European National Museums, que eu codirigi esses últimos anos.

Outra inspiração foi a interdisciplinariedade que eu pratiquei, junto com os sociólogos do Centro de Sociologia das Organizações do CNRS, como pesquisador associado, principalmente com Catherine Ballé, que trabalhava sobre a sócio-história dos museus europeus; em seguida com os etnólogos, que falaremos mais adiante. Enfim, minha nomeação a uma disciplina de História da Arte na Sorbonne, em Paris, a partir dos anos 2000 abriu-me uma última experiência disciplinar, a da História da Arte. André Chastel esteve na minha banca, o que fazia sentido pelo tema, mas minha formação na área, no início, era de um amador. Eu conhecia bem, por outro lado, os trabalhos e perspectivas do curatorial e do museum studies no contexto europeu e norte-americano, por ter lecionado regularmente no Québec, após ter lido e frequentado muito meus colegas do Québec e de Montreal. Foi como Getty Scholar, bem mais tarde, que tive tempo para pensar sobre a articulação entre história e história da arte por meio da noção de dispositivo de exposição (display). O convite posterior para eu lecionar no departamento de História da Arte de Columbia, permitiu-me estreitar laços com os colegas da revista *Future Anterior*, e de integrar um dos locais de publicação mais estimulantes da atualidade sobre patrimônio, especialmente arquitetural. Mais ou menos simultaneamente, eu entrei para o comitê da revista *Museum & Society* de Leicester, a capital britânica dos museum studies.

2. Como você se aproximou do tema da história dos museus e do patrimônio? Quais foram as motivações e experiências que o estimularam a pesquisar este tema?

Minha temática de pesquisa, desde os diplomas de mestrado, versa sobre a história dos museus e sua relação com as construções nacionais, em particular no momento revolucionário francês e europeu. Esse tema não era tratado nem pelos historiadores, que se interessavam mais pelas imagens seriais, e pelos seus usos de massa; nem pelos historiadores da arte, que deixaram esse campo aos conservateurs de museus, seguindo uma divisão de tarefas (disfarçando uma hierarquia implícita) particularmente forte no caso francês.

Minha tese se inseria entre uma história da iconoclastia e do vandalismo revolucionário (que estivera no centro de fortes polêmicas durante todo o século XIX, sendo objeto de releituras ao longo da guerra fria), queria, portanto, oferecer uma nova interpretação, e uma história da patrimonialização que até então só existia enquanto esboço. Esses primeiros trabalhos se inscrevem, cronológica e intelectualmente, entre as análises de Maurice Agulhon sobre a iconografia política da cultura republicana (*les Mariannes*) e o empreendimento de Pierre Nora para reescrever a história nacional au *seconde degré*

O objeto de minhas pesquisas, entre história e história da arte, participava da problemática geral dos lugares de memória, por conta da importância dada sobre as memórias dos museus, e de uma história dos usos do passado (na ocorrência fortemente destrutiva) pelo interesse dado ao vandalismo. É preciso sublinhar a esse respeito a importância da historiografia britânica, frequentemente ignorada, quando ela não subestimada na França, a propósito das práticas relativas ao passado, da invenção das tradições etc. A ideia era a de que a realidade designada pela palavra “herança”, ou “patrimônio”, não teve um desenvolvimento linear e contínuo até os nossos dias, mas ela revestiu configurações diferentes seguindo as épocas, em função das relações que essas épocas mantêm com o passado e com o futuro. Buscava-se evitar a abordagem internalista da história da história, ou da história da história da arte, praticando uma história intelectual e cultural muito diversificada tanto em seus objetos como em seus métodos. No âmbito das pesquisas especialmente dedicadas à revolução francesa, esse trabalho almejava considerar conjuntamente, em seus materiais e em suas representações, a apropriação de uma cultura histórica entre retomada e recusa, até mesmo sua abolição. Uma questão posterior foi a de definir “museu” e “patrimônio” na longa tradição republicana, como organizações e como regimes de publicização, e como saberes.

Em seguida, orientei-me em direção da história da razão patrimonial na Europa, entre os séculos XVIII e XX. Esse foi, de início, o tema de minha Habilitação para orientar pesquisas e, depois, como mestre de conferências, na EHESS em 2002-2003. Tratava-se de propor uma análise dessa razão patrimonial, que observamos os progressos a cada instante em nossas sociedades, ao lado das análises de especialistas ou das validações eruditas necessárias a tal ou tal ocasião comemorativa, ou para uma determinada iniciativa política.

Para compreender essa inflexão de minha abordagem, é preciso, sem dúvida, inscrevê-la na situação do patrimônio e dos museus franceses naquele momento. Na sequência do Ano do Patrimônio, eles foram beneficiados pela política cultural de Jack Lang durante o governo socialista, na qual passaram por uma renovação muito importante e que acarretou num sucesso de público inédito. De certo modo, estes foram os Trinta anos Gloriosos do Patrimônio. Em particular, o uso público dos museus – que já tinham sido objetos de numerosas reflexões ao longo da década de 1970, com, por exemplo, a invenção do ecomuseu – tornou-se um verdadeiro assunto no âmbito da inteligência coletiva e, de maneira mais específica, nas pesquisas de ciências sociais.

Ao invés de celebrar ou condenar o movimento de patrimonialização que estava em curso, minha intenção era reconstruir a história, recompor as lógicas internas dos museus – enfim tomá-los como verdadeiros objetos de estudo.

Ao interessar-me sobre as diversas configurações pouco a pouco produzidas por esse dispositivo de enquadramento de lugares, de práticas e de artefatos, eu queria recusar as abordagens rígidas e a-históricas, em termos de cânone, para vislumbrar, ao contrário, as modalidades de pertencimentos “públicos” e de apropriações, individuais ou comunitárias, dos “antigos objetos” de família recentemente postos em museu e dos “bens culturais” tradicionalmente celebrados. A institucionalização de tais objetos se desenvolve

por meio das sociabilidades que eles cultivam, das ligações específicas das quais eles se nutrem, dos saberes que eles exprimem. Uma explicação histórica do regime patrimonial pode esclarecer essas relações cívicas, assim como alimentar a investigação das ciências sociais sobre a gênese de nossas imagens comuns.

Eu quis contribuir com o desenvolvimento de um domínio do conhecimento até então marginal, ou dominado, na hierarquia dos objetos legítimos. O novo campo dos “museum studies” é ainda pouco conhecido na França em relação aos estudos sobre a história das bibliotecas, história dos públicos e do lazer, campos mais explorados ao menos desde os trabalhos de Roger Chartier, Adeline Daumard e Alain Corbin respectivamente, tem sido possível avançar posições em uma história da patrimonialização que não seja nem comemorativa nem instrumentalizada, e que ambicione praticar a comparação. As reivindicações disciplinares estão sendo operadas entre Ciência da Informação e da Comunicação, Sociologia das Organizações, Sociologia dos Públicos, Antropologia, ora conduzem a uma disciplina nova, a “museologia”, com ambições um pouco incertas, ora defendem um conjunto de perspectivas críticas.

3. Podemos falar em historiografia contemporânea dos Museus e do Patrimônio? Quais são as mudanças e continuidades que você apontaria neste começo do século XXI neste campo de estudos?

Durante os últimos vinte anos, na França e no resto do mundo, o horizonte dos museus passou do quadro nacional, ou europeu, para uma perspectiva mundial. As aproximações precedentes de uma história da arte, no sentido estrito do termo, tornaram-se, ao menos em parte, estudos da vida dos objetos e suas representações. As vias tradicionais da erudição foram revisitadas para fazer de um novo *connoisseurship* uma ferramenta crítica estimulante. No início da década de 2010 o Getty Research Institute, por iniciativa de seu novo diretor, Thomas Gaetgens, colocou em sua agenda o estudo da arte entre coleções, exposições, e circulações, dando atenção inédita a noção de montagem. A partir de 2012, o congresso internacional de história da arte de Nuremberg passou a estimular o debate acerca do “objeto”. A condução dos estudos de cultura material e de antropologia, simultaneamente, fazem passar ao primeiro plano esse mesmo ponto de vista dos objetos: eles evocam um certo número de traços, a qualidade “preciosa”, ou ainda o valor patrimonial, enfim, a capacidade a suscitar em torno deles os “amigos dos objetos”. As abordagens antropológicas estão se tornando cada vez mais importantes nos museus. Ela acompanha uma mutação particularmente notável dos estabelecimentos na França. Desse modo, a abertura do Museu do Quai Branly corra, em meio a polêmicas, a afirmação, desde há muito tempo esboçada, de uma leitura estética (mas também laica, o que foi muito menos comentado) das culturas e se opõem às abordagens tanto etnológicas como comunitárias.

Mais do que aprovar ou condenar o movimento em curso dos museus, interessei-me pelas diversas configurações pouco a pouco produzidas por seus dispositivos – quer dizer, procurei tentar explicar as modalidades de definições “canônicas” dos objetos de museus e suas apropriações, individuais ou coletivas. Eu quis dar conta de uma institucionalização de certos objetos desenvolvida por meio da sociabilidade que eles cultivam, as relações específicas com as quais eles se nutrem, os saberes que por meio deles são evocados e suas implicações cívicas. Da maneira como a compreendo, a historiografia dos museus não busca explorar a opacidade dos objetos de patrimônio por meio de uma abordagem hermenêutica própria à história da arte, nem calcular – paralelo ao seu interesse artístico, documental, ilustrativo ou erudito – o valor comunicacional em nome de uma expertise em museologia.

4. Você é orientador de doutorado na Escola Doutoral em História da Arte, você trabalhou para construir uma linha de pesquisa de museus e patrimônio na História da Arte, qual é a importância desta linha de pesquisa no interior desta área específica? Como o fato de pensar os museus pode contribuir para os estudos em história da arte e qual é a contribuição do historiador para os Museus do século XXI?

Já faz uns vinte anos que o patrimônio é um assunto atual, principalmente por conta da ascensão dos museus, do colecionismo, da amplitude e da diversidade das políticas de patrimônio pelo mundo e, enfim, da emergência da noção de patrimônio cultural imaterial. Ele é, atualmente, um campo de estudo privilegiado, para os historiadores, historiadores da arte e etnólogos, em torno de três temas principais: história dos museus; as vicissitudes do “culto modernos aos monumentos” (segundo a fórmula do historiador da arte vienense Alois Riegl); com a patrimonialização dos locais e paisagens, dos “lugares de memória” (Pierre Nora), enfim da diversidade das práticas culturais que vão da “alta cultura” ao turismo “banal”.

A abordagem hermenêutica, própria a história da arte, visa explorar de diversas maneiras a opacidade de alguns objetos de patrimônio – as obras de arte – e os tornar visíveis e compreensíveis segundo metodologias, de início, concorrentes quando não contraditórias: ora semióticas, ora historicistas, ou ainda cognitivistas. Uma outra perspectiva se encarrega de considerar o interesse documental, ilustrativo ou erudito de certos objetos, ou ainda seus valores comunicacionais.

Em suas formas “clássicas”, o estudo do patrimônio tem, em geral, a ambição de oferecer a narrativa de uma consciência coletiva, desde seus primeiros fundadores até seu apogeu sob uma administração esclarecida. Essa imagem – de uma continuidade patrimonial que a história da arte classicamente cultivou, em particular na França, essa dos “anos gloriosos” do patrimônio e do Inventário, em um desenho intelectual partilhado que vai de Bernard Teyssède à André Chastel. Adianto que a “evidência” do patrimônio confere ao discurso moderno uma “credibilidade” específica. Que ela desenvolve-se em

convenções e em procedimentos diante dos objetos e das culturas, que ela dá lugar aos diferentes registros, tais como o acesso, a (re) apropriação, e a emoção – que ela se alimenta de diversas civilidades. O objetivo é investigar as construções patrimoniais enquanto diferentes modos de apropriação e tratamento do passado, na sua variedade de estilos – o estilo encarnando uma “noção de perspectiva histórica” de acordo com a elaboração de Carlo Ginzburg. Nós intencionamos mostrar como são relatados os “achados” através de inventários, percursos e comércios e, como em paralelo as intrigas são elaboradas, os tipos de inventores e de patrimônios em uma relação com a “ecologia das imagens” e dos lugares. Em particular, trata-se de olhar para os patrimonializadores (ou os amigos de objetos e monumentos) por meio de seus testemunhos, (auto)biografias, os julgamentos de seus pares, ou sua própria produção erudita, e confrontá-los a uma legitimidade cultural que eles reconhecem ou que eles negam, de acordo com cada caso.

5. Na segunda parte do seu livro *Musée, Nation et Patrimoine* você aborda as questões em torno do vandalismo, mostrando como os processos patrimonializadores da República das Letras eram também vandalizadores. Seria possível escrever uma História do Vandalismo como História do Patrimônio?

Os museus franceses participam da problemática ampla a respeito da questão em torno da recepção do passado e das formas do vandalismo por conta de sua ligação com a Revolução e, mais largamente, com a cultura republicana. Esse é um elemento muito importante para compreender a especificidade dos museus na França.

Em 1789, o museu francês encarna a ruptura com o segredo das coleções do antigo Regime e apresenta-se como ícone do Iluminismo. De fato, as questões dos museus foram primeiramente colocadas sob a forma de uma política de espírito público, surgida no fim do século XVIII. O museu revolucionário não surgiu ex nihilo: suas galerias ilustram a importância das coleções monárquicas e nobiliárias, com o peso de uma tradição erudita que forneceu a ele seus parâmetros de classificação e interpretação. Ele testemunha ainda a admiração continuada pelas obras primas e a permanência dos modelos para emulação dos artistas. A Revolução não foi uma “revolução cultural”, tal como o século XX conheceu. Concretamente, ela herdou as disposições previstas pelo último Diretor de Edificações (Directeur des Bâtiments) da monarquia para abrir o *muséum* no Louvre e fazer dele um instrumento do reinado. Disso resultou nada menos do que o museu revolucionário, que ilustra exemplarmente esse gesto de abertura e um dos grandes mitos fundadores da Revolução. Ele encarna, no mais alto grau, a conquista de um novo direito: aquele de ver as riquezas nacionais e de tirar, se possível, benefício para toda a coletividade – a glória das escolas francesas, a prosperidade da indústria nacional.

O museu supõe, em sua versão jacobina, um público espontaneamente receptivo, mobilizável pela simples via de um quadro utópico, de uma livre educação que irriga todo o corpo social. Ele torna-se um instrumento de opinião: ele envolve uma censura do

fanatismo e da superstição que algumas obras poderiam alimentar junto aos espíritos fracos. Uma grande parte da literatura sobre o público no museu responde, assim, a uma preocupação de vigilância do espírito público. Para além disso, nada precisamente avançou sobre o público “real” ao qual o museu é destinado. Sendo mais exato, no mínimo com o ministro Roland, numa carta ao pintor David de 17 de outubro de 1792, publicada em diversos jornais, pregava-se que o novo museu “deve chamar e fixar a atenção dos estrangeiros, [...] nutrir o gosto às belas-artes, recriar os amadores e servir de escola aos artistas”. Resumindo, a única atitude legítima do público no museu é de renunciar a exercer suas faculdades críticas. Para tomar a metáfora kantiana, desenvolvida no texto Resposta à pergunta: “O que é o Iluminismo?”, o museu, como o médico, o oficial ou o padre, diz ao público: admire, desfrute e cale-se.

Em 1848, a segunda república cola seus passos aos de 1789 para desenhar uma espécie de vulgata republicana do museu. A tradição museográfica jacobina que então se desenha caracteriza-se por um esforço centralizador, no Louvre, e pelo controle dos estabelecimentos do interior (regulamentos e inspeções, envio de obras e trocas). O museu é destinado a servir à glória dos artistas e, se necessário, os socorrer encomendando-lhes trabalhos diversos (restaurações, cópias, moldes, gravuras), organizando concursos, ou atribuindo-lhes responsabilidades administrativas.

Com a III República, a partir da década de 1870, o museu torna-se uma peça importante do sistema de Belas-Artes, com a expectativa de um refinamento do gosto nacional e a preocupação da prosperidade pública: o todo na vontade de reforçar o regime. É sobretudo com o ensino do desenho, acessório de instrução pública, que o museu republicano quer encontrar seu público. Jules Ferry evoca os valores de “um ensinamento verdadeiramente educador” que passa pela preocupação em relação aos “acessórios”. A circular ministerial de 26 de abril de 1881 diz que “se é na escola que a criança e o operário recebem o ensino, é sobretudo no museu que eles encontram o exemplo”. É assim, então, que se constitui essa aliança do museu e da escola que a socióloga Dominique Schnapper observou nas representações francesas a partir dos anos 1960, e que fazem da instrução pública o meio privilegiado de combater, senão de eliminar, todo o risco de vandalismo – um risco que faz parte, desde então, da memória coletiva e das representações culturais do Francês. Concretamente, contudo, como mostra a mediocridade do “hangar” do museu do Luxemburgo, dedicado à arte contemporânea, o investimento público em favor da arte continua frágil.

6. Você trata do Vandalismo como parte do Drama Social, considerando o Vandalismo como um dos ritos de passagem, como nos explicou Victor Turner. O Vandalismo como é compreendido nos dias atuais, é também parte de um Rito de Passagem, uma performance do Drama Social na Cultura?

Eu acredito que é preciso encarar o vandalismo não como o oposto à conservação, como se houvesse dois mundos separados, como contrários absolutos, mas como um dos polos de um conjunto de atitudes face aos objetos em geral. Toda uma série de atitudes ou

de atividades podem parecer “vândalas”, em certas circunstâncias, a estratos da comunidade ou, ao contrário, como, se não autorizadas, ao menos banais e sem consequência. A cada instante uma série de negociações ínfimas se organizam e redefinem os limites das intervenções. Mas no espaço do museu esses ajustamentos não são tolerados, porque trata-se de um espaço completamente diferente do espaço ordinário. Há, portanto, toda uma série de práticas infra-vândalas que podem parecer intoleráveis em um espaço público particular, num dado momento.

A construção do vandalismo é um efeito liminar, onde uma mancha de tinta sobre um manuscrito pode ser tão ou mais impactante do que a destruição de uma estátua. Esse foi o caso de Paul-Louis Courier e da mancha de tinta que ele espalhou inadvertidamente sobre o manuscrito de Longus descoberto em Florença, para tomar um caso já célebre que se desdobrou para um conflito diplomático. O problema de toda história do vandalismo, que é um gênero específico da história da arte desde praticamente as origens desta disciplina, é de reunir toda uma série de atos, de intervenções, de práticas, sob o título excepcional, mas enganoso, ou pouco significativo, das intenções do autor. Ao menos que, sob o modelo de Borges, se imagine uma história da infâmia vândala em forma de história da eternidade.

7. Os museus podem ser compreendidos como espaço liminar?

O caráter da liminaridade – tal como em Turner, em particular, e outros a definiram – é sua ambiguidade, sua natureza transitiva, sendo uma outra versão da “zona de contato” popularizada por James Clifford quando tratou dos museus de etnologia. A liminaridade faz também parte das categorias de ritos de passagem tal como Van Gennep os concebeu, entre a separação e a nova agregação de um conjunto. Assim, a liminaridade pode ser utilizada como uma maneira de ler a visita ao museu e o que nela se desempenha, enquanto alguns intérpretes enfatizaram sobretudo seus traços rituais, e com a crítica institucional. O conceito foi particularmente utilizado pelos especialistas da educação informal nos museus, para interpretar as interações entre visitantes e os objetos expostos, o que André Desvallées, o museólogo francês, chamou de “expôts”. Mas fala-se também de liminaridade a propósito de certos museus de memória, ou de consciência, por evocar os limiares que podem ser dispostos durante o percurso do estabelecimento a fim de suscitar o recolhimento, a emoção, ou o trabalho de luto. De maneira geral, a evocação propriamente “turneriana” tem a vantagem de suscitar aproximações com um outro grande tema de estudos de Victor Turner, a peregrinação, e evocando tudo aquilo que uma visita ao museu mantém com a tradição da rota regrada do peregrino.

O visitante do museu contemporâneo forja sua personalidade graças a suas escolhas e a seus desprezos, a sua expertise e a sua ignorância. Disputar objetos é falar de valores, moral, e no final das contas, identidade(s). Desse modo, partilhar uma mesma

visita é forjar uma solidariedade ou testemunhar um pertencimento; mais ainda, inscrever-se numa emulação.

As visitas de museus conhecem uma permanente busca de identidade pessoal, pois a participação numa comunidade é, ao final, a aposta última da autêntica relação esperada entre o público e um museu. Não é por acaso que se observa, nessa questão, o surgimento de múltiplas narrativas de visitas, primeiro na literatura profissional, acadêmica e especializada, depois nas coleções mais gerais. Certamente, a literatura de visita faz parte desde sempre da literatura artística. Observa-se atualmente, porém, um perceptível interesse pela coleção de pontos de vista, frequentemente da parte da própria instituição. Essa é uma das implicações do biográfico no museu. Em uma publicação comemorativa do aniversário do Museu de História Nacional do Rio, por exemplo, pediu-se aos diferentes “visitantes” dessas últimas décadas para que contassem seus percursos mais ou menos diversos e suas trocas com os objetos do museu.

8. Como aconteceu o seu diálogo com a antropologia e qual é a importância da produção de Victor Turner ou de outros antropólogos para o seu trabalho de historiador? Como o diálogo entre antropologia e história, tão fecundo desde a *École des Annales*, vem ocorrendo especificamente nessa área dos museus?

A formação intelectual francesa dos anos 1970 era marcada pela preponderância do estruturalismo, face ao marxismo, de Claude Lévi-Strauss, leitura obrigatória mesmo se não fossemos um estudante de etnologia. Nesse momento em que Jacques Le Goff e outros pretendiam se servir do estruturalismo para renovar suas abordagens. O que foi batizado de antropologia histórica, um termo relativamente vago, que recobria desde uma certa história religiosa e cultural, de Alphonse Dupront até Michel de Certeau; a releitura da história econômica e social iniciada por Georges Duby; e que iria rapidamente até o mundo das artes e das imagens. De minha parte, eu queria, no início, inscrever minha dissertação de mestrado sob a direção de Michel de Certeau, mas ele era apenas encarregado de cursos na Paris 7, onde me disseram que ele não tinha autorização para orientar trabalhos.

Os novos e fascinantes problemas da antropologia entravam, por vezes, em conflito com as abordagens históricas: a experiência de Maurice Agulhon tinha podido mostrar ao longo dos debates a propósito da sociabilidade, ou da iconografia feminina. As aproximações foram sempre difíceis aos mais antigos. Eu me confrontei com essa dificuldade no momento de minha entrada no CNRS, pela via de um vínculo de 2002 a 2005 num laboratório misto entre a EHESS e o Ministério da Cultura, que no início se chamava LAIC e que se tornou, em razão da posição de alguns historiadores, o Laboratório de História e Antropologia da Instituição e da Cultura – LAHIC – dirigido até hoje por Daniel Fabre. Essa experiência permitiu-me descobrir um continente disciplinar particular, inspirado tanto pelos etnólogos italianos, em particular, como pelos clássicos

de uma abordagem da etnologia francesa que estavam se iniciando em pesquisas de campo camponesas e rurais, e eram nutridas por problemáticas de identidade autóctone da Missão do Patrimônio Etnológico em torno de Isac Chiva e da revista *Terrain*.

Dando uma guinada reflexiva, seguindo a fórmula dos *Annales*, o Laboratório mais ou menos se identificou com a revista *Gradhiva*, que se tornou a revista do museu do Quai Branly, e investiu bastante em uma história dos interesses etnográficos franceses, da cultura literária e dos patrimônios. A noção de rito de passagem, os interesses pela peregrinação, fazia parte do legado cruzado entre historiadores e etnólogos, e podia dar lugar às reapropriações mais ou menos fluidas. Pareceu-me, ao fim dessa experiência, que a abordagem de certos antropólogos contribuiu à uma melhor compreensão das emoções e das compulsões, dos nexos e ligações, cujos domínios do patrimônio e da coleção testemunham tão exemplarmente.

9. Você esteve no Brasil algumas vezes, conheceu diferentes museus, entre eles o Museu da Maré no Rio de Janeiro. Em seguida, organizou em 2012 (em Paris) um seminário que intitulou com a seguinte pergunta: “Que racontent les musées du XXI^e siècle?” (O que contam os museus no século XXI?), no panfleto havia uma fotografia do Museu da Maré. Então, o que contam os museus do século XXI? Você acredita haver um discurso homogêneo entre os museus do mundo? Quais seriam as especificidades e semelhanças entre os museus de países “centrais” como França, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos, para o de países “periféricos” como o Brasil?

Um dos temas da cultura de museu hoje em dia é o da distribuição democrática dos conhecimentos e fruições. No fim do século XX, segundo a definição do ICOM (Conselho Internacional de Museus) o museu é “uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público e que faz pesquisas relativas ao testemunho material do homem e de seu ambiente, os adquire, conserva, comunica e, sobretudo, os expõe para fins de estudo, educação e deleite”. Essa definição teórica que se pretende global recobre uma grande diversidade da paisagem museal e de suas práticas, que se pode evocar nessas relações de imagem, de públicos, de gestão, de regulamentação ou ainda de arquitetura. A evidência de tal ou tal museu envolve, no discurso contemporâneo, uma “credibilidade” específica, expressa em convenções e em procedimentos diante dos objetos e das culturas.

Hoje em dia, a visita a museus assume justificativas diversas, algumas tradicionais: aprendizagem, edificação moral e patriótica, turismo e entretenimento. As distribuições sociais e culturais são muito visíveis, e cerca de um terço da população sempre esteve mais ou menos excluída nos países desenvolvidos, e muito mais do que esse montante nos países mais jovens ou emergentes. O conjunto dos valores antigamente ligados à noção de “gosto nacional” praticamente se esvaneceram em alguns países, ao passo que eles continuam vivos, por vezes centrais, em outros. No entanto, por toda parte os museus

parecem ser alavancas de desenvolvimento, tanto político ou cultural como econômico, pelo viés de sua frequência turística e de sua projeção. A renovação do Museu de História Nacional do Rio nas últimas décadas é um testemunho eloquente dos investimentos consentidos para dotar o país de um museu nacional cientificamente coerente, acessível, identitário e, também, atrativo para o turismo internacional. O mesmo pode ser dito para a transformação arquitetural da Pinacoteca do Estado de São Paulo que responde a um modelo de museu de arte o qual encontra-se diversas encarnações em todo o mundo.

Em um contexto de crise fiscal aguda, o enfraquecimento do apoio financeiro dos Estados ou a diminuição das contribuições de fortunas privadas e de empresas atingidas pela crise, obrigaram muitos museus a mobilizarem todo tipo de recursos. Os resultados são desiguais. Tornou-se banal ver estabelecimentos abertos vinte quatro horas por dia para algumas exposições, para o uso de algumas empresas, ou ainda o inverso, fechados por conta do “baixo orçamento”, por vezes visando a conservação dos recursos. As tarefas de coleta e estudo, fundamentais a longo prazo, ou o investimento necessário em reservas e restaurações, ficam em risco. Mesmo se a história dos museus na era do liberalismo sempre esteve ligada a filantropos e mecenas que desejavam ter sua respeitabilidade reconhecida, contribuindo com o seu crescimento, certos episódios recentes revelaram os limites desse modelo. Após o “templo museu” do primeiro século XX, e do “Forum Museum” caro a década de 1970, um “museu universitário e centro de pesquisa” emerge na nova sociedade do conhecimento e a falta de financiamento torna-se ainda mais prejudicial para os países com menos recursos.

A profissionalização do pessoal de museu progrediu incontestavelmente, num contexto de crescimento geral das exigências de formação acadêmica, mas também de divisão do trabalho que coloca em evidência alguns produtores de exposições e de diretores “leaders” sobre uma paisagem definida na qual os curadores estão submetidos a organizações cada vez mais burocráticas.

A história das transformações sucessivas dos patrimônios conforme os conflitos, os processos de colonização e de exploração de territórios se inscreve em uma longa duração, aberta pelas mobilizações contraditórias em torno dos casos das “primeiras nações” na América do Norte, Estados Unidos e Canadá, e os aborígenes no Pacífico. No interior de um mesmo Estado, elaboram-se modalidades de transferência até então conhecidas a propósito de trocas internacionais. Sobretudo, a emergência de lógicas que se opõem ao modelo científico moderno tal como o Ocidente construiu, que repousava sobre a confusão entre coleta e estudo, apropriação e saber.

O desaparecimento ou destruição de uma parte dos “patrimônios” dos museus é o preço a pagar pelo reconhecimento do valor do “outro”, que recusam a conservação material erudita por ela mesma: é a lógica do NAGPRA nos Estados Unidos. O caso do Museu do Índio no Rio de Janeiro é um bom exemplo da maneira de conciliar a participação das comunidades e a manutenção da estrutura tradicional, que é o museu. Enfim, para além das relações evidentemente próprias a cada história nacional de

exterminação e espoliação, da violência organizada e legitimada, esses processos inscrevem-se em um novo espaço internacional e imaterial dos patrimônios.

Hoje em dia, a noção de patrimônio mundial, imaginado pela Unesco, criou um quadro de referência simbolicamente poderoso e politicamente interessantes para os diferentes Estados, mesmo se suas repercussões econômicas sejam menos evidentes do que se diz. A extensão de um modelo europeu ao conjunto da comunidade universal põe a questão da universalidade das definições de patrimônio, e de suas eventuais hierarquias, como a invenção de uma ética e de uma governança internacionais. As reflexões sobre a noção de patrimônio universal e a ideia de propriedade cultural podem tomar forma de polêmicas filosóficas (entorno de K Appiah e de seu apelo universalista nos Estados-Unidos) ou de debates profissionais (como no manifesto dos grandes museus ditos “universais”, em torno do diretor do Brith Museums, Neil McGreggor), mas eles levam sempre a releituras dos episódios do século XIX e XX.

A análise do desenraizamento e da perda de aura da obra fora de seu contexto teve, por outro lado, um desenvolvimento tanto com o aumento da cooperação entre instituições para inventar modos de trocas e de circulações temporárias inéditas, como com a realização de reproduções técnicas perfeitas e, no horizonte, de uma substituição possível da cópia pelo original. Em 2006, o ICOM propôs um repatriamento digital (digital restitution) aos demandantes de restituição. Existe um Museu Virtual do Pacífico, lançado em 2009 pela Universidade de Wollongong e do Museu Australiano em forma de plataforma WEB 2.0 que faz interagir as comunidades com as coleções do Museu Australiano (apenas 5% do acervo está acessível, uma proporção relativamente pequena para um grande museu), mas que vem tornando-se cada vez mais inaceitável. A eventual transparência dos metadados dos objetos da coleção deve ser, contudo, controlado pela equipe do museu, a fim de definir seu vocabulário e suas classificações. A história das trocas desenha, em todo caso, uma história transnacional e transcomunitária dos patrimônios. O Museu da Língua Portuguesa ou a Estação da Luz de nossa língua em São Paulo é uma possibilidade de patrimonialização imaterial de uma língua mundial que constituiu, por enquanto, um modelo único, mas ao mesmo tempo fascinante.

A grande inovação de alguns museus de vanguarda nos anos 1970, tal como o Centro Pompidou, após o Museu de Arte Moderna de Estocolmo, a pluridisciplinaridade das coleções e das exposições dos museus europeus tornou-se, enfim, uma característica generalizada, ilustrada, por exemplo, pela recepção de espetáculos de música ou de dança. Paralelamente, o uso dos museus está no ponto de alterar-se quando suas coleções são partilhadas com bibliotecas e arquivos, ou ainda, se for o caso, com as memórias de famílias ou de comunidades, na elaboração de uma cultura global. Essas colaborações apareceram em torno de iniciativas pioneiras como a biblioteca digital europeia “Europeana”, lançada em 2008, que congrega 2000 instituições. A tendência a um museu colaborativo tem por consequência que a legitimidade da instituição repousa agora em negociações inéditas entre especialistas de diferentes naturezas, mas que devem respeitar os valores do conhecimento.

O mundo dos museus brasileiros pretendeu, nesses últimos anos, cultivar, ou assimilar, uma especificidade ecomuseal que se vincula a tradição comunitária de certos estabelecimentos da América e da Europa dos anos 1960 e 1970. O museu da Favela da Maré criado em 2006 rapidamente se tornou uma espécie de referência internacional dos museus de comunidades para os especialistas. Enfim, os modelos de museus lugares de memória ou lugares de consciência são igualmente novos e transnacionais. O memorial da Resistência de São Paulo, membro da organização internacional dos lugares de consciência, é um testemunho disso. Certos modelos de estabelecimento podem, portanto, se encontrar sem dificuldade “transplantados”, e dar lugar a tipologias. Tampouco, não é difícil de imaginar os “tipos” de amigos de objetos e de antiquários, ou de conservateurs – pode-se, por exemplo, descrever as formas de antiquários através do mundo. De todo modo, entre o exótico e o familiar, vê-se desenvolver uma reflexão coletiva sobre as tensões e os limites dos museus para a civilização mundial que se desenha sob nossos olhos.

Dominique Poulot, Paris, 20 de agosto de 2014, revisto em Junho de 2015.

En 2014, la professeur d'Histoire à l'Université Fédérale de Piauí et rédacteur en chef de la Revue Vox Musei, Áurea da Paz Pinheiro, nous a invité en tant que Groupe de Travail en Histoire des Musées et du Patrimoine (HiPaM) de l'École doctorale en Histoire de L'Art de l'Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne à mener un entretien avec le professeur Dominique Poulot. Nous avons accepté d'inclure cette activité dans le cadre des actions de l'année 2014/2015 de l'HiPaM. Nous avons été accompagnées de la professeur Manuelina Maria Duarte Cândido et de l'anthropologue Eduardo Dimitrov ainsi que de l'historien Anderson Holanda, dans l'élaboration des questions, la traduction et la révision des textes. Manuelina et Eduardo, avec Carolina Ruoso et Andrea Delaplace, ont participé aux séminaires organisés depuis 2011 par l'HiPaM.

Carolina Ruoso et Andrea Delaplace sont doctorantes sous la direction du professeur Dominique Poulot. Membres de HiPaM, elles ont accepté de conduire l'entretien, aux côtés des invités déjà mentionnées, car elles considèrent que la connaissance de la trajectoire d'un chercheur, en l'occurrence d'un historien, est essentielle pour leur processus d'apprentissage. Carolina a rappelé que leurs premiers cours d'introduction aux études historiques à l'Université Fédérale de Ceará, reposaient sur la lecture d'interviews de quatre historiens, dont Michel de Certeau et Carlo Ginzburg, cités dans cet entretien. Ainsi la connaissance des chemins parcourus par le professeur Dominique Poulot fait mieux comprendre sa recherche d'historien des musées et du patrimoine au Brésil. Cette interview éclaire les étapes importantes dans sa démarche d'historien, présente ses influences théoriques et suggère des pistes possibles pour les jeunes historiens intéressés par l'organisation de la chaîne patrimoniale

Dominique Poulot est un chercheur bien connu au Brésil où sont parues deux traductions de ses livres : *Musées et Muséologie* et *Une Histoire du Patrimoine en Occident*, ainsi que de nombreux articles dans des revues spécialisées. Il est professeur à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne où il est responsable de l'axe de recherche musées et patrimoine en histoire de l'art. Il est membre du laboratoire HICSA, Histoire Culturelle et Sociale de l'Art où il coordonne le projet « Musée domicile des arts ». Il est également membre du LAHIC, Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire de l'Institution et de la Culture, à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Dominique Poulot est enfin membre honoraire de l'Institut Universitaire de France et président du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques (Ecole des Chartes). Il nous a parlé de son parcours de chercheur, c'est-à-dire comment il a découvert le thème du patrimoine et des musées à travers la relation entre patrimonialisation et vandalisme, comment il a travaillé avec des anthropologues ensuite, et enfin comment il voit les musées et le rôle de l'historien aujourd'hui. Cette interview a été réalisée par courrier électronique en août 2014 et traduite et révisée dans la première moitié de cette année 2015. Nous vous souhaitons une très bonne lecture.

1. Dominique Poulot est-ce que vous pourriez nous raconter à propos de votre formation en tant qu'historien ?

J'ai été formé comme historien au cours de la fin des années 1970 et de la décennie 1980 au moment où l'école française d'histoire était l'une des plus fameuses au monde, et sans aucun doute la plus originale dans ses différentes explorations des genres et des objets – une partie se réclamait alors directement de la tradition des Annales, comme d'une perspective inspirée du marxisme. Je me suis intéressé particulièrement à la question des représentations symboliques, avec un mémoire rédigé sous la direction de Maurice Agulhon à la Sorbonne, puis à celle de la mémoire collective, avec un second mémoire de l'EHESS dirigé par Pierre Nora dont la grande entreprise collective des Lieux de mémoire, à laquelle j'ai collaboré, commençait à prendre forme.

L'autre grande influence intellectuelle du moment a été la commémoration en 1989 de la révolution française, pour son bicentenaire. J'ai soutenu ma thèse de doctorat cette année là, et elle était consacrée aux origines intellectuelles du patrimoine et à la formation des musées en France précisément au moment de la grande Révolution. Enfin je suis parti après le doctorat comme Jean Monnet Fellow au département d'histoire et au Centre de culture européenne de l'Institut Universitaire Européen (Florence) en 1990-1991, et j'ai alors élargi mon horizon en organisant un colloque européen sur la thématique de la construction du patrimoine. L'Institut européen était alors une institution neuve, et on pouvait y écouter et y lire une production intellectuelle différente, nord-américaine autant que vraiment européenne (allemande et anglaise, notamment, en sus de l'apport français, ou italien, que je connaissais bien). Cette perspective européenne est restée présente

ensuite à toutes les étapes de ma recherche, en particulier pour le programme European National Museums que j'ai codirigé ces dernières années.

Une autre inspiration a été l'interdisciplinarité, que j'ai pratiqué d'abord avec les sociologues du Centre de Sociologie des Organisations du CNRS, comme chercheur associé, notamment avec Catherine Ballé qui travaillait sur la sociohistoire des musées européens, puis avec les ethnologues, dont on reparlera plus loin. Enfin mon élection à une chaire d'histoire de l'art à la Sorbonne à Paris à partir de l'année 2000 m'a ouvert une dernière expérience disciplinaire, celle de l'histoire de l'art. André Chastel avait figuré dans mon jury, ce qui était logique vu le sujet, mais ma formation en la matière était au départ celle d'un amateur. Je connaissais bien, en revanche, les travaux et les perspectives des curatoriaux et des museum studies dans le contexte européen et nord-américain, pour avoir enseigné régulièrement au Québec, après avoir beaucoup lu et fréquenté mes collègues de Québec et de Montréal. C'est comme Getty Scholar, bien plus tard, que j'ai eu le temps de réfléchir à l'articulation entre histoire et histoire de l'art à travers la notion de dispositif d'exposition (display). L'invitation ultérieure à enseigner au département d'histoire de l'art de Columbia m'a permis de prendre langue avec les collègues de Future Anterior, et d'intégrer l'un des lieux de publication les plus stimulants aujourd'hui sur le patrimoine, notamment architectural. A peu près simultanément je suis entré au Board de Museum & Society à Leicester, la capitale des museum studies britanniques.

2. Comment vous vous êtes approché du thème de l'histoire des musées et du patrimoine ? Quelles motivations et expériences vous ont stimulé lors des recherches concernant ce sujet ? Ou quelles motivations et expériences vous ont poussé à faire des recherches sur ce sujet ?

Ma thématique de recherche, dès les diplômes de master, s'est portée sur l'histoire des musées et leur rapport aux constructions nationales, en particulier dans le moment révolutionnaire français et européen. Ce thème n'était pas traité alors : ni par les historiens, qui s'intéressaient davantage aux images sérielles, à leurs usages de masse, ni par les historiens de l'art, qui avaient laissé le champ aux conservateurs de musées, selon une division des tâches (doublée d'une hiérarchie implicite) particulièrement forte dans le cas français.

Ma thèse s'inscrivait entre une histoire de l'iconoclasme et du vandalisme révolutionnaires (qui avait été au cœur de vives polémiques pendant tout le XIXe siècle, et qui avait fait l'objet de relectures au cours de la guerre froide), dont je voulais donner une nouvelle interprétation, et une histoire de la patrimonialisation qui ne faisait alors que s'esquisser. Ces premiers travaux se sont inscrits, chronologiquement et intellectuellement, entre les analyses de Maurice Agulhon sur l'iconographie politique et la culture républicaine (les Mariannes) et l'entreprise de Pierre Nora de réécrire l'histoire nationale « au second degré ».

L'objet de mes recherches, entre histoire et histoire de l'art, participait de la problématique générale des lieux de mémoire, par l'accent mis sur les mémoires de musées, et d'une histoire des usages du passé (en l'occurrence largement destructeurs) par

l'intérêt porté au vandalisme. Il faut souligner à cet égard l'importance d'une historiographie britannique souvent ignorée, quand elle n'est pas sous-estimée en France, à propos des pratiques relatives au passé, de l'invention des traditions, etc. L'idée était que la réalité désignée par le mot d'héritage, ou de patrimoine, n'a pas connu un développement linéaire et continu jusqu'à nos jours, mais qu'elle a revêtu des configurations différentes selon les époques, en fonction des rapports que ces époques entretiennent avec le passé et avec l'avenir. On entendait éviter la démarche internaliste de l'histoire de l'histoire, ou de l'histoire de l'histoire de l'art, tout en participant à une histoire intellectuelle et culturelle très diversifiée dans ses objets comme dans ses approches. Au sein des recherches spécialement dédiées à la Révolution française, enfin, ce travail entendait considérer ensemble, dans ses matériaux et dans ses représentations, l'appropriation d'une culture historique entre reprise et refus, sinon abolition. Un enjeu ultérieur a été de définir musée et patrimoine dans la longue tradition républicaine, comme organisations, comme régimes de publicité, et comme savoirs.

Puis je me suis orienté décidément vers l'histoire de la raison patrimoniale en Europe, au cours des XVIIIème - XXème siècles, qui a été d'abord l'objet de mon Habilitation à diriger des recherches, puis de conférences à l'EHESS en 2002-2003. Il s'agissait de proposer une analyse de cette raison patrimoniale dont nous constatons à chaque instant les progrès dans nos sociétés, à côté des analyses d'experts ou des validations savantes requises à telle ou telle occasion commémorative, ou lors de telle initiative politique. Pour comprendre cette inflexion de ma démarche, il faut sans doute l'inscrire dans la situation du patrimoine et des musées français, qui ont bénéficié à ce moment, dans la suite de l'Année du Patrimoine puis grâce à la politique culturelle de Jack Lang au sein du gouvernement socialiste, d'un renouveau très important, et qui ont rencontré un succès public largement inédit. Ce sont les Trente Glorieuses du patrimoine, en quelque sorte. En particulier, l'usage public des musées, qui avait déjà fait l'objet de nombreuses réflexions au cours de la décennie 1970, avec par exemple l'invention de l'écomusée, est devenu un vrai sujet au sein de l'intelligence collective, comme de manière plus spécifique dans les recherches des sciences sociales.

Mon dessein était, plutôt que d'écélérer ou de condamner le mouvement de patrimonialisation à l'œuvre, de reconstituer son histoire, de saisir ses logiques internes - bref d'en faire un véritable objet d'étude. En m'intéressant aux diverses configurations peu à peu produites par ce dispositif d'encadrement de lieux, de pratiques et d'artefacts, je voulais refuser les approches rigides et ahistoriques en termes de canon pour envisager au contraire, des anciens « objets de famille » récemment mis au musée aux « biens culturels » traditionnellement célébrés, les modalités de leurs appartenances « publiques » et de leurs appropriations, individuelles ou communautaires. L'institutionnalisation de pareils objets se déploie à travers les sociabilités qui les cultivent, les attachements spécifiques qui s'en nourrissent, les savoirs qui s'y éprouvent. Une telle explicitation historique du régime patrimonial paraît de nature à éclairer ses enjeux civiques, autant qu'à alimenter l'enquête des sciences sociales sur la genèse de nos images communes.

J'ai voulu contribuer à développer un domaine du savoir jusque-là marginal ou dominé dans la hiérarchie des objets légitimes. Le champ nouveau des « museum studies »,

encore peu fréquenté en France, comme celui de l'histoire des bibliothèques, ou encore les histoires des publics et du loisir, même si elles sont davantage représentées, depuis Roger Chartier, Adeline Daumard ou Alain Corbin respectivement, permettent de poser les jalons d'une histoire de la patrimonialisation qui ne soit ni commémorative ni instrumentalisée, et qui ambitionne de pratiquer la comparaison. Les revendications disciplinaires sont évidemment à l'œuvre, entre sciences de l'information et de la communication, sociologie des organisations, sociologie des publics, anthropologie, conduisant tantôt à promouvoir une discipline nouvelle, la « muséologie », aux ambitions quelque peu incertaines, tantôt à défendre un ensemble de perspectives critiques. 3. Est-ce est que nous pourrions parler d'une historiographie contemporaine des musées et du patrimoine ? Quelles sont les changements et les continuités que vous considérez importantes dans le début du XXIe siècle dans ce domaine d'études ?

Dans les vingt dernières années, en France et dans le monde, l'horizon des musées est passé largement du cadre national, ou européen, à une perspective mondiale. Les approches précédentes d'une histoire de l'art entendue au sens étroit du terme sont devenues pour partie au moins des études de la vie des objets, et de leurs représentations, et les voies traditionnelles de l'érudition ont été revisitées pour faire d'un nouveau *connoisseurship* un outil critique stimulant. Au début de la décennie 2010 le Getty Research Institute, à l'initiative de son nouveau directeur, Thomas Gaehtgens, met ainsi à son agenda l'étude de l'art entre collections, exposition, et circulations, et porte une attention inédite à la notion de mise en exposition. Le Congrès international d'histoire de l'art de Nuremberg vise à stimuler le débat autour de l'« objet » à partir de 2012. La démarche des études matérielles et de l'anthropologie, simultanément, fait passer au premier plan ce même point de vue des objets : elle évoque un certain nombre de traits, la qualité « précieuse », ou encore la valeur patrimoniale, enfin la capacité à susciter autour d'eux des « amis des objets ». L'approche des anthropologues prend de plus en plus d'importance au sein des musées. Elle accompagne une mutation des établissements particulièrement remarquable en France. En effet, l'ouverture du Musée du Quai Branly couronne alors, au milieu des polémiques, l'affirmation, depuis longtemps esquissée du reste, d'une lecture esthétique (mais aussi laïque ce qui a été beaucoup moins commenté) des cultures et s'oppose aux approches tant ethnologiques que communautaires.

Plutôt que d'approuver ou de condamner le mouvement des musées en cours, j'ai voulu m'intéresser aux diverses configurations peu à peu produites par leurs dispositifs – c'est-à-dire tenter d'expliquer les modalités des définitions « canoniques » des objets de musées et leurs appropriations, individuelles ou collectives. J'ai voulu rendre compte d'une 'institutionnalisation de certains objets, déployée à travers les sociabilités qui les cultivent, les attachements spécifiques qui s'en nourrissent, les savoirs qui s'y éprouvent, et leurs enjeux civiques. Telle que je l'entends, l'historiographie des musées n'entend pas sonder l'opacité des objets de patrimoine, dans une démarche herméneutique propre à l'histoire de l'art, ni calculer, à côté de leur intérêt artistique, documentaire, illustratif ou savant, leur valeur communicationnelle au nom d'une expertise muséologique.

4. En tant que Directeur de thèse de l'École Doctorale en Histoire de l'Art, Vous avez travaillé pour la construction d'une ligne de recherche en histoire des musées et du patrimoine dans le domaine de l'Histoire de l'Art. Quel est pour vous l'importance de l'insertion de ce choix disciplinaire dans ce domaine de formation ? Comment le fait de penser les musées pourrait contribuer pour les études en Histoire de l'Art et quels sont les apports de l'historien pour les musées du XXIe siècle ?

Le patrimoine est depuis une vingtaine d'années un sujet d'actualité, notamment à travers l'essor des musées et du collectionnisme, l'ampleur et la diversité des politiques de patrimoine à travers le monde, enfin l'émergence de la notion de patrimoine culturel immatériel. Il fait désormais figure de domaine d'études privilégié, à la fois pour les historiens, les historiens de l'art et les ethnologues, autour de trois sujets principaux : l'histoire des musées, les vicissitudes du « culte moderne des monuments » (selon la formule de l'historien d'art viennois Aloïs Riegl), avec la patrimonialisation des sites et des paysages, voire des « lieux de mémoire » (Pierre Nora), enfin la diversité de pratiques culturelles qui vont de la « haute culture » au tourisme « banal ».

La démarche herméneutique propre à l'histoire de l'art entend sonder de diverses manières l'opacité de certains des objets de patrimoine - les œuvres d'art -, et les donner à voir et à comprendre selon des méthodologies au demeurant largement concurrentes, sinon contradictoires, par exemple tantôt sémiotiques, tantôt davantage historiennes, tantôt encore cognitivistes. Une autre perspective s'attache à considérer l'intérêt documentaire, illustratif ou savant de certains objets, voire leur valeur communicationnelle.

Dans ses formes « classiques » l'étude du patrimoine a en général pour ambition de donner la chronique d'une conscience collective, depuis ses premiers hérauts jusqu'à son couronnement sous une administration éclairée. Contre cette image d'une continuité patrimoniale que l'histoire de l'art a classiquement cultivée, en particulier en France celle des « années heureuses » du patrimoine et de l'Inventaire, dans un dessein intellectuel partagé qui va de Bernard Teyssèdre à André Chastel, j'avance que « l'évidence » du patrimoine engage dans les discours modernes une « crédibilité » spécifique, qu'elle se décline en conventions et en procédures devant les objets et les cultures, qu'elle donne lieu à différents registres - entre l'accès, la (ré)appropriation, et l'émotion - enfin qu'elle se nourrit de diverses civilités. Le dessein est d'envisager les constructions patrimoniales comme autant de modes appropriés de traiter le passé, comme autant de styles - le style incarnant une « notion de perspective historique » selon la formulation de Carlo Ginzburg. On voudrait montrer comment se racontent les « trouvailles » à travers inventaires, parcours et commerces ; comment s'élaborent parallèlement des intrigues, des types d'inventeurs et de patrimoines dans un rapport à l'« écologie des images » et des lieux. En particulier, il s'agit d'envisager les patrimonialisateurs (ou les amis d'objets et de monuments) à travers leurs témoignages (auto)biographiques, les jugements de leurs pairs, ou leur propre production savante, et confrontés à une légitimité culturelle qu'ils reconnaissent ou qu'ils déniaient, selon les cas.

5. Dans la deuxième partie de votre livre Musée, Nation et Patrimoine, abordez-vous des questions autour du Vandalisme en signalant comment les processus pour « patrimonialiser » les biens adoptés par la République des Lettres étaient également des formes de vandalisme . Il serait possible d'écrire une Histoire du Vandalisme comme Histoire du Patrimoine?

Les musées français participent pleinement de la problématique générale de la réception du passé et des formes du vandalisme, en raison de leur lien avec la Révolution, et, plus largement, avec la culture républicaine – un élément très important pour comprendre leur spécificité. ”

En 1789 le musée français incarne la rupture d'avec le secret des collections d'Ancien Régime et fait figure d'aboutissement des Lumières. En fait, la question des musées s'est d'abord posée sous la forme d'une politique de l'esprit public, apparue à la fin du XVIIIème siècle. Car le musée révolutionnaire n'a pas surgi ex nihilo : ses galeries illustrent l'importance des collections monarchiques et nobiliaires, comme le poids d'une tradition érudite, qui lui fournit ses cadres de classement et d'interprétation. Il témoigne encore de l'admiration continuée pour les chefs-d'œuvre comme de la permanence des modèles pour l'émulation des artistes : la Révolution n'a pas été une « révolution culturelle » à la manière dont le XXème siècle l'a connue. Concrètement, il hérite des dispositions prévues par le dernier directeur des Bâtiments de la monarchie pour ouvrir le musée au Louvre, et en faire un instrument du règne. Il n'en reste pas moins que le musée révolutionnaire illustre exemplairement ce geste d'ouverture qui est l'un des grands mythes fondateurs de la Révolution : il incarne au plus haut degré la conquête d'un nouveau droit, celui de voir les richesses nationales et d'en tirer si possible bénéfice pour la collectivité toute entière - la gloire de l'école française, la prospérité de l'industrie nationale.

Le musée suppose dans sa version jacobine un public spontanément réceptif, mobilisable par la simple vue dans le cadre utopique d'une libre éducation qui irrigue tout le corps social. Il devient un instrument d'opinion : il engage une censure du fanatisme et de la superstition, car certaines œuvres pourraient les alimenter auprès d'esprits faibles. Une grande partie de la littérature sur le public au musée obéit donc à une préoccupation de surveillance de l'esprit public. Au-delà, rien de précis n'est avancé sur le public « réel » auquel le musée est destiné. Au mieux précise-t-on, avec le ministre Roland, dans une lettre au peintre David du 17 octobre 1792, publiée dans divers journaux, que le nouveau Musée "doit attirer les étrangers et fixer leur attention, (...) nourrir le goût des beaux-arts, récréer les amateurs et servir d'école aux artistes." Bref, la seule attitude légitime du public au musée est de renoncer à exercer ses facultés critiques. Pour reprendre la métaphore kantienne développée dans la réponse à Qu'est-ce que les Lumières ? le musée, comme le médecin, l'officier ou le prêtre, dit en somme au public : admire, jouis, et tais-toi.

En 1848 la seconde république met ses pas dans ceux de 1789 pour dessiner une sorte de vulgate républicaine du musée. La tradition muséographique jacobine qui se

dessine alors se caractérise par un effort centralisateur au Louvre, et par le contrôle des établissements de province (règlements et inspections, envois d'œuvres et échanges). Le musée est destiné à servir la gloire des artistes, et le cas échéant à les secourir en leur passant commande de travaux divers (restaurations, copies, moulages, gravures), en organisant des concours, ou en leur confiant des responsabilités administratives.

Avec la III^{ème} République, à partir de la décennie 1870, le musée devient un rouage du système des Beaux Arts, dans l'espoir d'un raffinement du goût national comme du souci de la prospérité publique – le tout dans la volonté d'affermir le régime. C'est surtout autour de l'enseignement du dessin, accessoire de l'instruction publique, que le musée républicain veut trouver son public. Jules Ferry évoque les valeurs d' « un enseignement vraiment éducateur » qui passe par le souci accordé aux « accessoires ». La circulaire ministérielle du 26 avril 1881 porte que « si c'est à l'école que l'enfant et l'ouvrier reçoivent l'enseignement, c'est surtout au musée qu'ils trouvent l'exemple ». C'est alors que se constitue cette alliance du musée et de l'école que la sociologue Dominique Schnapper a vu à l'œuvre dans les représentations françaises depuis les années 1960, et qui fait de l'instruction publique le moyen privilégié de combattre, sinon d'éteindre tout risque vandale – un risque qui fait désormais partie de la mémoire collective et des représentations culturelles du Français. Concrètement, toutefois, ainsi que le montre la médiocrité du « hangar » du musée du Luxembourg, consacré à l'art contemporain, l'investissement public en faveur de l'art demeure faible.

6. Vous traitez le Vandalisme dans le cadre du drame Social le considérant comme l'un des rites de passage, comme nous a expliqué Victor Turner. Est-ce que l'idée de Vandalisme aujourd'hui fait-elle aussi partie d'un Rite de Passage, d'une performance du Drame Social dans la Culture ? Le vandalisme, tel qu'il est compris dans nos jours, fait également partie d'un rite de passage, une performance du Drame Social dans la Culture ?

Je crois qu'il faut envisager le vandalisme non comme l'opposé de la conservation, au sens où il y aurait deux mondes à envisager comme les contraires absolus, mais comme l'un des pôles d'un ensemble d'attitudes face aux objets en général. Toute une série d'attitudes ou d'activités peuvent, en certaines circonstances, apparaître à des portions de la communauté comme « vandales », ou, au contraire, comme sinon autorisées, au moins banales, et sans conséquence. A chaque instant une série de négociations infimes s'organisent et redéfinissent des limites entre des interventions. Mais dans l'espace du musée ces ajustements ne sont pas tolérés, parce que précisément il s'agit d'un espace tout à fait différent de l'espace ordinaire. Il y a donc toute une série de pratiques infra-vandales qui peuvent apparaître intolérables dans un espace public particulier, à un moment donné.

La construction du vandalisme est un effet de seuil, où une tache d'encre sur un manuscrit peut avoir autant de retentissement qu'une destruction de statue. Tel est le cas de Paul-Louis Courier et de la tâche d'encre qu'il répandit par inadvertance sur le

manuscrit de Longus découvert à Florence, pour prendre un cas jadis célèbre qui finit par devenir une escarmouche diplomatique. Le problème de toute histoire du vandalisme, qui est un genre spécifique d'histoire de l'art depuis les origines de cette discipline, est de réunir toute une série d'actes, d'interventions, de pratiques, sous un titre frappant mais finalement trompeur, ou peu significatif, des intentions de l'auteur. Sauf à imaginer une histoire de l'infamie vandale en forme d'histoire de l'éternité, sur le modèle de Borges.

7. Est-ce que le musée peut être compris comme un espace liminal ?

Le caractère de la liminalité, tel que Turner, en particulier, et d'autres l'ont défini, tient à son ambiguïté – à son caractère transitif, qui en fait une autre version de cette « zone de contact » popularisée à propos des musées d'ethnologie par James Clifford. Le liminal fait aussi partie des catégories de rites de passage tel que Van Gennep les a conçues, entre la séparation et la nouvelle agrégation dans un ensemble. Ainsi, la liminalité peut être utilisée comme une manière de lire la visite de musée et ce qui s'y joue, quand d'autres interprètes ont surtout mis en avant ses traits de rituels, ainsi avec la critique institutionnelle. Le concept a été particulièrement utilisé par les spécialistes de l'éducation informelle dans les musées, pour interpréter les interactions entre visiteurs et objets exposés, ce que André Desvallées, le muséologue français, appelle les « expôts ». Mais on parle aussi de liminalité à propos de certains musées de mémoire, ou de conscience, pour évoquer les seuils qui peuvent être ménagés dans le parcours de l'établissement afin de susciter le recueillement, l'émotion, ou le travail du deuil. D'une manière générale, l'évocation proprement « turnérienne » a l'avantage de susciter des rapprochements avec l'autre grand sujet d'études de Victor Turner, à savoir le pèlerinage, évoquant tout ce qu'une visite de musée entretient avec la tradition du parcours réglé du pèlerin.

Le visiteur du musée contemporain forge sa personnalité grâce à ses choix et à ses dédains, à son expertise et à ses ignorances : disputer d'objets, c'est parler valeurs, morale, et, au bilan, identité(s). De sorte que partager une même visite, c'est forger une solidarité ou témoigner d'une appartenance, mais encore s'inscrire dans une émulation.

Les visites de musées connaissent une permanente quête d'identité personnelle, car la participation à une communauté est au final l'enjeu ultime du rapport espéré authentique entre un public et un musée. Il n'est pas sans signification d'observer, à cet égard, l'apparition, d'abord dans la littérature professionnelle, académique et spécialisée, puis dans des collections plus générales, de multiples récits de visites. Certes, la littérature de visite fait partie depuis toujours de la littérature artistique : mais on observe désormais un intérêt remarquable pour la collection des points de vue, souvent de la part de l'institution elle-même. C'est l'un des enjeux du biographique au musée. On l'a vu par exemple lors de la publication d'un volume d'anniversaire par le musée d'histoire

nationale de Rio, qui a fait appel à différents « visiteurs » de ces dernières décennies pour raconter leurs parcours plus ou moins divers et leur commerce avec les objets du musée.

8. Comment votre dialogue avec l'anthropologie a eu lieu et quelle est l'importance de la production de Victor Turner et d'autres anthropologues dans votre travail d'historien ? Comment le dialogue entre l'anthropologie et l'histoire, si fécond depuis l'Ecole des Annales, s'est construit particulièrement dans le domaine des musées ?

La formation intellectuelle française des années 1970 était marquée par la prépondérance du structuralisme, en face du marxisme, et la lecture de Claude Lévi-Strauss, même si on n'était pas un étudiant en ethnologie, était de fait obligatoire, au moment où Jacques Le Goff et d'autres entendaient s'en servir pour renouveler leur approche. Ce qu'on avait baptisé l'anthropologie historique, d'un terme assez vague, recouvrait aussi bien une certaine histoire religieuse et culturelle, d'Alphonse Dupront à Michel de Certeau, que la relecture de l'histoire économique et sociale entamée par Georges Duby et qui irait bientôt jusqu'au monde des arts et des images. Pour ma part, je voulais au départ inscrire mon mémoire de maîtrise sous la direction de Michel de Certeau, mais il n'était que chargé de cours à Paris 7, où on m'avait dit qu'il n'avait pas le droit de diriger des travaux. Au reste, les problématiques nouvelles, fascinantes, de l'anthropologie entraient parfois en conflit avec la démarche historique : l'expérience agulhonienne avait pu le montrer au cours de débats à propos de la sociabilité, ou de l'iconographie féminine.

Les rapprochements ont été toujours assez difficiles au demeurant. Je l'ai constaté lors de mon entrée au CNRS, par la voie d'un détachement de 2002 à 2005 au sein d'un laboratoire mixte entre l'EHESS et le ministère de la culture, qui s'appelait d'abord le LAIC et est devenu en raison de la place de quelques historiens le laboratoire d'histoire et d'anthropologie de l'institution de la culture - le LAHIC – toujours dirigé par Daniel Fabre. Cette expérience m'a permis de découvrir un continent disciplinaire particulier, inspiré de l'ethnologie italienne en particulier, comme des classiques d'une approche de l'ethnologie française qui avait démarré sur des terrains paysans et ruraux, et s'était nourrie des problématiques de l'identité et de l'autochtonie de la Mission du patrimoine ethnologique autour d'Isac Chiva et de la revue Terrain. Ayant pris le tournant réflexif, selon la formule des Annales, le laboratoire s'est ensuite plus ou moins identifié à la revue Gradhiva devenue revue du musée du quai Branly, et s'est beaucoup investi dans une histoire des intérêts ethnographiques français, de la culture littéraire et des patrimoines. Les notions de rite de passage, les intérêts pour le pèlerinage, faisaient partie du legs croisé des historiens et des ethnologues, et pouvaient donner lieu à des réappropriations plus ou moins lâches. Il m'a semblé à l'issue de cette expérience que la démarche de certains anthropologues contribue à une meilleure compréhension des émotions et des compulsions, des attachements et des liens, dont les domaines du patrimoine et de la collection témoignent si exemplairement.

9. Pendant vos séjours au Brésil vous avez connu différents musées, parmi eux le Museu da Maré, à Rio de Janeiro. Puis, en 2012, à Paris, vous avez organisé un séminaire dont le thème posait la question "Que racontent les musées du XXI^e siècle ?" et dont l'affiche présentait l'image du musée que nous venons de mentionner. Alors, que racontent les musées au XXI^e siècle ? Vous croyez exister un discours homogène entre les musées du monde ? Quelles seraient les spécificités et les similitudes entre les musées des pays dits "centraux" tels que la France, l'Angleterre, les Etats-Unis et ceux dits "périphériques" comme le Brésil ?

Un des thèmes de la culture de musée aujourd'hui est celui du partage démocratique des connaissances et des jouissances. A la fin du XX^e siècle selon la définition de l'ICOM (le Conseil International des Musées) le musée est « une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation ». Cette définition théorique qui se veut globale recouvre une grande diversité du paysage muséal et de ses pratiques, qu'on peut évoquer dans ses enjeux d'images, de publics, de gestion, de réglementation ou encore d'architecture. L'évidence de tel ou tel musée engage dans les discours contemporains une « crédibilité » spécifique, déclinée en conventions et en procédures devant les objets et les cultures.

Aujourd'hui, la visite de musée revêt des justifications diverses, certaines traditionnelles - apprentissage, éducation morale et patriotique, tourisme et distraction. Les partages sociaux et culturels y sont très visibles et un tiers à peu près de la population en est toujours plus ou moins exclu dans les pays anciennement développés, bien davantage dans les nouveaux pays ou les émergents. L'ensemble des valeurs liées hier encore à la notion de "goût national" se sont quasiment évanouies dans certains pays, tandis qu'elles demeurent vivantes, voire centrales dans d'autres. Pourtant partout les musées font figure de leviers de développement, tant politique ou culturel qu'économique, par le biais de leur fréquentation touristique et de leur rayonnement. La rénovation du musée d'histoire nationale de Rio dans les dernières décennies est un témoignage éloquent des investissements consentis pour doter le pays d'un musée national scientifiquement cohérent, accessible, identitaire, et aussi attractif pour le touriste international. IL en va de même pour la transformation architecturale de la Pinacoteca do Estado à Sao Paulo qui répond à un modèle de musée d'art dont on retrouve diverses incarnations à travers le monde.

Mais l'affaiblissement du soutien financier des États, dans un contexte de crise budgétaire aiguë, ou les aléas des contributions de fortunes privées et d'entreprises atteintes par les krachs, ont obligé beaucoup de musées à mobiliser toutes sortes de ressources. Les réussites ont été inégales – il est devenu banal de voir des établissements ouverts vingt-quatre heures sur vingt-quatre pour telle exposition, pour tel usage d'entreprise, ou à l'inverse, fermés pour cause de « privations budgétaires » –, tout ceci parfois aux dépens de la conservation du fonds. Les tâches de récolement et d'étude, fondamentales à long terme, ou le nécessaire investissement dans les réserves et la

restauration, risquent d'en pâtir. Même si l'histoire des musées à l'âge du libéralisme a toujours été liée à celle de philanthropes et de mécènes qui désiraient faire reconnaître leur respectabilité en contribuant à leur accroissement, certains épisodes récents en ont révélé les limites. C'est d'autant plus dommageable pour les pays les moins bien dotés qu'après le « musée temple » du premier XXe siècle, et le « musée forum » cher aux années 1970, un « musée Université et centre de recherche » émerge au sein de la nouvelle société de la connaissance.

La professionnalisation des personnels de musée a incontestablement connu des progrès, dans un contexte de croissance générale des exigences de formation académique, mais aussi de division du travail qui met en vedette quelques commissaires d'exposition et des directeurs « leaders » sur un paysage d'ensemble où les conservateurs sont soumis à des organisations de plus en plus bureaucratiques.

L'histoire des vicissitudes des patrimoines au gré des conflits, des processus de colonisation et d'exploitation de territoires s'inscrit dans une longue durée, ouverte par les mobilisations contradictoires autour des cas des « premières nations » en Amérique du Nord, Etats-Unis et Canada, et des aborigènes dans le monde du Pacifique. A l'intérieur d'un même Etat, s'élaborent des modalités de transfert jusque-là conçues à propos d'échanges internationaux. Surtout, l'émergence de pareilles logiques s'oppose au modèle scientifique moderne tel que l'Occident l'a construit, qui reposait sur la confusion entre collecte et étude, appropriation et savoir.

La disparition ou la destruction d'une partie des « patrimoines » des musées est le prix à payer à la reconnaissance de valeurs autres, qui refusent la conservation matérielle cultivée pour elle-même : c'est la logique du NAGPRA aux Etats-Unis. Le cas du Museu do Indio à Rio est un bon exemple de la manière de concilier la participation des communautés et le maintien de la structure traditionnelle qu'est le musée. Enfin, au-delà des enjeux évidemment propres à chaque histoire nationale des exterminations et des spoliations, de la violence organisée et légitimée, ces processus s'inscrivent dans un nouvel espace international et immatériel des patrimoines.

Aujourd'hui la notion de patrimoine mondial, imaginée par l'Unesco, a créé un cadre de références symboliquement puissant, et politiquement intéressant pour les différents Etats même si ses retombées économiques sont moins évidentes qu'on le dit. L'extension d'un modèle européen à l'ensemble de la communauté universelle pose la question de l'universalité des définitions patrimoniales, et de leurs éventuelles hiérarchies, comme celle l'invention d'une éthique et d'une gouvernance internationales. Les réflexions sur la notion de patrimoine universel et sur l'idée de propriété culturelle peuvent prendre la forme de polémiques philosophiques (autour de K. Appiah et de son plaidoyer universaliste aux Etats-Unis) ou de débats professionnels – comme lors du manifeste des grands musées dit 'universels' (autour du directeur du British Museum, Neil McGreggor) – mais elles amènent toujours des relectures des épisodes du XIXe et du XXe siècles.

L'analyse du déracinement et de la perte de l'aura de l'œuvre hors contexte connaît d'autre part des développements avec l'essor tant des coopérations entre institutions pour

inventer des modes d'échange et de circulation temporaires inédits, qu'avec la réalisation de reproductions techniques parfaites et l'horizon d'une substitution possible de la copie à l'original. En 2006 l'Icom a proposé un rapatriement numérique (digital restitution) aux demandeurs de restitutions. Il existe un Virtual Museum of the Pacific, lancé en 2009 par l'Université de Wollongong et de l'Australian Museum en forme de plateforme web 2.0 qui fait interagir les communautés avec les collections du musée australien (dont 5% seulement sont exposées, une proportion certes assez banale pour de grands musées, mais qui devient de plus en plus inacceptable). L'éventuelle transparence des métadonnées des objets de la collection doit être néanmoins contrôlée par l'équipe du musée, afin de définir leur vocabulaire et leurs classifications. L'histoire de ces échanges dessine en tout cas une histoire transnationale et transcommunautaire des patrimoines. Le musée de la langue portugaise ou la Gare de Luz de notre langue à Sao Paulo est une figure de patrimonialisation immatérielle d'une langue mondiale qui constitue un modèle pour l'instant unique mais à coup sûr fascinant.

Innovation frappante de certains musées d'avant-garde des années 1970, ainsi au Centre Pompidou, après le musée d'art moderne de Stockholm, la pluridisciplinarité des collections et des expositions de musées européens est enfin devenue un acquis généralisé, illustrée par exemple par l'accueil de spectacles vivants, de musique ou de danse. Parallèlement, l'usage des musées est sur le point de changer quand leurs collections sont partagées avec des bibliothèques et des archives ainsi que, le cas échéant, avec des mémoires de familles ou de communautés, pour dessiner une culture globale. De telles collaborations sont apparues autour d'initiatives pionnières comme la bibliothèque numérique européenne « Europeana », lancée en 2008, qui fait appel à 2 000 institutions. La tendance à un musée collaboratif a pour conséquence que la légitimité de l'institution repose désormais sur des négociations inédites entre des expertises de nature différente, mais qui doivent respecter les valeurs de la connaissance.

Le monde des musées brésiliens a voulu ces dernières années cultiver une spécificité écomuséale, ou assimilée, qui s'inscrit dans la tradition communautaire de certains établissements d'Amérique et d'Europe des années 1960-1970 : le musée de favela de Maré créé en 2006 est rapidement devenu une sorte de référence internationale des musées de communautés pour les spécialistes. Enfin les modèles de musées lieux de mémoire ou lieux de conscience sont également nouveaux et transnationaux: celui du Memorial da Resistência de São Paulo en est un témoignage, membre de l'organisation internationale des sites de conscience. Certains modèles d'établissements peuvent donc se retrouver sans difficultés apparentes « transplantés », et entrer dans des réseaux. Il n'est pas non plus difficile d'imaginer des « types » d'amis des objets, d'antiquaires ou de conservateurs – on peut par exemple décrire des formes d'antiquarianismes à travers le monde. Entre l'exotique et le semblable on voit travailler en tout cas une réflexion collective sur les enjeux et les limites des musées pour la civilisation mondiale qui se dessine sous nos yeux.

Dominique Poulot, Paris, 20 août 2014, revu Juin 2015.