

8

L'essor des contre-muséologies

Sarah Turcotte, Anna-Lou Galassini
et Jean-Marie Lafortune (dirs.)





Sociomuseology & Sociomuséologie 8

L'essor des contre-muséologies

Sarah Turcotte, Anna-Lou Galassini et
Jean-Marie Lafortune (dirs.)

Departamento de Museologia
Universidade Lusófona

Lisboa 2025



UNESCO Chair
Education, Citizenship and
Cultural Diversity
Lusófona University, Lisbon, Portugal



CENTRO DE ESTUDOS
INTERDISCIPLINARES
EM EDUCAÇÃO
E DESENVOLVIMENTO



Ficha Técnica

[Título]

L'essor des contre-muséologies

[Organizadores]

Sarah Turcotte, Anna-Lou Galassini, Jean-Marie Lafortune

[Coleção]

Sociomuseology & Sociomuséologie, 08

[Editora]

Manuelina Maria Duarte Cândido

Professora convidada do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona

[Comité editorial internacional]

Adel Pausini

Carolina Ruoso

Giusy Pappalardo

Guido Fackler

Judite Primo

Léontine Meijer van Mensch

Manuelina Maria Duarte Cândido

Marcelle Nogueira Pereira

Mário Moutinho

Placide Mumbembele Sanger

[Imagem da capa]

Places Vodùn de Porto Novo (capitale du Bénin). La photo montre l'espace aménagé à l'entrée d'une importante Place Vodum dans le quartier d'Adjina, qui est beaucoup utilisé comme passage et espace de sociabilité mais aussi comme une espèce de galerie d'art à ciel ouvert. Photographie : Markus Garscha.

[Capa e Paginação]

Bel Lavratti

[ISBN]

9798278569985

[Bibliotecária]

Elaine Diamantino Oliveira (UFMG)

[Edição]

Edições Universitárias Lusófonas

Campo Grande 376, 1700-090 Lisboa

<http://loja.ulusofona.pt/>

[Ano de edição]

2025

[Contactos]

Departamento de Museologia / Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural”
Edifício A. sala A.1.1.

Tel: 217 515 500 ext:714 E-mail: museologia@ulusofona.pt

Universidade Lusófona - Campo Grande, 376, 1749 - 024 Lisboa

[Todos os direitos desta edição reservados por]

Universidade Lusófona. A responsabilidade pela revisão dos textos e pelas permissões para uso de imagens cabe exclusivamente aos autores do livro.

E78 L'essor des contre-muséologies / [organização] Sarah Turcotte, Anna-Lou
2025 Galassini, Jean-Marie Lafortune; [edição] Manuelina Maria Duarte Cândido –
Lisboa : Departamento de Museologia, Universidade Lusófona, 2025.
(Sociomuseology & Sociomuséologie, 8).
294 p. : il.

ISBN 9798278569985

1. Museologia. 2. Sociomuseologia. 3. Nova museologia. 4. Museologia social. I. Turcotte, Sarah. II. Galassini, Anna-Lou. III. Lafortune, Jean-Marie. IV. Duarte Cândido, Manuelina Maria. V. Título. VI. Série.

CDU: 069

Responsável pela ficha catalográfica: Elaine Diamantino Oliveira CRB-MG 6/2742

[Também nesta coleção]

Les musées en Afrique orientale : contribution à leur décolonisation

Édouard Nzoyihera

A guide through Sociomuseology: roots and practices

Maria Magdalena Neu

La représentation muséale de la favela à Rio de Janeiro : regards croisés

Leonor Eva Hernández

Museums and social change: two perspectives on the social role of museums

Gabriela Aidar

La muséologie sociale et le patrimoine populaire en dialogue (perspectives Brésil-France)

Silvia Capanema, Carolina Ruoso, Manuelina Maria Duarte Cândido (dirs.)

Pierre Mayrand et le Mouvement international pour une Nouvelle muséologie : une autre muséologie est possible

Catherine Gobeil

Nid de frelons : un musée collaboratif d'art à l'Université Fédérale du Ceará

Carolina Ruoso

Cet ouvrage a bénéficié du soutien financier du Centre de recherche Cultures-Arts-Sociétés (CELAT) et de la Faculté de communication de l'UQAM.

Esta obra contou com o apoio financeiro do Centro de Pesquisa Culturas-Artes-Sociedades (CELAT) e da Faculdade de Comunicação da UQAM.

Muséologie
Cycles supérieurs

UQAM

CELAT
CULTURES • ARTS • SOCIÉTÉS

UQAM

Faculté de communication
Université du Québec à Montréal

Sociomuséologie & Sociomuseology vol. 8

Manuelina Maria Duarte Cândido

Cette collection a été créée dans le but de publier des ouvrages écrits à l'origine en anglais et/ou en français, ou traduits dans ces langues, et sélectionnés pour leurs capacités à dialoguer avec les muséologies insurgées, telles que la Sociomuséologie, la Muséologie sociale, la Nouvelle Muséologie, la Muséologie populaire, la Muséologie communautaire, l'Écomuséologie, entre autres (Duarte Cândido, Cornelis, Nzoyihera, 2019; Duarte Cândido, Pappalardo, 2022).

Elle vise à donner une plus grande visibilité internationale à cette production et à favoriser progressivement une plus grande circulation des autrices et auteurs, des concepts et des expériences liés à ces muséologies insurgées, en particulier dans les pays non-lusophones ou non-hispanophones. Il s'agit d'un effort pour surmonter les barrières linguistiques identifiées dans l'œuvre *Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro* (Duarte Cândido, 2003), qui persistent même deux décennies après la publication de ce travail.

Par l'intermédiaire de son Département de Muséologie, l'Université Lusófona à Lisbonne, Portugal, contribue depuis longtemps à la consolidation du domaine de la Muséologie. En 1993, l'Université a commencé à proposer un cours de spécialisation, avant de créer un master et enfin un doctorat en 2007. C'est également en 1993 que l'Université Lusófona a lancé sa célèbre publication, les *Cadernos de Sociomuseologia* (<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>). Dans le premier volume, Mário Moutinho a cherché à construire une définition de la Muséologie Sociale (Moutinho, 1993). La spécificité de ce milieu académique est l'affirmation de la Sociomuséologie comme école de pensée. Loin d'inciter à un clivage entre la Muséologie Sociale et la Sociomuséologie, le Département a été

une plateforme « pour jeter un pont entre le concept sud-américain radicalement politique et engagé de la Muséologie Sociale et le domaine universitaire international » (Neu, 2024, p. 64, traduction propre). Largement connue dans le contexte ibéro-américain, cette école de pensée a activement recherché des partenariats pour élargir ses horizons géopolitiques, avec une collaboration historique avec la quasi-totalité des universités brésiliennes proposant une formation en Muséologie, ainsi qu'avec des universités non-lusophones, telles que la Reinwardt Academy aux Pays-Bas. Plus récemment, des partenariats ont été étendus à des universités en Espagne, en Allemagne et en Italie. Cependant, au-delà de la barrière linguistique déjà identifiée, il y a encore beaucoup de résistance dans les milieux muséaux et universitaires conservateurs. Et même pour les personnes qui sont intéressées, il y a relativement peu de matériel en Sociomuséologie disponible en anglais et, plus rarement encore, en français.

Avec l'objectif d'accroître l'accessibilité de la production florissante de la Sociomuséologie à plus de personnes alliées potentielles dans les affrontements pour la transformation du champ muséal, je dirige mon travail en tant que professeure invitée au Département de Muséologie de l'Université Lusófona avec deux buts principaux. D'une part, j'effectue la prospection et la sélection de matériel d'intérêt pour la publication de livres en Sociomuséologie en langue anglaise et / ou française. Et d'autre part, je stimule de nouvelles productions en français et en anglais, notamment en cherchant à attirer des doctorantes et doctorants désireux d'écrire leur thèse dans ces langues (sans écarter l'orientation de thèse en portugais). La diffusion des livres de cette collection est principalement en ligne et gratuite, ce qui permet une utilisation plus démocratique de cette production, avec la possibilité d'imprimer certains volumes, en utilisant le système d'impression à la demande.

Le numéro 08 que je présente ici vient renforcer le caractère collaboratif de la collection, en proposant une nouvelle fois un ouvrage collectif issu d'un partenariat avec une autre université étrangère. Ce volume a été en l'occurrence élaboré en association avec les Cycles supérieurs en muséologie de l'Université du Québec à Montréal (UQAM).

Des liens entre les muséologies portugaise et québécoise ont déjà été tissés à d'autres moments, notamment grâce à la figure emblématique de Pierre Mayrand, à laquelle le volume 6 de notre collection était

consacré. Ce précédent ouvrage s'appuyait sur un mémoire de maîtrise soutenu à l'UQAM par Catherine Gobeil, sous la direction d'Yves Bergeron. Avec ce volume, nous poursuivons cette dynamique d'échanges et la construction de ponts entre les muséologies insurgées et alternatives des deux côtés de l'Atlantique. Il convient toutefois de souligner que l'origine géographique des autrices et auteurs réunis ici va bien au-delà : la diversité des perspectives rassemblées en fait une contribution d'une richesse considérable, qui approfondit et élargit notre compréhension des contre-muséologies contemporaines.

Publiant des textes originaux et des traductions dans différentes langues, la collection **S & S** ne suit pas forcément les normes institutionnelles courantes. L'édition est un travail collaboratif de création qui doit, à notre sens, respecter la diversité des usages, la pluralité des langues et la singularité des travaux des autrices et auteurs. Bien que les Edições Lusófonas travaillent surtout avec le format APA, cette collection est plurielle à bien des égards, et nous avons choisi de ne pas exiger des autrices et auteurs un nouveau formatage complet des références bibliographiques. Ainsi, nous acceptons des travaux qui, à l'origine, utilisaient d'autres styles de citation tels que ABNT, MLA, Chicago, AFNOR, etc. Nous utilisons également d'autres particularités qui n'existent pas dans les normes énumérées ci-dessus lorsque les auteurs et autrices ont l'intention de mettre les prénoms des autrices en entier ou de souligner en couleur les auteurs et autrices autochtones, africains et africaines, LGBTQIA+, etc.



This collection **Sociomuseology & Sociomuséologie** was created to publish selected works originally written in English and/or in French, or translated into these languages, in dialogue with the insurgent museologies, such as Sociomuseology, Social Museology, *Nouvelle Muséologie*, Popular Museology, Community Museology, Ecomuseology, among others (Duarte Cândido, Cornelis, Nzoyihera, 2019; Duarte Cândido, Pappalardo, 2022).

It aims to give broader international visibility to these works and gradually boost a greater circulation of authors, concepts and experiences linked to these insurgent museologies, particularly in non-Portuguese and non-Spanish speaking countries. This is an effort to overcome the language barriers identified in the work *Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro* (Duarte Cândido, 2003), which persists even two decades after the publication of this work.

Through its Department of Museology, the Lusófona University in Lisbon, Portugal, has a long history of contributing to the consolidation of the Museology field.

In 1993, it started offering a specialization certificate before creating a master's degree and finally a doctorate in 2007. Also in 1993, the Lusófona launched the well-known publication of the *Cadernos de Sociomuseologia* (<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>). In its first volume, Mário Moutinho sought to construct a definition of Social Museology (Moutinho, 1993). The specificity of this academic environment is the affirmation of Sociomuseology as a school of thought. Far from urging for a cleavage between Social Museology and Sociomuseology, the Department has been a platform "to bridge the South American radically political and engaged concept of Social Museology with the international university field" (Neu, 2024, p. 64). Widely known in the Ibero-American context, this school of thought has actively sought partnerships to expand geopolitical horizons with a historical collaboration with virtually all Brazilian universities where there is training in Museology and with non-lusophone universities, such as the Reinwardt Academy in the Netherlands. More recently, partnerships were also extended to universities in Spain, Germany, and Italy. However, there is still a lot of resistance in the museum environment and from conservative academics beyond the identified linguistic barrier. Even for those interested, there is still relatively little material on Sociomuseology in English and even rarer in French.

To increase accessibility to the thriving production of Sociomuseology to potential allies in the clashes for the transformation of the museum field, I have directed my work as a guest professor at the Lusófona University, Department of Museology, with two main goals. First, I prospect and select material of interest for publishing books in Sociomuseology in English and/or French. And second, I stimulate new productions in French and English, particularly by seeking and encouraging PhD candidates who wish to write their thesis in French or English (without ruling out the thesis orientation in Portuguese). The books in this collection are mainly online and free, which allows more democratic use of this production, with the possibility of printing volumes for a fee using the print-on-demand system.

The volume I am presenting here reinforces the collaborative nature of the collection, once again offering a collective work resulting from a partnership with another foreign university. This volume was in this instance developed in association with the graduate programs in museology at the University of Quebec in Montreal (UQAM).

Links between Portuguese and Quebec museology have already been forged on other occasions, notably thanks to the emblematic figure of Pierre Mayrand, to whom volume 6 of our collection was dedicated. This previous work results from a master's thesis defended at UQAM by Catherine Gobeil, under the supervision of Yves Bergeron. With this volume, we continue to foster an exchange dynamic and build bridges between insurgent and alternative museologies on both sides of the Atlantic. It should be noted, however, that the geographical origins of the authors brought together here go far beyond this: the diversity of perspectives gathered makes this a contribution of considerable richness, deepening and broadening our understanding of contemporary counter-museologies.

Publishing original texts and translations in different languages, the **S & S** collection does not necessarily follow current institutional standards. Publishing is a creative work that must, in our opinion, respect the diversity of uses, the plurality of languages and the singularity of the authors' works. Although the Edições Lusófonas work mainly with APA format, this collection is plural in many respects, and we have chosen not to require authors to completely re-format bibliographic references. As a result, we accept works that originally used other citation styles such as ABNT, MLA, Chicago, AFNOR, etc. Authors also use other particularities that do not exist in the standards listed above, such as

putting the first name of female authors in full or highlighting with colour the Indigenous, African, or LGBTQIA+ authorship.

Références / references:

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; CORNELIS, Mélanie; NZOYIHERA, Édouard. Les muséologies insurgées: un avenir possible pour une tradition épistémologique. In: Smeds, Kerstin. The Future of Tradition in Museology: Materials for a discussion. Papers from the ICOFOM 42nd symposium held in Kyoto (Japan), 1-7 September 2019. Paris, ICOFOM/ICOM, 2019. p. 50-54. http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Icofom-mono-FutureofTradition-FINAL.pdf

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; PAPPALARDO, Giusy (eds.). Babel Tower: museum people in dialogue. Paris: ICOFOM/ICOM, 2022. 218 p. <http://hdl.handle.net/2268/267933>

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro. Lisboa, ULHT, 2003. (Cadernos de Sociomuseologia, 20) <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/37>

MOUTINHO, Mário Canova. Sobre o conceito de Museologia Social. Lisboa, ULHT, 1993. (Cadernos de Sociomuseologia, 1). <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/18>

NEU, Maria Magdalena. A guide through Sociomuseology: roots and practices. Lisbon, Edições Universitárias Lusófonas, 2024. (Collection Sociomuseology & Sociomuséologie, 2)

Table des Matières

Introduction : L'essor des contre-muséologies	17
L'essor des contre-muséologies	19
<i>Sarah Turcotte, Anna-Lou Galassini et Jean-Marie Lafortune</i>	
Partie 1 – Analyses	33
Après l'Expo 67 : Révolution tranquille et nouveau muséal au Québec	35
<i>Raymond Montpetit</i>	
De la collection au patrimoine et à son usage social : relecture de deux conservateurs français	59
<i>Léa Le Calvé</i>	
Critical museologies: nine precepts on powers, territories and hegemonies.....	81
<i>Anthony Alan Shelton</i>	
Une forme d'autoréférentialité critique dans les musées d'art contemporain : des salles permanentes consacrées à leur histoire et à leur identité	105
<i>Jesús Pedro Lorente</i>	
Patrimoines vivaces : justice transitionnelle et patrimonialisation contre-hégémonique.....	119
<i>Maria Juliana Angarita</i>	
Muséalité africaine : quelles conditions d'exposition et de détection pour les groupes culturellement dominés ?	139
<i>Protais Pamphile Patrice Medjo</i>	
Partie 2 – Alternatives	159
L'utopie au cœur du mouvement de la nouvelle muséologie au Québec : vers de nouveaux régimes de valeurs et de gouvernance.....	161
<i>Anne Castelas, René Binette et Yves Bergeron</i>	
Muséologie Ouadada et autres muséologies insurgées au Bénin : résister au modèle imposé et impliquer la population locale	181
<i>Manuelina Maria Duarte Cândido, Gerard Bassalé, Mathieu Fribault, Mariane H. Saizonou, Akwegnon D. Martial Kiki et Prince Lio G. Gbegnito</i>	
L'exposition Ensaios para o Museu das Origens et la muséologie sociale au Brésil.....	205
<i>Andréa Cristina Delaplace</i>	
Partie 3 – Témoignage	225
Naissance et essor du Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM).....	227
<i>René Rivard et Paule Renaud</i>	
Conclusion	269
Les contre-muséologies : une approche critique.....	271
<i>Jean-Marie Lafortune</i>	
Crédits	285

Introduction :
L'essor des contre-
muséologies

L'essor des contre-muséologies

**Sarah Turcotte, Anna-Lou Galassini et
Jean-Marie Lafortune**

Face à une muséologie dominante qui s'est propagée et imposée au sein de différents milieux à la faveur des vagues européennes de colonisation depuis le tournant du XIX^e siècle (Pomian, 2021), des personnes professionnelles et expertes rassemblées dans des réseaux continentaux appellent depuis les années 1960 à une redéfinition des pratiques muséales et du champ muséologique. Altermuséologues, écomuséologues et sociomuséologues promeuvent d'autres formes d'institutionnalisation. La plus récente version adoptée par le Conseil international des musées (ICOM), qui condense maintes caractéristiques revendiquées, atteste des résultats de leur travail :

Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances (ICOM, 2022).

Or, en marge des mutations incessantes qui marqueraient l'évolution muséale contemporaine (Ballé & Poulot, 2020 ; Le Marec *et al.*, 2019 ; Regourd, 2012 ; Van Geert & Viau-Courville, 2022), sans que les publics apparemment recherchés n'adhèrent aux nouvelles propositions, différents lieux de mémoire et autres organismes sont mis en place par des collectivités locales qui tissent sur le territoire des réseaux d'espaces culturels, dont la forme la plus connue en Occident est l'écomusée.

Les contre-muséologies, souvent associées au courant de la nouvelle muséologie, recouvrent ainsi tant les aspirations de membres du personnel muséal et d'analystes réclamant un plus grand engagement

social des institutions concrétisé dans maints projets (participatifs, inclusifs, insurgés), que de collectivités érigeant des équipements de proximité, apparentés à des centres culturels, incarnant un patrimoine vivant. Elles posent la question du rapport qu'entretiennent les diverses organisations culturelles et les lieux de mémoire certes avec les objets et les publics, mais plus largement avec la participation citoyenne, l'engagement communautaire et le changement social.

Cet ouvrage brosse un portrait du tir croisé de perspectives contre-muséologiques développées en Amérique du Nord, en Amérique du Sud, en Europe et en Afrique. Il faut néanmoins souligner qu'étant porté par une équipe éditoriale et scientifique majoritairement québécoise, ce panorama présente une vision internationale située. Les cadres théoriques adoptés et les cas d'étude exposés tendent avant tout à susciter des réflexions et à jeter des ponts entre les multiples approches, mettant en lumière des enjeux et préoccupations propres aux tensions qu'elles induisent sur la pensée et les pratiques muséologiques dominantes dans chacune de ces contrées.

1. « Muséologie bourgeoise » vs « muséologie populaire »

Face à la « muséologie bourgeoise », née de la Révolution française et de l'industrialisation dans le monde anglo-saxon, les contre-muséologies s'affirment dans des courants théoriques critiques et des pratiques alternatives, alliant propos de spécialistes et « muséologie populaire », mettant à l'épreuve le crédo de la première.

Analysant l'évolution de la définition du musée au sein de l'ICOM, Mairesse et Desvallées (2007) observent qu'entre 1974 et 2007 la « muséologie traditionnelle » s'articule autour de la collection¹. Les « témoins matériels » renvoient à une tradition du collectionnement basée sur les produits de la culture savante promue par la noblesse, mais plus encore par la bourgeoisie.

¹ Les auteurs font référence à la définition de l'ICOM de 1974, soit : « 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 » (Mairesse et Desvallées, 2007, p. 13).

Qui plus est, le musée se présente comme l'un des principaux vecteurs symboliques de l'affirmation de classe. Dès la fin du XVIII^e siècle, sa structure se dessine, posant tant les jalons de sa vocation moderne dans la société que les codes du savoir-être dans son enceinte. À l'instar des salles de concert, les musées sont des lieux de sociabilisation où la bourgeoisie crée un entre-soi (Pinçon & Pinçon-Charlot, 2016). Dans le sillage de l'essor et de l'imposition du capitalisme dans certains pays, le modèle muséologique qui s'élabore se voit critiqué, le musée étant conçu comme une « institution reflétant et cherchant à perpétuer les valeurs bourgeoises de la société à travers le patrimoine qu'il acquiert et les expositions qu'il organise » (Mairesse, 2022).

Le Musée du Louvre est probablement le cas le plus emblématique qui permet de dégager les prémisses de la « muséologie bourgeoise ». Décrit comme un musée révolutionnaire, il se présente comme une institution ouverte au public avec des collections revêtant un caractère national (Pomian, 2021). Ce nouveau statut ne va pas sans règles strictes : « s'abstenir à tous jeux, de tous chants, de tous badinages, un lieu d'étude n'étant point une arène ni un théâtre, mais le sanctuaire du silence et de la méditation » (Idem, p. 23).

De l'autre côté de l'Atlantique, cette vision élitiste persiste. Au Canada, notamment, la « muséologie bourgeoise » tend effectivement à s'incarner dans des institutions naissantes, telles que l'*Art Association of Montreal* (à l'origine du Musée des beaux-arts de Montréal) ou la *Natural History Society of Montreal* (dont les collections botaniques sont aujourd'hui conservées à l'herbier de l'Université McGill), toutes deux régies par la communauté anglophone (Gagnon, 1999). Qu'elles soient stimulées par les beaux-arts ou les sciences naturelles, ces institutions bénéficient de la contribution de grands bourgeois².

² Dans la théorie marxiste, le nationalisme bourgeois est l'idéologie de la classe capitaliste dirigeante qui vise à surmonter l'antagonisme de classe entre le prolétariat et la bourgeoisie en faisant appel à l'unité nationale. Elle est vue comme un détournement de l'engagement dans la lutte des classes et une tentative d'imposer les intérêts des capitalistes sur le prolétariat en les construisant comme « intérêts nationaux ». Au niveau international, elle vise à créer l'antagonisme entre les forces de travail de différentes nations et sert de stratégie de division pour mieux régner. Le nationalisme bourgeois s'oppose ainsi au nationalisme de gauche et à l'internationalisme prolétarien (Luxembourg, 2019).

2. Géopolitique de la déconstruction du modèle bourgeois : essor des contre-muséologies

En marge des critiques provenant des actrices et acteurs de la muséologie animés par un esprit de réforme propre à des idéaux petits-bourgeois³, maints mouvements de contestation s'affirment à travers le monde contre le modèle bourgeois hégémonique de musée.

En Amérique du Sud, la Table ronde de Santiago du Chili tenue en 1972 agit comme catalyseur, notamment parce qu'elle appelle à adopter une approche qui combine plusieurs disciplines, à développer une conscience des problèmes liés à l'écologie en contexte d'urbanisation rapide et à promouvoir l'idée de « musée intégral » en réponse aux communautés revendiquant une plus grande autonomie (do Nascimento Junior *et al.*, 2012). Selon De Varine (2000, p. 182), ce type de musée est défini comme une entité « prenant en compte la totalité des problèmes de la société »⁴. Or, le terme « intégré » employé en français dans ce contexte traduit imparfaitement le sens premier des formulations originelles (*museo integral* en espagnol ou *museu integral* en portugais) et entraîne un débat parmi des muséologues d'Amérique du Sud, comme Chagas (2020) et Duarte Cândido (2003), sur le sens à lui donner.

Le continent est marqué depuis lors par plusieurs expérimentations qui s'inscrivent dans cette voie. On pense notamment à la *Casa del Museo*, implantée dans la *Zona Observatorio* du quartier de *Tacubaya* à Mexico, qui parvient à rejoindre un public non familier avec le Musée national d'anthropologie situé dans le bois de *Chapultepec*. Il s'agit en effet d'une extension de l'institution qui a été créée dans une visée de développement social en contexte de vie précaire. Comme l'explique Ordóñez García (1975, p. 74), son équipe interdisciplinaire, composée d'anthropologues, d'architectes, d'urbanistes, de muséologues et de pédagogues, a été conçue comme « une unité expérimentale en vue de favoriser la mise en œuvre d'une nouvelle conception du musée et de son rôle ».

³ Dans les termes de Bourdieu (1979), la petite bourgeoisie culturelle se définit par un ensemble de positions professionnelles (artistes, journalistes, personnel relevant de l'éducation formelle et non-formelle) qui ont en commun la détention d'un capital culturel.

⁴ Par ailleurs, dans la Déclaration de Santiago du Chili, on peut lire que « l'on doit tendre à instituer des musées intégrés, dont les sujets d'intérêt, les collections et les expositions seraient interdépendants et se rattacheraient à l'environnement naturel et social de l'Homme » (dans do Nascimento Junior *et al.*, 2012).

Nul n'ignore que, pour des individus aussi démunis, il est plus important de trouver les moyens de se nourrir et de se loger que de visiter un musée. La Casa del Museo a pour but d'éveiller chez eux le désir de s'instruire et aussi d'observer, de poser des questions, de dépasser les limites d'un quartier qui se développe dans un ravin. Elle s'efforce de resserrer les liens d'une communauté autour d'un sujet d'intérêt commun, d'amener tous les habitants à s'identifier avec leur pays, leur ville, leur quartier, dans le contexte historique actuel (Idem, p. 76).

Le Brésil se distingue aussi en regard du rôle social du musée par des initiatives originales et des propositions théoriques en rupture avec la conception dominante de l'institution. Si Brulon Soares (2022) explique que des entités à visées « contre-hégémoniques » voient le jour, Duarte Cândido, Cornelis et Nzoyihera (2019) utilisent l'expression de « muséologies insurgées » pour référer « à plusieurs tendances qui s'apparentent aux différents contextes d'insurrection contre le modèle établi de musée, soit une institution liée à la thésaurisation d'objets principalement liés à la classe cultivée (Idem, p. 50) ». Ces analystes soulignent non seulement l'apparition de projets issus de la société civile soutenus par des politiques publiques, mais également la formation d'un réseau permettant de tisser de forts liens parmi les membres du personnel professionnel.

En Amérique du Nord, l'« interprétation », telle que conçue dans les parcs nationaux dès les années 1930 (Montpetit, 2017) et conceptualisée plus tard par Tilden (1957), a grandement influencé les approches muséologiques mises en œuvre à partir des années 1970 pour mieux servir la population. Mettant simultanément l'accent sur la vocation sociale du musée et son caractère interdisciplinaire ainsi que le renouvellement de ses modes d'expression et de communication, l'*Anacostia Community Museum* à Washington (1967) fait figure d'expérimentation pionnière (Corsane, 2005).

Le « musée-forum », par opposition au « musée-temple », est d'ailleurs une idée qui a été proposée par Cameron (1971, p. 19, notre traduction) afin de promouvoir les actions « de confrontation, d'expérimentation et de débat ».

The establishment (and by that is meant the corporations, governments, and private individuals) must, in effect, finance the

revolution by creating opportunities for the artists and the critics of society to produce, to be heard, to be seen, and to confront established values and institutions. What they have to say must be subjected to public judgment and to the test of time. These are the functions of the forum (Idem).

En sol québécois, le courant de l'interprétation a été influent dans le développement de la muséologie, notamment en raison de son introduction dans les pratiques de Parcs Canada (Schaller *et al.*, 1979)⁵, mais comme le rappelle Montpetit (2015, p. 37-38), deux autres phénomènes ont également contribué à l'essor de ce champ : l'exposition universelle Terre de Hommes, tenue à Montréal en 1967, qui a bousculé la conception de l'exposition thématique de manière à renouveler les publics, ainsi que l'émergence en Europe, au tournant des années 1980, de la nouvelle muséologie, qui induit la création de nouveaux types de musée conçus en opposition au modèle dominant et à la position centrale qu'y occupent les collections⁶.

Ce courant a trouvé en France un terreau fertile en raison du modèle contre-muséologique développé par Georges Henri Rivière, professeur à l'École du Louvre, autour de l'écomuséologie (De Varine, 2017). Pour Rivière (1989, p. 142), « un écomusée est un instrument qu'un pouvoir et une population conçoivent, fabriquent et exploitent ensemble ». Il s'agit d'« un miroir où cette population se regarde pour s'y reconnaître, où elle recherche l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l'ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations » (Idem). On note ainsi l'ouverture des écomusées d'Ouessant (1968) et du Creusot-Montceau (1974), qui feront école. Sans tarder, de semblables établissements sont mis sur pied au Québec, dont l'Écomusée de la Haute-Beauce à Saint-Hilaire-de-Dorset en 1978 et l'Écomusée du fier monde à Montréal en 1980.

⁵ Pour René Rivard, qui assumait en 1973 la direction du service consacré, chez Parcs Canada, à la division du Québec, l'interprétation « ne vise pas à faire comprendre ou à faire connaître comme l'éducation, mais à faire aimer » (Schaller *et al.*, 1979, 1'). Avec Anne Castelas, il a récemment proposé une méthode d'interprétation dite « adjuvante », en opposition à la méthode magistrale, soit une approche permettant de transmettre le patrimoine en effectuant des liens avec le vécu des publics dans le but de « rendre les gens capables d'interpréter leur histoire et leur milieu de vie » (Rivard & Castelas, 2021, p. 71).

⁶ Mentionnons à cet égard le rôle déterminant joué par le Musée de la civilisation, qui a mis la notion de musée-forum en pratique dès son ouverture en 1988, comme en témoignent les publications de Roland Arpin et de Michel Côté, ce qui a fait le succès de l'institution.

Forte de cette lancée, une muséologie inédite se structure sur le plan géopolitique à la faveur notamment de l'engagement de Pierre Mayrand. L'« altermuséologue » (Mayrand, 2009) convie les protagonistes des contre-muséologies à un Atelier international à Montréal en 1984, dont est issue la Déclaration de Québec, qui énonce les principes de base d'une approche renouvelée. Ce texte guidera les discussions du second Atelier tenu à Lisbonne l'année suivante, couronné par la création du Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM). Selon les termes des signataires, le musée :

se met résolument au service de l'imagination créatrice, du réalisme constructif et des principes humanitaires défendus par la communauté internationale. Il devient en quelque sorte un des moyens possibles de rapprochement entre les peuples, de leur connaissance propre et mutuelle, de leur développement critique et de leur souci de création fraternelle d'un monde respectueux de sa richesse intrinsèque (MINOM, 1984, p. 2). Pour Mayrand, la nouvelle muséologie s'oppose ainsi au neutralisme traditionnel des musées et encourage les institutions muséales et les muséologues à être des agents de changement et à prendre part, comme médiateurs, aux grands débats de la société (Champoux-Paillé, 2007, p. 140). Bien que les contextes aient grandement changé, 40 ans plus tard, le MINOM mobilise toujours une communauté muséologique internationale active et revendicatrice.

L'Afrique est également un territoire favorable à l'essor des contre-muséologies, notamment dans le cadre d'un long processus de décolonisation. Citons l'ouverture au Niger en 1959 du Musée National Boubou Hama, situé à Niamey, soit le premier musée de plein air du continent, perçu comme un modèle africain affranchi du dogme européen (Toucet, 1972).

Figure politique et intellectuelle majeure du Bénin, Stanislas Adotevi propose, dans une allocution prononcée lors de la 9e Conférence générale de l'ICOM tenue à Grenoble en 1971, de rompre avec la vision classique et encyclopédique des musées. Il explique que « la nouvelle pratique muséologique doit préparer à l'avènement d'une culture vraiment responsable » et qu'« elle ne peut le faire qu'en prenant les

choses à la racine » (Adotevi, 1972, p. 30), soit en transformant l'être humain lui-même.

La conférence de Livingstone, organisée en 1972 en Zambie, met en lumière les enjeux contemporains des institutions muséales africaines. Diop (1973) explique que le médium du musée sert le processus de décolonisation en permettant aux différents peuples de promouvoir leurs cultures. Selon lui, « la conception nouvelle du musée dans les pays d'Afrique s'explique par les contingences de l'émancipation politique des peuples précédemment colonisés » (Idem, p. 250). Il estime que les musées de l'ère postcoloniale contribuent à élargir la notion de patrimoine :

Le patrimoine naturel est une composante importante de l'héritage africain. En tant que tel, sa conservation et sa mise en valeur concernent le musée. La mutation que subit le musée tend précisément à intégrer la protection de l'environnement par la systématisation des parcs nationaux et des écomusées (Ibid., p. 252).

Nzoyihera (2024) note une concomitance temporelle entre les mouvements de décolonisation en Afrique et l'apparition des musées communautaires en Europe, suggérant une mouvance globale :

Si les musées ethnographiques s'exportent rapidement vers les colonies dans la première moitié du XIX^e siècle, le tournant des décolonisations à partir des années 1960 et la crise des musées d'ethnographie en Europe dans les années 1970 entament une vaste remise en question de l'imagerie coloniale à l'origine des collections ethnographiques africaines [...]. Avec la période des Indépendances et la mise en place des États en Afrique, une nouvelle notion apparaît, celle du patrimoine culturel : identité d'un peuple ou d'un territoire qu'il faut conserver et faire connaître (Idem, p. 43-44).

Empruntant aux traditions et pratiques contre-muséologiques sud-américaines et africaines, la sociomuséologie s'inscrit aujourd'hui dans une telle mouvance. Outre sa redéfinition de l'objet muséologique, elle se distingue par son approche communautaire et participative :

Définie en opposition à la muséologie « classique », la sociomuséologie est un mouvement politico-culturel qui a bouleversé le champ muséal dans quelques pays par l'introduction du « musée social » comme modèle de contestation des exclusions et des inégalités produites par les musées hégémoniques (Brulon Soares, 2022, p. 603-604).

3. Histoire et actualité des contre-muséologies

Les thèses et les expérimentations présentées dans cet ouvrage, ancrées dans des contextes historiques et géopolitiques précis, révèlent la continuité de la remise en cause du modèle bourgeois de musée depuis un demi-siècle et la variété des alternatives qui en émanent. Elles témoignent d'une richesse théorique (nouvelle muséologie, muséologie critique, muséologie insurgée, sociomuséologie, etc.) et pratique (écomusée, musée communautaire, musée de plein air, etc.) loin d'être tarie.

La première partie de l'ouvrage comporte six analyses. Le texte de Raymond Montpetit retrace le caractère novateur de la muséologie québécoise notamment par l'impulsion de l'exposition universelle de 1967 à Montréal et de diverses initiatives gouvernementales qui ont conduit à la création du Musée de la civilisation. Léa Le Calvé revient sur le mouvement de la nouvelle muséologie et les écomusées en France à partir des contributions de Jean-Yves Veillard et de Jean-Claude Duclos, respectivement directeur du Musée de Bretagne et conservateur au Musée Camarguais. Elle met en lumière des aspects peu discutés comme de potentielles dérives identitaires. Jesús Pedro Lorente propose une lecture critique de l'exposition muséale d'art contemporain en Europe à partir d'exemples concrets en appelant à la réflexivité des musées, notamment au moyen d'une salle consacrée à leur propre histoire. Anthony Shelton expose neuf principes de la muséologie critique et traite de ses lacunes afin de pouvoir renforcer l'impact de cette approche. María Juliana Angarita s'intéresse à la résistance des groupes marginalisés et à la justice transitionnelle à partir d'un cas d'étude en Colombie qui lui permet de développer le concept de patrimoine vivace. Enfin, Protais Pamphile Patrice Medjo expose un paradoxe qui concerne les musées africains au regard du modèle bourgeois et explore l'idée

d'endogénéisation des institutions muséales à des fins de réappropriation par les populations locales.

La seconde partie de l'ouvrage accueille trois textes relatant la mise en place d'alternatives concrètes au musée bourgeois. D'abord, Anne Castelas, René Binette et Yves Bergeron dépeignent l'utopie au cœur du mouvement de la nouvelle muséologie au Québec, qui s'est incarnée dans de nouveaux régimes de valeurs et de gouvernance d'institutions pérennes, discutant notamment de l'Écomusée du fier monde à Montréal. Ensuite, Manuelina Maria Duarte Cândido, Gerard Bassalé, Mathieu Fribault, Mariane H. Saizonou, Akwegnon D. Martial Kiki et Prince Lio G. Gbegnito se penchent sur la conception d'une muséologie insurgée au Bénin à partir des travaux menés à l'École du Patrimoine Africain et de l'exploration de deux initiatives (*African Foodseum* et les Places rénovées du Vodùn à Porto-Novo). Enfin, Andréa Delaplace présente l'exposition *Ensaio para o Museu das Origens*, inspirée par les travaux du journaliste et activiste Mário Pedrosa, ainsi que d'autres initiatives brésiliennes ancrées dans la muséologie sociale se développant depuis les années 1970.

Finalement, afin de célébrer les 40 ans du MINOM, René Rivard et Paule Renaud offrent dans la section qui suit un témoignage imagé de sa naissance et de son évolution dans un aller-retour entre le Québec et le Portugal notamment. En guise de conclusion, Jean-Marie Lafortune procède à une critique des fondements et des ambitions des contre-muséologies, qui font également face à leurs propres limites comme modèles d'action.

Bibliographie

ADOTEVI, S. (1972). Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains. Dans *Le musée au service des hommes aujourd'hui et demain : le rôle éducatif et culturel des musées. Actes de la neuvième Conférence générale de l'ICOM* (p. 19-30). ICOM.

BALLÉ, C. & POULOT, D. (2020). *Musées en Europe : tradition, mutation et enjeux* (édition revue et augmentée). La Documentation française.

BOURDIEU, P. (1979). *La distinction : critique sociale du jugement*. Éditions de Minuit.

BRULON SOARES, B. (2022). Sociomuséologie. Dans F. Mairesse *et al.* (dir.), *Dictionnaire de muséologie* (p. 603-604). Armand Colin.

BRULON SOARES, B. (2022). Du musée intégral au musée social : l'épistémologie politique de la muséologie sociale au Brésil. *Culture & Musées*, 39, p. 85-108. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.7725>

CAMERON, D. F. (1971). The Museum, a Temple or the Forum. *Curator: The Museum Journal*, 14(1), p. 11-24. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x>

CHAGAS, M. (2020). Museu integral. *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*, p. 89-91.

CHAMPOUX-PAILLÉ, L. (2007). Pierre Mayrand : « révolutionnaire impénitent ». *Muséologies*, 2(1), 138. <https://doi.org/10.7202/1033602ar>

CORSANE, G. (Ed.) (2005). *Heritage, museums and galleries: an introductory reader*. Routledge.

DIOP, A. S. G. (1973). L'Action muséale dans les pays d'Afrique, son rôle et sa finalité. *Museum International*, 25(4), 250-256.

DO NASCIMENTO JUNIOR *et al.* (coord.) (2012). *Mesa redonda de Santiago de Chile 1972*. Instituto Brasileiro de Museus - Ibram. <https://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2018/10/publicacion-mesa-redonda-vol-i-pt-es-en.pdf>

DUARTE CÂNDIDO, M. M. (2003). Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro. *Cadernos de Sociomuseologia*, 20(20). <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/37s>

DUARTE CÂNDIDO, M. M., CORNELIS, M. & NZOYIHERA, É. (2019). Les muséologies insurgées : un avenir possible pour une tradition épistémologique. Dans *The future of tradition in museology* (p. 50-54). ICOFOM/ICOM. https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/03/2019_the_future_of_tradition_in_museology.pdf

GAGNON, H. (1999). *Divertir et instruire : les musées de Montréal au XIXe siècle*. G.G.C. Éditions.

ICOM (2022). *Définition du musée*. Conseil international des musées. <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>

LE MAREC, J., SCHIELE, B. & LUCKERHOFF, J. (2019). *Musées, mutations...* Ocim.

LUXEMBOURG, R. (2019, c1913). *L'accumulation du capital : contribution à l'explication économique de l'impérialisme*. Agone.

MAIRESSE, F. (2022). Capitalisme. Dans F. Mairesse *et al.* (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, p. 95-96. Armand Colin.

MAIRESSE, F. & DESVALLÉES, A. (2007). *Vers une redéfinition du musée ?* L'Harmattan.

MAYRAND, P. (2009). Chroniques d'un altermuséologue. *Cadernos de sociomuseologia*, 31(31). <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/489>

MINOM (1984). *Déclaration de Québec. Principes de base d'une nouvelle muséologie*, adoptés lors du premier atelier international Écomusée / Nouvelle muséologie tenu à Québec le 12 octobre 1984 : <http://www.minom-icom.net/>.

MONTPETIT, R. (2015). La scène muséologique au Québec : rattrapage et innovation. Dans D. Arsenault, Y. Bergeron & L. Provencher St-Pierre (dir.), *Musées et muséologies : au-delà des frontières - La muséologie nouvelle en question* (p. 31-68). PUL. <https://www.deslibris.ca/ID/449769>

MONTPETIT, R. (2017). Médiation et interprétation dans le champ muséal nord-américain. Dans *Expériences critiques de la médiation culturelle* (p. 175-196). PUL.

NZOYIHERA, É. (2024). *Les musées en Afrique orientale : contribution à leur décolonisation*. Sociomuseology & Sociomuséologie, Vol. 1.

ORDÓÑEZ GARCÍA, C. (1975). La Casa del Museo, Mexico, D.F. : une expérience de « musée intégré ». *Museum International*, 2(27), p. 71-77.

PINÇON, M. & PINÇON-CHARLOT, M. (2016). *Sociologie de la bourgeoisie* (4^e éd). La Découverte.

POMIAN, K. (2021). *Le musée, une histoire mondiale*. Gallimard.

REGOURD, M. (dir.) (2012). *Musées en mutation : un espace public à revisiter*. Harmattan.

RIVARD, R. & CASTELAS, A. (2021). *Un homme, une vision, des musées...* Éditions René Rivard FAMC.

RIVIÈRE, G. H. (1989). *La Muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*. Dunod.

SCHALLER, B. et al. (1979). *L'interprétation* [Enregistrement vidéo]. PUQ.

TILDEN, F. (1957). *Interpreting Our Heritage*. University of North Carolina Press.

TOUCET, P. (1972). Le Musée de Niamey et son environnement. *Museum International*, 24(4), p. 204-207. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000002574_fre

VAN GEERT, F. & VIAU-COURVILLE, M. (2022). Le musée de société aujourd'hui : héritage et mutation. *Culture & musées*, 39.

VARINE, H. de (2000). Autour de la table ronde de Santiago. *Culture & Musées*, 17-18, p. 180-183. <https://doi.org/10.3406/pumus.2000.1325>

VARINE, H. de (2017). *L'écomusée singulier et pluriel : un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. L'Harmattan.

Partie 1 – Analyses

Après l'Expo 67 : Révolution tranquille et renouveau muséal au Québec

Raymond Montpetit

Résumé

Dans la foulée de la Révolution tranquille au tournant des années 1960, maints intervenants ont contribué à définir et à transformer la muséologie au Québec au croisement de quatre facteurs : 1) l'influence des muséographies présentées à l'Exposition universelle de 1967 (Terre des Hommes) tenue à Montréal, qui réussissent à communiquer avec les nombreux visiteurs ; 2) les interventions structurantes menées par le ministère des Affaires culturelles en faveur d'une muséologie renouvelée et démocratisée, qui s'incarne dans la mise en place d'un réseau subventionné ; 3) la pratique de l'interprétation d'abord mise en œuvre par Parcs Canada, puis dans plusieurs autres établissements à la suite de nombreuses réflexions et colloques ; 4) les fondements de l'écomuséologie française qui se diffusent aussi au Québec et donnent lieu à la création d'écomusées. Aujourd'hui, des établissements nés de ce renouveau continuent de l'incarner et sont des références dans le milieu muséal québécois.

Resumo

Na esteira da Revolução Tranquila no início dos anos 1960, muitos atores contribuíram para definir e transformar a museologia em Quebec no cruzamento de quatro fatores: 1) a influência das museografias apresentadas na Exposição Universal de 1967 (Terre des hommes) realizada em Montreal, que conseguem comunicar com os numerosos visitantes; 2) as intervenções estruturantes realizadas pelo Ministério dos Assuntos Culturais a favor de uma museologia renovada e democratizada, que se traduz na criação de uma rede subsidiada; 3) a prática da interpretação, primeiro implementada pela Parks Canada e depois em vários outros estabelecimentos como resultado de numerosas reflexões e colóquios; 4) os fundamentos da ecomuseologia francesa que também se difundem no Quebec e dão origem à criação de ecomuseus. Hoje, os estabelecimentos nascidos dessa renovação continuam a encarná-la e são referências no meio museológico quebequense.

Introduction

En 1950, la muséologie professionnelle était très peu développée au Québec. On y retrouve deux grands musées, le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) et le Musée du Québec, alors seul musée national, le Jardin botanique de Montréal, quelques musées universitaires et de petits musées d'histoire, presque toujours aux mains d'amateurs religieux ou laïcs. Il faut se rappeler que même le MBAM n'engage son premier directeur rémunéré, l'américain Robert Tyler Davis, qu'en 1947. Le milieu muséal est largement dominé par des bénévoles ; sa professionnalisation ne se fera qu'à partir des années 1970.

Depuis quand voit-on se formuler au Québec une réflexion sur la nature, le rôle et les fonctions des musées, un questionnement sur le fonctionnement des expositions, bref une pensée d'ordre muséologique ? La muséologie n'apparaît pas dès que commence une certaine activité de collectionnement, dont les objets sont exposés dans des lieux plus ou moins publics. Il faut attendre qu'une pensée sur les musées se développe et s'exprime dans des textes réflexifs pour que l'on puisse parler de muséologie¹.

Des revendications à l'émergence de la muséologie québécoise.

On peut affirmer qu'on ne recense au Québec aucun texte de muséologie substantiel avant la Révolution tranquille. Auparavant, on ne trouve à l'occasion que quelques brefs propos généraux sur l'importance des musées pour « la diffusion des lumières » et l'éducation, par exemple dans les textes de justification de ceux qui proposent la création de musées. Ainsi, en 1853, le journal *Le Canadien* (23 mai 1853, p. 2) rapporte une proposition faite auprès du conseil de la Ville de Québec qui réclame la création d'un musée national comme en ont plusieurs nations éclairées, pour favoriser l'avancement des connaissances, puisque

¹ Nous retenons ici la définition de la muséologie comme étant « l'ensemble des tentatives de théorisation ou de réflexion critique liées au champ muséal » (Desvallées et Mairesse, 2010, p. 57).

les musées « mettent à la vue de tout le monde des dépôts d'objets qui servent à faire connaître les œuvres de la création et des inventions de l'esprit humain dans tous les siècles ».

Des considérations similaires sont présentées par la Société d'archéologie et de numismatique de Montréal en 1895, lors des efforts faits par des citoyens montréalais pour obtenir la sauvegarde du bâtiment du château Ramezay afin d'y aménager un musée d'histoire. Les motifs de cette fondation sont résumés dans *The Montreal Star* du 11 mars, 1895². Même l'ouverture, en 1933, d'un premier musée national à Québec, le Musée de la Province, ne repose pas sur une réflexion muséologique élaborée : « Il n'existe pas de définition du Musée du Québec à ses débuts » (Harvey, 1991, p.11). Aucun texte ne fait état d'une conception muséologique qui préciserait l'approche préconisée. De même, aucun texte substantiel ne dicte la pensée qui a conduit le ministère à fonder, en 1964, le Musée d'art contemporain à Montréal, dans un contexte marqué par une grande improvisation, où l'on est obligé de demander aux artistes de donner une de leurs œuvres pour constituer un début de collection³. Le ministère reconnaît à cette occasion que pourvoir le poste de directeur avec un « muséologue » sera difficile :

Ce qu'il nous faut – nous dit un porte-parole du ministère –, c'est un muséologue, c'est-à-dire un homme qui ait une bonne expérience des arts plastiques et qui ait aussi l'expérience d'un musée : « Nous avons ici plusieurs amateurs éclairés, mais de véritables muséologues, nous n'en connaissons pas. Nous engagerons, s'il le faut, un étranger, mais en l'entourant dès le départ d'un ou de quelques assistants spécialisés, canadiens-français, qui acquerront sur place l'expérience d'un musée »⁴.

² Les arguments reposent sur le fait « que les citoyens ont montré leur intérêt, que les villes importantes du monde civilisé possèdent des musées, que Montréal est la métropole du Canada, riche en matière d'histoire, que l'édifice du château est une relique unique au Canada, que l'édifice et le musée contribueront à attirer des touristes à Montréal.

³ Cet appel au don et l'emplacement temporaire du musée au Château Dufresne sont très critiqués.

⁴ Claude Gingras (1964). Le Musée d'art contemporain. *La Presse*, 14 mars, Supplément, p. 1. Nous trouvons des intentions générales, comme celles énoncées par le sous-ministre Guy Frégault dans *La Presse* du 8 octobre 1965, p. 16).

Le mot « muséologue » employé dans cet article est l'une de ses premières occurrences dans les journaux⁵. Le terme devient en effet plus fréquent ici dans les années 1960 ; par exemple, Parcs Canada annonce des postes ainsi nommés, faisant savoir qu'un muséologue doit « diriger et surveiller l'expansion des musées situés dans les parcs et les lieux historiques nationaux » (*La Presse*, 18 février 1961, p. 38). Le mot est employé à quelques reprises dans les articles portant sur la désignation d'un directeur pour le nouveau Musée d'art contemporain et aussi lors de la demande de démission de ce premier directeur, Guy Robert⁶ (*La Presse*, 12 mars 1965, p. 15). Le terme est alors récent, comme en témoigne cet article intitulé Un muséologue, ça mange quoi ? :

En prenant connaissance du mémoire récent de l'Association des arts plastiques, bien des gens ont fait une grimace en trébuchant sur le mot muséologie. Qu'est-ce qu'un muséologue ? Où trouve-t-on cet animal curieux ? [...] D'après le dictionnaire, c'est la science de l'organisation des musées. [...]. Comme l'écrit Douglas A. Allan, une autorité mondiale sur les musées : Quand les musées en étaient encore à leurs débuts, tout ce qu'on demandait au conservateur était de savoir disposer les objets d'exposition dans un ordre logique et parfait, avec des étiquettes bien faites et donnant des indications claires ; mais, de nos jours, on insiste beaucoup sur l'attrait incontestable d'une présentation artistique. C'est pourquoi le responsable d'un musée doit être prêt à s'instruire en ce qui concerne l'ameublement et l'éclairage, l'utilisation des couleurs, la manière de rédiger des étiquettes succinctes et intéressantes, et le parti qu'on peut tirer d'auxiliaires tels que diagrammes, photographies et maquettes⁷.

⁵ La plus ancienne occurrence trouvée est dans *Le Devoir*, du 24 novembre 1936 (p. 3). Elle concerne alors l'étranger. On y lit : « L'inauguration du Musée des Beaux-Arts à Nancy a révélé un art nouveau : "la muséologie". Comme le nom l'indique, il s'agit de l'art d'organiser les musées. Il embrasse et groupe d'une façon cohérente une foule de détails qui se rattachent à l'éclairage et à la classification des tableaux et des œuvres de la sculpture, de la disposition des œuvres d'art, afin de mieux les mettre en valeur ».

⁶ Démission de Guy Robert. *Le Petit Journal*, 13 mars 1966, p. 34.

⁷ André Gladu (1965). Un muséologue, ça mange quoi ? *Le Petit Journal*, 21 mars, p. 34.

Le muséologue est alors compris comme un conservateur de musée d'art qui a aussi une compétence en design et en utilisation des outils pédagogiques d'accompagnement⁸.

C'est bien dans le sillon de la Révolution tranquille que les musées changeront profondément. Ces changements deviendront apparents dans les années 1970 et 1980. Ainsi, en 20 ans, de 1972 à 1992, la professionnalisation et les innovations de la muséologie d'ici sont remarquables au point d'en faire des références à plusieurs titres.

Pour bien cerner ce point de départ, citons un article sur le MBAM, publié à la fin de l'année 1959, qui semble particulièrement significatif des critiques formulées à son égard. Le journaliste et essayiste Jean Sarrazin accuse ce musée d'être un club privé anglophone, peu soucieux des publics et coupé de la collectivité qui l'entoure et qu'il devrait servir. En voici quelques extraits qui font bien saisir le jugement de l'auteur :

Il y a à Montréal un Musée des beaux-arts. Beaucoup de gens l'ignorent, qui l'ont pris pour une nécropole ou un columbarium. Qu'importe ! Un fait est là : les Anglais de Montréal ont un musée. Seconde vérité : ce musée prétentieux, silencieux, poussiéreux, est une fondation privée. [...] Troisième vérité : il y a un déficit croissant qui se creuse dans les finances du musée, malgré l'apport de dons privés. Ce déficit, on a cru y pallier en sollicitant et en recevant des subventions du Conseil des Arts d'Ottawa, de celui de Montréal et du gouvernement provincial. C'est ici que tout change ! Car les subventions, c'est notre argent. [...] cela nous donne aussi le droit de dire tout haut ce que beaucoup pensent tout bas⁹.

Au-delà de la question du financement, c'est tout l'esprit du musée qui est mis en cause, ainsi que les choix faits quant aux acquisitions.

⁸ Une définition plus polyvalente et actuelle est formulée en 1973 dans *Le Soleil* du 8 décembre 1973, p. 39. Et en 1983, quand on cherche un directeur pour le Musée des beaux-arts de Montréal, les compétences d'un muséologue se précisent encore (*La Presse*, 2 juin 1983, p. A7). Rappelons que le comité de muséologie ICOFOM est créé à l'ICOM en 1977.

⁹ Jean Sarrazin (1959). Faites un musée vivant... ou nous le ferons sans vous. *La Presse*, 5 décembre, p. 31.

Sa haute direction considère le musée comme un simple entrepôt de leurs collections privées ou de celles de leurs amis plutôt qu'un instrument vivant de culture populaire. [...] En voulant s'isoler, en fermant les yeux sur le fait géographique qu'il était et devait être avant tout, le musée d'un milieu de langue française [...], il s'est coupé de la vie artistique qui l'entoure. Il s'est aussi coupé de la jeunesse des deux groupes ethniques (Idem).

La conclusion de Jean Sarrazin est qu'il nous faut un musée d'art moderne, que l'auteur verrait bien être implanté à la Place des Arts dont la construction est déjà votée et le site choisi. Le journaliste poursuit :

Cela suppose de repenser le musée. [...] Un musée aujourd'hui n'est plus la propriété privée de quelques donateurs. Dans notre monde moderne, il est et doit être, qu'on le veuille ou non, l'apanage du peuple qui l'entoure et qui doit s'en nourrir. C'est un tournant qu'il faut prendre. [...] le musée est un instrument culturel qui doit être au service de la population et de sa culture (Ibid.).

Ce texte est annonciateur des mutations à venir. C'est la situation que la Révolution tranquille viendra transformer avec son slogan de 1960 : « Il faut que ça change », contestant les traditions et affirmant une volonté de rattrapage et de modernisation de plusieurs secteurs de la vie collective, dont celui de la culture.

C'est sous l'influence de quatre facteurs principaux qu'émerge une pensée muséale et que se fait le passage vers une muséologie dynamique et progressiste. Il s'agit :

- 1) de l'exemple donné par l'Expo 67-Terre des Hommes ;
- 2) des interventions structurantes menées par le ministère de la Culture ;
- 3) de la pratique de l'interprétation mise en œuvre par Parcs Canada ;
- 4) des idées fondatrices de l'écomuséologie française.

Ces facteurs combinés ont modifié les conceptions et les pratiques qui avaient cours, probablement parce que le milieu muséal d'ici ne jouissait pas d'une tradition bien établie, défendue par des professionnels aguerris, et que les nouveaux venus en muséologie étaient prêts à intervenir avec de nouvelles logiques et des approches relevant d'une muséologie nouvelle.

1. L'influence de l'Expo 67 et ses expositions thématiques

L'influence de la tenue de l'Exposition universelle en 1967 est significative. Elle a mis les visiteurs devant quantité d'expositions au design jamais vu ici. En traçant un bilan de notre muséologie en 2002, j'ai écrit ceci au sujet de cet événement marquant :

Le moment clé à la fois pour découvrir les sources de cette mutation profonde du champ muséal québécois et pour situer le point de départ de la dynamique dans laquelle nous sommes est l'Exposition universelle de Montréal Terre des Hommes. Cinquante millions de visiteurs défilent cet été-là dans les divers pavillons et découvrent des expositions thématiques qui présentent des récits culturels, historiques ou scientifiques, au moyen de muséographies qui intègrent des objets authentiques, des reproductions, des démonstrations, des textes et des moyens audiovisuels, afin de communiquer leurs messages. Par comparaison, l'aménagement des salles de plusieurs musées paraît alors quelque peu daté (Montpetit, 2002, p. 81).

Le Québec a voulu, à l'occasion de l'Expo 67, présenter au monde le visage d'une société moderne tournée vers l'avenir. Son propre pavillon et l'exposition qu'il offrait optaient pour une modernité manifeste. Mais l'exemple de l'Expo 67 aurait pu rester sans effet durable si d'autres acteurs n'étaient pas entrés en action. Une génération de designers s'est formée au contact de l'Expo 67 ; nous les retrouverons ensuite à la tête de firmes qui concevront des expositions pour Parcs Canada et les musées québécois.

Dans les années qui précèdent 1967, l'État québécois avait commencé à prendre des mesures pour développer la diffusion culturelle; rappelons-en quelques-unes :

- 1961 : création du ministère des Affaires culturelles du Québec ;
- 1964 : création de l'arrondissement historique du « Vieux-Montréal » ;
- 1964 : création du Musée d'art contemporain à Montréal.

D'autres initiatives essentielles suivront.

2. L'influence des actions structurantes du ministère des Affaires culturelles (1961-1992)

Le ministère des Affaires culturelles mènera plusieurs actions structurantes pour mettre en place un véritable réseau des musées, définir des politiques et transformer les pratiques. Ces initiatives poursuivent deux grands objectifs : le premier est celui de doter le Québec d'un véritable réseau des musées que le ministère reconnaît et appuie, au-delà de son soutien aux grands musées nationaux¹⁰.

La décennie 1970 s'amorce avec une affirmation du rôle de l'État dans les affaires muséales qui surpasse la volonté de créer des institutions nationales. En 1971, la Direction générale des musées est créée et, quelques années plus tard, suit la création d'un Service pour les musées privés de la province. Les premières analyses complètes du réseau muséal québécois (public et privé) militent en faveur d'un rattrapage institutionnel et d'une marche vers la professionnalisation (Paquette, 2019, p. 138).

Le second objectif est de favoriser un renouvellement des approches muséales dans ce réseau afin de démocratiser les musées et de rejoindre un public plus nombreux. Il marque la fin de cette même

¹⁰ Par exemple, le ministère des Affaires culturelles se dote d'une Direction générale en 1971, puis d'un Service des musées privés en 1974, année où il reconnaît aussi 28 musées accrédités, dotés d'une subvention annuelle.

décennie 1970, avec les débats autour du projet du « Musée de l'Homme d'ici » et de l'agrandissement du Musée du Québec. L'Expo 67 a mis en évidence le fait que le Québec ne disposait d'aucun musée national qui raconterait son histoire et mettrait en valeur sa culture, comme le faisaient les pavillons nationaux à Terre des Hommes.

Au ministère des Affaires culturelles, on pense alors à fonder un genre de « musée de l'Homme », comme celui à Ottawa qui a des sections en anthropologie, en ethnologie et en archéologie et, à partir de 1964, en histoire, puis en folklore. L'ethnologue Jean-Claude Dupont prépare un rapport sur les musées : « Ce rapport, rédigé en 1967 pour le ministre des Affaires culturelles, trace un portrait réaliste sur la situation des musées au Québec » (Bergeron, 2002, p. 44). Dupont définit ce futur musée ethnographique comme un lieu qui :

présente de façon détaillée l'évolution naturelle et le peuplement humain d'un pays donné, en montrant comment les ancêtres de ce pays donné ont tiré du sol leur substance, comment ils se sont groupés pour se défendre et travailler en commun, etc. C'est le Musée de l'histoire d'un groupe d'hommes ; c'est notre musée¹¹ (Dupont, 1967, p. 1).

Ce texte peut se lire comme l'amorce de ce que sera, vingt ans plus tard, la mission du Musée de la civilisation¹². En plus de définir un mandat, l'auteur se prononce de façon critique sur les muséographies qu'il a pu observer dans les musées d'ethnographie en Europe et il conclut : « la formule musée d'ethnographie est dépassée pour ne pas dire morte » (Idem), ajoutant qu'il « faut trouver une formule nouvelle pour intéresser le peuple à l'étude de la civilisation » (Ibid.). Le musée à fonder ne sera plus un simple entrepôt pour ses collections, mais bien un établissement éducatif capable d'intéresser ses visiteurs et de communiquer avec eux, en établissant des thèmes et en élaborant un

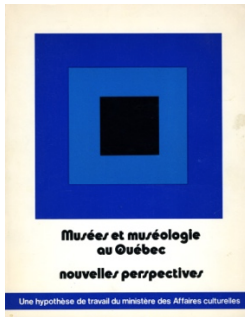
¹¹ Notons que Dupont ira ensuite faire un séjour d'un an au Centre d'ethnologie française à Paris et qu'il a suivi un cours avec Georges Henri Rivière.

¹² La vision de Dupont demeure cependant plutôt ancrée dans le passé préindustriel, alors que vingt ans plus tard le Musée de la civilisation se voudra mieux prendre en compte des thématiques de la société actuelle ainsi que des expositions sur des civilisations et pays étrangers. Par contre, l'art ne fera pas partie de son mandat puisqu'il relèvera toujours du Musée du Québec qui deviendra un musée des beaux-arts.

discours¹³. Le projet ne se réalise pas, mais il resurgira en 1979 dans un autre contexte.

Ce qui rendra nécessaire l'expression d'une réflexion proprement muséologique, c'est le projet du ministère des Affaires culturelles d'agrandir le Musée du Québec et de lui donner une nouvelle orientation élargie qui le transformerait en « Musée de l'homme d'ici ». C'est à l'intérieur du débat public plutôt houleux qui s'ensuit, en 1979-1980, que l'on assiste à l'émergence d'une véritable pensée muséologique qui se propagera par la suite à divers autres musées. « Le débat sur le Musée de l'Homme d'ici marque l'entrée du Québec dans l'ère de la muséologie moderne », écrit Jean Hamelin (1991, p. 38). En effet, pour justifier la transformation proposée du Musée du Québec, on se doit de bien définir les objectifs de l'approche nouvelle proposée.

La vision du ministère s'exprimera dans deux documents importants : *Musées et muséologie au Québec, nouvelles perspectives*¹⁴ (ministère des Affaires culturelles, 1979, p. 126) et *Le musée du Québec en devenir*, qui affirme : « Un musée est une institution qui conserve et véhicule des valeurs concrétisées dans des objets produits par une société et qui permet de comprendre notre manière d'être au monde » (Idem, p. 21).



1979 : Deux textes du ministère des affaires culturelles du Québec définissent les attentes d'une muséologie nouvelle et différente.

¹³ D'autres aspects de la proposition de Dupont, par exemple la double structure créant d'une part un centre de recherche – l'Institut national de la Civilisation – et d'autre part des Galeries de la civilisation du Québec réparties sur le territoire qui recevraient les expositions, paraissent utopiques (Bergeron, 2021).

¹⁴ Dans le document *Musées et muséologie au Québec nouvelles perspectives* (1979, p.126), du ministère des Affaires culturelles, on y lit « Au Québec, depuis quelques années, les musées prolifèrent; mais, ici comme ailleurs, le musée traditionnel, axé sur la simple conservation des objets, tend à perdre de son intérêt au profit d'un musée plus dynamique, qui deviendrait un centre d'attraction privilégié pour l'ensemble de la population et un véritable instrument populaire d'éducation permanente ».

Cet énoncé fera débat, car il montre bien la nouvelle tendance vers une muséologie thématique, une muséologie d'idées. Alors que les historiens de l'art refusent une telle approche pour le Musée du Québec centrée désormais sur l'art, la création du nouveau Musée de la civilisation la mettra au centre de sa philosophie, comme l'affirme sa mission :

Alors que beaucoup de musées placent l'objet au centre de leurs préoccupations, le Musée de la civilisation y place la personne humaine. Les objets n'y prennent place qu'en raison de leur signification et de leur utilisation. Ils sont vus avant tout comme des témoins de l'activité humaine (Musée de la Civilisation, 1987, p. 11).

On reconnaît ici l'approche thématique qui le caractérise.

Tel est le contexte dans lequel naît ici une pensée d'ordre muséologique.

3. L'influence de Parcs Canada et de son bureau régional à Québec en 1973

Le gouvernement du Canada a désigné un premier parc national en 1887, celui de Banff. Trois autres suivront au 19^e siècle : Yoho, des Glaciers et des Lacs-Waterton, toujours dans les montagnes Rocheuses. En 1911, les autorités réunissent les parcs en un réseau à l'intérieur d'une Division des parcs du Dominion¹⁵, cinq ans avant la fondation du réseau américain du *National Park Service*.

Le livre de l'Américain Freeman Tilden *Interpreting Our Heritage*, qui paraît en 1957, aura une grande influence des deux côtés de la frontière. En 1958, à la suite de la visite d'un sous-ministre canadien dans un parc états-unien, Parcs Canada décide de mettre en place une section Éducation et interprétation (Lothian, 1981, p. 150) afin de planifier des programmes d'interprétation à offrir dans tous ses parcs et sites

¹⁵ L'organisme qui gère le réseau portera plusieurs noms différents en anglais comme en français : *Dominion Parks Branch*, *National Parks Branch*, *Parks Canada* (1973), *Environment Canada – Parks Branch*, et *Canadian Parks Service*. Aujourd'hui le nom est redevenu *Parks Canada – Parcs Canada*.

historiques. Et, dans l'esprit de l'opération *Mission 66* mise en place aux États-Unis, Parcs Canada convertira, à partir de 1967, plusieurs de ses *Parks Museums* en *Interpretation Centers*¹⁶.

La plupart des initiatives d'interprétation muséale de Parcs Canada au Québec sont plus tardives. Il faut attendre l'implantation d'un des cinq bureaux régionaux de Parcs Canada à Québec en 1973, avec un Service d'interprétation, pour voir se multiplier des projets qui mèneront, au début des années 1980, à la mise en valeur et à l'interprétation de lieux historiques sur le territoire québécois. L'une des premières réalisations de cette séquence est la maison natale du premier ministre du Canada, Louis-Étienne St-Laurent, à Compton. Ouvert en 1982, le site se compose du magasin général du père de Louis et de son entrepôt. Pour interpréter le lieu, la firme GSM a conçu un spectacle multimédia à même l'exposition. Le spectacle fait usage de projections de diapositives et de films, d'enregistrements audio et de déplacements d'éclairages pour animer le décor selon un concept de son et lumière à même les artefacts et les photos. Nous sommes alors en présence d'une première forme de multimédia réalisée dans un centre d'interprétation de l'histoire. La muséographie ne fait pas que donner à voir des artefacts, mais communique des thèmes en intégrant ces objets authentiques à un récit élaboré à l'aide d'une narration et de technologies audiovisuelles, à la manière de ce que l'on avait vu à l'Expo 67.



1982 : Premier spectacle multimédia/exposition, réalisé par GSM Design. Lieu historique national Louis-S.-St-Laurent, à Compton.

¹⁶ Le Parc national de la Pointe-Pelée, sur le lac Érié, dispose d'un des premiers édifices connus comme un *Interpretation Center*, dès 1967.

Dans la région de Montréal, la maison du premier ministre sir George Étienne Cartier est acquise en 1973 et inaugurée en 1985¹⁷. Avec l'Entrepôt du Commerce-de-la-fourrure-à-Lachine, aussi ouvert en 1985¹⁸, ils constituent deux autres exemples de centres d'interprétation dans lesquels les significations des événements historiques sont communiquées par une gamme de moyens qu'utilise l'exposition permanente.

Parcs Canada exprimera, dans ses documents officiels de politiques, les grands principes qui guident son action d'interprétation. La Politique de Parcs Canada affirme dans son article 2,1 : Parcs Canada « met sur pied des programmes d'interprétation, tant au sein des parcs que par l'entremise de programmes de vulgarisation, afin d'illustrer la signification et la valeur des richesses du patrimoine » (Parcs Canada, 1983, p. 9).

Telles sont les grandes lignes de la muséologie promue par Parcs Canada et à laquelle ses employés ont été formés pour s'en faire les agents auprès du public et de leurs pairs, à partir des années 1980. Un muséologue résume bien la situation en 1992 :

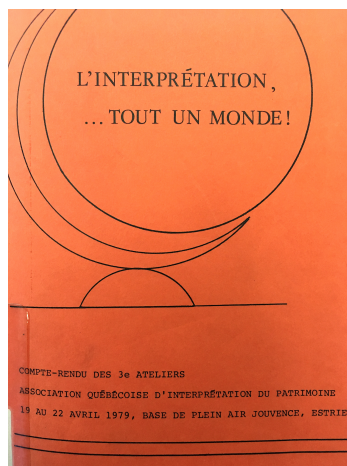
Des dizaines de chercheurs, conservateurs, archivistes, concepteurs d'exposition, architectes et animateurs ont été formés et ont mis leur talent en commun pour élaborer un produit muséal nouveau, le centre d'interprétation. En donnant au message, au parcours, à la scénographie et au rapport direct avec le public une place prépondérante dans l'expérience du musée, en structurant et en organisant de façon plus rigoureuse les contenus d'exposition, le Service canadien des parcs faisait une brèche importante dans la muséologie didactique et interactive. [...] on peut évaluer comment ses stratégies et sa philosophie ont migré vers d'autres institutions, en même temps que le personnel qu'il avait formé (Lacroix, 1992, p. 112).

¹⁷ Un Concept-plan d'interprétation est publié en avril 1981, signé par Francine Lelièvre, chargée d'interprétation ; le Programme de réalisation est produit par la firme Design + Communication en octobre 1983.

¹⁸ Son programme de réalisation date de février 1983.

L'influence de Parcs Canada se fait donc sentir hors de ses sites et des cercles de ses propres employés. Des réflexions et des débats ont lieu dans la communauté des gens qui travaillent dans les sites et musées de tout genre. Des personnes fondent une Association québécoise d'interprétation du patrimoine (AQIP) en 1977, un an après celle créée au Canada, *Interpretation Canada*¹⁹. L'AQIP demandera à l'Office de la langue française du Québec de se pencher sur l'usage fait du mot « interprétation » dans le contexte muséal. L'Office confirme que cet usage est bien français et propose une définition du terme²⁰.

Les discussions autour de la notion d'interprétation se tiennent dans le milieu, comme en témoignent, par exemple, la publication de la Société des musées québécois (SMQ) en 1983, *Techniques d'interprétation historique*, et le thème de son congrès annuel de 1985, *L'objet et l'interprétation*. Le congrès donne lieu à un numéro de sa revue *Musées* qui résume les principales conférences (*Musées*, 1985).



1979 : Deux publications sur l'interprétation, une approche diffusée au-delà de Parcs Canada.

¹⁹ Celle-ci définit l'interprétation comme suit : « Heritage interpretation is any communication process designed to reveal meanings and relationships of cultural and natural heritage to the public, through first-hand involvement with an object, artifact, landscape or site » (*Interpretation Canada*, 1976).

²⁰ « Méthode de sensibilisation qui consiste à traduire, pour un public en situation, le sens profond d'une réalité et ses liens cachés avec l'être humain, en ayant recours à des moyens qui font d'abord appel à une forme vécue et descriptive de la connaissance plutôt qu'à une forme rigoureusement rationnelle » (*Office de la langue française du Québec*, 1984, p. 61).

L'approche interprétative de Parcs Canada sera aussi prônée par le ministère de la Culture du Québec. Le ministère reconnaît la pertinence de l'interprétation pour le développement de la muséologie au Québec et encourage la création de plusieurs centres d'interprétation sur le territoire. À l'attention de ceux qui veulent fonder un tel type de centre et pour guider leur démarche, il diffuse en 1985 un Devis de réalisation d'un programme d'interprétation. Pour bien saisir l'implication du ministère dans la diffusion du modèle muséal du centre d'interprétation, il faut savoir qu'en 1988 « le ministère des Affaires culturelles a depuis dix ans investi temps, énergie et budget dans un nouveau produit appelé centre d'interprétation » (Gauthier, 1988, p. 20). Cette année-là, il soutenait financièrement 39 centres d'interprétation, dont 12 appartiennent au gouvernement du Québec, et notait que l'ouverture de 24 autres centres était projetée de 1988 à 1992²¹. Quatre de ceux-ci sont aménagés dans des maisons restaurées de la Place-Royale à Québec²².

L'action du ministère de la Culture a ainsi été un facteur déterminant dans la définition d'une nouvelle muséologie québécoise. Le facteur économique entre aussi en jeu dans cette dynamique : créer des centres d'interprétation est moins coûteux et n'exige pas de disposer d'une importante collection, mais uniquement d'un site et d'objets choisis qui illustrent la thématique de l'exposition permanente. Ainsi :

pour une fraction du coût d'un musée conventionnel, l'État peut créer plusieurs centres d'interprétation. De plus, aux yeux des citoyens, il n'existe pas de différence entre musée et centre d'interprétation. Dès lors, les centres d'interprétation s'inscrivent dans les agendas politiques des ministres et des députés (Bergeron, 2007).

En 2007, l'Institut de la statistique du Québec nous apprend que sur les 420 établissements muséaux du Québec, 234 sont des lieux d'interprétation (Thibault, Bergeron & Dumas, 2007, p. 23). Ces chiffres sont encore valables aujourd'hui.

²¹ Le centre annoncé sera à la place Royale de Montréal ; ce sera finalement le musée Pointe-à-Callière.

²² Il s'agit des maisons Thibodeau, Fornel, Milot et Gervais-Beaudoin. À partir de 1999, un Centre d'interprétation de la Place-Royale ouvre dans la maison Hazeur, géré comme une antenne du Musée de la Civilisation ; il fermera en 2017. Autre exemple : c'est dans le cadre d'une entente de développement culturel entre la Ville de Montréal et le MAC que le projet d'un Centre d'histoire de Montréal sera financé et ouvert dans le Vieux-Montréal en 1983.

Nous voyons d'anciens employés de Parcs Canada à l'œuvre dans de musées nouveaux ou d'autres, plus anciens, pour lesquels ils adaptent les objectifs et les méthodes avec lesquels ils sont familiers²³ : la philosophie d'accueil et d'interprétation pénètre tout le réseau, principalement à partir de deux musées qui deviennent exemplaires de ce courant : le Musée de la Civilisation et Pointe-à-Callière. Comme le Musée de la civilisation, Pointe-à-Callière, inauguré en 1992, est conçu d'emblée dans cette pensée muséologique nouvelle. D'ailleurs, dans les années qui ont précédé son ouverture, on parlait de lui, tant au ministère qu'à la Ville de Montréal, comme d'un futur « centre d'interprétation » qui mettrait en valeur des vestiges archéologiques du lieu de fondation de la ville et non pas d'un musée²⁴.

Une des premières énonciations de sa mission se lit ainsi : « mettre en valeur “ l'acte de naissance ” de Montréal par l'interprétation des vestiges archéologiques uniques et le traitement selon une thématique [...], le commerce et les échanges » (SIMPA, 1990, p. 3-4). Cela montre bien l'insertion du musée dans la longue tradition de l'interprétation *in situ*.

La théorie de l'interprétation se mêle aussi à un autre courant venu de France, celui de l'écomuséologie, qui constitue notre quatrième et dernière influence.

4. L'influence de l'écomuséologie française

La quatrième influence tient aux théories et aux pratiques de la nouvelle muséologie incarnée dans les écomusées français. Ce courant muséologique a donné lieu, en France, à plusieurs expérimentations et il a mis de l'avant l'idée de « musée-territoire ». Cette approche cherche à impliquer la communauté dans la production de sa mémoire et prône l'autogestion par la population des écomusées à son service :

²³ Nommons ici, à titre d'exemple, Francine Lelièvre, directrice-fondatrice de Pointe-à-Callière, et au Musée de la Civilisation, Philippe Dubé, Yves Bergeron et François Tremblay qui ont tous précédemment travaillé à Parcs Canada.

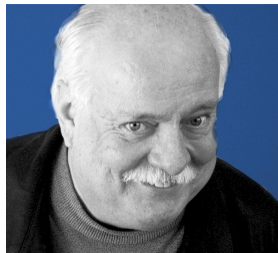
²⁴ La désignation de musée fut finalement retenue par la directrice. Plusieurs documents produits, quand le musée était en construction, utilisent des noms différents pour le désigner : on parle, entre 1989 et 1991, de « Complexe archéologique et historique de la place du 350^e anniversaire », de « Complexe historique et archéologique Centre d'interprétation de Montréal », de « Centre d'interprétation de Montréal », ou de « Centre d'archéologie et d'histoire de Montréal ».

Un écomusée est un musée vivant, souhaitant conserver et valoriser les savoir-faire, les traditions, les métiers et l'habitat ancien d'un territoire en particulier. La particularité d'un écomusée est également de couvrir un territoire dans son histoire, mais aussi physiquement à travers des « antennes thématiques » (Écomusée de la Bresse bourguignonne).

Selon Hugues de Varine, l'écomusée résulte « d'une modernisation et d'un perfectionnement de deux types de musées combinés : le musée en plein air [...] et la « maison de parc » américaine, centre d'initiation, d'animation, d'information au cœur ou à l'entrée d'un parc naturel » (de Varine, 1992, p. 455).

La parenté avec les centres d'interprétation est ainsi reconnue, au moment où la France se dote des premiers parcs protégés, cent ans après les États-Unis et le Canada. Au Québec, le courant des écomusées s'implante en même temps que celui de l'interprétation. Il ne donnera pas lieu à la fondation d'autant d'établissements, mais partage avec l'interprétation plusieurs points communs.

Pierre Mayrand, René Rivard et René Binette sont trois principaux défenseurs des écomusées.



Pierre Mayrand, René Rivard et René Binette, trois diffuseurs de l'écomuséologie.

Mayrand fonde en 1978 l'Écomusée de la Haute-Beauce, réunissant 13 sites, dont le Centre d'interprétation de la vie des gens de Saint-Hilaire.

Nous définirions l'écomusée comme un musée territoire dans lequel une population entière assume un rôle actif dans la définition et dans la mise en valeur effective de tous les éléments cohésifs qui l'identifient à son environnement. L'écomusée demeure un objectif à atteindre (Mayrand *et al.*, 1987).

En 1983, six écomusées se regroupent au sein de l'Association des écomusées du Québec. Les difficultés de fonctionnement et de financement feront que presque tous ont aujourd'hui disparu, sauf l'Écomusée du fier Monde à Montréal. Cette situation n'est pas propre au Québec :

La liste est longue des pionniers de la nouvelle muséologie ou de leurs prédécesseurs dont les utopies n'ont pas survécu aux années. [...] S'il reste parfois, de ces institutions, un nom ou un bâtiment, c'est une version fort dénaturée de l'idée d'origine qui demeure (Mairesse, 2000, p. 48).

Nous constatons toutefois aujourd'hui que l'offre muséale au Québec a bénéficié de tous ces courants de pensée et influences pour se développer, comme en témoignent aujourd'hui quatre établissements, tous fruits du renouveau muséal qu'a connu le Québec. Le Centre d'histoire de Montréal (1983), devenu le Centre des mémoires montréalaises (MEM) en 2023, La Maison du fier monde (1980) devenu l'Écomusée du fier monde en 1996, le Musée de la civilisation (1988) et Pointe-à-Callière (1992) sont bien issus de ce renouveau et en sont les manifestations tangibles.

Voilà la muséologie qui s'est définie au Québec au cours des années 1980 et qui a, à partir de 1992, pris figure de muséologie québécoise²⁵. Elle s'est nourrie d'apports essentiellement en provenance

²⁵ Notons que cette muséologie s'est moins appliquée dans les musées d'art. Néanmoins, on constate là aussi, certaines de ses caractéristiques, comme un plus fréquent usage du thématisme et les références à la culture populaire. Enfin, ces musées ont aussi plus qu'auparavant recours à des technologies d'interprétation et de médiation; pensons à Pompéi (2016) au MBAM avec son évocation immersive grâce à une scénographie panoramique.

des parcs et sites historiques américains et canadiens ; puis, elle est marquée par les expositions présentées dans les pavillons de l'Expo 67. Ensuite, l'action du ministère des Affaires culturelles a joué dans le même sens et l'a ouverte à certaines des idées d'un Georges Henri Rivière mises en pratique à Paris, au Musée des arts et traditions populaires (ATP), et énoncées dans son texte « Plaidoyer pour un musée d'histoire naturelle et humaine du Québec », dont on peut reconnaître plusieurs des principes dans la mission du nouveau Musée de la civilisation. Enfin, elle a pu se consolider grâce aux programmes universitaires de formation en muséologie qui ont multiplié les occasions de réfléchir aux tendances internationales et de développer une pensée critique sur les fonctions et responsabilités des musées dans les sociétés contemporaines ainsi que sur les besoins des publics. Un réseau international de muséologie francophone se constitue lors de l'organisation de nombreux colloques.

Cette muséologie québécoise s'est ainsi implantée et a changé l'approche et les pratiques de plusieurs musées en :

- se faisant accueillante de tous les publics, sans tenir pour acquis qu'ils ont des connaissances et des références préalables quant aux thématiques exposées ;
- mettant les collections au service des thèmes et messages à transmettre ;
- plaçant les besoins des visiteurs au centre de ses productions ;
- changeant les méthodes de travail pour qu'une équipe pluridisciplinaire travaille sous la coordination d'un chargé de projet et avec l'apport de designers professionnels ;
- développant au sein de l'établissement une culture institutionnelle forte et partagée ;
- conservant une attitude ouverte face à l'innovation, la créativité et les possibilités des technologies ;
- cherchant à fournir à tous des occasions d'appropriation du patrimoine dans des expériences mémorables.

La muséologie québécoise a ainsi repris, à sa manière conviviale et dynamique, un principe qu'affirmait aussi, en 1984, l'*American Association of Museums* : « Si les collections sont le cœur des musées, ce que

nous désignons comme éducation – l’engagement à présenter des objets et des idées d’une manière informative et stimulante – en est l’esprit » (*American Association of Museums*, 1984, p. 55).

Présenter des contenus – objets et idées – au public de manière qui soit à la fois « informative et stimulante » est bien un objectif que toute muséologie devrait se proposer. La muséologie québécoise s’y est particulièrement appliquée depuis quelques décennies, en définissant une muséologie humaniste, conviviale et inclusive qui lui a valu une certaine reconnaissance sur la scène internationale.

Bibliographie

American Association of Museums. (1984). *Museums for a new century*. Washington, D.C.

BERGERON, Y. (2001). Jean-Claude Dupont : du Musée de l'Homme du Québec au projet d'Institut national de la civilisation. Dans J.-P. Pichette (dir.), *Entre Beauce et Acadie. Facettes d'un parcours ethnologique* (p. 407-421). PUL.

BERGERON, Y. (2002). Le complexe des musées d'ethnographie et d'ethnologie au Québec, 1967-2002. *Ethnologes*, 24(2), p. 47-77.

BERGERON, Y. (2007). Du Musée de l'Homme du Québec au Musée de la civilisation. Transformations des musées d'ethnographie au Québec. <https://www.antropologia.cat/antiga/quadrernse/09/Bergeron.htm>

DESVALLÉES, A. & MAIRESSE, F. (dir.). (2010). *Concepts clés de muséologie*. Armand Colin.

DUPONT, J.-C. (1967). *Projet visant à remplacer le Musée de l'Homme du Québec par l'Institut national de civilisation du Québec et les Galeries de la civilisation du Québec*. Service du Musée de l'Homme du Québec.

GAUTHIER, S. (1988). *Bilan général des réalisations du MAC en matière d'animation et d'interprétation du patrimoine et portrait du réseau des musées, centres et circuits d'interprétation*. Direction de Montréal.

HAMELIN, J. (1991). *Le Musée du Québec. Histoire d'une institution nationale*. Musée du Québec.

HARVEY, F. (1991). *Le Musée du Québec, son public et son milieu*. Musée du Québec.

LACROIX, L. (1992). Les musées au Québec : 20 ans d'essor - 20 ans de misères ». *Muse*.

LOTHIAN, W. F. (1983). *Histoire des parcs nationaux du Canada* (Vol. IV). Parcs Canada.

MAIRESSE, F. (2000). *La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie*. 17-18, 48.

MAYRAND, P. et al. (1987). Écomusée rural/ Écomusée urbain. Dans *Recueil de conférences et d'ateliers relatifs à l'interprétation du patrimoine*. AQIP.

Ministère des Affaires culturelles (1979). *Le musée du Québec en devenir. Concept muséologique*. Gouvernement du Québec.

Ministère des Affaires culturelles (1979). *Musées et muséologie au Québec, nouvelles perspectives*.

MONTPETIT, R. (2002). Musées et muséologie : un champ de recherche dynamique en émergence. Dans D. Lemieux (dir.), *Traité de la culture*. IQRC.

Musée de la civilisation. (1987). *Mission, concept et orientations*. Musée de la civilisation.

PAQUETTE, J. (2019). Les politiques muséales au Québec : trajectoire historique et politique d'un service public. *Politique et Sociétés*, 38(3).

Parcs Canada (1983). *Politique de Parcs Canada*. Parcs Canada.

Société immobilière du patrimoine architectural de Montréal - SIMPA (1990). *Complexe historique et archéologique. Centre d'interprétation de Montréal : ville de commerce et d'échanges. Programme muséologique, document II*.

THIBAUT, M.-T., BERGERON, Y. & DUMAS, S. (2007). *États des lieux du patrimoine, des institutions muséales et des archives*. Institut de la statistique du Québec.

VARINE, H. de. (1992). L'écomusée. Dans *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie* (Vol. 1). Éditions W MNES.

De la collection au patrimoine et à son usage social : relecture de deux conservateurs français

Léa Le Calvé

Résumé

En rupture avec le modèle dominant du musée, la nouvelle muséologie situe l'être humain au centre du projet et du fonctionnement institutionnel, bien avant la collection. Parmi les réflexions théoriques du mouvement né au tournant des années 1970, la triade proposée par Hugues de Varine pour décrire l'écomusée – dont le bâtiment devient territoire, le public, population et la collection, patrimoine – sert de base à l'argumentaire. Ce texte propose d'examiner comment la pratique et les réflexions de deux conservateurs français font écho à ces orientations. Figures sans doute moins connues de la nouvelle muséologie, Jean-Yves Veillard, directeur du Musée de Bretagne, signa la Déclaration de Québec en 1984, alors que Jean-Claude Duclos, conservateur au Musée Camarguais puis au Musée dauphinois, prit part au Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM). Cette relecture s'avère utile afin de réfléchir aux potentiels d'émancipation autour du patrimoine, mais aussi aux dérives que peuvent entraîner les aspects politiques et identitaires des musées.

Resumo

Em ruptura com o modelo dominante do museu, a Nova Museologia coloca o ser humano no centro do projeto e do funcionamento institucional, muito antes da coleção. Entre as reflexões teóricas do movimento nascido no início dos anos 1970, a tríade proposta por Hugues de Varine para descrever o ecomuseu - cujo edifício se torna território, o público, população e a coleção, patrimônio - serve de base ao argumento. Este artigo propõe-se a examinar como a prática e as reflexões de dois conservadores franceses ecoam essas orientações. Figuras sem dúvida menos conhecidas da Nova museologia, Jean-Yves Veillard, diretor do Museu de Bretagne, assinou a Declaração de Québec em 1984, enquanto Jean-Claude Duclos, curador no Museu Camarguais e depois no Musée dauphinois, Participou no Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM). Esta revisão é útil para refletir sobre os potenciais de emancipação em torno do patrimônio, mas também sobre as derivas que podem resultar dos aspectos políticos e identitários dos museus.

Introduction

En rupture avec la muséologie traditionnelle, la nouvelle muséologie et ses développements dans les années 1970-1980 marquent un basculement majeur dans le monde muséal (Brulon Soares, 2022). Des voix s'élèvent et exhortent les forces vives du milieu à une transformation radicale de l'institution (Brulon Soares, 2015), passant d'abord par l'abolition de la distance entre les publics et les musées (Desvallées, 1992). Au sein de mouvements sociaux et d'indépendance, la Déclaration issue de la Table ronde de Santiago du Chili en 1972 met par exemple l'accent sur l'impact social que devrait avoir le musée (Girault et Orellana, 2020), ce dernier devant impliquer la communauté sur tous les plans pour être « intégral ».

La nouvelle muséologie se développe à partir de plusieurs épïcètres dans le monde. Ce texte se concentre sur le foyer français, où s'épanouit notamment l'écomuséologie qui vient bouleverser la notion de public et le rapport au patrimoine, alors envisagé dans sa globalité (Varine, [1978]1992). L'appréhension théorique de l'écomuséologie par Hugues de Varine guide ici notre réflexion. On assisterait ainsi à un changement d'équation : la triade bâtiment-collection-public deviendrait territoire-population-patrimoine (Varine, [1979]1994). Le bâtiment renvoie à l'idée de temple et à l'élitisme des institutions, la collection à une logique d'accumulation et le public à des visiteurs passifs. À l'opposé, l'objectif des « nouveaux » musées devrait être le développement des populations.

Inscrit dans la lignée d'une histoire des musées ou de la muséologie à travers celle de ses acteurs (Bergeron, Debary et Mairesse, 2020), ce texte examine comment ce changement d'équation se traduit dans la pratique muséale et dans les réflexions de deux conservateurs français : Jean-Yves Veillard (1939-2020) et Jean-Claude Duclos (1947-). En effet, ce sont bien les personnes qui sont vectrices de transformations. Si certains acteurs de la nouvelle muséologie sont bien connus, il y a aussi des personnages dont l'histoire fait peu mention. Veillard, premier directeur du Musée de Bretagne (Rennes), et Duclos, d'abord au Musée

Camarguais (Arles), aujourd'hui Musée de la Camargue, puis au Musée dauphinois¹ (Grenoble), sont de ceux-là.

Tous deux acteurs de la première heure du mouvement, leurs textes rendent compte de leur appropriation des concepts de leur époque. Veillard est un des signataires de la Déclaration de Québec de 1984, texte insistant sur la nécessité d'une extension des fonctions traditionnelles du musée afin qu'il soit au service du développement de la société. Duclos fut quant à lui le premier secrétaire du volet français au sein du Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM).

L'analyse d'une trentaine de leurs textes écrits entre 1972 et 2019 et des archives privées de René Rivard, gracieusement rendues disponibles, permet de synthétiser leurs idées fortes. Quel statut Veillard et Duclos donnaient-ils aux objets ? Comment appréhendaient-ils les dynamiques mémorielles, politiques et affectives du patrimoine ? Comment abordaient-ils leur rôle de conservateur, la fonction sociale du musée et son lien avec les populations ?

1. Situer les acteurs et les lieux dans l'écosystème de la nouvelle muséologie

Veillard et Duclos appartiennent à une génération de conservateurs liés à des écomusées, des parcs naturels ou des musées régionaux². Ils ont collaboré à l'ouvrage *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, paru en 1989, et été actifs au sein de l'association Muséologie nouvelle et expérimentation sociale (MNES). Un réseau d'acteurs et de lieux a émergé de leurs textes et de leurs expériences.

Précurseur de la nouvelle muséologie (Desvallées, 1992), Rivière appréhendait le musée dans ses relations entre l'être humain et son environnement tant naturel que culturel (Rivière, 1985). Premier directeur de l'ICOM entre 1946 et 1965, il a participé au développement des écomusées et contribué à la vitalité des expériences. Figure

¹ Duclos écrit plutôt "Musée Dauphinois" dans ses premiers textes. Nous avons opté pour la nomenclature plus récente et majoritaire.

² Par exemple, Gérard Collin (Écomusée du mont Lozère), François Lalanne (Écomusée de Marquèze), Jean-Pierre Gestin (Parc naturel régional d'Armorique) ou Alain Joubert (Musée de Normandie).

rassembleuse, Duclos évoquait ceux qui ont travaillé avec le muséologue comme une « congrégation »³.

Plus encore que d'appartenir à un réseau gravitant autour de Rivière, Veillard et Duclos ont œuvré dans des lieux qui portent aussi sa marque. Ces derniers ont même parfois été parmi les premières incarnations des idées du directeur de l'ICOM. En effet, c'est Rivière qui eut l'idée d'un musée d'histoire bretonne à Rennes dès 1947 (Veillard, 1972)⁴. La réalisation n'est amorcée qu'en 1958 et l'ouverture de l'institution s'échelonne de 1960 à 1975⁵. Rivière souhaitait doter la Bretagne d'un réseau de musées de thèmes et de pays, avec à sa tête l'établissement de Rennes, un musée de synthèse. Veillard, historien rennais, fait son entrée dans l'institution en 1967. Issu du monde académique, ayant fait une thèse sur l'architecture de Rennes au XIX^e siècle, il est aussi militant pour la cause bretonne et fondateur de l'Union démocratique bretonne.

Le Musée de Bretagne incarne pour la première fois une notion chère à Rivière : le musée du temps. Il écrit à propos de sa démarche à Rennes : « Deux thèmes, vers lesquels doivent tendre les présentations muséales s'imposent alors : le temps et l'espace autour d'un territoire donné ; les rapports de l'Homme et de la nature » (cité dans Association des amis de GHR, 1989, p. 140). La participation de Rivière aux réunions d'élaboration du parcours donne à Veillard l'occasion de se familiariser avec sa pensée. Les différentes sections du parcours⁶ répondent à une approche à la fois diachronique et synchronique propre à Rivière⁷. Interdisciplinaire, le programme muséologique envisage une histoire globale, s'articulant à la fois autour de figures marquantes de l'humanité, mais aussi des mouvements sociaux, économiques et culturels. Veillard (1972 ; 1983b) insiste d'ailleurs sur la nécessité d'une équipe pluridisciplinaire afin de suivre l'évolution des idées.

³ Propos de 1985 rapportés dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière* (Leroux-Dhuys, 1989, p. 31).

⁴ Les informations concernant l'histoire du Musée de Bretagne et la démarche qui a guidé sa réalisation sont une synthèse de différents textes de Veillard (1972 ; 1983a ; 1983b).

⁵ Le musée est d'abord lié au Musée des beaux-arts de Rennes, dont il ne sera séparé administrativement qu'en 1975-1976.

⁶ En 1975, on dénombre sept sections suivant un ordre chronologique. Veillard eut la charge de la dernière : Bretagne de la fin du XIX^e siècle à nos jours.

⁷ Plusieurs textes de *La Muséologie selon Georges Henri Rivière* rapportent cette approche synchronique et diachronique de Rivière, mise en place dans divers projets (Desvallées, 1989 ; Veillard, 1989).

Rivière est également intervenu, à titre de conseiller permanent de l'ICOM, dans la définition du projet institutionnel du Musée Camarguais, ou *Museon Camarguen*, ouvert en 1978-1979⁸. Duclos intègre le Parc naturel régional de Camargue en 1971. La charte du parc prévoyait l'établissement d'un musée, dont Duclos devait avoir la charge, mais sans que la forme ne soit bien définie. Il découvre le travail de Rivière au Parc naturel régional des Landes de Gascogne et les responsables du parc camarguais décident d'inviter le muséologue à travailler sur le projet de musée⁹. Alors que le Musée de Bretagne avait fait germer les notions de temps et d'espace, le Musée Camarguais marque – avec l'Écomusée du mont Lozère – une première incarnation de musée du temps dans un écomusée (Hubert, 1989), ouvrant sur un extérieur plus global¹⁰, un musée de l'espace. Le parcours muséal, situé dans une ancienne bergerie au mas du Pont-de-Rousty à Arles, se découpe en trois parties conjuguant synchronie et diachronie¹¹. Chaque partie convoque et confronte plusieurs sciences, rendant compte d'une approche interdisciplinaire.

Duclos semble avoir été profondément marqué par la figure de Rivière, qui agit comme un mentor. Il confie d'ailleurs à Alain Nicolas : « Je ne connaissais rien ou presque de la muséologie avant de le rencontrer » (Duclos et Nicolas, 1986, p. 59). Témoignant de cette dimension humaine et personnelle, Rivière décrit Duclos comme « un gars qui ira loin »¹².

À partir de 1981, Duclos travaille au Musée dauphinois, dont il sera directeur entre 2000 et 2011. L'origine de cette institution remonte à 1904, avec le projet d'Hippolyte Müller (Duclos, 2012a ; 2012b). Si le lieu ne porte pas le nom d'écomusée, Hugues de Varine (2017) en fait un laboratoire d'expérimentation de la nouvelle muséologie. L'institution est en effet rénovée dans les années 1970 et adopte une programmation basée sur des expositions temporaires (Duclos, 2012a).

⁸ Une des versions du programme le présente comme le « conseiller et inspirateur de tous les moments » (Parc naturel régional de Camargue, 1976, p. 4).

⁹ Les éléments relatifs à l'histoire du Musée Camarguais et à la démarche sont une synthèse de différents textes (Parc naturel régional de Camargue, 1976 ; 1979 ; Duclos, 1980 ; Duclos et Nicolas, 1986).

¹⁰ En l'occurrence, trois kilomètres de sentiers de découverte.

¹¹ La Camargue des temps géologiques au milieu du XIX^e siècle / la Camargue au temps de Mireille (en référence à l'œuvre de Frédéric Mistral) / la Camargue d'aujourd'hui et de demain.

¹² Lettre de Georges Henri Rivière à René Rivard, 27 avril 1978, Archives privées de René Rivard.

Musée d'histoire à vocation globalisante, musée du temps et écomusée, musée d'ethnographie régionale évoluant en musée de société, la panoplie des lieux où ont travaillé Veillard et Duclos permet de voir comment la nouvelle muséologie s'est incarnée dans des institutions aux collections parfois importantes et à l'histoire parfois déjà longue. Cela permet d'aller au-delà de l'écomusée, bien qu'il constitue l'instrument phare de la nouvelle muséologie (Varine, 2017). Comme le souligne néanmoins Veillard, si le Musée de Bretagne ne peut « être appelé au sens strict un écomusée [...] la démarche a recoupé, parfois anticipé, celle des écomusées » (Veillard, 1983b, p. 56).

2. Premiers indices du schéma¹³ Territoire – Population – Patrimoine

Veillard et Duclos avaient conscience de participer à une nouvelle façon de penser et de faire les musées. Par exemple, dans une lettre adressée à René Rivard en 1983¹⁴, le conservateur breton fait « quelques remarques sur le schéma de muséologie nouvelle » et sur « l'association dynamique » des trois termes territoire – patrimoine – population. Quels indices de ce schéma leur production écrite révèle-t-elle ?

2.1 Bâtiment ou territoire ?

Avec l'écomuséologie, le territoire entier devient musée. Généralement, de manière plus modeste, le musée déborde du bâtiment et ouvre sur le territoire. On peut inversement le faire entrer à l'intérieur du musée et ainsi en renforcer le lien symbolique. Les institutions rennaise, arlésienne et grenobloise témoignent de ces diverses manières d'intégrer le territoire.

Au cœur « de l'espace vivant dont il évoque l'histoire, à quelques pas de tous les paysages qu'on rencontre habituellement sur le mas [...] » (Duclos, 1980, p. 32), le lien au territoire est direct au Musée Camarguais

¹³ Nous employons le terme de schéma comme le fait Veillard. Lettre de Jean-Yves Veillard à René Rivard, 10 octobre 1983, Archives privées de René Rivard.

¹⁴ Lettre de Jean-Yves Veillard à René Rivard, 10 octobre 1983, Archives privées de René Rivard.

qui ouvre sur des sentiers. Au Musée de Bretagne, logé à cette époque dans un bâtiment de style néo-classique sur le quai Émile Zola, la situation est différente. Pourtant, l'idée du territoire se rapporte de différentes manières à l'institution bretonne. Elle se traduit notamment dans sa démarche en tant que musée de synthèse ouvrant sur un réseau de musées de thèmes et de pays. Veillard n'a « pas oublié dans quel esprit G.-H. Rivière avait pensé à ce musée de Bretagne » (Veillard, 1983a, p. 156). Centre d'initiation à la connaissance de la région, il opère comme un renvoi vers le terrain, soit vers des sites archéologiques, des monuments et d'autres institutions spécialisées. Le Musée dauphinois devint provisoirement le chef-lieu d'un réseau de musées pour le département de l'Isère, faisant office de centre de ressources et d'aide à la mise en valeur du patrimoine *in situ* (Duclos, 2005). L'institution n'existerait que dans son inscription dans un territoire et en interrelation avec les éléments qui le composent.

Veillard (1983b) était conscient que le rapport au territoire était plus limité au Musée de Bretagne que dans un écomusée¹⁵. L'institution se projette néanmoins à l'extérieur du bâtiment en restant une « invitation à la découverte, à établir un lien entre l'histoire d'un pays, des hommes qui y vivent et y travaillent et leur environnement » (Veillard, 1983b, p. 54). Le territoire y est avant tout un « lien moral » (Idem, p. 56). Pour maintenir ce lien symbolique, il fut d'ailleurs décidé de ne garder dans la zone d'introduction de l'établissement qu'une carte et une photographie de l'océan (Veillard, 1972). Le programme muséologique renvoyait à une osmose entre l'être humain et son environnement. Un lien similaire est présent au Musée dauphinois puisqu'Hippolyte Müller l'envisageait déjà comme une manière de « relier les premiers occupants d'un pays à ceux qui l'habitent encore » (Duclos, 2001, p. 3). Identité et territoire se retrouvent liés, car la « prise en compte du territoire dans ces dimensions historiques [...] participe au combat pour l'identité culturelle » (Veillard, 1983b, p. 57).

2.2 Populations participatives

Dans une perspective écomuséale ou néo-muséale, on ne peut évoquer le territoire sans envisager la participation des populations qui

¹⁵ Il concrétisera le lien au territoire local en participant à la création de l'Écomusée de la Bentinais et du pays de Rennes ouvert en 1987.

l'habitant. Même si peu d'éléments des textes de Veillard relatent des expériences de participation, il l'envisage comme un élément essentiel (Veillard, 1972). Si l'historien parle uniquement de visiteurs et de public dans ses premiers textes, il emploie beaucoup plus souvent les termes de population et d'habitants à partir des années 1980. Fervent défenseur de la démarche historique, il note que celle-ci devrait mener à un échange avec les populations (Veillard et Nicolas, 1986). Pour que le musée puisse servir les publics, ces derniers devraient prendre part à des examens critiques des dispositifs et même participer à la conception et à la réalisation des expositions (Veillard, 1972). Au moment de la création du Musée de Bretagne, la participation s'est surtout exprimée dans la partie contemporaine. En effet, pendant quatre mois, une consultation pour le choix des thèmes et de la présentation a permis de recueillir 1000 réponses. Toujours dans une volonté d'examen critique, la section a été évaluée par les visiteurs un an après son ouverture (Veillard, 1978).

Au Musée Camarguais, création *ex nihilo*, la démarche participative était beaucoup plus présente. Dès les débuts du projet, un comité consultatif pluridisciplinaire a été formé et regroupait des membres du conseil d'administration du Parc naturel régional, des experts scientifiques et des habitants du territoire. « Une fois le programme scientifique du Musée achevé et approuvé par un Comité consultatif *ad hoc*, il s'[agissait] d'en communiquer la substance à la population Camarguaise, de l'enrichir à son contact » (Parc naturel régional de Camargue, 1979, p. 6). Pour ce faire, l'équipe avait réalisé un montage vidéo afin de présenter le programme. Ainsi le musée devenait d'emblée celui des Camarguais. L'objectif était aussi de susciter l'engagement des populations dans une campagne d'ethnologie de sauvetage, organisée en 1977, afin de constituer une collection de 300 objets, selon le discours du préprogramme. Finalement, 200 objets, accompagnés de témoignages, furent acquis par le musée. La collecte fit ultimement des habitants des partenaires (Duclos, 1989).

La participation sociale reste au cœur de la pratique de Duclos au Musée dauphinois avec le principe de l'habitant-expert (Duclos, 2005). S'inspirant des musées de voisinage, la muséographie participative devient une philosophie de l'institution (Duclos, 2012b), pour un musée catalyseur de l'évolution sociale (Kinard, [1985]1994). La participation des populations peut ainsi s'exprimer dans le collectionnement et la création des contenus, mais dans certains cas, ce sont leurs histoires et leurs mémoires qui deviennent le sujet des expositions. Dans cette

optique, le Musée dauphinois a beaucoup travaillé avec les communautés immigrantes (Duclos, 2012a).

2.3 Quels objets ?

La question des objets dans la nouvelle muséologie soulève d'importants enjeux, puisque la collection serait reléguée à la périphérie (Mairesse, 2000). « En accord total avec le principe posé depuis longtemps par Georges Henri Rivière » (Veillard, 1972, p. 197), Veillard et Duclos placent le programme, au sens de discours, au premier plan. L'« idéologie doit être dégagée en premier », seulement ensuite « intervient la confrontation de celle-ci avec les objets et le matériel » (Ibid.). Dans la lignée d'Arnold Van Gennep, les objets sont des témoins des productions de l'« Homme » (Duclos, 2001). Leur présence dans l'exposition se justifie d'abord par leur signification et par l'interprétation qui peut en être faite.

Duclos et Veillard marquent tous deux une différence nette entre l'œuvre d'art et le document (Veillard, 1972 ; 1983b ; Duclos, 1992). Si l'un peut être l'autre, cela leur permet surtout d'insister sur la différence de statut et de fonction des objets dans les musées d'art et dans les musées d'histoire et d'anthropologie. Le conservateur breton donne une règle essentielle : « subordonner la valeur esthétique [...] à sa signification historique » (Veillard, 1972, p. 198). Libérés des « pesanteurs du bel objet » (Veillard, 1983b, p. 59), les professionnels adoptent alors une démarche systématique (Veillard, 1985) pour développer la collection afin de la rendre significative et représentative, au regard du discours adopté sur le territoire et de son histoire. La présentation et le travail muséal doivent faire ressortir le sens des objets, lesquels ne peuvent se suffire à eux-mêmes. Lorsque la collection ne suffit pas à exprimer le discours, les deux conservateurs n'hésitent pas à utiliser des substituts et des dispositifs audiovisuels (Veillard, 1978 ; 1983b ; Duclos, 1980).

La démarche va d'ailleurs de pair avec la diversification des objets et avec une ouverture à d'autres formes de culture. Par exemple, avec la mondialisation, des milliers d'objets sont produits en série et exportés à l'international. Dans un tel contexte, comment représenter les spécificités territoriales ? Veillard (1985) voit alors le collectionnement de la publicité comme une manière de redonner un ancrage local à la consommation de masse. Le Musée de Bretagne s'ouvre également à la

collecte d'objets quotidiens, notamment dans la section contemporaine avec des biens liés à l'agriculture et à l'alimentation (Veillard, 1978). Le Musée Camarguais a également fait le choix de l'actualité par des expositions temporaires. La collecte du contemporain soulève toutefois des réserves pour Duclos, estimant que seul le temps permet de faire le tri dans les productions (Duclos et Nicolas, 1986).

L'objet ne disparaît donc pas. Il change de statut, de fonction et de forme. Duclos et Veillard ne le renient pas¹⁶. Duclos voit d'ailleurs comme préalable à la nouvelle muséologie la capacité des musées à créer du lien entre les habitants, leur vécu et les productions culturelles de leur territoire. Il s'agit de dépasser le seul cadre matériel pour déboucher sur une relation plus globale (Duclos et Nicolas, 1986). En somme, intérioriser la richesse culturelle. Le rapport à l'objet passe alors de la conservation à la signification. Or, si au sein de l'exposition les objets sont au service du discours, en tant que patrimoine, ils sont au service des populations, ce qui revient à envisager leur usage social.

3. Interprétation du schéma : usage social du patrimoine et du musée

Si les textes de Veillard et Duclos livrent plusieurs indices révélant l'intégration de ce schéma territoire-population-patrimoine, l'interprétation de l'« association dynamique¹⁷ » des termes permet d'envisager la finalité des institutions muséales. En effet, la représentation du territoire et de son histoire, par le patrimoine, avec et pour les populations, participe à la reconnaissance des identités culturelles.

En France, le mouvement de la nouvelle muséologie se développe au sein d'un nouveau rapport au passé marqué par une démocratisation du patrimoine et un engagement des communautés pour leur histoire (Fabre, 2014). N'envisageant plus les objets pour eux-mêmes, mais dans leur relation avec les populations, Duclos et Veillard s'interrogent sur « ce qui va contribuer à l'épanouissement de ceux pour qui l'acquisition est faite [...] » (1992, p. 132).

¹⁶ « À la base de cette présentation : l'objet qui raconte, placé en situation chaque fois qu'il est possible » (Duclos, 1980, p. 30) ; « Il ne s'agit pas de faire des musées sans objets, mais il s'agit de ne pas tuer les idées » (Veillard, 1983a, p. 154).

¹⁷ Lettre de Jean-Yves Veillard à René Rivard, 10 octobre 1983, Archives privées de René Rivard.

3.1 Perspective relationnelle et significative du patrimoine

La notion de patrimoine est présente dès les premiers textes de Duclos. Évoquer l'héritage camarguais revient à marquer une distinction entre la collection d'un musée et le patrimoine d'une population, certes pris en charge par une institution. En créant une relation entre ce qui est présenté et ceux qui ont habité le territoire, la bergerie du mas de Pont-de-Rousty rétablit une continuité, aboutissant à une « prise de conscience » (Duclos, 1980) de la communauté vis-à-vis d'elle-même. Ce principe d'identification au patrimoine rejoint la démarche écomuséale qui vise à offrir un « miroir » à la population, selon les propos de Rivière (1985). Cet usage du patrimoine permet de « révéler, resserrer les liens qui unissent une population et un patrimoine pour contribuer à leur développement » (Duclos, 1985, p. 4). Ce n'est pas par hasard qu'Hugues de Varine ([1978]1992) parle de comité des usagers, terme repris par Duclos (1994, p. 1) lorsqu'il n'emploie pas celui d'« utilisateurs » des musées (Duclos, 1980, p. 27).

L'enjeu d'autodétermination et d'émancipation s'incarne aussi au Musée de Bretagne en tant que « miroir où les visiteurs [...] peuvent retrouver un discours continu » (Veillard, 1983b, p. 57). Le simple nom de l'institution en fait un outil de revendication identitaire avec le souhait de dépasser une vision sentimentaliste et folkloriste de la région. En associant « musée d'histoire » et « musée de combat », Veillard fait de l'institution un contre-pouvoir (1983b). Le patrimoine n'est alors jamais une fin en soi et est intégré dans une pédagogie globale (Varine, [1978]1992). C'est davantage le projet patrimonial et muséal qui permet le développement, même symbolique, des populations. La jouissance « de la force que peut insuffler le sentiment d'appartenance », la reconquête d'une dignité (Duclos et Veillard, 1992, p. 130), le développement d'une fierté (Duclos, 1985) s'incarnent et nourrissent le projet, et en sont nourris en retour. Duclos (1994) a synthétisé cet usage social en cinq points qui devraient constituer les objectifs du musée, notamment d'ethnographie et de société : comparer, donner des repères, restituer, accomplir un travail de deuil, reconnaître. Ces points témoignent de l'interpénétration et de la relation dynamique entre les termes du schéma territoire-population-patrimoine. Donner des repères n'est pas à comprendre seulement d'un point de vue didactique, mais dans l'idée de relier des habitants aux territoires et aux mémoires afin de mieux naviguer dans un présent en mutation. La démarche patrimoniale et la restitution de celle-ci peuvent

faire office de travail de deuil pour retrouver une continuité dans des sociétés en constant changement, tout en assurant la reconnaissance des groupes.

3.2 Réorientation du travail des conservateurs

Ces perspectives ne sont pas sans conséquence pour la posture des conservateurs, qui peut se définir ainsi : traditionnellement au service des collections, ils deviennent plutôt au service des populations, par l'entremise du patrimoine. Explicitement, il est du « devoir de conservateur » (Duclos, 1992, p. 165) de répondre au désir de continuité. Les représentants sont là pour aider la population à développer sa propre responsabilité vis-à-vis de son patrimoine et de son développement (Duclos, 2005). Si Veillard emploie moins souvent le terme patrimoine, il le distingue tout de même de la collection par l'appropriation collective qu'il supposerait, reposant sur une appropriation individuelle¹⁸.

La notion de « restitution », une des idées récurrentes de Duclos, paraît exprimer toute la responsabilité des conservateurs dans le « respect fondamental de la population qu'elle concerne dans la réalité de son territoire, de son passé et de son avenir » (Duclos et Nicolas, 1986, p. 59). Elle se décline au moins en trois aspects : restituer la démarche de collecte et de participation sociale ; restituer le patrimoine et la mémoire ; instituer-restituer le miroir d'une population. Duclos évoque déjà cette notion de restitution dans la démarche du Musée Camarguais. En effet, la qualité de la collecte dépend selon lui du rapport de confiance établi avec les habitants et il faut alors s'assurer que la restitution soit à la hauteur (Duclos et Nicolas, 1986). Pour cette raison, le Musée Camarguais fut présenté au conseil d'administration du Parc, aux principaux donateurs, puis aux publics, alors qu'il n'était pas tout à fait achevé. L'ouverture officielle n'eut lieu qu'un an plus tard.

Cette philosophie de la restitution demeure au Musée dauphinois, car « il n'est pas satisfaisant de thésauriser toujours plus de documents [...] sans en restituer une part au moins dans l'espace d'où ils viennent » (Duclos, 1985, p. 3). L'enjeu est aussi l'accessibilité du patrimoine. À cet égard, le conservateur pouvait compter sur un dispositif mis en place dès le milieu des années 1970, avant son arrivée à

¹⁸ Lettre de Jean-Yves Veillard à René Rivard, 10 octobre 1983, Archives privées de René Rivard.

Grenoble : le muséotente (Duclos, 1985 ; 1990). Cet outil d'exposition et de médiation hors-les-murs a connu plusieurs occurrences. Il permettait « d'équilibrer l'échange et de remercier, mais beaucoup plus encore, de réinjecter dans la mémoire collective des données du passé » (Duclos, 1985, p. 3-4). Les conservateurs de la nouvelle muséologie sont donc conscients que les musées peuvent également déposséder. Retenons ainsi deux éléments essentiels : ces initiatives hors-les-murs garantissent un partage entre les différentes parties qui créent le projet muséal afin de s'assurer que l'institution ne soit pas une simple préleveuse, pour ne pas dire prédatrice. Par ailleurs, donner accès aux traces du passé permet le travail mémoriel collectif ouvrant la voie à un usage social. Veillard (1983a) évoque quant à lui des expositions itinérantes qui rendent compte de ce souci d'accessibilité, malgré les risques associés à la circulation de certains objets.

Enfin, le rôle des « nouveaux » conservateurs est de trouver un délicat équilibre dans l'institution-restitution des représentations faites des populations et de leur histoire. L'ouverture d'un musée marque la découverte de l'« image fabriquée » (Duclos et Nicolas, 1986, p. 62), ce qui peut entraîner une interrogation sur la représentation que la population se fait d'elle-même, sur sa mémoire propre. Par exemple, en 1978, lors de sa « première » ouverture, le Musée Camarguais a suscité réactions et débats, notamment sur la prééminence de l'élevage ovin dans l'exposition – justifiée sur le plan de l'histoire économique – alors que les habitants se sentaient caractérisés par les traditions et l'élevage taurin (Duclos et Nicolas, 1986). Les professionnels firent quelques ajustements. Le travail muséal est donc une négociation pour que l'image restituée soit valorisante et convienne aux populations, tout en étant conforme à la réalité historique. Cet enjeu est exacerbé avec les témoignages et le musée se veut alors médiateur entre les différents partenaires sociaux qui sont mis sur un pied d'égalité. Selon le conservateur grenoblois, l'exposition temporaire convient mieux à cette démarche participative, car l'équilibre entre histoire, mémoire et politique ne dure qu'un temps (Duclos, 2012b).

3.3 Saisir les potentiels, éviter les dérives

Duclos et Veillard sont conscients des dérives que peuvent entraîner l'usage social du patrimoine et ce musée producteur d'identité culturelle, notamment le repli sur soi et la trop grande déformation des

faits. L'investissement affectif sous-jacent à la notion même de patrimoine représente à la fois un potentiel et une éventuelle tension par rapport à la mission scientifique des musées (Duclos et Veillard, 1992). En favorisant la réappropriation du passé, écomusées et autres institutions apparentées présentent un risque de micronationalisme (Duclos, 2001) et sont sans arrêt sous la menace du chauvinisme (Veillard, 1983a). Garder un esprit d'ouverture passerait par la reconnaissance des spécificités et des singularités des autres territoires. C'est pourquoi le Musée de Bretagne a organisé plusieurs expositions temporaires sur d'autres univers culturels comme le Maghreb et les Inuits. Il y a donc des risques à prendre et l'osmose entre action culturelle et action scientifique amènerait une première solution (Duclos et Veillard, 1992).

Dans l'esprit de Rivière (1985), le miroir doit être également tendu aux hôtes. Le Musée Camarguais était par exemple envisagé comme un lieu de dialogue entre les habitants et leurs visiteurs (Duclos, 1980). Si, pour Hugues de Varine (1973), un musée n'a que des habitants, le projet camarguais cherchait donc plutôt un équilibre entre ces deux types de partenaires (Duclos, 1980). Par ailleurs, la notion de l'autre est toujours relative et d'autant plus délicate dans des sociétés pluralistes. Au Musée dauphinois, l'entrée de la mémoire des populations immigrantes dès 1982 ne se fit pas sans heurt (Duclos, 2012b). Donner une place aux témoignages de personnes venues d'ailleurs, c'est à la fois créer une rencontre, mais aussi les intégrer à la population, en remodelant ainsi continuellement le nous, entre exposition de l'altérité et nouvelle cohésion sociale.

La responsabilité scientifique des musées face aux éventuelles dérives ouvre sur la notion d'objectivité que Veillard pose dès son texte de 1972. Le conservateur breton a beaucoup réfléchi à la finalité des musées d'histoire et à leur fonction politique et sociale. Il aborde cet aspect dans le premier sens du terme, soit celui d'une institution relative à la cité qui sert à former le sens critique. Il oppose l'« histoire statique », reflet d'une idéologie dominante, à l'« histoire dynamique », moyen de libération (Veillard, 1972, p. 201). Si Veillard croit en l'objectivité de la méthode, il trouve hypocrite l'objectivité de la finalité, car tout discours se revendiquant objectif, et ainsi seul recevable, serait plutôt celui de l'idéologie dominante. C'est aussi pour cette raison que Duclos comme Veillard tiennent tant aux sections contemporaines, dépassant une histoire aseptisée et son défaut d'actualité (Veillard, 1978). Ces sections garantissent donc la finalité du musée : « interpeller le citoyen

d'aujourd'hui, quitte à le choquer, pour qu'il se pose le problème de son identité » (Veillard, 1983a, p. 155).

Sur le plan lexical, la décennie 1980 introduit le mot « citoyen ». Le musée ne s'adresse donc pas seulement à des visiteurs qui viendront consommer du contenu à l'instant « t », mais à des citoyens qui pourront user de leur expérience patrimoniale et muséale pour faire acte dans la société. En tant « qu'éveilleurs de conscience collective » (Veillard, 1983b, p. 60), les musées deviennent un « outil de référence du citoyen pour appréhender le monde dans lequel il vit » (Veillard, 1989, p. 108).

Ce positionnement est à mettre en lien avec l'émergence, à la même période, des musées de société qui jettent « un regard pluriel et contemporain » (Drouguet, 2015, p. 155). Duclos et Veillard ont été de fervents défenseurs des musées d'histoire, d'ethnologie et d'anthropologie, et se laissent naturellement tenter par cette nouvelle catégorie (Veillard, 1990 ; 1993a ; 1993b ; Duclos, 1992 ; 2001). Sans doute Duclos a-t-il vu une réponse aux dérives des « musées d'identité » (Veillard, 1993a, p. 5-6) dans les musées de société, mettant à profit l'héritage des écomusées tout en le dépassant (Duclos, 2005).

Conclusion

Cette relecture de l'œuvre de deux acteurs de la nouvelle muséologie laisse entrevoir leur appropriation du schéma territoire-population-patrimoine tout en témoignant de l'essor progressif des musées de société. Ce basculement des années 1970-1980 peut être interprété comme le passage de la collection au patrimoine et à son usage social, ce qui comporte des potentiels et des défis. Duclos et Veillard étaient conscients des limites des nouveaux musées et de la modestie des résultats (Veillard, 1983b). Chaque professionnel qui s'engage sur cette voie doit continuellement lutter contre la force d'inertie des institutions, aux prises avec des enjeux socioéconomiques (Veillard, 1983b ; 1989).

Au-delà des aspects financiers et de gestion, la question de la pérennité des projets de « musées de combat » peut également être posée du point de vue des investissements de sens. Les liens socio-affectifs envers le patrimoine, représentant un potentiel de développement et d'émancipation, sont à leur paroxysme au moment de l'établissement du projet. Le travail de deuil dont parle Duclos ouvre à cet égard de riches

réflexions. Une fois le travail de deuil et de reconnaissance accompli, qu'advient-il du projet ? Est-il condamné à s'éteindre ou à glisser vers une institution plus classique ? Les projets s'enchaînent et des patrimoines sont toujours en attente d'usage. On se retrouve alors vite face à une accumulation de patrimoines en perte de sens. La mémoire des investissements précédents pourrait-elle permettre une réactivation symbolique et affective des traces du passé ? L'usage des collections et du patrimoine demeure un défi toujours actuel.

L'ambition était ici avant tout de rendre compte de visions et d'intentions, considérant que l'effectivité des réalisations doit être appréciée dans leur temps. Les frontières entre les catégories de musées sont aujourd'hui beaucoup plus poreuses et la muséologie sociale n'est pas réservée qu'aux musées de société. Le corpus relativement restreint ne permet de saisir la pensée de Jean-Yves Veillard et de Jean-Claude Duclos que de façon partielle. La relecture présentée dans ce texte propose néanmoins un éclairage qui pourrait inspirer les réflexions en cours dans le champ muséal, en quête de racines et de récits pouvant nourrir à leur tour des contre-muséologies naissantes.

Bibliographie

Association des amis de Georges Henri Rivière (dir.) (1989). *La muséologie selon George Henri Rivière*. Dunod.

BERGERON, Y., DEBARY, O. et MAIRESSE, F. (2020). Introduction. Dans *Écrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs : enjeux et responsabilités de l'histoire biographique* (p. 7-14). ICOFOM.

BRULON SOARES, B. (2015). *L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie*. ICOFOM Study Series, 43a, p. 57-72. <https://doi.org/10.4000/iss.563>

BRULON SOARES, B. (2022). Muséologie (Nouvelle). Dans F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire de muséologie* (p. 436-440). Armand Colin.

Déclaration de Québec. (1984). *Principes de base d'une nouvelle muséologie*. Adoptée par le 1^{er} Atelier international le 12 octobre 1984.

DESVALLÉES, S. (1989). *Musées d'histoire et musées d'anthropologie, musées de civilisation et musées de patrimoine territorial*. Dans Association des amis de Georges Henri Rivière (dir.), *op. cit.*, p. 135-138.

DESVALLÉES, A. (1992). Présentation. Dans A. Desvallées, M.-O. de Bary et F. Wasserman (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie* (Vol. 1, p. 15-39). Éditions W/Savigny-le-Temple.

DROUGUET, N. (2015). *Le musée de société : de l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. Armand Colin.

DUCLOS, J.-C. (1980). Musée camarguais, mas du Pont-de-Rousty, Arles, France. *Museum*, XXXII(1-2), p. 24-33.

DUCLOS, J.-C. (1985). Aller au-devant des populations avec un muséotente. *MNES. Info*, 5, p. 3-4.

DUCLOS, J.-C. (1989). Collecte et restitution en Camargue. Dans Association des amis de Georges Henri Rivière (dir.), *op. cit.*, p. 188-192.

DUCLOS, J.-C. (1990). Images, mémoires et connaissance : à propos d'une collecte en Vercors. *Revue de géographie alpine*, 78(4), p. 100-109. <https://doi.org/10.3406/rga.1990.2792>

DUCLOS, J.-C. (1992). Pour des musées de l'Homme et de la société. *Le Débat*, 70(3), p. 164-167. <https://doi.org/10.3917/deba.070.0164>

DUCLOS, J.-C. (1994). Texte préparatoire pour le Congrès de la SMQ « Affirmer sa place ». Consulté dans les archives de René Rivard.

DUCLOS, J.-C. (2001). *De l'écomusée au musée de société*. Version française du texte Ecomuseu al museu de societat. *AIXA. Revista del Museu Etnològic del Montseny, la Gabella*, 10, p. 67-79. Consulté dans les archives de René Rivard.

DUCLOS, J.-C. (2005). Depuis Rivière... Le monde alpin et rhodanien. *Revue régionale d'ethnologie*, 33(1), p. 139-150. <https://doi.org/10.3406/mar.2005.1883>

DUCLOS, J.-C. (2012a). De l'immigration au Musée dauphinois. *Hommes & migrations*, p. 96-104. <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.1551>

DUCLOS, J.-C. (2012b). De la muséographie participative. *L'Observatoire*, 40(1), p. 45. <https://doi.org/10.3917/lobs.040.0045>

DUCLOS, J.-C. et NICOLAS, A. (1986). La collecte. Dans A. Nicolas (dir.), *Nouvelles muséologies* (p. 59-66). Association Muséologie nouvelle et expérimentation sociale.

DUCLOS, J.-C. et VEILLARD, J.-Y. (1992). Musées d'ethnographie et politique. *Museum*, XVII(3), p. 129-132.

FABRE, D. (2014). L'histoire a changé de lieux. Dans A. Bensa et D. Fabre (dir.), *Une histoire à soi : figurations du passé et localités* (p. 13-41). Maison des Sciences de l'Homme.

GIRAULT, Y. et ORELLANA, I. (2020). 50 ans après la table ronde de Santiago du Chili, où en sommes-nous de la prise en compte de la muséologie sociale, participative et critique ? Dans Y. Girault et I. Orellana (dir.), *Actes du colloque international sur la muséologie sociale, participative et critique*, Santiago du Chili (p. 43-74). <https://hal.science/hal-03081161>

HUBERT, F. (1989). Historique des écomusées. Dans Association des amis de Georges Henri Rivière (dir.), *op. cit.*, p. 146-154.

KINARD, J. ([1985]1992). Le musée de voisinage, catalyseur de l'évolution sociale. Dans A. Desvallées, M.-O. de Bary et F. Wasserman (dir.), , *op. cit.*, p. 109-118.

LEROUX-DHUYS, J. F. (1989). Georges Henri Rivière, un homme dans le siècle. Dans Association des amis de Georges Henri Rivière (dir.), *op. cit.*, p. 11-31.

MAIRESSE, F. (2000). La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie. *Publics et Musées*, 17(1), p. 33-56. <https://doi.org/10.3406/pumus.2000.1154>

Parc naturel régional de Camargue. (1976). *Musée Camarguais - Version II du programme*. Document interne. Copie consultée dans les Archives privées de René Rivard.

Parc naturel régional de Camargue. (1979). *Musée Camarguais*. Document interne. Copie consultée dans les Archives privées de René Rivard.

RIVIÈRE, G. H. (1985). Définition évolutive de l'écomusée. *Museum International*, 37(4), p. 182-183. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068366_fre

VARINE, H. de (1973). Un musée éclaté : le Musée de l'homme et de l'industrie. *Museum*, XXV(4), p. 242-249. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000012428_fre

VARINE, H. de ([1978]1992). L'écomusée. Dans A. Desvallées, M.-O. de Bary et F. Wasserman (dir.), *op. cit.*, p. 446-487.

VARINE, H. de ([1979]1994). Un musée peut tuer.. Ou faire vivre. Dans A. Desvallées, M.-O. de Bary et F. Wasserman (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, (Vol. 2, p. 65-73). Éditions W/Savigny-le-Temple.

VARINE, H. de (2017). *L'écomusée singulier et pluriel : un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. L'Harmattan.

VEILLARD, J.-Y. (1972). Problèmes du musée d'histoire à partir de l'expérience du Musée de Bretagne, Rennes. *Museum International*, 24(4), p. 193-203. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1972.tb01779.x>

VEILLARD, J.-Y. (1978). La section contemporaine du Musée de Bretagne, Rennes. *Museum International*, 30(1), p. 39-45. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1978.tb02115.x>

VEILLARD, J.-Y. (1983a). Le musée de Bretagne : musée d'identité territoriale ? Dans *Quels musées, pour quelles fins, aujourd'hui ?* Séminaire de l'École du Louvre, mars 1983 (p. 151-157). La Documentation française.

VEILLARD, J.-Y. (1983b). Le musée de Bretagne, musée d'histoire, musée de combat. *ICOFOM Study Series*, 2, p. 54-60.

VEILLARD, J.-Y. (1985). L'objet sans valeur. *Museum International*, 37(4), p. 191-193. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1985.tb00585.x>

VEILLARD, J.-Y. (1989). Georges Henri Rivière et les musées d'histoire : l'expérience de Rennes. Dans Association des amis de Georges Henri Rivière (dir.), *op. cit.*, p. 103-109.

VEILLARD, J.-Y. (1990). Musées, Hommes et Société. Bulletin de l'Association française des anthropologues, 39(1), p. 73-76. <https://doi.org/10.3406/jda.1990.1501>

VEILLARD, J.-Y. (1993a). Le musée de la Civilisation du Québec. *Terrain*, p. 135-146. <https://doi.org/10.4000/terrain.3064>

VEILLARD, J.-Y. (1993b). Musées, hommes et société au tournant. *Hommes et société : revue des musées d'anthropologie*, 8, p. 4.

VEILLARD, J.-Y. et NICOLAS, A. (1986). L'objet de musée. Dans A. Nicolas (dir.), *op. cit.*, p. 55-57. Association Muséologie nouvelle et expérimentation sociale.

Critical museologies: nine precepts on powers, territories and hegemonies

Anthony Alan Shelton

Abstract

The nine precepts described here seek to clarify and elaborate the definition, characteristics, needs and guidelines of what in a previous article (2013), I described as critical museology. They focus not only on the relationship between critical, praxiological and operational museologies, epistemological dissidence and lacunae, but on different expressions of critical museology and their impact on museum practice. It is argued that critical museologies still too often ignore the relationship between public representations and territory and the institutional deployment of financial and human resources and power and governance. These lacunae may have enabled pre-existing power structures to adapt and maintain their hegemony and prevent meaningful decolonization or Indigenization of institutions to occur. To enhance its interpretive and transformative capacity, critical museology needs not only to examine the rhetorics and poetics of displays but also the governance and operation of museums.

Résumé

Les neuf préceptes décrits ici cherchent à clarifier et à élaborer la définition, les caractéristiques, les besoins et les lignes directrices de ce que j'ai décrit comme muséologie critique dans un article précédent (2013). Ils se concentrent non seulement sur la relation entre les muséologies critique, praxéologique et opérationnelle, la dissidence épistémologique et les lacunes, mais aussi sur les différentes expressions de la muséologie critique et leur impact sur la pratique muséale. Il est soutenu que les muséologies critiques ignorent encore trop souvent la relation entre les représentations publiques, le territoire, le déploiement institutionnel des ressources financières et humaines, le pouvoir et la gouvernance. Ces lacunes ont peut-être permis aux structures de pouvoir préexistantes de s'adapter et de maintenir leur hégémonie, et d'empêcher une décolonisation ou une autochtonisation des institutions. Pour renforcer sa capacité d'interprétation et de transformation, la muséologie critique doit non seulement examiner la rhétorique et la poétique des expositions, mais aussi la gouvernance et le fonctionnement des musées.

Resumo

Os nove preceitos aqui descritos buscam esclarecer e elaborar a definição, características, necessidades e diretrizes daquilo que em um artigo anterior (2013) descrevi como museologia crítica. Eles focam não apenas na relação entre museologias críticas, praxiológicas e operacionais, dissidência epistemológica e lacunas, mas em diferentes expressões da museologia crítica e seu impacto na prática de museu. Argumenta-se que as museologias críticas ainda ignoram com demasiada frequência a relação entre representações públicas e território e o desdobramento institucional de recursos financeiros e humanos e poder e governança. Essas lacunas podem ter permitido que estruturas de poder pré-existentes se adaptassem e mantivessem sua hegemonia e impedissem a descolonização ou indigenização significativa das instituições. Para aumentar sua capacidade interpretativa e transformadora, a museologia crítica precisa não apenas examinar a retórica e a poética das exposições, mas também o governo e o funcionamento dos museus.

Introduction

Twelve years have passed since in 2013, I published “Critical Museology: A Manifesto”, my response to nearly thirty years of research and curatorial work in municipal, university and national museums in Europe, the Americas and Japan. In the same year, until recently unbeknownst to me, another manifesto – Manifesto for the Post-Ethnographic Museum, written by the then director of the Frankfurt Weltkulturen Museum, Clémentine Deliss – simultaneously envisaged how museology and museums might re-imagine themselves. For those familiar with my and Deliss’s contemporaneous works, the similarities in our thinking may not be surprising. We both worked during the peak period when museums were mired in epistemological, political and ethical crises; we divided our work between them and universities; we shared an interest in the politics and relationship between art and anthropology, and we both proposed methodologies and mobilized critical theory that still help unify some of our respective writings and curatorial projects.

There are undeniable differences in our understanding and response to these crises, but what I previously failed to fully appreciate was that although our later work was done on different continents and in different kinds of museums, under different authorities and through different operational strategies, the responses they elicited from many professional staff were disturbingly alike (Deliss, 2020). Re-reading Deliss’s, *The Metabolic Museum*, in which I discovered her earlier manifesto, prompted me to search my shelves for a long-neglected album of photographs that I had taken of galleries in the Czech Republic, Switzerland, France, Britain, and Germany, between 1988-1992, many before the fall of the Berlin Wall and European re-unification. This paper, *Nine Precepts*, stems from comparing Deliss’s formulation of her own critical museology to that of my own, my renewed attention to those old museum images, and my concern with recent attacks on Indigenous curatorial work in Canadian art galleries.

Since the 1970s, museums have been extensively critiqued on their ideological pretensions, introspection and exclusivity that, along with related socio-economic, political and cultural changes and ensuing

demands, supposedly led to the slow transformation of their operations, community integration, and the diversification and critical appreciation of the knowledges and representations they deploy and disseminate. In the last fifty years, especially with the growth of contemporary art, museums have changed more rapidly and become more diverse in their missions, specialisms and practices than at any time in their history. Yet, reading, remembering and re-encountering images and descriptions of older museums and exhibitions, as well as reviewing recent events, suggests that such changes may be more a matter of rhetoric and poetics than about their operations, political and social relationships and control over voices and resources.

The questions I raise here therefore, are about the nature of their encounters with the changing world and what aspects of their former organization and effects continue to subsist in their current iterations. The nine precepts enumerated here are far from inclusive and are born from the cracks between rhetoric and resistance to change found in museums and curatorial practices today. My use of the term “precept” does not refer to operational rules or interdictions, but to principles that have re-attracted my concern and that seem to me to require redress. The current situation in Canadian museums at least supports the need to respect the independence of critical and Indigenous museologies from operations, while applying more of their principles towards framing curatorial practice and museum change.

1.

The characteristics of any one museology or the relationships between different museologies are neither stable nor static, can and do change established practice. For example, critical insights into curatorial and conservation practices or the historical lack of social inclusivity in museums have supported and even stimulated changes in what elsewhere I have called “operational museology” (Shelton, 2013). A good example of this is Eilean Hooper-Greenhill’s reconceptualization of older museum educational models that were based on one-way communication. Instead of museums assuming that curatorial narratives are directed at a passive reader, Hooper-Greenhill (1994) argued that visitors far from being passive receptors engage in the interpretation of curatorial narratives in different ways and their mediation can provide

useful feedback able to change curatorial narratives and epistemological assumptions. A second example is Miriam Clavir's *Preserving what is valued: museums, values, and First Nations* (2002), in which she distinguished between scientific procedures mobilized by conservation science and the socially specific values that determine how they are deployed. This controversial work led to a relativization of previously uncontested assumptions on the desirability of heritage preservation.

Clavir's arguments have changed and supported alternative conservation thinking and practices in institutions including the UBC Museum of Anthropology, The Royal British Columbia Museum, and the Smithsonian Museum of the American Indian, which now dovetail with conservation policies in Indigenous museums and cultural centers. Hooper-Greenhill's and Clavir's works are examples in which critical perspectives have changed the nature of operational museology. However, while refining and increasing the criticality of operations and enlarging the perimeters of established museological dialogue, such changes do not by themselves change the overarching power relations or objectives of the institution's operations, and in no way exclude their fresh insights from further critical oversight. The re-incorporation and mobilization of critical insights from one discourse to that of another does, unavoidably change their contextual workings and significance.

2.

In my 2013 Manifesto, I introduced what I have come to regard as an infelicitous term "praxiological museology" to describe a range of critical curatorial practices undertaken mainly by artists. These included exhibition genres inflected by deconstruction, paradigmatic rupture, contestation, Indigenous methodologies, and historical and cultural localization. To these we can add fabulation (Deliss, 1995 ; Osorio, 2022). My use of the term "praxiological museology" referred to those art practices which use the museum/gallery medium to visually critique and comment on established museological or exhibitionary projects or that help envisage and curate new ones (speculative curatorship).

Philosophy has been one productive source of interventions, exemplified, among others, by Marcel Broodthaer's various installations/performances of his *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1975), Joseph Kosuth's *The Play of the Unmentionable* (Brooklyn

Museum, 1990) and other exhibitions like Lothar Baumgarten's dissection of anthropological rhetorics and memorializations of Indigenous peoples (Unsettled Objects 1968-1969, *Señores Naturales*, Venice Biennale, 1984, *Accès aux quais - tableaux parisiens*, 1985-1986, where he substituted the names of metro stations with colonial references), and Hock E Aye Vi Edgar Heap of Birds, Native Hosts, 1991-2007 (a series of twelve signs installed on the campus of the University of British Columbia, with the provincial name spelt backwards, acknowledging the primacy of different local host First Nations). A subcategory of praxiological exhibitions are those that critique, parody or/and re-imagine classificatory logics. Apart from Kosuth and Baumgarten's works, we would add Fred Wilson's Mining the Museum (Maryland Historical Society, Baltimore, 1992-1993), Nicky Levell's *Centenary Gallery* (Horniman Museum, London 2000) and *The Marvellous Real: Art from Mexico 1926-2011* (MOA, Vancouver, 2013), Georges Didi Huberman's Atlas: how to carry the world on one's back? (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2010), Thomas Bayrle and Clementine Deliss's *Object Atlas: Fieldwork in the Museum* (Weltkulturen Museum, Frankfurt, 2012), and Kent Monkman's *Shame and Prejudice: A Story of Resilience* (Art Museum, University of Toronto, 2017).

A much less recognized though emerging source of inspiration for decolonizing projects is fictive literature and poetry, speculative accounts on the existential conditions, or the focused iteration and reiteration of condensed experiential expressions and metaphors. The poetic category might include exhibitions on feelings (nostalgia, joy, melancholia), temporal or seasonal periods (dawn, night), conditions (flight, submersion, walks), elements and colours. I am thinking in these latter categories of Peter Greenaway's exhibitions, *Flying Over Water* (Fundacio Jean Miró, Barcelona, 1997) and *Spellbound. Art and Film in Britain* (Southbank Centre, London, 1996), but also of his multi-media work, *The Tulse Luper Suitcases* (2003-2004) that though produced as films, a TV series, and game, might be remediated as exhibitions. The Seattle Asian Art Museum's *Mood Indigo* (2016) curated by Rowland Ricketts and Norbert Herbert, and the MacKenzie Art Gallery in Regina, *Conceptions of White* (2022), curated by John Hampton, explored in different ways the values associated with particular colours.

Other exhibitions could find inspiration from the work of the philosopher Gaston Bachelard, or the challenge posed by Wittgenstein in his conclusion to the *Tractatus Logico-Philosophicus* (1998) that the parameters of knowledge are constrained by language. In all cases,

praxiological interventions grow out of the adoption of critical and analytical writing and methodologies mediated through artistic practice and include, but are not limited to, those loosely bundled together as institutional critique. Critical museologies are usually different from praxiological museology, which is the product of an “optical mind”, in which theory is collapsed into the finished work. Both discourse and visual practice carry similar political implications. Critical museologies are not only academic approaches and methods for understanding museums and the heritage regimes of which they are part but an entreaty to experimental and alternative curatorial practices that can transform the museum’s previous dominant epistemology through contemporary praxis.

3.

What then is the relationship between theory and practice within critical museologies? In the work of Jacques Hainard, Olivier Gonseth, Fernando Estévez (2019), Kenji Yoshida, Ken Arnold, Nicola Levell, Charles Hunt, Boris Wastiau, Nanette Snoep, Clémentine Deliss (1995, 2020), Mary Bouquet (1993), Nuno Porto or myself, curatorial practice becomes a form of provocation and experimentation, while the museum becomes a medium of research and dissemination on the nature and limits of knowledge, communicability and the interplay of different political inflections on visual literacies. Galleries are only part of an infrastructure that includes complex technologies related to the preparation, manipulation, relational integration and reception of images or objects, with pictorial and textual media. Collections themselves, the core of this infrastructure, although tidily classified, stored or displayed and inserted within pre-determined discourses and spaces, have a fundamental unruly, heterogeneous and ambivalent pre-institutional existence that can potentially be reactivated every time they are removed from their vaults. Even once institutionalized, Deliss (2020, p. 106) observes, “collections can be seen as reservoirs of memories waiting for emancipation, as banks of stored code, as strata of symbolism, desire, and ingenuity and therefore as concentrates of energy” awaiting new methodological re-awakenings.

In contrast, traditional museum infrastructures and classifications suspend their object’s volatile epistemic sensibilities. At

their most effective, the new laboratories are aligned with university departments that, through intellectual communities, pedagogies, and research infrastructure, help support and accelerate their research purpose and dynamize subjects and genres of exhibitions. Museums and exhibitions, therefore, are not static but performative, a characteristic especially evident in Indigenous curation like, among others, those of Dana Claxton, Kent Monkman, Peter Moran, and Tania Willard. During her five years as director of the Weltkulturen Museum, Deliss (2020, p. 61) actively sought to remediate the normalized museum by establishing on-site residencies for artists, writers and others to pluralize and problematize dominant curatorial practices and present new histories, challenge modes of identity ascription and explore the implications of the expunged identities of the object's makers. Theory, for me, is the scaffolding on which methods and practices are predicated. It enables us to identify problematics and formulate, investigate and trace questions, genealogies, correlations, and impacts that arise from distinct representations of the world and provides the possibility of transforming and redisplaying it in new exhibitionary forms.

The intention, in my practice, different from praxiological museology, is that after the exhibition has been curated, the theoretical scaffoldings supporting it will dissolve into the catalogue or other publication, leaving its visual manifestation as a provocation to our normative categories and understanding of the world. Despite the misfortune that critical museologies and curatorial practices are often integrated into separate institutions, while respecting their independence, they nevertheless ought to be given a closer relationship.

4.

Curatorial practice is both a research method and the subject of a large part of all critical museologies. It follows therefore, that photographing, collating and archiving the ephemera of exhibitions provides a crucial resource for research. Yet such material is too frequently uncatalogued or never compiled at all, left behind in design studios, administrative departments and curatorial offices, or else ignored altogether and carelessly lost. Other materials are defined by museums only as 'props' or curiosities and are never given the same care or value as objects ranked hierarchically and incorporated into a collection. A

brick from the remnants of the trauma-filled St Michael's Residential School in Alert Bay given by the First Nation elder and artist Beau Dick to the UBC Museum of Anthropology laid-around in the canteen for months until I was able to reverse the managerial predisposition to leave it unregistered. It is because of this deficit in documentation that there are few histories or historical and comparative writings on exhibitions apart from international fairs and large, publicly appealing art shows. By focusing the value of the curatorial process solely on the finished exhibition, operational museology obscures the assumptions, methodologies, technical processes, social relations, mediations and interpenetrations of different knowledges, and the political, financial and resource mobilization that makes them possible.

Critical practice requires curators to develop a theory of the theory of their practice (Bourdieu, 1977 ; Shelton, 2013). Prior to developing their subject focus, curators need to be aware of previous related exhibitions, the assumptions underlying them, their purposes and the internal relationship between them as well as the constitution of the semantic field in which the new intervention is planned. Without adequate documentation of individual exhibitions, the field is only ever incompletely configured and therefore, inevitably the significance of new interventions is always partly obscured. Critical curatorial practices, more acutely aware of the significance of exhibition development than many established approaches, have often sought to preserve their own archives and disseminate their practices. The *textpos* collated by the Musée d'ethnologie, Neuchâtel are examples of what are ideally required. Others, like Estévez (2019), Bouquet (1993), Deliss (2020), Wastiau (2000) and myself (1995, 2003) have incorporated exhibition descriptions into articles and catalogues.

Online zines provide another vehicle to preserve these materials. More rarely, ethnographies like Sharon MacDonald (2002) on the London Science Museum, Richard Handler (1997) on colonial Williamsburg, Clémentine Deliss (2020) on Frankfurt's Weltkulturen Museum, Margareta Oswald (2022) on Berlin's former Ethnological Museum, Bernard Dupaigne (2006) on the Musée de l'Homme and the quai Branly, and Diana Marsh (2019) on the Smithsonian's Natural History Museum, provide greater in-depth histories and analyses. More entertainingly, memoirs by Malcolm McLeod (1994) and Ben Burt (2019) on their times at the Museum of Mankind (British Museum), or Thomas Hoving's (1994) stories of the Metropolitan Museum give less guarded reflections on the mechanisms and social machinations of their

respective institutions. Rare publications like those of these latter three authors, disclose parts of museum life that are poorly documented and seldom understood by outside critics and new curators alike. Other aspects of the museum's less mediated and commented-on operations, encompassing janitors, security officers and shop and counter staff have been even less described, though Friedrich von Bose (2011) in *Museum X* at least starts to correct these lacunae.

5.

Estévez (2019, p. 295) rightly insists that museums don't create "false images of reality but rather, what we have is a real image, only of a reality that is entirely false." Museum representations are phantasmagorias conjured from absences, whether they be people, things, times, circumstances or actions. Museums, as widely accepted (Halbwachs, 1992 ; Durrans, 1988 ; Estévez, 2019), therefore perform the twin labours of forgetting and of articulating collectively held representations, simulacra or memory, thereby filling the breach with constructed precepts. Critical curatorial practices unfold, at least in part, by revealing the history of erasures or the traces of the enduring palimpsests underlying fundamental categories and representations of thought (Shelton, 1995). Practice can evoke its own hauntology (Estevez, 2019), like Marianne Nicolson's 2008, *The House of The Ghosts*, projected onto the façade of the Vancouver Art Gallery – a powerful but ephemeral and fleeting image, both empty and brimming with surplus meaning, depending on the knowledge of the spectator. Was this ghostliness not the intended result of many 19th and early 20th century ethnography museums that displayed their subject on dark backgrounds in dimly lit rooms eerily materialized through pinpoints of light such as the former First Nations Gallery at the Royal British Columbia Museum, or in the expertly constructed images of Baumgarten's photographic series of the Pitt Rivers Museum or Candida Höfer's prints of deserted zoos and museums?

Museums too are described indirectly via analogies, cabinets, temples, forums, emporiums, bodies, time machines, even laboratories, deflecting attention about what they are and what they do. Artists, in some ways, have added to this misrecognition but in others, they have also highlighted some of their uncommon aspects – the Vancouver

photo-conceptualist Roy Arden's print series on the UBC Museum of Anthropology, *Monster House* (1991), and the already mentioned multimedia work of Marianne Nicolson. These phantasmagorias require us to question the boundaries between fact and fiction and the limits of our perceived and expressed "realities". The earlier and later architecture of ethnographic discourse rests heavily on Gothic romance and the unsteady line between the real and the imagined, order and doubt, science and art, edification and ruin, which enliven museum polemics. They also deflect us from examining the operation of power, governance and money within the institution.

If for no other reason than this, museums can be dangerous places, sometimes spoken of as attics, tombs and memorials, either on the margins of orderly domestic spaces or facing it as its opposite, despite being the most controlled, orderly and time-resistant places humanity has conceived. Many, including Deliss (2020, p. 15) warn us that some collections "have become the toxic witnesses to genocidal practices", perhaps adding to the reasons why Charles Hunt in 1992 explained to me, with Foucauldian candor in the now closed galleries of Aberdeen University's Marischal Museum, that collections always require policing. In the same gallery, he juxtaposed a large photograph of a British policeman wearing a helmet next to a case of masks under the title "Masks as Agents of Social Control". In another part of the gallery, he cramped together two black mannequins holding a sign which in part read; "We protest at being exhibited so are we human beings or curiosities." Ironically, the gallery was closed when in 2011 the college was made the seat of civic government.

6.

Like a map, the museum schematizes and condenses territory. Territorial simulacra are predicated on the notion of disappeared civilizations or conquered and subordinated peoples which the museum "magics" back into an idealized existence after their territories have been stripped, manipulated and commoditized out of all recognition; the unique and incommensurate cosmological and ecological knowledges of their former inhabitants, degraded and replaced by universalist archaeological and ethnographic science. All maps model naturalized territories into integrated connected lands, waterways and seas, divided

by national boundaries that are attributed an objective existence independent of the cultural signs and significance attributed to them. Museums are themselves an undisclosed part of these territories and cannot escape the effects and responsibilities of their histories and politics. The territory's cultural and semiotic significance may change over time, as Tzvetan Todorov (1982) clearly demonstrates. For Todorov, the military conquest of Mexico was accompanied by semiotic colonization enabling the ensuing Spanish colonial administrative units to become naturalized, reproduced and legitimated through the spread and entanglement of coercive and representational forces.

The conquest of the Americas involved the suppression and deletion of Indigenous names and their replacement by others drawn from the language and worldview of the colonizers. This was not a process of translation but of substitution where a whole cosmology and ontology was erased in favor of another. In some cases, territories are shared by unlike populations each of which classified and named land according to different linguistic and cultural designations. In this case, a diversity of linguistic designations and classifications was subsumed by a generalized, dominant language. In another variant, civilizations and cultures that have long since disappeared, have been resurrected only by the assumptive methods and epistemology of archaeologies sponsored by nation states intent on constructing and deepening their territorial identities and economic worth. Regardless of their condition, the naturalized view of geographically unchanging territories categorized under the neutral term of "land", stripped of specific cultural or metaphysical significance, whose value is measured as a commodity, when described at all, is that which most museums uncritically reproduce. More often still, land is excluded entirely from the supposed contextual displays favored by anthropological and ethnographic museums.

Where in the Royal British Columbia Museum, or UBC's Museum of Anthropology, "prior to their recent renewals and forced gallery closures, was the foundational importance of land and histories of deterritorialization, subordination and re-territorialization and exploitation of Indigenous peoples made clear? Leipzig's Grassi Museum für Volkerkunde's pre-Unification Africa gallery, *Afrika: Völker und Kulturen*, took a different approach by introducing the continent through a series of eight large maps tracing its geo-political history, prefaced by a quote from the last letter sent by the Congolese revolutionary thinker, Patrice Lumumba, to his wife prophesizing: "Africa will write its own history and both north and south of the Sahara it will be a history full of

glory and dignity.” In another gallery, the pre-colonial distribution of Andean civilizations was visualized by suspending a long case with four shelves over a large flat horizontal map of coastal South America. Time periods were designated by six columns of ascending case shelves each of which displayed typical period ceramic vessels, above the geographical location of the civilization marked along the map. I documented these galleries in April 1989, before the Fall of the Berlin Wall and their subsequent closure. A truly postcolonial museum would start with the construction and recontextualization of territory, not with the assumption of land and its naturalized or neat linguistic divisions. Most museums remain micro-expressions of their naturalized political economies.

7.

I have often been asked whether the work of critical museology is exhausted if an operational museology is subverted for a new museology of the oppressed? No, because if the new museology is not accompanied by a reflexive critical apparatus, it will itself become sclerotic and eventually exert its own hegemony within its local or regional territory. In practice, given financial constraints and the slow pace of curatorial innovation, older forms of exhibition usually overlap and subsist alongside newer ones thereby promoting ongoing critical and comparative reflection. The museum’s implicitly heterotopic nature and the cultural relativism anthropology reserves for its own object, contradict and are inconsistent with the objective truth presuppositions underlying certain forms of curatorial knowledge, leaving a trail of display genres which intimate a history of subjectivist stories. Just as different exhibition genres often coexist, museums are themselves part of larger diversified heritage regimes that attempt to integrate regional, national and international institutions, practices and discourses that are seldom entirely complementary and coherent and rarely static. Different levels of organization, governance structures and practices all contain restless movements of interests, alliances and rivalries that loosely reflect wider social and political conditions and contradictions. Embroiled within such historically fluid organizations, the relationships between a museum’s source of patronage and the instrumentalization of its work can never be assumed. Institutional affiliation does not imply either the source or direction of its agency.

Without the dialogic tension between even a former subordinate form of curatorial practice and an evolving critical museology, criticality will cease to contribute to its ongoing progressive governance or in developing its expressive understanding of the world. The wide breadth of critical museological concerns is suggested in Norman Verano's (2012) and Jack Butler's (2009) interpretations of the rise and aesthetic legitimization of Inuit craft and its transformation into art during the mid-twentieth century. Both authors note the process was encouraged and financially supported by the Canadian state. For Verano the state's objective was to enhance the profile and disseminate international awareness of Indigenous Canadian Arctic communities and thereby, help visualize their territory as part of a sovereign Canadian nation intent on deterring Cold War Soviet threats. Butler, in contrast, focuses on the changes imposed on the Inuit to acculturate them from seasonal nomadic lifeways based on hunting into settled communities and the subsequent adoption of a cash economy that framed the development of their sculpture and printmaking during the 1960s and 1970s. Art production became a commodity form to integrate Arctic communities into the world economy.

The establishment of printing, transferred by teaching Japanese stone block techniques, marketing and federal sponsored collecting policies, along with curating and travelling exhibitions internationally, as well as the gifting of Inuit art in diplomatic exchanges helped construct and disseminate an image of the north as a sovereign part of Canadian territory. The conversion of these crafts into art and their incorporation into art museums like the McMichael Museum of Canadian Art and the National Gallery of Canada, further accrued them prestige and raised their position in the hierarchy of value. Though benefiting those who themselves became artists and later achieved acclaim, the stimulus and acceptance of Inuit art was the result of external political and economic calculations, initially guided by non-Inuit advisors, marketers, gallery owners and until recently by non-native curators (Butler, 2009).

New galleries, markets and collections expanded the narrower limits of the Canadian art world by incorporating Inuit as well as other Indigenous artists, further legitimated in the last two decades by the Art Gallery of Ontario, the National Gallery, and the Canadian Museum of History appointing Inuit and other Indigenous curators to oversee these parts of their holdings. Nevertheless, Indigenous curators still work within existing organizational models and commodity markets that provide limited space for their institutional perspectives. More recently,

the opening of *Qaumajuk* in 2021, part of the Winnipeg Art Gallery (WAG), with exhibitions curated by Inuit curators, threatens to upend narrower statist ideologies, not only by presenting an Indigenous view of Inuit art but perhaps by using the WAG as a platform to express Inuit views of other art worlds and the cultures from which they emerged.

The rift between the rhetorics and poetics of decolonization and the shallowness of institutional change is still strong enough to resist Indigenous counter-museologies. Nowhere has this retrenchment been more evident than in the removal of Greg Hill, the long-time senior curator of Indigenous art, and three other senior staff at the National Gallery in late 2022. The following year, the Anishinaabe curator, Wanda Nanibush, the first head of Indigenous art and co-chair of the Department of Canadian Art at the Art Gallery of Ontario was also removed by undisclosed members of its board of trustees and executive director, Stephen Jost (McBride, 2024). Nanibush's departure was followed two months later by the gallery's Inuit curator Taqralik Partridge. Nanibush was an important exponent of an Indigenous museology who clearly acknowledged the dependent relationship between curatorial activity, censorship and institutional power. Her curatorial practice, writings and on-line blogs explored national and global relationships between settler colonialism, art institutions and representations, some that aligned the Palestinian situation with the Indigenous struggle in Canada.

Nanibush's curatorial practice tested the limits of the museum's established organizational culture, which became evident in its subsequent penury response and the anonymity and opaqueness of its governance structure and exercise of authority. The institutional mechanisms around the appointment and exercise of power by non-popularly elected boards and chairpersons, which since 2020 has resulted in the expulsion of leading senior staff and ensuing dysfunctions also at the Royal British Columbia Museum, The Montreal Museum of Fine Art, and the National Museum of History, Ottawa, mark a critical moment in museum development that clamours for the same attention previously given to other turning-points in museum history such as that on the controversies around exhibitions including *The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples* (Glenbow Museum, Calgary, 1988), and *Into the Heart of Africa* (Royal Ontario Museum, Toronto, 1989). Indigenous museology at the National Gallery and the AGO has suffered a reactionary and revealing blow but given the direction of other museum boards in Canada, one that may be part of a

more general re-pivoting towards older established authority and governance models.

8.

The Portuguese sociologist, Boaventura de Sousa Santos in his far-reaching work, *The End of the Cognitive Empire: The Coming of Age of Epistemologies of the South* (2018) argues that the division of the world into northern and southern hemispheres each with their distinct epistemologies is implausible. Likewise binary oppositions that contrast Indigenous vs non-Indigenous, mentalities, philosophical categories, racial differences or gender distinctions are wrongly conceived. Instead, sociopolitical relationships and cultural views interpenetrate one another and neither gender nor identity are so easily reduced to a simple binary logic. Our world is more complex than this and our means to interpret, represent and express its complexity must supersede the deterministic and naturalizing political geographies imposed by laissez-faire capitalism. How much less credible is the attempt to separate Western from Indigenous and Non-Western arts in different types of museums? Maps drawn from the extreme north of the world by the Sami; maps cast from the tips of distant southern nations, and Far East Asian maps give radically different perspectives on the distribution of land masses and oceans than those drawn in North America and Europe.

The cartographer's positionality is all important in relativizing our observation of topographic space, which is too often ignored in improvising Mercator or Phillips projections onto the organization of museum and gallery spaces. In the 19-21st centuries, cultures with their attendant values, worldviews, and political positions have spread and morphed themselves across the globe. These processes and the force and speed with which they are proceeding are unequal. In late modernity, peoples and communities change at different rates and differ in their resistance, inclusivity or hybridization of myriad cultural and social elements and in their ability to defend the newly fragmented and individualized identities this implies.

These processes are sufficiently widespread and ongoing to refute established geographical, cultural, political or moral boundaries and their reduction to binary oppositions. In Vancouver, many Asian Canadians divide their time between their countries of origin and the

country they adopted, moving between different languages, cultures, histories, and political and economic systems. Values, tastes and identities re-meld and become more fluid. *Safar/Voyage*. Contemporary works by Arab, Iranian and Turkish Artists curated by Fereshteh Daftari and Jill Baird (MOA, 2013) took the implications of this mobility seriously. German museums have longer held exhibitions on global cultural impacts and post-nationalities, the most recent of which is the Rautenstrauch-Joest Museum's 2024 exhibition, *We are not carpets. I tell you my story*. Curated by Nanette Snoep as a collaboration with two universities and weavers from Iran's South Khorasan region, the exhibition draws attention not only to the marginalization and exploitation of weavers caught in a Western determined market, but it introduces a counter narrative based on commissions of new carpets that veer away from established patterns towards personal designs that tell the weaver's own life histories.

Post ethnic exhibitions are notably absent in most ethnographic museums but, excluding often problematic biennale projects, have been embraced by a more recent genre of museums better suited to the conditions of late modernity. These museums are notably based on interdisciplinary perspectives and not restricted by older divisive academic classifications. They include Madrid's Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofia; Karlsruhe's ZKM. Centre for Art and Media; Berlin's Haus der Kulturen der Welt, and the newly emergent world culture museums in northern Europe. These and certain ethnography and anthropology museums, like Frankfurt's Weltkulturen Museum and Vancouver's Museum of Anthropology that similarly for limited periods of time tried to reinvent themselves, operate internationally, openly explore globalization and transculturalism, and acknowledge and incorporate the influences of new media and realignments of global power and influence.

9.

Museums are in the main, empiricist institutions that accept the division between objectivity and subjectivity and the constraints of description and inductive reasoning. Different epistemologies such as those that argue that non-human nature is sentient, that is, reacts or has an awareness of phenomena and conditions external to it, or that it is

vitalistic and imbued with life, are seldom taken seriously or they are dismissed in such crucial intercultural dialogues as for example the varying ontologies of “things” in repatriation claims. In most institutions, the cultural expressions of other cultures and civilizations are either incorporated into objective epistemologies or ignored in favor of descriptive narrative. Anselm Franke’s exhibition, *Animism* (Taipei, 2010) brought together a group of international artists to explore the problem of objectifying nature and proposed instead a vitalistic perspective in which the division between object and subject became dissolved or conceptually suspended. Exhibitions like this bear a close affinity to storytelling methodologies employed by First Nation curators including Kent Monkman and Wanda Nanibush and by others like Clémentine Deliss (1995, 2020, p. 89) and Laura Osorio (2022). To project a unitary epistemology onto other historical or contemporary cultures only succeeds in expanding a Western into a universalist thought world. The result is a naturalization of the logic underlying *laissez-faire* capitalism and the subordination of all other manners of thought, non-hierarchical classifications, abstract centered mentalities, and subjectivist sensibilities to it that limit the possibilities of museum curatorship.

Afterword

The purpose of critical museologies is to off-center the representation of the world and lay-bare the strategies, processes and effects museums and heritage regimes employ to freeze and essentialize the present while obfuscating life’s essential transformative and dynamic qualities. Museums are not transcendent of the world but acutely condensed and idealized political expressions of it. Critical museologies cannot therefore ignore the organization and exertion of power and authority within and between museums. Critical museologies need to focus on a much more encompassing state and global ideological apparatus, that, given its increasing systematization, expansiveness and digital integration can no longer be ignored by museological and heritage-based analysis. For critical museologies, the notion of a heritage regime must at least now include digital spaces, projections, installations and simulacra that have become determining aspects of what constitutes the public realm.

In this regard, critical museologies are part of the wider platform of critical humanities that offer the possibility of contesting sclerotic assumptions and revitalizing the freedoms, creativity and social sensibilities that are still essential to the arts. Resistance generated by critique and by “remediation” is potentially transformative, enabling critical museologies to support and encourage the activism we see originating from Indigenous, African and subaltern communities, climate and social justice-oriented movements, and the writers of fictive and speculative literatures. The point of critical museologies is not to describe the world but to de-robe and change our perception and experience of it.

The recognition of radical non-binary difference to relativize and oppose the logic of laissez-faire capitalism and its production of a global culture is an important, though frequently attacked critical tool. Difference, aims to open-up spaces or, following John Berger’s (2014) term, to create “pockets” for resistance and contestation. Difference here is not conceived as a general or transcendental and self-referentially objectified trope but as based on subjective experience, holism, imagination, sensing, empathy, reading and listening – categories that inform the essential sensibility of the curator of the future. Expressions of otherness and difference that contest the normative description of the world are more numerous (and their visualization more feasible) than at any time in human history. They range from invocations of parallel universes and multiple dimensions to astronomer’s descriptions of massive planets that, due to their closeness to gigantic suns and unable to rotate on their own axes, evaporate iron into clouds on their permanently blisteringly hot sides before it condenses and falls as scorching rain on their cooler dark halves. Massive communicating fungal biomasses hidden underground in the earth have been discovered, and our own co-existence in a world shared with spirits and transforming creatures and essences, “airs” or “atmospheres”, is part of many shared Indigenous and other stories.

Such holistic and undisciplined thought is also linked to the creation of a new popular sense of ecology and environmental sensitivity. In this subjectivist world, there would not be one critical museology but many, and while the museums they inform might display and explore versions of the worlds being born, despite everything, they should not shy from documenting and representing what the world that is now passing before us, was. Museologies might become the scaffolding that transform museums into places in the process of becoming even though the majority are still caught in the process of having been. The point of

critical and praxiological museologies is not to diminish museums and their collections but to re-vitalize them for the struggles to come.

Bibliography

BACHELARD, B. (2021, c1942). *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Dallas Institute Publications.

BERGER, J. (2014). *The Shape of a Pocket*. Bloomsbury.

BOSE, von. F (ed.), (2011). *Museum X*. Panama Verlag.

BOUQUET, M. (1993). *Ape-Man, man ape. Pithecanthropus in het Pesthuis*. Nationaal Natuurhistorische Museum.

BOURDIEU, B. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge University Press.

BURT, B. (2019). *The Museum of Mankind. Man, and Boy in the British Museum Ethnography Department*. Berghahn Books.

BUTLER, J. (2009). *The Money Stories. An Introduction*. In R. Arngna'naaq *et al.* (Eds.), *Art and Cold Cash*. YYY Books.

CLAVIR, M. (2002). *Preserving What is Valued: Museums, Conservation and First Nations*. UBC Press.

DELISS, C. (1995). *Seven Stories about African Art in Africa*. Whitechapel Gallery.

DELISS, C. (2020). *The Metabolic Museum*. Hatje Cantz Verlag.

DUPAIGNE, B. (2006). *La véritable histoire du Musée du Quai Branly. Mille et une nuits*.

DURRANS, B. (1988). *The Future of the Other. Changing Cultures on Display in Ethnography Museums*. In R. Lumley (Ed.), *The Museum Time Machine. Putting Cultures on Display* (p. 144-169). Routledge.

ESTÉVEZ GONZÁLEZ, F. (2019). *Museopatías*. Fundación César Manrique.

FRANKE, A. (2010). *Animism*. Sternberg Press / Extra City, Kunsthal, Antwerp.

HALBWACHS, M. (1992, c1950). *On Collective Memory*. Chicago University Press.

HANDLER, R. (1997). *New History in an Old Museum. Creating the Past at Colonial Williamsburg*. Duke University Press.

HOVING, T. (1994). *Making the Mummies Dance: Inside the Metropolitan Museum of Art*. Simon and Schuster.

MACDONALD, S. (2002). *Behind the Scenes at the Science Museum*. Routledge.

MARSH, D. (2019). *Extinct Monsters to Deep Time: Conflict, Compromise and the Making of Smithsonian's Fossil Halls*. Berghahn Books.

MCBRIDE, J. (2024, août 28). Why did Canada's Top Art Gallery Push Out a Visionary Curator? *The Walrus*.

MCLEOD, M. (1994). Collecting for the British Museum. *Quaderni Poro*, 8.

OSORIO SUNNUCKS, L. *et al.* (2022). Volver a contar. Escritores de América Latina en los archivos del Museo Británico. SDCELAR, Editorial Anagrama, Hay Festival.

OSWALD, M. (2022). *Working Through Colonial Collections: An Ethnography of the Ethnological Museum in Berlin*. Leuven University Press.

SHELTON, A. (2013). Critical Museology. A Manifesto. *Advances in Research*, 1, p. 7-23.

SHELTON, A. (1995). *Fetishism. Visualizing Power and Desire*. Lund Humphries Pub Ltd.

SOUSA SANTOS, B. (2018). *The End of the Cognitive Empire: The coming of Age of Epistemologies of the South*. Duke University Press.

TODOROV, T. (1998). *The Conquest of America. The Question of the Other*. University of Oklahoma Press.

VERANO, N. (2012). Defining Moments in Inuit Art. In *Defining Moments in Inuit Art. Creation and Transformation*. Winnipeg Art Gallery.

WASTIAU, B. (2000). *ExitCongoMuseum: An essay on the “social life” of the masterpieces of the Tervuren Museum*. Royal Museum for Central Africa.

WITTGENSTEIN, L. (1998, c1921). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Dover Books.

Une forme d'autoréférentialité critique dans les musées d'art contemporain : des salles permanentes consacrées à leur histoire et à leur identité

Jesús Pedro Lorente

Résumé

Ce texte pose la nécessité d'une muséographie qui pratique l'introspection critique non seulement dans les expositions temporaires, les portails web, les publications ou autres forums, mais également dans les galeries permanentes, qui sont censées être l'épine dorsale d'un musée. L'avènement de la postmodernité est un terreau fertile pour les discours autoréférentiels les plus audacieux dans les musées comme dans la littérature. Ce contexte a favorisé la prolifération de ce type de réflexion dans les musées d'art contemporain, bien que les espaces permanents dédiés à la réévaluation de leur passé soient encore rares. Le texte qui suit présente certains exemples qui pourront inspirer de bonnes pratiques en la matière.

Resumo

Este artigo coloca a necessidade de uma museografia que pratique a introspecção crítica não apenas em exposições temporárias, portais web, publicações ou outros fóruns, mas também nas galerias permanentes, que são consideradas a espinha dorsal de um museu. O advento da pós-modernidade é um terreno fértil para os discursos autorreferenciais mais ousados nos museus como na literatura. Este contexto favoreceu a proliferação deste tipo de reflexão nos museus de arte contemporânea, embora os espaços permanentes dedicados à reavaliação do seu passado ainda sejam raros. O texto que se segue apresenta alguns exemplos que poderão inspirar boas práticas na matéria.

Un musée n'est pas seulement un contenant de trésors culturels, mais un ensemble patrimonial digne d'être considéré comme un legs en permanente réinterprétation, d'où la nécessité des stratégies métamuséographiques. D'après Barbara Kirshenblatt-Gimblett, l'« effet musée » qui transforme tout matériau muséalisé en patrimoine peut s'appliquer à la muséographie à travers des arrangements curatoriaux autoréférentiels, de manière que « le musée lui-même s'expose » (Kirshenblatt-Gimblett, 2006, p. 41). Telle devrait être la conception d'une muséologie critique qui, comme l'a déclaré polémiqument Anthony Shelton, ne vise pas à réformer les institutions, mais plutôt « à entretenir un dialogue critique et dialectique continu qui engendre une attitude constante d'autoréflexion à l'égard des pratiques des musées » (Shelton, 2013, p. 18-20). Il faut reconnaître que cette pratique critique autoréférentielle s'est beaucoup plus développée dernièrement dans les musées d'anthropologie ou d'histoire naturelle à travers une reconsidération postcoloniale de leurs trajectoires, tandis que persistent encore de nombreux « temples de l'art » centrés sur leurs contenus, qui ne nous invitent pas autant à reconsidérer leur identité et leur évolution.

Jusqu'à présent, la réflexion critique sur les musées d'art a été menée par des artistes spécialisés en matière de « critique institutionnelle ». Ces démarches controversées sur le système artistique sont désormais à la mode, surtout au sein des grands musées d'art contemporain, tant dans leurs programmations temporaires que leurs installations permanentes. Mais un musée critique ne devrait pas se contenter de nous exhorter à réfléchir critiquelement par l'intermédiaire d'artistes ; il lui faut aussi pratiquer l'autoréférentialité curatoriale critique. C'est plutôt dans les expositions temporaires où l'on trouve parfois des discours métamuséographiques, qui nous invitent à réfléchir à leurs objectifs, à la disposition des œuvres et à leur sélection. Mais il y a aussi des musées d'art qui nous offrent en continu une présentation autobiographique. D'habitude, il s'agit d'un récit apologétique et fragmentaire, centré sur le bâtiment et ses modifications, souvent relégué à des salles préliminaires ou hors circuit.

On y trouve parfois une perspective historique plus étendue, voire critique. En reconsidérant d'emblée leur histoire à travers des changements et des discontinuités, quelques musées dirigent notre attention critique sur eux-mêmes non pas par narcissisme, mais pour se montrer comme des récits en (re)construction permanente (Smeds, 2022).

Galerias historiques aux décors allusifs conservés ou autres aménagements intérieurs au design d'époque constituent des témoignages muséographiques prétérits qui ont permis l'expression de pratiques métamuséographiques (Newhouse, 2005) surtout lorsque, en plus des explications textuelles illustrées de quelques photos historiques, on nous présente des matériaux à valeur patrimoniale ainsi que des dispositifs expographiques hérités du passé, invitant le public à une reconsidération curatoriale : vitrines et dioramas anciens sont des vestiges muséographiques très valorisés par la muséologie critique (Lorente, 2022).

Ce type de réflexion métamuséographique, largement motivée par la conscience autoréférentielle postmoderne, a gagné en visibilité au sein des musées d'histoire, tel que le Louvre, mais aussi dans certains musées consacrés à l'art moderne et contemporain. Dans le système artistique allemand, un révisionnisme radical de la politique culturelle a été cultivé après la réunification, qui proposait non seulement de renouveler l'infrastructure des musées, mais aussi de revoir leur héritage intellectuel et leur propre idiosyncrasie institutionnelle (Sheehan, 2000, p. 189). C'est ce qu'a fait la Nationalgalerie de Berlin, un musée consacré à l'art des XIX^e et XX^e siècles, qui a rouvert ses portes en 2001, après l'ambitieuse rénovation réalisée à l'occasion de son 125^e anniversaire, avec une petite salle – Saal 1.04. – discrètement conservée telle qu'elle était au XIX^e siècle. Ce type de « capsule temporelle » présente une sélection synthétique des répertoires muséaux particuliers de cette époque avec des photographies et des informations spécifiques, suivant une stratégie commune à de nombreux autres musées (Leahy, 2012). Ce sont des « acupunctures » de réflexion historique basées sur de petites révélations de muséographies passées qui visent à rendre visibles les différentes couches antérieures qui ont constitué chaque discours muséal (Schubert, 2000, p. 132).

Or, puisque cette visibilité des discours muséographiques d'antan est très intéressante pour montrer à quel point les critères ont changé, il serait plus suggestif que les musées nous présentent leur propre histoire à partir d'une réflexion globale, et mieux encore s'ils osaient révéler les conflits, erreurs ou désarticulations. On a beaucoup parlé de la réévaluation autocritique que le *Museum of Modern Art* (MoMA) de New York a organisée en 2015 avec une exposition temporaire intitulée *Messing with MoMA: Critical Interventions at the Museum of Modern Art from 1939 to the Present* et organisée par la bibliothécaire Jennifer Tobias. Pourtant, cette

exposition temporaire d'éphémères dans la bibliothèque du *MoMA Educational Service* corroborerait les doutes de Victoria Walsh sur la muséologie critique en tant que tendance qui s'épanouit en dehors du noyau du musée, à distance des collections (Walsh, 2015, p. 200).

Mais ne soyons pas trop pessimistes puisque de plus en plus de musées consacrent des espaces permanents spécifiques pour reconsidérer leur trajectoire, pas seulement dans les musées d'art consacrés aux grands maîtres historiques. Le premier à contester cette spécialisation fut, en 1818, le Musée du Luxembourg à Paris, où survit encore une institution du même nom, qui présente deux panneaux sur la clôture extérieure et dans l'atrium d'entrée pour évoquer brièvement le souvenir d'un influent musée consacré aux artistes vivants. Or, ce sont les explications sur le bâtiment et sa décoration artistique moderne ou le design du mobilier actuel qui figurent dans la plupart des paragraphes et des images de ces panneaux d'information, tant à l'extérieur des portes que dans le seuil d'entrée à l'intérieur (Fig.1).



Figure 1 : Entrée au Musée du Luxembourg, Paris
Crédit photo : J. Pedro Lorente, 2024.

Souvent, en effet, l'attention initiale se porte principalement sur le bâtiment, qu'il s'agisse d'un monument historique réutilisé ou d'une nouvelle construction conçue par un architecte vedette. Cela semble être un ordre de priorités tout à fait raisonnable, puisque le bâtiment est la première chose que voient les visiteurs lorsqu'ils viennent dans un musée. Il n'est pas surprenant que l'architecture et ses rénovations focalisent l'attention sur le court résumé historique à l'entrée de la *Galleria d'Arte Moderna* (GAM) de Turin, dont les origines se réfèrent au Risorgimento du XIX^e siècle vantant ensuite son architecture, s'agissant du premier musée moderne construit en Italie. Mais il aurait été intéressant de faire allusion à ses défauts de construction : le musée a été considéré comme inapproprié à sa fonction dans les années 1980, ce qui a nécessité une longue campagne de rénovation jusqu'à sa réouverture en 1993.

De la même manière à Amsterdam, la salle 0.27 du *Stedelijk Museum*, qui accueille les visiteurs avec une présentation de son histoire jusqu'à 1950 (Fig. 2), nous parle de son bâtiment, construit en 1895, et de sa collection moderne, soulignant l'importance du design, surtout à l'époque de son directeur Willem Sandberg. Cette présentation ne comporte toutefois pas de précision sur les jalons qui ont marqué la progressive spécialisation d'un musée municipal – qui était initialement généraliste, où toutes sortes de produits étaient rassemblés –, devenu le plus radical émulateur du MoMA, au point de peindre ses vieux murs intérieurs en blanc pour imiter le white cube américain.



Figure 2 : Présentation de la Salle 0.27 du Stedelijk Museum, Amsterdam
Crédit photo : J. Pedro Lorente, 2024.

Le discours triomphaliste a été largement cultivé dans les musées identifiés à l'avant-garde de la modernité, qui s'est toujours présentée comme une ligne de progrès inexorable, célébrant chaque nouveau développement comme un pas en avant. L'apologie prédomine aussi chez les musées d'art contemporain, multipliés à travers le monde au tournant du siècle. Le cas le plus paradigmatique est peut-être l'espace d'entrée du Musée Guggenheim Bilbao : Zero Espazioa. Il avait été inauguré en tant qu'antichambre pédagogique interactive en 2010, mais il a été entièrement rénové en 2018 à l'occasion du 20^e anniversaire de l'institution. Les spectateurs y vivent l'épiphanie d'un « miracle » de renommée mondiale, raconté avec des images et son surround dans une installation audiovisuelle immersive qui célèbre le miraculeux « effet Bilbao ». Située juste avant la billetterie, cette salle, accessible gratuitement, n'est pas trop fréquentée par les dévots pèlerins pressés d'entrer au sein du temple (Fig. 3).

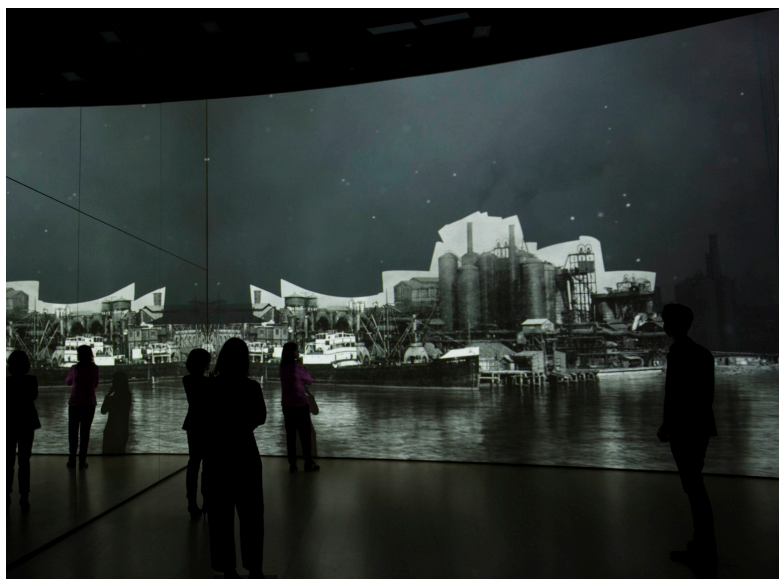


Figure 3 : Espace Zéro, Guggenheim Museum, Bilbao
Crédit photo : aimablement fournie par le musée.

Il ne s'agit pas d'un cas exceptionnel. Ces présentations institutionnelles sont d'habitude placées hors du parcours principal, en sorte de préface à la visite. Et de la même manière que de nombreux lecteurs préfèrent sauter les prologues des livres, les visiteurs pressés de suivre le parcours principal du musée laissent souvent de côté ces espaces

préliminaires. C'est ce qui se passe aussi dans l'ancienne usine d'Oskar Schindler à Cracovie, partiellement détruite pour construire le Musée d'art contemporain (MOCAK), inauguré en 2011, avec une galerie appelée Re – à laquelle on peut également accéder gratuitement par la porte d'entrée arrière –, où l'histoire de l'ancien site industriel est racontée, sans épargner toutes sortes de références au film de Steven Spielberg, dans une section intitulée *History and Oskar Schindler* (Potocka, 2021). Mais rien n'y est dit sur l'histoire du musée lui-même !

À Roubaix, par contre, la première salle de la piscine art déco qui abrite depuis 2001 un excellent musée d'art et d'industrie des XIX^e et XX^e siècles, présente deux corrélats intitulés Histoire des musées de Roubaix et Des bains roubaisiens au musée La Piscine. C'est une présentation historique très complète et assez critique, située à un point incontournable de la visite. Malgré tout, elle semble aussi en dehors du discours cardinal du musée, car on ne trouve que des textes et des images, à lire sur les murs comme les pages d'un pamphlet pédagogique, autour d'une maquette construite pour la rénovation de l'agrandissement de 2018 (Fig. 4).



Figure 4 : Début du parcours de visite à la Piscine Musée d'art et d'industrie, Roubaix.
Crédit photo : J. Pedro Lorente, 2024.

Pourquoi ne pas présenter ici des machines, des maillots de bain ou d'autres souvenirs patrimoniaux qu'on trouve ailleurs dans le parcours du musée ? De la même façon, une stratégie efficace pour un musée qui veut raconter son histoire en attirant l'attention des visiteurs serait de se servir de dispositifs muséographiques d'autrefois ou même des tableaux de l'époque peints par des artistes offrant de précieux témoignages sur ce qu'était le musée auparavant.

À la limite, on peut même montrer des documents ou des « souvenirs » historiques, comme la clé et la serrure originales du portail des Casas Colgadas dans la salle initiale du Musée d'art abstrait espagnol de Cuenca dédiée à raconter son histoire. Là encore, les visiteurs sont rares, car l'accès à cette salle se fait par un étroit escalier qui donne accès aux salons historiques, hors du parcours des collections et expositions. Plus modestement, au Musée d'art contemporain José María Moreno Galván de La Puebla de Cazalla, on a placé des brochures et des affiches dans trois vitrines situées dans un couloir latéral, qui au moins se trouve à côté de la grande salle dédiée à son fondateur. C'est mieux que l'escalier avec quelques affiches d'expositions prétérites qu'on présente à Anvers pour rappeler certains points forts de l'histoire du MuHKA – escamotée par ceux qui utilisent les ascenseurs.

Si l'histoire des expositions et des musées est devenue un enjeu académique cardinal dans les études critiques du patrimoine, ce type d'autobiographie critique devrait logiquement être au cœur des enjeux des musées eux-mêmes, en lui accordant une place d'honneur dans leur colonne vertébrale que sont les salles permanentes et renforçant l'importance de ces réflexions autoréférentielles avec des trésors patrimoniaux. Un exemple très pertinent est la salle où le Musée d'Art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Lille Métropole (LaM) nous présente son histoire sur les murs, à l'occasion du 40e anniversaire de l'institution ; un guide-interprète du musée a peint une immense murale qui représente certaines des personnalités qui ont marqué son histoire changeante, documentée dans une vitrine placée au milieu dans laquelle sont exposés des matériaux très variés (Fig. 5).



Figure 5 : Musée d'Art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Lille Métropole (LaM), salle centrale dédiée à l'histoire de l'institution.
Crédit photo : J. Pedro Lorente, 2024.

Initialement, le musée avait été inauguré en 1983 sous le nom de Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq, mais après une expansion architecturale et de ses collections, il a rouvert en 2010 avec une nouvelle orientation, dont l'objectif est de remettre en question le canon artistique des grands génies, montrant plutôt des pièces emblématiques des avant-gardes de l'art moderne aux côtés de créations contemporaines et juxtaposant des œuvres d'autodidactes ou d'artistes outsiders de toutes sortes, pour construire une histoire à partir des marges. Ce n'est pas un pari facile, ni pour le grand public ni pour les experts, car après avoir vu ensemble des œuvres d'artistes établis et marginaux, on quitte le musée en proie à des doutes sur la façon dont nous définissons et valorisons l'art. C'est donc très courageux de la part du LaM de vouloir exposer explicitement comment son identité institutionnelle a changé et de le faire dans la grande salle 10, un espace de passage obligatoire, placé au milieu du parcours d'exposition permanent, à l'intersection entre le bâtiment moderne et l'extension postmoderne. Dommage que dans cette salle les textes interprétatifs sur son histoire soient si rares et uniquement en français.

Voilà pourquoi mon exemple favori se trouve à Ljubljana, où toutes les explications sont bilingues tant à la Moderna Galerija comme au Musée d'art contemporain Metelkova (+MSUM), deux sites d'une institution reconnue par ses perspectives muséologiques radicales (Bishop, 2014, p. 51). D'une part, le nouveau bâtiment de Samo et Gorazd Groleger ouvert en 2011 consacré à l'art contemporain accueille ses visiteurs avec un rapport à ses origines ainsi que les épisodes de gentrification de Metelkova Mesto. D'autre part, dans la Moderna Galerija, l'importance donnée à son histoire est encore plus grande, déjà depuis l'atrium d'entrée, présidé par le buste de l'historien et critique d'art Izidor Cankar, instigateur de la naissance en 1948 de ce musée. Son espace central est une grande salle avec une sélection de pièces de la collection placées depuis 2018, à l'occasion du 70^e anniversaire de l'inauguration, pour marquer une revue historique encadrée aux murs par une chronologie intitulée Points in Time, 1889-1991 racontant les principales étapes du contexte des expositions slovènes au XX^e siècle (Figure 6).



Figure 6 : Galerie moderne de Ljubljana, salle centrale « Points in Time, 1889-1991 » et buste du fondateur Izidor Cankar.
Crédit photo : J. Pedro Lorente, 2023.

Il est important de noter que cette salle centrale de la Moderna Galerija de Ljubljana a été aménagée comme l'aboutissement de la réorganisation de sa collection permanente, qui a également un discours

métamuséographique puisque les salles consacrées aux « ismes » artistiques successifs adoptent l'expographie typique de chaque génération presque comme s'il s'agissait de salles d'époque. C'est peut-être un cas extrême, non généralisable, mais un tel protagonisme du langage de l'exposition sera toujours justifié lorsqu'il s'agira de pratiques curatoriales qui ont marqué l'histoire et l'identité d'un musée. Zdenka Badovinac, qui était la directrice en charge à l'époque, a exprimé avec éloquence son attachement à cette autoréférentialité : « le musée d'art contemporain doit constamment réfléchir sur sa propre position et s'observer comme s'il provenait d'une méta-position externe » (Badovinac, 2011, p. 48).

Je suis d'accord avec elle sur le fait que les musées spécialisés dans l'art contemporain gagneraient particulièrement à faire réfléchir leurs visiteurs sur la manière dont leurs collections sont construites, exposées, racontées et visitées. Nous ne sommes pas les seuls, car il semble que les muséographies métadiscursives soient l'une des caractéristiques émergentes du XXI^e siècle (Martínez Sosa, 2023). Partout dans le monde, selon Marie Fraser, « celles-ci deviendraient le lieu où une perspective muséale et curatoriale réflexive permettrait de repenser le musée, voire de le repositionner » (Fraser, 2023, p. 40). Dans les dernières années, on trouve de plus en plus de musées avec un regard introspectif sur eux-mêmes, soit en insérant des réflexions métamuséographiques dans leurs discours, soit en consacrant une salle pour revoir leur passé : ce type de réflexion ne doit pas être l'apanage des musées historiques, même dans les musées d'art contemporain, parfois assez anciens, il faut encourager les réflexions critiques sur leur histoire et leur identité.

Bibliographie

BADOVINAC, Z. (2011). The museum of contemporary art. In HANSEN, T. (Ed.), *(Re)Staging the art museum*. Revolver Publishing (p. 149-184).

BISHOP, C. (2014). *Radical Museology, or what's "contemporary" in museums of contemporary art?* Koenig Books.

FRASER, M. (2023). La muséologie événementielle ou la résilience des collections. Dans BOUCHER, M., FRASER, M. et LAMOUREUX, J. (dir.), *Réinventer la collection. L'art et le musée au temps de l'événementiel*, PUQ (p. 21-42).

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (2006). Exhibitionary complexes. Dans I. KARP *et al.* (eds.), *Museum frictions: public cultures/global transformations*. Duke University Press (p. 35-45).

LEAHY, H. R. (2012). Making an exhibition of ourselves. In Kate Hill (Ed.), *Museums and Biographies. Stories, Objects, Identities*. The Boydell Press (p. 145-155).

LORENTE, J. P. (2022). *Reflections on Critical Museology Inside and Outside Museums*. Routledge.

MARTÍNEZ SOSA, B. (2023). Revisión y reflexividad: cuando el museo se expone. En ARNALDO, J. (ed.), *Actas del congreso internacional 'Coordenadas culturales en la museología del presente: cinco neologismos'*. Museo Nacional del Prado, 2023.

NEWHOUSE, V. (2005). *Art and the Power of Placement*. Monacelli Press.

POTOCKA, M. A. (2021). *Schindler's Factory. Then and Now*. Museum of Contemporary Art in Krakow.

SCHUBERT, K. (2000). *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*. One-Off Press.

SHEEHAN, J. (2000). *Museums in the German Art World from the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. Oxford University Press.

SHELTON, A. (2013). Critical Museology. A Manifesto. *Museum Worlds Advances in Research*, vol. 1, 1, p. 7-23.

SMEDS, K. (2021). Critical museology in Scandinavia and Finland: a basis for change? In TZORTZAKI D. & KERAMIDAS, S. (Eds), *Theory of Museology: Main Schools of Thought, 1960-2000*. Norwegian Institute of Athens (p. 179-202).

WALSH, V. (2015). The context and practice of post-critical museology. In MURAWSKA-MUTHESIUS, K. & PIOTROWSKI, P. (Eds.), *From Museum Critique to the Critical Museum*. Ashgate (p. 195-214).

Patrimoines vivaces : justice transitionnelle et patrimonialisation contre-hégémonique

María Juliana Angarita

Résumé

Ce texte explore la patrimonialisation « par le bas » dans le cadre de la justice transitionnelle à travers l'expérience du Réseau colombien des lieux de mémoire (RCLM) et le projet *Herencia*. L'autrice propose une analyse critique du concept de « contre-patrimoine », associé à la fois à des patrimonialisations véhiculant un message politique contre la volonté hégémonique et à un processus de renversement des idées normalisées autour du patrimoine. En examinant l'application de cette notion aux pratiques collaboratives de mémoire communautaire du RCLM, elle évalue sa capacité à refléter les aspirations et les émotions des communautés affectées par la violence de masse qui s'engagent dans des processus de patrimonialisation subalterne. En suggérant de recourir à la notion de « patrimoine vivace », elle recentre le débat sur les dynamiques créatives et résilientes des communautés historiquement négligées, qui ne se contentent pas de s'opposer à la mémorialisation officielle, mais créent un héritage propre, ancré dans leurs racines culturelles et leurs savoirs organisationnels.

Resumo

Este artigo explora a patrimonialização « por baixo » no âmbito da justiça transitória através da experiência da Rede colombiana de lugares de memória (RCLM) e do projeto *Herencia*. A autora propõe uma análise crítica do conceito de « contra-patrimônio », associado tanto a patrimonializações veiculando uma mensagem política contra a vontade hegemônica e a um processo de derrubada das ideias normalizadas em torno do patrimônio. Examinando a aplicação deste conceito às práticas colaborativas de memória comunitária do RCLM, ela avalia sua capacidade de refletir as aspirações e emoções das comunidades afetadas pela violência em massa que se envolvem em processos de patrimonialização subalterno. Ao sugerir o recurso à noção de « patrimônio perene », ela volta a centrar o debate sobre as dinâmicas criativas e resilientes das comunidades historicamente negligenciadas, que não apenas se opõem à memorização oficial, mas estão criando um legado próprio, enraizado nas suas raízes culturais e nos seus conhecimentos organizacionais.

Introduction

Quand une société engage un processus de justice transitionnelle, elle utilise des moyens juridiques et symboliques pour sortir de l'impasse provoquée par un épisode de violence extrême et reconstruire le tissu social (Teitel, 2000). Ce régime est invoqué lorsque l'ampleur ou la nature des crimes commis soulève des défis complexes pour l'État, exigeant ainsi une réponse exceptionnelle (*International Center for Transitional Justice*, 2019). Les mécanismes de justice transitionnelle, qu'il s'agisse de tribunaux spéciaux ou de commissions de vérité, créent un espace propice à l'élaboration de récits commémoratifs collectifs qui participent à la redéfinition des identités des communautés touchées par la violence. Ces dynamiques commémoratives contribuent à transformer et à reconfigurer les identités collectives, ouvrant ainsi la voie à de nouvelles perceptions de soi et des autres.

Néanmoins, les écosystèmes de mémoire publique qui se développent dans les contextes de justice transitionnelle englobent tant les discours commémoratifs orchestrés par l'État que les initiatives citoyennes. Ils ouvrent ainsi des espaces hybrides où la mémoire collective se façonne par l'action conjointe des autorités et des communautés locales (Light & Young, 2015). La mise en patrimoine des atrocités s'élabore à plusieurs niveaux, institutionnels ou populaires. Les récits qui émanent de ces dynamiques incluent souvent des approches commémoratives novatrices issues d'un mouvement « par le bas ». Ces initiatives offrent une tribune aux mémoires marginalisées, portées par des groupes opprimés, tout en interrogeant non seulement les narrations hégémoniques sur les violences passées, mais aussi le rôle des institutions culturelles dans la société et leur implication dans le processus de consolidation de la paix.

Le présent texte propose d'explorer la question de la patrimonialisation « par le bas » dans les contextes de justice transitionnelle en s'appuyant sur l'expérience du Réseau colombien des lieux de mémoire (RCLM). Il vise à offrir une analyse critique du concept de « contre-patrimoine » en explorant la manière dont celui-ci prend forme à travers des pratiques de patrimonialisation communautaires collaboratives. La capacité d'une telle notion à refléter les intérêts et les

émotions des communautés affectées par le conflit armé interne en Colombie est également examinée.

L'expérience du RCLM est d'abord située dans le contexte colombien, suivie d'une mise en perspective théorique autour de la mémorialisation « souterraine » en temps de justice transitionnelle. Le projet collaboratif *Herencia* (Héritage) sera ensuite présenté, lequel constitue un exemple concret de la production des discours patrimoniaux du RCLM découlant de ses interactions avec la Commission pour l'élucidation de la vérité, la coexistence et la non-répétition (CEV). Cela permettra de dégager les grandes lignes du discours patrimonial de l'organisation et de proposer une brève réflexion sur la notion de « contre-patrimoine ». En conclusion, un argumentaire en faveur du concept de « patrimoine vivace » est proposé pour décrire la patrimonialisation commémorative « par le bas ». Cette approche met en valeur les messages de vitalité des communautés marginalisées, leur résistance et leur renouveau après l'adversité. Elle permet de recentrer l'analyse sur les propositions issues des secteurs historiquement négligés, plutôt que sur les oppositions que leur émergence suppose.

1. Le Réseau colombien des lieux de mémoire

Au cours des six dernières décennies, la Colombie a été le théâtre d'un conflit armé interne complexe, touchant particulièrement la population civile des zones historiquement marginalisées du pays¹. La guerre a engendré une riche diversité de pratiques mémorielles, marquée par l'émergence de nombreuses initiatives locales (*Grupo de Memoria Histórica*, 2009). Le répertoire des actions citoyennes de mémoire en Colombie se distingue par sa variété et son caractère hétérogène. María Victoria Uribe (2009) classe ces formes de patrimonialisation des mémoires vivantes en six catégories : les initiatives corporelles (danses, marches, journées de commémoration, pèlerinages, performances), les initiatives visuelles, sonores et auditives (photographies, œuvres d'art, cartographies, radio), les initiatives textuelles (livres, archives documentaires), les rituels catholiques et funéraires (processions, messes,

¹ Le conflit armé colombien a impliqué la participation de trois acteurs principaux, à savoir l'armée, les forces de guérilla et les milices paramilitaires. Ses origines sont idéologiques, géopolitiques et économiques, notamment en lien avec la répartition des terres. Près de 9 millions de personnes ont été victimes du conflit, dont 90 % de civils, avec plus de 450 000 décès et environ 7 millions de déplacés internes.

pratiques de récupération des corps retrouvés), les objets de mémoire (drapeaux, boîtes, couvertures, arbres en papier et autres), les mémoriaux et les espaces (musées, maisons ou *casas* de la mémoire, parcs et jardins commémoratifs, etc.). Étant donné que les victimes civiles des confrontations armées appartiennent généralement à des groupes marginalisés, dans le cas colombien ce sont les communautés rurales (*campesinas*) ainsi que les minorités ethniques, telles que les communautés autochtones et afro-colombiennes, qui ont été particulièrement affectées, favorisant le développement d'un grand nombre de pratiques commémoratives citoyennes en marge des pouvoirs établis ou hégémoniques².

Le RCLM regroupe plus d'une trentaine de projets commémoratifs locaux, constituant le cœur populaire de l'écosystème mémoriel en Colombie. Le groupe se définit comme étant « une initiative sociale, communautaire et participative qui contribue à la construction d'une mémoire collective, garantissant la réparation et la non-répétition de la violence sociopolitique » (RCLM, 2019). Fondée en 2015, cette alliance surgit pour fédérer les pratiques de mémoire populaire existantes dans le pays dans le but de créer un ensemble large et représentatif, capable de dialoguer avec l'État et d'interpeller la société. Le Réseau a été créé entre deux grandes vagues de justice transitionnelle : la première, issue du processus de démobilisation d'un grand nombre d'unités paramilitaires durant les années 2000, et la seconde, résultant du système de justice transitionnelle instauré après la signature des accords de paix avec les FARC en 2016. Les revendications des victimes lors de la première vague transitionnelle ont conduit l'État à adopter des lois et des mesures de réparation en faveur de la vaste population touchée. La reconnaissance par l'État de son devoir de mémoire a conduit à la création d'institutions telles que le Centre national de mémoire historique (CNMH) et à la mise en place de projets commémoratifs nationaux centralisés, comme le Musée de la Mémoire de Colombie.

C'est lors des premières discussions entre le gouvernement et les groupes de victimes concernant le musée national que les représentants des lieux de mémoire communautaires ont décidé de créer le RCLM.

² L'expression « victimes marginalisées » désigne les citoyens géographiquement et économiquement isolés ainsi que ceux dont les expériences de guerre, longtemps ignorées, ne correspondent pas aux récits dominants. En Colombie, ces récits hégémoniques se concentrent sur deux types de victimes emblématiques : les victimes civiles des guérillas d'extrême gauche et les membres de l'armée reconnus comme victimes, négligeant la complexité de la victimisation et le rôle de l'État, y compris ses alliances avec les paramilitaires durant les périodes les plus meurtrières du conflit (Wills Obregón, 2022).

L'objectif consiste à mettre en lumière les efforts des sites de mémoire citoyens dans leur quête de vérité, de justice et de restauration des liens sociaux affectés par la guerre (Guglielmucci, 2018, p. 6). Le Réseau s'appuie sur des décennies de travail mémoriel souterrain et sur les expériences de ses membres, qui souhaitent voir leurs efforts reconnus. Il oriente ainsi l'attention vers des initiatives régionales plutôt que vers des projets nationaux centralisés. Fédérés dans le cadre de la justice transitionnelle, les membres du réseau ont adopté une position commune sur des questions politiques et l'ont rendue publique.

Parmi les expressions commémoratives représentées par le RCLM, réparties en quatre pôles régionaux, on trouve notamment des *casas de memoria*, des musées itinérants, des musées communautaires, des galeries de la mémoire, des pratiques artistiques, des interventions dans l'espace public et des groupes de pèlerinage. Au sein du Réseau, ces pratiques de mémoire populaire disposent d'une plateforme pour promouvoir les droits des victimes en les aidant à préserver l'héritage de leurs luttes communes, favorisant ainsi la constitution d'un discours patrimonial « par le bas » (Robertson, 2012). À travers ses actions politiques ainsi que ses projets artistiques et communicatifs, le RCLM met en évidence, devant la société et l'État, la nécessité de protéger et d'assurer la pérennité ainsi que l'autonomie des lieux de mémoire communautaires.

2. Les mémoires souterraines et la justice transitionnelle

Pour saisir pleinement le discours patrimonial du RCLM, il est crucial d'explorer la littérature sur les luttes politiques liées à la mémoire, tout en mettant en lumière le rôle central de la mémorialisation souterraine dans cette dynamique. Il est également nécessaire de situer conceptuellement la mémorialisation dans le cadre de la justice transitionnelle, en examinant les interactions entre les mémoires officielles et celles véhiculées par des initiatives populaires. Cette approche enrichira notre compréhension du paysage mémoriel post-conflit, dans lequel s'inscrivent les projets de patrimonialisation du RCLM.

Portées par des voix en marge des sphères de pouvoir, les mémoires souterraines tendent à faire irruption dans la sphère publique sous la forme de revendications de reconnaissance et de réparation

(Winter, 2001 ; Jelin, 2002 ; Traverso, 2005). Ces récits participent aux luttes politiques pour la mémoire, qu'Elizabeth Jelin définit comme « des conflits autour des représentations du passé, centrés sur la compétition pour le pouvoir, la légitimité et la reconnaissance » (2002, p. 36). Dans ce contexte, les processus de mémorialisation entrepris par des groupes marginalisés affectés par la guerre expriment et élaborent des récits autour des dissonances entre les discours officiels de la nation, unifiants et unidimensionnels, validant des lectures militaires de la guerre, et la complexité ainsi que les nuances de leurs propres expériences à la marge.

Les régimes de justice transitionnelle constituent des terrains propices à des confrontations autour des souvenirs collectifs issus d'atrocités. Ces espaces se caractérisent entre autres par des débats intenses sur la façon de commémorer les événements traumatiques, les aspects du passé à mettre en lumière et les justifications pour le faire, ainsi que les droits et responsabilités des différents acteurs. Ces luttes sont multidirectionnelles : l'État y participe en accomplissant plus ou moins son devoir de mémoire, tandis que les victimes revendiquent leur droit à la mémoire. Or, faute de considérer la mémorialisation comme un mécanisme d'atténuation ou d'exacerbation des conflits sociaux, certains voient en elle un espace de négociation de la justice transitionnelle, à la fois physique et temporel (Light & Young, 2015 ; Reátegui, 2011). Elle représente ainsi une sphère symbolique au sein de la mémoire publique, à l'intersection des commémorations officielles et officieuses.

Les mémorialisations subalternes ne se limitent pourtant pas à des actes de résistance opposés aux pouvoirs établis et aux récits de violence qui les accompagnent. Bien que leurs discours s'inscrivent dans une dynamique de confrontation, leur rôle dans les luttes pour la mémoire, notamment dans les contextes de justice transitionnelle, révèle une pluralité de nuances et de dimensions plus complexes. Par exemple, la politisation et la reconnaissance des mémoires souterraines sont toujours graduelles, impliquant des interactions et des alliances avec des acteurs gouvernementaux « que ce soit dans une négociation ou une contestation » (Ashplant *et al.*, 2000, p. 18). Ainsi, la validation officielle des mémoires sectionnelles peut s'obtenir par l'institutionnalisation des récits et des pratiques de mémoire, soit d'en bas ou d'en haut³.

³ Selon Ashplant *et al.* (2000), les mémoires sectionnelles correspondent à « ces mémoires qui, bien qu'elles aient atteint le niveau d'articulation publique, n'ont pas encore obtenu la reconnaissance dans le cadre existant de la mémoire officielle » (p. 20).

Les études de la justice transitionnelle ascendante (*transitional justice from below*) explorent les dynamiques sociales, politiques et culturelles au sein des communautés à l'échelle locale et analysent comment celles-ci apportent légitimité et vitalité à des processus larges de justice transitionnelle (McEvoy & McGregor, 2008 ; Hinton, 2010 ; Kurze & Lamont, 2019). Bien que les victimes et la société civile demandent fréquemment la création de mécanismes de mémorialisation de la part des États, comme des monuments, des musées ou des archives (Hamber *et al.*, 2010, p. 397), plusieurs auteurs soulignent et reconnaissent l'autonomie et la valeur intrinsèque des processus de mémorialisation citoyens qui ne cherchent pas nécessairement à participer à des efforts officiels, mais souhaitent plutôt demeurer en dehors de la sphère de l'État (Barsalou, 2014, p. 51 ; Márquez, 2019). Laura Arriaza et Naomi Roht-Arriaza (2008) observent comment, en contexte de transition, les pratiques commémoratives indépendantes issues du palier local, habituellement développées par des groupes de victimes, répondent parfois beaucoup plus rapidement à de nombreuses demandes sociales et politiques. Elles garantissent ainsi la participation citoyenne et connectent la mémorialisation aux besoins du présent de manière plus pertinente que les initiatives officielles.

Les approches critiques de la justice transitionnelle considèrent la mémorialisation de base comme un vecteur clé pour saisir la complexité des écosystèmes mémoriels propres à ces processus. Elles permettent, à cette échelle, d'explorer la transformation des mémoires sociales et politiques en mémoires culturelles. L'étude des répertoires commémoratifs citoyens révèle ainsi les multiples façons dont l'« imaginaire transitionnel » est réapproprié par les sociétés en transition (Hinton, 2014 ; Castillejo-Cuellar, 2017). Selon Félix Reátegui, porter attention aux dynamiques commémoratives citoyennes, notamment au sein des communautés de victimes historiquement marginalisées, permet de comprendre comment ces impulsions mémorielles peuvent donner naissance à des mouvements sociaux capables de transformer en profondeur la culture politique d'une société marquée par la violence de masse (2011, p. 367). L'expérience du RCLM démontre que les aspirations des communautés victimes du conflit armé débordent le cadre interprétatif de la justice transitionnelle, comme l'illustre le projet *Herencia*.

3. Le discours patrimonial du RCLM dans le cadre du projet *Herencia*

Le statut patrimonial d'un artefact, d'une commémoration ou d'un monument n'est pas inhérent, mais construit et relatif (Smith, 2006 ; Davallon, 2018). La patrimonialisation découle ainsi d'une sélection et d'une activation de valeurs et d'histoires partagées, mobilisées en fonction des intérêts contemporains. Elle se manifeste à travers des actions visant à préserver des traces du passé, anciennes ou récentes, en fonction des besoins présents. Par ce processus, les acteurs sociaux expriment leur désir de sauvegarder et de créer, à titre de porteurs symboliques d'une identité collective, des vecteurs matériels ou immatériels – tels qu'un site, un objet ou une pratique – reconnus par une communauté spécifique. La production et la reproduction du patrimoine constituent alors un acte à la fois communicatif, créatif et interprétatif, ancré dans une négociation de sens. Il s'agit également d'une pratique sociale qui repose sur des actes commémoratifs et des expériences performatives, établissant des liens avec le passé, le présent et l'avenir (Smith, 2006).

Réseau commémoratif d'origine populaire, le RCLM articule un discours patrimonial distinctif en synthétisant, interprétant et représentant les intérêts de ses membres. Cela passe par des valeurs et des enjeux autour desquels il négocie et construit collectivement le patrimoine commémoratif de même que par des énoncés et des pratiques par lesquels ces éléments sont transmis. Ainsi peut-on examiner une série d'interventions publiques du RCLM, incluant des plaidoyers politiques auprès du Congrès et de la Cour constitutionnelle, des projets audiovisuels et des initiatives d'archivage communautaire réalisés dans le cadre de la mise en œuvre du Système intégral de vérité, de justice, de réparation et de non-répétition⁴.

Des exemples concrets de la production des discours patrimoniaux du RCLM découlent de ses interactions avec la Commission pour l'élucidation de la vérité, la coexistence et la non-répétition (CEV). Le mandat de cette dernière (2017-2022) visait notamment à établir un récit détaillé sur les schémas explicatifs de la guerre, les causes, les événements et les répercussions du conflit armé

⁴ Conformément à l'accord de paix signé entre le gouvernement colombien et les FARC, ce système vise à garantir aux victimes leurs droits à la vérité, à la justice, à la réparation et à la non-répétition. Il inclut la Commission de vérité, la Juridiction spéciale pour la paix et l'Unité de recherche des personnes disparues.

colombien. La CEV était également chargée de documenter et de reconnaître les initiatives de résistance non violente ainsi que les efforts de la société civile en faveur du développement communautaire et de la résilience collective pendant la guerre (Décret national 588, 2017).

En réponse au mandat de la CEV et à son appel à contributions en 2020, le RCLM a présenté des preuves de ses efforts continus pour promouvoir la coexistence et la résistance non violente. Pour ce faire, le Réseau a structuré et valorisé ses connaissances et expériences accumulées au fil des années à travers plusieurs supports : des rapports écrits mettant en avant des exemples significatifs de résistance et de solidarité entre ses membres, des chronologies détaillées associant pour chaque lieu de mémoire les faits de victimisation et les actions de résistance des communautés, un travail de répertoire et de classification des archives ainsi que des outils pédagogiques et de communication destinés à valoriser son action auprès du grand public.

Le RCLM a ainsi mis au point une méthodologie permettant d'évaluer son propre héritage, en reflétant les valeurs et réalisations de son travail. Cette démarche a conduit à la création d'un musée virtuel, aujourd'hui inaccessible au public, qui présentait des chronologies, des projets et des archives de ses membres⁵. Parallèlement, le projet *Herencia*, une série de vidéos illustrant les accomplissements, l'héritage et les aspirations de l'organisation, a vu le jour. Ensemble, le musée virtuel et *Herencia* résument les efforts de mémorialisation du Réseau et incarnent sa vision d'un patrimoine construit à partir de la mémoire du conflit.

Le développement de la série *Herencia* a donné lieu à un processus de dialogue, de concertation et de cocréation visant à rendre explicites les héritages accumulés par les lieux de mémoire et le réseau dans son ensemble, tout en harmonisant les particularités et les expériences de chaque lieu et de chaque nœud régional avec l'expérience collective du réseau. Cette initiative fascinante de collaboration a abouti à la réalisation de cinq œuvres audiovisuelles, dont quatre vidéos produites pour chaque nœud régional du réseau, issues d'ateliers et de la compilation d'enregistrements illustrant les pratiques variées des lieux de mémoire, mais aussi de créations artistiques collaboratives. Ces vidéos ont servi de base à une cinquième vidéo synthèse, intégrant des éléments des vidéos régionales et accompagnée d'une chanson créée collectivement comme trame sonore. Cette chanson est un collage de rythmes et

⁵ Le site web du RCLM est inaccessible depuis 2023 en raison d'un manque de financement.

d'expressions culturelles. Ses paroles ont été coécrites à partir de mots-clés identifiés par les représentants des lieux de mémoire lors de discussions précédentes.

Le projet *Herencia* distille l'essence de ce que le RCLM souhaite proposer comme patrimoine à travers un langage visuel et musical. La vidéo montre des séquences de paysages habités historiquement par les communautés victimes du conflit armé. Elle met en lumière la biodiversité exceptionnellement riche de la Colombie, qui abrite une variété unique d'écosystèmes, ainsi que la luxuriance de la vie rurale. Les activités commémoratives présentées dans la vidéo illustrent toutes ces caractéristiques de la vie dans les régions colombiennes éloignées des grandes villes. On peut également voir des images du studio d'enregistrement de San Basilio de Palenque où la chanson *Herencia* a été écrite et enregistrée⁶. Les paroles de la chanson expriment un vibrant appel à la résilience et à la défense de la vérité des victimes. Elles soulignent également l'importance de l'unité et de la dignité, présentées comme des valeurs fondamentales à l'organisation et explorent les liens profonds avec la nature ainsi que les connexions communautaires qui enrichissent la mémoire collective du réseau. Comme les rythmes des musiques traditionnelles, les sons de l'eau y occupent une place centrale. Les thèmes visuels récurrents célèbrent l'exubérance de la nature, la diversité culturelle et l'importance des relations communautaires. Parmi les diverses manières d'exprimer les résultats d'un processus d'identification d'un récit patrimonial singulier (écrits, événements, expositions, musées, monuments, interventions sur des sites historiques, etc.), les membres du RCLM ont choisi de miser sur la réalisation d'une œuvre audiovisuelle conjointe, véritable manifeste artistique et culturel reflétant fidèlement leur héritage.

4. Le concept de « contre-patrimoine »

Le « contre-patrimoine » peut être interprété de deux manières. D'une part, il peut être associé à des patrimonialisations qui portent un message politique contre la volonté hégémonique. D'autre part, il peut être associé à un processus plus élaboré de bouleversement et de

⁶ Ce village incarne la résilience culturelle et la richesse musicale africaine, étant le premier village libre d'esclaves en Amérique, fondé au début du XVII^e siècle par des esclaves échappés des plantations coloniales.

renversement des idées normalisées autour du patrimoine. La première interprétation est nettement politique. Le patrimoine, en tant que forme de rhétorique persuasive, joue un rôle important dans la légitimation des points de vue et des revendications de groupes spécifiques (Lafrenz Samuels, 2015, p. 4). Dans ce cadre, la patrimonialisation contre-hégémonique permet aux groupes marginalisés de faire entendre leurs récits et de légitimer leurs causes politiques et sociales (Robertson, 2012 ; Brulon Soares, 2020). La deuxième interprétation, qui n'exclut pas nécessairement la première, mais qui l'approfondit, traverse la sphère des tensions entre mémoires souterraines et mémoires officielles et intervient sur le terrain de ce que Smith nomme discours autorisé sur le patrimoine. Selon cette auteure, le discours autorisé sur le patrimoine implique des « hypothèses normalisées sur la nature et la signification du patrimoine » et promeut « une version consensuelle de l'histoire par les institutions culturelles et les élites sanctionnées par l'État pour réguler les tensions culturelles et sociales dans le présent » (Smith, 2006, p. 4).

Comment alors positionner les démarches du RCLM à l'égard du concept de « contre-patrimoine » ? Le discours patrimonial du RCLM porte un message contre-hégémonique dans la mesure où il rend ses promoteurs « habilités, grâce à leurs propres instruments et méthodologies, à concevoir la permanence du passé et l'objectivation de la culture selon leurs propres termes » (Brulon Soares, 2020, p. 32). Cependant, tel qu'évoqué, cette forme de patrimonialisation n'est pas la seule à promouvoir les intérêts des victimes de violence de masse dans le cadre de la justice transitionnelle. En ce sens, la démarche patrimoniale du RCLM ne s'oppose pas nécessairement au discours commémoratif transitionnel, aux institutions qui le promeuvent ou aux motivations qui le sous-tendent. La reconnaissance officielle des mémoires souterraines par l'État à travers des monuments, des musées ou des archives est également cruciale pour assurer la réparation des victimes et leur reconnaissance. Le discours autorisé sur le patrimoine (*authorized heritage discourse*), qui est dans ce cas le patrimoine commémoratif officiel, s'inscrit dans le devoir de mémoire de l'État et vise à promouvoir la vérité, la réconciliation et l'éducation du public⁷. Ainsi, les initiatives de patrimonialisation, qu'elles soient issues des communautés marginalisées ou soutenues par l'État, participent ensemble à la construction d'une

⁷ En contexte de justice transitionnelle, la mémorialisation est vue comme un mécanisme de réparation symbolique « en honorant les victimes et en rétablissant leur réputation » et cherche à contribuer aux garanties de non-répétition à travers « l'engagement des communautés ou d'une nation envers des valeurs politiques positives » (Barsalou, 2014, p. 50).

mémoire collective dans l'arène patrimoniale post-conflit (Bondaz *et al.*, 2012).

Or, la démarche patrimoniale du RCLM est une démarche commémorative alternative qui mérite d'être examinée au-delà des dichotomies contraignantes. Ce réseau développe en effet un discours qui lui est propre. Les membres du RCLM ne se conçoivent pas uniquement comme étant « contre » quelque chose et leurs actions ne sont pas fondées sur l'antagonisme ou la confrontation. Au lieu de cela, les actions entreprises par leurs musées, leurs *casas de memoria* et leurs lieux de commémoration sont proactives et constructives. Les membres du RCLM proposent des idées, des perspectives et des récits qui ont une valeur intrinsèque et un sens en eux-mêmes. Autrement dit, le groupe cherche à bâtir quelque chose de positif et de significatif, plutôt que de simplement s'opposer aux façons traditionnelles de faire mémoire ou patrimoine. En effet, le discours patrimonial du RCLM va au-delà de la simple préservation des mémoires de la période du conflit armé en Colombie. Il vise à sauvegarder la sagesse collective, les héritages organisationnels de base, la résilience communautaire et l'unité (*juntanza*). En outre, il cherche à préserver le riche éventail des identités culturelles locales parmi ses membres, leurs liens profonds avec la Terre et une grande variété de connaissances ancestrales transmises.

Il est important ici de souligner le choix du Réseau de nommer son projet *Herencia*. Pendant les quatre années de fonctionnement de la Commission pour l'élucidation de la vérité, la coexistence et la non-répétition (CEV), le terme *legado* (legs) a été choisi par l'institution pour se référer aux résultats de ses enquêtes et définir ce que la Commission laisserait et offrirait au pays. En réaction, le RCLM a décidé de mettre l'accent sur le terme *herencia* pour décrire son propre héritage. Par cette démarche, le Réseau souhaite se démarquer de la terminologie de la Commission et offrir sa propre interprétation de l'héritage des lieux de mémoire communautaires. Le Réseau souligne ainsi que, quelle que soit la mission de la Commission (dans ce cas, produire des rapports finaux sur le conflit), l'héritage du travail de mémoire repose sur les organisations de victimes, car ce sont elles qui le maintiennent en vie et le transmettent au sein et à partir de leurs communautés. Conformément au projet *Herencia*, la préservation des liens sociaux et bioculturels (Boege, 2008) menacés par l'action des acteurs armés et les conditions structurelles qui génèrent la violence dépend du partage communautaire horizontal et non de transactions verticales avec l'État.

La relation entre les membres du RCLM et l'État n'est pas intrinsèquement antagoniste. Cependant, pour le RCLM, la participation de ses membres à l'élaboration des politiques de mémoire, l'autonomie, la durabilité et la sécurité des sites de mémoire populaires, ainsi que la reconnaissance du savoir communautaire sont cruciales pour favoriser une relation plus constructive avec la puissance publique. Bien que le but ne soit pas de s'opposer systématiquement aux initiatives mémorielles de l'État, le maintien d'une certaine indépendance vis-à-vis de celui-ci est essentiel pour les membres du RCLM.

De manière similaire, le rapport des membres du RCLM aux musées nationaux ou à l'expertise des commissaires et des spécialistes du patrimoine n'est pas nécessairement antagonique ni marqué par une opposition ferme, mais plutôt par un besoin ardent et urgent de se sentir respectés et de sentir que leurs connaissances, leurs intérêts et leurs émotions sont reconnus et mis en valeur. L'étude approfondie des revendications des représentants du RCLM a permis d'explorer d'autres langages imagés qui résonnent mieux avec leur démarche et la culture de leur organisation. C'est dans le cadre de cette réflexion que le concept de « patrimoine vivace » a été développé.

5. Les patrimoines « vivaces »

La notion de « vivace » revêt une utilité et une pertinence particulières pour appréhender le processus patrimonial du RCLM. Ce terme désigne ce qui perdure et résiste aux éléments susceptibles de menacer sa survie, ce qui se maintient avec ténacité malgré des conditions adverses. Une plante vivace, par exemple, possède la capacité d'émerger à la surface année après année, car ses racines subsistent souterrainement durant l'hiver. Ces plantes, souvent considérées par certains comme des mauvaises herbes, sont tenaces, elles perpétuent le cycle de la vie. Un patrimoine vivace est donc le fruit de la volonté patrimoniale des groupes qui portent des mémoires souterraines et qui résistent aux conditions hostiles (violence de masse, marginalisation, indifférence). La vitalité des racines culturelles et des savoirs organisationnels de ces groupes leur permet de s'adapter aux cycles de violence politique tout en restant fidèles à leurs visions du monde.

Le terme « vivace » permet de faire écho à l'essence de la quête patrimoniale des victimes marginalisées de violence de masse et s'inscrit

dans le langage propre aux communautés membres du RCLM. L'analyse d'un vaste corpus du projet *Herencia*, incluant notamment des entretiens auprès de leaders du Réseau et de l'observation participante, a permis de noter une forte conviction quant à la symbiose entre les groupes de victimes représentés par le Réseau et leur environnement. En effet, l'idée que la résilience des communautés découle de leurs relations avec la nature rappelle les plantes vivaces qui renaissent après un hiver rigoureux, puisant leur force dans leurs racines. La valorisation des liens bioculturels et de la vitalité de la nature met en lumière le réconfort procuré par le maintien des connexions avec la Terre et entre les individus, particulièrement après des périodes de deuil et de traumatisme.

La question de la vivacité introduit également un aspect souvent négligé par les études sur la mémorialisation en temps de justice transitionnelle : le temps long et la nature cyclique propre à la mémoire des événements douloureux. Pour les membres du Réseau, la violence est cyclique, tout comme le processus de guérison communautaire. Se concentrer uniquement sur le côté oppositionnel du discours de ces communautés peut occulter la force vitale et l'espoir renouvelé qui émanent de leurs travaux de mémoire. Les perspectives ascendantes qui examinent le surgissement du souterrain élargissent non seulement le terrain d'enquête sur la justice transitionnelle en ce qui concerne les acteurs et les niveaux – local ou national – associés à des processus commémoratifs, mais aussi leur temporalité.

L'un des facteurs qui entravent une compréhension efficace de la relation entre mémorialisation et justice transitionnelle, ainsi que l'évaluation de leurs effets au sens large, est la tendance à limiter les études de ces initiatives aux périodes de leur création ou aux brèves périodes qui suivront leur mise en place (Barsalou & Baxter, 2007 ; Hamber *et al.*, 2010). Prendre en compte les projets de mémorialisation comme des faits accomplis, terminés une fois construits, sous-estime leurs répercussions et leurs transformations politiques et culturelles à long terme. Une analyse élargie dans le temps, mais aussi concentrée à l'échelle locale, permet de comprendre comment les projets de mémoire communautaire se déroulent sur des temporalités étendues et à un rythme différent de celui de la politique publique (Barsalou & Baxter, 2007). Une analyse à long terme de la commémoration peut également déterminer comment elle affecte les processus identitaires qui participent à la construction et à la consolidation des mémoires culturelles, tant locales que nationales (Reátegui, 2011).

Considérer l'héritage du RCLM comme un « patrimoine vivace » s'avère d'autant plus pertinent que cette notion résonne à la fois culturellement et politiquement avec l'histoire des luttes sociales en Amérique latine. La dialectique et l'alternance entre répression et émancipation des groupes marginalisés, entre effacement et résurgence de leurs mémoires souterraines ont toujours renforcé l'identité des activistes de la mémoire sur le continent. Les pulsions motivant les mémorialisations souterraines échappent aux cycles électoraux et bureaucratiques qui gouvernent les patrimoines dominants. Déplacer l'attention au-delà de la dichotomie entre patrimoine officiel et officieux s'harmonise ainsi avec les voix contestataires, qui perçoivent leurs actions de mémoire comme des « utopies patrimonialisantes » perturbant tout ordre imposé (Márquez, 2019). La patrimonialisation « vivace » des mémoires d'atrocités devient alors l'expression d'aspirations collectives qui ne sauraient – et ne devraient peut-être pas – se restreindre aux cadres transitoires et éphémères des processus de justice transitionnelle.

Bibliographie

ARRIAZA, L. & ROHT-ARRIAZA, N. (2008). Social Repair at the Local Level: The Case of Guatemala. Dans K. McEvoy & L. McGregor (dir.), *Transitional Justice from Below: Grassroots Activism and the Struggle for Change* (pp. 143–166). Hart Publishing.

ASHPLANT, T. G., DAWSON, G. & ROPER, M. (2000). The Politics of War Memory and Commemoration: Contexts, Structures and Dynamics. Dans T. G. Ashplant, G. Dawson & M. Roper (dir.), *The Politics of War Memory and Commemoration* (pp. 3–88). Routledge.

BARSALOU, J. M. & BAXTER, V. (2007). *The Urge to Remember: The Role of Memorials in Social Reconstruction and Transitional Justice*. United States Institute of Peace. <https://purl.fdlp.gov/GPO/LPS77844>

BOEGE, E. (2008). *El patrimonio biocultural de los pueblos indígenas de México. Hacia la conservación in situ de la biodiversidad y agrodiversidad en los territorios indígenas*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

BONDAZ, J., ISNART, C. & LEBLON, A. (2012). Au-delà du consensus patrimonial. *Civilisations*, 61(1), pp. 9–22. <https://doi.org/10.4000/civilisations.3113>

BRULON SOARES, B. (2020). *Descolonizando la museología. Museos, Acción Comunitaria y Descolonización*. ICOM/ICOFOM.

BUCKLEY-ZISTEL, S. & SCHÄFER, S. (2014). Memorials in Times of Transition. Dans S. Schäfer & S. Buckley-Zistel (dir.), *Memorials in Times of Transition* (pp. 1–26). Intersentia.

CASTILLEJO-CUÉLLAR, A. (2017). Dialécticas de la fractura y la continuidad: elementos para una lectura crítica de las transiciones. Dans A. Castillejo-Cuéllar (dir.), *La ilusión de la justicia transicional: perspectivas críticas desde el sur global* (pp. 1–48). Ediciones Uniandes.

DAVALLON, J. (2018). Le jeu des patrimonialisations. Dans X. Roigé & J. Frigolé (dir.), *Constructing Cultural and Natural Heritage: Parks, Museums and Rural Heritage* (pp. 39–62). Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural.

Grupo de Memoria Histórica (2009). *Memorias en tiempo de guerra. Repertorio de iniciativas*. Punto Aparte Editores.

GUGLIELMUCCI, A. (2018). Pensar y actuar en red: los lugares de memoria en Colombia. *Aletheia*, 8(16), pp. 1–31.

HAMBER, B., ŠEVČENKO, L. & NAIDU, E. (2010). Utopian Dreams or Practical Possibilities? The Challenges of Evaluating the Impact of Memorialization in Societies in Transition. *International Journal of Transitional Justice*, 4(3), pp. 397–420. <https://doi.org/10.1093/ijtj/ijq018>

HINTON, A. L. (2010). *Transitional Justice: Global Mechanisms and Local Realities after Genocide and Mass Violence*. Rutgers University Press.

HINTON, A. L. (2014). Justice and Time at the Khmer Rouge Tribunal: In memory of Vann Nath, painter, and S-21 survivor. *Genocide Studies and Prevention: An International Journal*, 8(2), pp. 7–17.

International Center for Transitional Justice (2019). *Sustainable Peace After Mass Atrocities: The Case for Transitional Justice*. <https://www.ictj.org/latest-news/sustainable-peace-after-mass-atrocities-case-transitional-justice>

JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.

KURZE, A. & LAMONT, C. K. (2019). Reconceptualizing Transitional Justice: Exploring the Nexus between Agency and Spatiality. Dans A. Kurze & C. K. Lamont (dir.), *New Critical Spaces in Transitional Justice* (pp. 1–14). Indiana University Press.

LAFRENZ SAMUELS, K. (2015). Introduction: Heritage as Persuasion. Dans K. Lafrenz Samuels & T. Rico (dir.), *Heritage Keywords: Rhetoric and Redescription in Cultural Heritage* (pp. 3–28). University Press of Colorado.

LIGHT, D. & YOUNG, C. (2015). Public Memory, Commemoration, and Transitional Justice: Reconfiguring the Past in Public Space. Dans L. Stan & N. Nedelsky (dir.), *Post-Communist Transitional Justice: Lessons from Twenty-Five Years of Experience* (pp. 233–251). Cambridge University Press.

MCEVOY, K. & MCGREGOR, L. (2008). Transitional Justice from Below: An Agenda for Research, Policy and Praxis. Dans K. McEvoy & L. McGregor (dir.), *Transitional Justice from Below: Grassroots Activism and the Struggle for Change* (pp. 1–14). Hart Publishing.

REÁTEGUI, F. (2011). Las víctimas recuerdan. Notas sobre la práctica social de la memoria. Dans F. Reátegui (dir.), *Justicia transicional: manual para América Latina* (pp. 359–380). Comisión de Amnistía ; Ministerio de Justicia ; Centro Internacional para la Justicia Transicional.

Red Colombiana de Lugares de Memoria (2019). *Contribución de la Red Colombiana de Lugares de Memoria a los procesos de escucha de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*. USAID / ACIDI-VOCA..

ROBERTSON, I. J. M. (2012). Introduction: Heritage from Below. Dans I. J. M. Robertson (dir.), *Heritage from Below* (pp. 1–28). Taylor & Francis.

TEITEL, R. G. (2000). *Transitional Justice*. Oxford University Press.

TRAVERSO, E. (2005). *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria, política*. Marcial Pons.

URIBE, M. V. (2009). Iniciativas no oficiales: un repertorio de memorias vivas. Dans M. Briceño-Donn et al. (dir.), *Recordar en conflicto: iniciativas no oficiales de memoria en Colombia* (pp. 43–72). Centro Internacional para la Justicia Transicional

WILLIS OBREGÓN, M. E. (2022). *Memorias para la paz o memorias para la guerra*. Editorial Planeta.

WINTER, J. (2001). The Memory Boom in Contemporary Historical Studies. *Raritan*, 21(1), pp. 52-66.

Muséalité africaine : quelles conditions d'exposition et de délectation pour les groupes culturellement dominés ?

Protais Pamphile Patrice Medjo

Résumé

En Afrique, notamment au Cameroun, au Mali et au Sénégal, on constate une méfiance des populations vis-à-vis des musées. Le texte vise à comprendre les motifs de cette suspicion et à explorer des pistes de solution pour concilier les pratiques muséographiques importées et les cultures endogènes. Le conflit entre une norme exogène et les critères esthétiques ou moraux autochtones expliquerait-il la réticence des populations locales qui contraste avec l'assiduité des expatriés au musée ? Une endogénéisation de la muséographie permettrait-elle de résoudre ce conflit et de réaliser l'équilibre entre muséographie, critères esthétiques ou moraux et cohésion sociale ? Un tel équilibre constituerait-il la condition de la délectation endogène et déterminerait-il par conséquent la muséalité et les pratiques muséographiques sur le continent ?

Resumo

Na África, nomeadamente nos Camarões, no Mali e no Senegal, verifica-se uma desconfiança das populações face aos museus. O texto visa compreender os motivos dessa suspeita e explorar pistas de soluções para conciliar as práticas museográficas importadas e as culturas endógenas. O conflito entre uma norma exógena e os critérios estéticos ou morais indígenas explicaria a relutância das populações locais que contrasta com a assiduidade dos expatriados ao museu? Uma endogenização da museografia permitiria resolver esse conflito e realizar o equilíbrio entre museografia, critérios estéticos ou morais e coesão social? Tal equilíbrio seria a condição da delícia endógena e determinaria consequentemente a musealidade e as práticas museográficas no continente?

Introduction

En Afrique, le musée d'origine européenne matérialise les effets de la domination exercée par certaines puissances coloniales sur les peuples du continent. Paradoxalement, l'institution muséale est perçue comme une solution pour satisfaire les besoins de production, de conservation et de transmission de la mémoire qui caractérisent les cultures. Le musée, longtemps défini par le Conseil international des musées (ICOM) comme une « institution sans but lucratif œuvrant pour la société et son développement à travers l'acquisition, la conservation, l'exposition ou la transmission du patrimoine matériel et immatériel de l'humanité à des fins d'étude et de délectation » (Desvallées et Mairesse, 2010, p. 50), n'est pas une institution universellement reproductible, notamment puisque les critères de délectation varient selon les contextes culturels. Une muséographie développée comme le dévoilement de la mémoire sans distinction des catégories de publics dans la hiérarchie locale peut être perçue comme un facteur de désordre dans l'organisation sociale aux yeux des natifs.

La monstration d'objets conçus pour être partagés dans le secret d'un cercle d'initiés semble susciter plus de souffrance morale chez la communauté hôte du musée que de délectation. Le choix d'ériger le loisir et l'exposition comme vecteurs universels de transmission de la mémoire peut alors s'opposer à des vecteurs que privilégieraient des sociétés dont l'histoire n'accorde pas de légitimité *a priori* au musée européen parmi ses institutions (Bénédict, 1950).

Le destin manifeste du musée d'origine européenne en contexte africain révèle l'existence d'un conflit entre l'institution et les sociétés auxquelles on l'impose. Le problème consiste dès lors à comprendre les réticences endogènes à l'endroit de l'institution muséale et à identifier des conditions susceptibles d'atténuer cette réserve. En d'autres mots, la question est de savoir quels phénomènes expliquent la retenue face à la fréquentation du musée à l'échelle locale et par quel procédé peut-on résoudre le conflit susceptible d'opposer la muséographie aux critères éthiques et esthétiques des cultures autochtones. Une piste de solution pointe vers l'endogénéisation de l'institution muséale, le rapport ternaire

entre muséographie, critères moraux ou esthétiques et cohésion sociale se révélant nécessaire dans une nouvelle muséalité.

1. Cadre théorique

L'approche associée à la micro-histoire (Ginzburg, 1980 ; Bacquet, 2015) constitue le substrat théorique de cette étude. Elle se concrétise à travers son plaidoyer pour la réhabilitation et la prise en compte des valeurs propres aux catégories socio-politico-culturelles historiquement définies par la négation et réduites au silence. La culture dominante bénéficie d'une ancienneté de l'écriture de son passé (Gallay, 1986 ; Laming Empereur, 1964).

L'analyse emprunte également aux études postcoloniales, qui permettent de critiquer la dynamique de domination culturelle d'un groupe sur les autres. Le concept d'hégémonie culturelle et celui d'idéologie, au sens de Gramsci (Adamson, 1983), apparaissent donc pertinents pour expliquer la réalité observable.

Les chercheurs scientifiques locaux, conquis par l'idéologie de la culture dominante, tendent à reproduire ce silence sur les valeurs enracinées dans l'histoire des communautés auxquelles ils appartiennent. Ils se représentent souvent le musée de type européen comme allant-de-soi dans l'accomplissement des fonctions de conservation, de transmission et d'acquisition de la mémoire, parfois au péril des valeurs traditionnelles, des critères esthétiques prévalents et de la cohésion sociale (Medjo, 2024).

Les culturalistes reconnaissent à la culture le statut d'élément explicatif majeur dans le fonctionnement des sociétés (Lallement, 2007). La muséalité dépendrait donc finalement bien moins de la présence du musée que de l'équilibre réalisé dans le rapport entre les pratiques muséographiques et les normes culturelles en vigueur. Le caractère délectable de la muséographie en Afrique dépend d'une telle équation, que peut révéler la théorie de la croix de muséalité (voir plus loin la Figure 1), qui explique le rapport de causalité entre les conditions muséographiques, les critères éthiques ou esthétiques, la cohésion sociale, la délectation, d'une part, et le régime de muséalité, d'autre part.

2. L'essor paradoxal du musée en sol africain

Dans la foulée de la décolonisation et de la période des indépendances, les pays d'Afrique noire veulent se doter d'institutions muséales pour valoriser leur identité nationale (Gob et Drouguet, 2006). Chacun compte au moins un musée national de type européen, à l'exception du Cameroun prétendument : « À l'aube du troisième millénaire, ce pays est le seul État indépendant de la région à n'être toujours pas parvenu à avoir son musée national » (Ndobu, 1999, p. 790). Trois expériences seront présentées ici afin d'illustrer différents cas de figure des défis liés à l'exposition d'objets ayant une valeur sacrée au Cameroun, au Mali et au Sénégal.

2.1 L'expérience des musées communautaires au Cameroun

Dans le Grassland, des collections séculaires conservées dans chaque chefferie au fil des générations ont servi à mettre en place des musées communautaires. Ainsi, sous l'instigation des particuliers et des partenaires extérieurs, le musée connaît une croissance rapide à partir des années 1990 (Loumpet, 2023). Cette frénésie a été qualifiée de « muséomania » (Heumen, 2017, p. 418), bien que le rapport au musée dans les communautés concernées reste équivoque.

La prolifération des musées communautaires dans le Grassland contraste avec la rétivité des locaux à l'appropriation de l'institution muséale. Puisque dans la perception endogène les musées communautaires représentent des lieux où sont exposés les objets sacrés, l'exposition muséographique peut difficilement être en phase avec les croyances locales. Dévoiler le sacré aux non-initiés constitue un crime passible d'une peine de mort aussi bien pour des mains que des yeux impropres (Loumpet, 2023). Serait-ce pour éviter les représailles auxquelles expose la monstration profanatoire des objets voués à la discrétion que les populations boudent les musées ? Dans la plupart des communautés du Cameroun, les musées représentent des lieux investis par des forces surnaturelles redoutées. Ainsi, l'intrusion dans l'espace du surnaturel pourrait constituer une source de malheurs.

Les fins recherchées par le musée demeurent imprécises dans la perception des populations auxquelles cette institution s'impose comme vecteur officiel de leur mémoire. La vocation du musée ethnographique reste indéterminée à leurs yeux : « s'agit-il de montrer à la face du monde le stade arriéré des Africains ou de dévoiler, pour le démystifier, le sacré de ses sociétés ? » (Loumpet, 2023, p. 580).

Dans les logiques endogènes, certains objets exposés au musée sont perçus comme des « choses » susceptibles de porter une puissance :

Ainsi, la reconstitution du masque à visière du *ma'bu* de Mgborong du Nord-Ouest Cameroun dans une exposition permanente au musée de la Fondation S. T. Muna à Yaoundé avait plongé dans l'émoi quelques ressortissants de cette tribu. Cette figure mythologique exceptionnelle est en effet réputée pour sa puissance inouïe et n'apparaît un bref instant qu'à la mort du *fon* [chef ou roi], puis s'envole dans la nuit, enveloppé dans sa cape de plumes [...]. Le collecteur de ces objets pour le musée mourut subitement dans les jours suivant la mise en scène du *ma'bu*. L'explication à cette disparition fut naturellement trouvée : des mains impropres avaient transgressé une loi inflexible, le déplacement et le dévoilement d'un objet-institution sacré et, par le fait même, l'auteur de ce crime était passible de la peine de mort (Idem).

La réalité diffère toutefois dans les huit musées communautaires de l'Ouest-Cameroun, où on a enregistré une hausse de fréquentation de 42 % entre 2020 (3 397 visiteurs) et 2021 (5 808 visiteurs ; voir le Tableau 1). On remarque une fréquentation annuelle inférieure à 1 000 visiteurs dans ces lieux. Les touristes expatriés et le public scolaire ou universitaire constituent les catégories les plus représentées.

	Musée de Bafou	Musée de Baham	Musée de Bamedjida	Musée de Bamougoum	Musée de Bandjoun	Musée de Bangoua	Musée de Bapa	Musée de Batoufam	Total
Jan.	-/0	11/58	-/0	3/58	99/67	2/5	124/96	113/48	352/ 332
Fév.	-/0	17/61	-/0	11/61	233/256	11/10	386/45	124/38	782/ 471
Mars	-/0	21/23	-/0	2/23	103/25	49	17//31	98/37	245/ 248
Avril	-/0	5/5	-/0	15/44	0/96	2/9	24/99	0/65	48/ 318
Mai	-/0	5/114	-/67	24/63	0/118	2/4	8/97	0/13	39/ 601
Juin	-/0	2/36	-/12	15/68	9/73	10/05	8/134	0/55	44/ 383
Juil.	-/0	14/38	-/3	19/54	128/296	8/129	16/183	24/66	208/ 769
Août	-/0	31/44	-/50	37/20	210/361	4/260	0/239	71/86	362/ 1060
Sep.	-/11	59/38	-/33	63/12	170/44	2/67	17/50	39/64	350/ 319
Oct.	-/14	41/24	-/70	36/14	48/58	2/21	8/105	18/32	153/ 338
Nov.	-/24	19/40	-/86	17/24	21/49	0/45	10/54	149/49	216/ 371
Déc.	-/34	250/41	-/34	15/34	23/76	214/95	11/125	85/159	598/ 598
Total	0/ 83	475/ 522	0/ 355	257/ 475	1044/ 1519	263/ 659	638/ 1358	720/ 837	3397/ 5808

Tableau 1 : Statistiques annuelles des visites de musées communautaires dans l'Ouest-Cameroun pour les années 2020/2021.
Source : Office Régional de Tourisme de l'Ouest-Cameroun

Cette hausse de la fréquentation recouvre cependant dans l'ensemble un faible achalandage. Des entretiens avec des membres des communautés d'accueil des musées et des informations recueillies auprès des gestionnaires des collections muséales permettent de comprendre ce phénomène. Des questions portant sur la connaissance du mot « musée », la conscience de l'existence de l'institution dans le voisinage ainsi que les motifs de fréquentation ou non du musée éclairent par leurs réponses.

Les locuteurs français de la région intègrent tous le mot « musée » dans leur vocabulaire et sont au fait de l'existence des établissements muséaux dans leur ville ou village de résidence. La situation diffère lorsque les locuteurs n'utilisent que la langue locale, où ce mot est absent. Certains parmi eux ignorent complètement l'existence de l'institution dans leur environnement, alors que d'autres soupçonnent son existence en observant périodiquement la présence des visiteurs « Blancs » dans les chefferies de la localité.

De manière prosaïque, la majorité des membres des communautés endogènes expliquent leur manque d'intérêt pour le musée par des raisons économiques. Bien qu'au Cameroun le prix d'entrée n'excède guère les dix euros pour les nationaux, certains comparent la visite du musée à une perte d'un temps nécessaire à la recherche de l'argent indispensable à la survie de leur famille ou tout simplement à une perte du peu d'argent en leur possession. Il reste donc courant de constater une désappropriation locale du musée que les natifs identifient à « l'affaire des Blancs ».

2.2 L'expérience de Sikasso au Mali

Au Mali, l'expérience de Sikasso traduit le même destin pour le musée (Loumpet, 2023). La société se caractérise par une hiérarchisation tenace. Une telle structure a mis à mal le projet associant le gouvernement malien et l'Union européenne d'accord sur l'intention de la création d'un musée régional dans la ville de Sikasso. La hiérarchie sociale à Sikasso tient sa justification des considérations d'ordre moral, qui réservent une place différente aux Berthé, aux Diamountene, aux Traoré et aux Bamba qui partagent pourtant le même espace géographique.

L'objectif du musée consistait à réunir des groupes socio-ethniques différents dans l'espoir de former une « supra-ethnie artificielle » (Idem, p. 587). De l'avis de Loumpet, la transgression des frontières socio-éthiques endogènes, due à la possibilité d'un mélange d'objets sacrés des communautés en cause, aurait entravé la réalisation du projet. La présentation des bâtiments destinés au musée montre que ces édifices avaient été conçus sans l'avis des usagers, typique d'une ambition étrangère : « L'idée que les familles fondatrices de la ville puissent offrir leurs objets traditionnels pour être présentés en public fut rejetée en bloc à l'issue de multiples réunions et négociations » (Ibid.). Le musée de Sikasso demeure ainsi sans fonds d'objets nécessaires à son activité.

2.3 L'expérience d'un rite d'initiation au Sénégal

En dépit de sa marchandisation exacerbée par la proclamation de chef-d'œuvre du patrimoine oral immatériel par l'Unesco, la conception locale du *Kankurang*, rite d'initiation mandingue, illustre la résistance au dévoilement de certains objets chez les anciens et dignitaires à Ziguinchor (De Jong, 2013). L'auteur relate :

Lors de la cérémonie, le *Kankurang* est censé protéger les circoncis des sorcières et des actes malfaisants qu'elles dirigeraient contre eux. Il doit également empêcher les intrus de pénétrer dans le camp d'initiation, qu'il protège par des moyens magiques. Une des traditions orales sur l'origine de l'initiation masculine relate comment, jadis, une femme très curieuse voulut savoir ce qui se passait dans le camp. Elle se transforma en oiseau et pénétra subrepticement dans la forêt sacrée où les initiés étaient gardés à l'écart. C'est alors qu'elle fut découverte, rouée de coups par le *Kankurang* et aveuglée pour la punir de sa curiosité et de sa transgression. La tradition orale rapporte qu'observer des choses interdites pour des non-initiés entraîne la perte de la vue. La cérémonie est ainsi évoquée sur le mode du secret, les initiés seuls étaient légitimement autorisés à connaître le *Kankurang* (Idem).

Les trois expériences qui viennent d'être relatées révèlent ainsi la méfiance de populations locales au Cameroun, au Mali et au Sénégal vis-à-vis du musée de type européen. Dans les représentations mentales de ces communautés, les non-initiés ne peuvent voir les choses interdites. Toute transgression entraîne un lourd châtement pour le contrevenant tel qu'on l'apprend, à l'instar du Cameroun, des croyances mandingues de Ziguinchor au Sénégal.

3. Le caractère culturellement hégémonique du musée européen en Afrique

L'hégémonie culturelle désigne la domination au moyen de la culture ou le fait de se servir de la culture pour dominer (Adamson, 1983). La transposition du musée de type européen à l'Afrique noire relève de la domination culturelle en ce que les techniques tout aussi bien que l'esprit de curiosité consubstantiels à la muséographie occidentale sont imposés de l'extérieur, sans grand égard pour les pratiques endogènes de transmission et d'acquisition de la mémoire.

3.1 Les origines allochtones du musée

L'histoire singulière du monde occidental conditionne la naissance du musée à un ensemble d'événements spécifiques. Ainsi, l'universalité de son institutionnalisation soulève des enjeux importants. La Renaissance, avec son goût prononcé pour l'érudition caractéristique de l'Antiquité, d'une part, et son désir affiché de dépasser le dogmatisme religieux ou l'obscurantisme, d'autre part, est le berceau de l'institution muséale (Gob et Drouguet, 2021 ; Benedict, 1950). Or, des sensibilités héritées de cette période et de ce coin du monde ne peuvent être transposées mécaniquement aux cultures africaines sans une violence au moins symbolique (Gayatri, 2020).

Il est clair que le musée, lieu du discours imposteur de la muséologie européenne, doit disparaître, chassé de la scène par une rupture qu'impose une pratique muséographique nourrie de l'expérience de ces milliards d'hommes qu'on continue d'ignorer et qui, chaque jour

d'avantage, savent qu'ils ont à proposer d'autres modèles que ceux légués par la Grèce classique et la Renaissance (Adotevi, 1972, p. 23).

3.2 Le devoir d'exposition au public

L'acquisition, la conservation et l'exposition des témoins matériels de l'Humanité et de son environnement, telles que pratiquées dans la muséographie, trouvent respectivement leur explication dans un contexte culturel caractérisé par une histoire bien circonscrite (Bourdieu et Passeron, 1964 ; Bourdieu et Darbel, 1969). Reconnaître l'exposition comme unique critère de délectation dans l'indifférence de la diversité des critères moraux et esthétiques prolonge l'effet de domination sous lequel l'institution muséale place des populations auxquelles on dénie toute option en la matière. Impuissantes, ces communautés sont parfois réduites à regarder profaner des objets sacrés qu'elles n'auraient pas décidé de montrer dans ces conditions.

4. La délectation en question

Le choix de conditionner la délectation à la diffusion du patrimoine ne constitue qu'une alternative parmi la multitude des sources de jouissance. Celles-ci varient selon les critères moraux et esthétiques spécifiques à chaque culture.

4.1 Des dissensions sur les critères de délectation

Une réalité identique peut produire des effets esthétiques différents chez des personnes séparées par la culture (Benedict, 1950). La corrélation naturalisée entre la vulgarisation de la mémoire dans une exposition muséographique et le plaisir relève du diktat.

L'ouverture de la mémoire à un large public suscite une sensation de plaisir légitime au goût des héritiers d'une société que la Renaissance a libérée d'une longue période de frustration intellectuelle. La valorisation de la mémoire d'une Antiquité éclairée, réduite au silence

durant le Moyen-Âge, expliquerait la tendance compulsive de la société occidentale à l'étalage des connaissances (Jochey, 1999). L'institution muséale relaie vraisemblablement une telle perspective. L'injonction de publication de la mémoire, sans limite, constitue sans doute l'un des héritages de la Renaissance (Benedict, 1950). Or, ce projet de connaissance repose sur la sécularisation des sociétés et le désenchantement du monde qui rompt avec la spiritualité des sociétés traditionnelles.

4.2 Une délectation respectueuse de l'ordre culturel établi

Pour autant que l'on concède que la recherche du plaisir constitue l'une des finalités des expositions muséales, selon la conception propre à l'institution, il s'avère réducteur de limiter l'accomplissement d'une telle finalité à un seul mode muséographique (Medjo, 2024). La satisfaction tirée d'une visite de musée peut aussi bien, selon les cultures, être associée à des manières alternatives d'acquisition, de conservation et de transmission de la mémoire. Le mystère entretenu, dans les cultures autochtones, pour réaliser les activités comparables à la muséographie conventionnelle pourrait légitimement constituer un critère de délectation dans les cultures marquées par des tabous.

4.3 Un régime d'exposition en porte-à-faux avec les objets les plus significatifs des cultures autochtones

Le fonctionnement des sociétés dans lesquelles s'impose aujourd'hui le musée de type européen repose sur un ensemble d'institutions endogènes. Il s'agit des confréries ou de sociétés secrètes (Perrois et Notué, 1997). Ces dernières sont séparées les unes des autres selon la spécificité de la fonction que chacune assure pour maintenir la cohésion du groupe. Aussi, l'appartenance à une confrérie correspond non seulement à des critères spécifiques, mais surtout à des prérogatives et restrictions pour ses membres. Le statut de membre de ces organisations peut alors autoriser ou interdire l'accès à des domaines bien délimités. Les activités d'acquisition, de conservation et de transmission de la mémoire n'échappent pas à la réalité d'une telle organisation. Les

savoirs, dans les sociétés traditionnelles, sont généralement transmis à l'intérieur de cercles fermés sur quelques membres et c'est généralement à l'abri des regards que les novices sont initiés (Warner *et al.*, 1975).

La prudence que manifestent les populations dans leur rapport au musée du type européen se traduit dans le paradoxe de la proximité géographique et la faible fréquentation du musée. Les expatriés géographiquement plus éloignés constituent ainsi le public le plus assidu dans ces musées en Afrique.

5. Quel régime de muséalité en contexte africain ?

Le déséquilibre entre les fonctions conventionnelles de l'institution muséale en Afrique conduit à réinterpréter la notion de muséalité des collections.

5.1 La muséalité en débat

L'accomplissement des trois fonctions conventionnelles de l'institution muséale définit généralement le régime de muséalité. Cela suppose que l'acquisition, la conservation et l'exposition au public de traces matérielles de l'être humain et de son environnement constituent, ensemble, la condition nécessaire et suffisante pour établir la muséalité d'une collection indépendamment de la réalisation de l'équilibre entre la muséographie, les critères moraux ou esthétiques et la cohésion sociale.

5.2 L'institution muséale et la domination culturelle

Le déni implicite de la légitimité des critères moraux ou esthétiques propres aux cultures dominées explique notamment la réduction de la délectation tirée de la muséographie conventionnelle et de l'exposition muséale. La domination culturelle du musée européen se matérialise ainsi à travers l'érection d'un modèle particulier d'éducation en critère universel de satisfaction morale, au mépris de la diversité des critères éthiques ou esthétiques. La conception culturaliste des sociétés humaines range l'éducation parmi les institutions primaires,

universellement partagées à travers l'ensemble des groupes sociaux indifféremment de leur histoire située (Kardiner, 1969). Toutefois, les modalités de transmission et d'acquisition peuvent varier grandement entre les cultures, ce qui appelle des régimes de muséalité adaptés aux contextes.

6. La dysfonction inhérente à l'institution muséale européenne

Le statut d'institution attribué au musée de type européen et les conditions de son fonctionnement peuvent se révéler dysfonctionnels dans d'autres contextes (Boudon, 1989). Une institution a pour vocation de garantir la réalisation d'un niveau optimal de cohésion sociale. Cependant, une muséographie fondée sur des critères moraux ou esthétiques en conflit avec les critères autochtones comporte le risque de compromettre cette harmonie nécessaire à toute société. Puisque la vocation d'une institution consiste à contribuer à la cohésion du groupe qui la façonne, les conditions muséographiques propres à l'institution muséale constituent une menace à la convivialité des sociétés traditionnelles.

6.1 L'institution muséale contre les sociétés traditionnelles

Les institutions dans une société représentent les instruments voués à la socialisation des membres du groupe pour permettre leur intégration à l'ensemble (Kardiner, 1969). Dans les cultures endogènes, la réalité du rapport expérimenté entre l'institution muséale et le développement de la cohésion sociale permet d'établir le conflit opposant le musée à la finalité réservée à une institution. À défaut de contribuer à la réalisation d'un état optimal de concorde sociale, l'institution muséale concourt à déstructurer l'organisation et à défier le fonctionnement des institutions autochtones organisées pour maintenir l'unité du groupe. La décision de dévoiler la mémoire au public, à travers l'exposition muséographique, sans aucune condition d'appartenance à l'une ou l'autre classe à l'intérieur d'une société peut se révéler source de désordre.

En se basant sur le principe d'une différenciation culturelle interne à la société, Warner *et al.* justifient la présence des classes sociales à partir d'un ensemble de conditions communes à toutes les sociétés. Ils précisent que « les classes sociales existent dès lors qu'il y a inégalités, différences de droits et de privilèges entre groupes et, surtout, dès lors que chaque groupe est à même d'être identifié et de convenir de la place qu'il occupe dans la hiérarchie sociale » (Warner *et al.*, 1975, p. 63).

La réalité du Grassland au Cameroun, caractérisée par la prolifération des musées communautaires, correspond à cette description. Il s'agit de populations organisées en classe selon une structure hiérarchisée constituée d'un chef, de ses notables et de la descendance des roturiers. Les institutions endogènes contribuent à garantir la cohésion sociale dans ces communautés depuis des origines ancestrales. Les membres de chacune des classes ont toujours convenu de leur statut ainsi que des droits et privilèges rattachés. Les apprentissages réalisés à travers la transmission des savoirs n'échappent pas à une telle hiérarchisation. Le dévoilement de la mémoire commune dans des collections muséales exposées au regard du public indépendamment du statut des visiteurs dans la hiérarchie sociale locale pourrait alors être perçu comme une violation de l'ordre social établi.

6.2 Quel régime de muséalité ?

L'ICOM fait du développement de la société la finalité de l'institution muséale. Cependant, à l'observation, la dimension économique du développement semble cristalliser l'intérêt chez les acteurs dans le champ muséal local. Un décentrement par lequel on réaliserait le déplacement d'un tel engouement vers l'essor de la cohésion sociale faciliterait la tâche de concilier le musée avec les communautés au service desquelles il doit résolument se vouer afin de réaliser sa mission.

La muséalité sacrifiée à des fins économiques

L'observation des pratiques dans les musées communautaires du Grassland camerounais permet de constater la priorité accordée au développement du tourisme sur le renforcement de la cohésion sociale

des communautés concernées. Ces établissements sont mis sur pied à l'initiative des particuliers appartenant à l'élite économique d'une population séduite par le modernisme. Ces entreprises semblent avoir pour finalité l'accumulation d'une rente, générée moins par la visite des natifs que les séjours plus ou moins prolongés des touristes expatriés, financièrement mieux nantis.

À Batoufam, par exemple, le projet de Cases Patrimoniales consiste en l'aménagement d'un ensemble d'infrastructures sur le site abritant la chefferie du village. Il s'agit d'une exposition de l'architecture ancestrale à base de bambou raphia et de terre accompagnée des objets meubles présentés comme des témoins de l'histoire du peuple Batoufam. Le matériel exposé concerne très souvent le pouvoir et le sacré dans une vision du monde que l'on pourrait qualifier de hiérocration (Medjo, 2019). Il s'agit d'une perception indistincte du pouvoir et du sacré partagée par l'ensemble des communautés du Grassland (Perrois et Notué, 1997). À cette exposition s'ajoutent des installations destinées à loger les visiteurs ainsi qu'un service de restauration.

Ces prestations sont proposées *in situ* à des personnes dont le statut n'autorise pas la proximité avec le pouvoir et moins encore avec le sacré selon la hiérarchie sociale locale. Seule la quête de retombées économiques peut justifier une telle intrusion au détriment de l'ordre social établi. Sa transgression, susceptible de constituer une menace à la cohésion sociale, compromet alors la réalisation de la mission du musée.

Une autre muséalité est possible

L'élévation des critères moraux ou esthétiques autochtones à un niveau de légitimité comparable à ceux correspondant à la culture muséale dominante constitue une exigence nécessaire pour réaliser la muséalité, indépendamment des sociétés considérées.

Le fonctionnement du musée devrait alors être déterminé par le modèle d'organisation de chaque société et non plus par des principes muséographiques prétendument universels. Les techniques muséographiques, en tant qu'instruments institutionnels, doivent garantir l'harmonie dont dépendent l'existence et la survie de toute société comme groupe. La quête d'une muséalité adaptée au contexte endogène doit être assujettie à cette finalité de cohésion sociale, plutôt qu'aux

moyens utilisés (Medjo, 2024). L'intérêt de la démarche préconisée réside dans sa capacité à rendre à chaque culture son autonomie, soit le rapport équitable entre les conditions muséographiques, les critères moraux ou esthétiques et la cohésion sociale dans une société donnée.

La muséalité, de manière schématique, se situe alors à l'intersection d'un axe reliant d'une part les conditions muséographiques et les critères moraux ou esthétiques et d'autre part l'axe entre la cohésion sociale et la délectation (voir Figure 1).

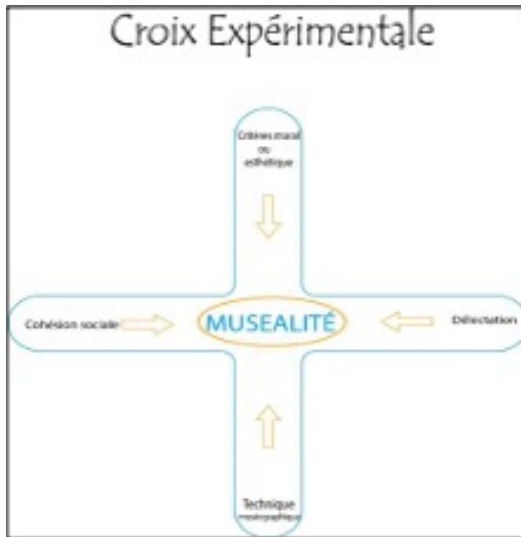


Figure 1 : Croix expérimentale de muséalité.

Il va donc s'imposer à la muséologie l'exigence méthodologique de renforcer l'acuité des observations sur les techniques par lesquelles chaque groupe social s'organise pour satisfaire les fonctions attribuées à l'institution muséale. Une telle approche présente l'avantage de rendre aux natifs la souveraineté que confisque l'institution muséale de type européen dans la gestion de leur mémoire respective. L'autonomie dans la définition des critères de délectation pour chacune des activités muséales permet ainsi aux cultures dominées de renouer avec la fierté d'une gestion autonome de leur propre mémoire.

La présente contribution plaide en faveur d'une équité mémorielle, laquelle se concrétise à travers une muséographie alternative.

Cette dernière se donne pour finalité la réalisation des conditions muséographiques délectables pour les sociétés en situation d'assignation muséographique à délectation. En référence à l'expression « assignation à résidence », pour imposer à une personne de résider en un lieu géographiquement déterminé, la locution employée ci-haut traduit en concept cette pratique consistant à condamner les communautés endogènes à trouver leur délectation dans les limites fixées par les conditions de la muséographie conventionnelle.

Conclusion

La réflexion proposée dans ce texte visait la recherche de l'intelligibilité entourant l'intégration de l'institution muséale de type européen dans les cultures endogènes. Elle s'est d'abord attardée aux causes de la distance manifeste entre ce type de musée et les sociétés traditionnelles et à la résolution du conflit. L'hypothèse de l'inadéquation des pratiques de collectionnement et muséographiques avec la poursuite de la cohésion sociale dans les sociétés endogènes a été formulée. La réalisation des conditions muséographiques conformes aux critères moraux ou esthétiques susceptibles de garantir aux sociétés endogènes la cohésion sociale nécessaire à leur délectation a été posée comme voie à suivre.

Le régime de muséalité recherché apparaît au croisement, d'une part, des conditions muséographies et des critères moraux ou esthétiques existants et, d'autre part, de la cohésion sociale et de la délectation propres à ces sociétés. La réserve des populations du Mali à l'origine de l'échec du projet du musée régional de Sikasso, le refus de la banalisation du *Kankurang* par les dignitaires mandingues à Ziguinchor au Sénégal et l'identification des musées communautaires aux cases à fétiches dans l'Ouest du Cameroun attestent de l'inadéquation des pratiques muséales conventionnelles au contexte africain.

La solution pour lever cette réserve ne réside pas dans un paternalisme renouvelé, mais dans la mise en place d'institutions qui s'enracinent dans les cultures et les croyances locales. Il s'agit en quelque sorte de procéder à une endogénéisation de la muséographie susceptible de renouveler les rapports entre les populations et ces institutions.

Bibliographie

ADOTEVI, S. (1972). Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains. *Actes de la 9^e Conférence générale de l'ICOM*, ICOM, p. 19-30.

ADAMSON, W. L. (1983). *Hegemony and revolution: a study of Antonio Gramsci's political and cultural theory*. University of California press.

BENEDICT, R. (1950, c1934). *Échantillons de civilisation*. Gallimard.

BOUDON, R. (1989). *Effets pervers et ordre social*. PUF.

BOURDIEU, P. et DARBEL, A. (1969, c1966). *L'Amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*. Minuit.

BOURDIEU, P. et PASSERON, J-C. (1964). *Les héritiers*. Minuit.

DE JONG, F. (2013). Le secret exposé : révélation et reconnaissance d'un patrimoine immatériel au Sénégal, *Gradhiva Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, p. 98-123. <https://journals.openedition.org/gradhiva/2722>

DESVALLÉES, A. et MAIRESSE, F. (2010). *Concepts clés de muséologie*. Armand Colin.

GALLAY, A. (1986). *L'archéologie demain*. Belfond.

GAYARTRI, C. S. (2020). *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Amsterdam/Multitudes.

GOB, A. et DROUGUET, N. (2021). *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*. Armand Colin.

HEUMEN, H. T. (2017). Réouverture du musée national du Cameroun : exposition, fonctionnement, perspectives. *African Humanities*, Vol. II et III, p. 413-446.

JOCKEY, P. (1999). *L'archéologie*. Belin.

KARDINER A. (1969, c1939). *L'individu dans sa société*. Gallimard.

LALLEMENT, M. (2007). Histoire des idées sociologiques de Parsons aux contemporains (3^e édition). Armand Colin.

LAMING-EMPERAIRE, A. (1964). Origines de l'archéologie préhistorique en France. A. et J. Picard et Cie.

LOUMPET, G. (2023). Les choses des gens, le patrimoine des uns et des autres dans la patrimonialisation de l'ethnicité au Cameroun et au Mali. *Cahiers d'études africaines*, LXIII (3-4), p. 251-252 et p. 565-597.

MARCUSE, H. (1964). *L'Homme unidimensionnel*. Minuit.

MEDJO, P.P.P. (2019). Subjectivité d'une approche sélective du passé en archéologie et dans les pratiques dans le domaine de la conservation de l'héritage culturel au Cameroun. Dans M. Élouga (dir.), *Comprendre les productions culturelles africaines : apports de l'archéologie et des disciplines scientifiques connexes*, Éditions Universitaires Européennes, p. 28-39.

MEDJO, P.P.P. (2024). The analysis of socio-cultural dynamics in ethnographic context demonstrates with archaeological witnesses, in central Africa and the middle east, the gap between form and function. *International Journal of Archaeology*, vol.12, no 1, p. 13-22. <https://doi.org/10.11648/j.ja.20241201.12>

NDOBO, M. (1999). Les musées publics et privés au Cameroun. *Cahiers d'études africaines*, Vol. 39, no 155-156, p. 789-814. <https://doi.org/10.3406/cea.1999.1778>.

PERROIS L. et NOTUÉ J.P. (1997). *Rois et sculpteurs de l'Ouest-Cameroun : la panthère et la mygale*. Karthala/Orstom.

SAID, W. E. (1980). *L'orientalisme*. Seuil.

WARNER, W. L. *et al.* (1975, c1963). *Yankee City*. Yale University Press.

Partie 2 – Alternatives

L'utopie au cœur du mouvement de la nouvelle muséologie au Québec : vers de nouveaux régimes de valeurs et de gouvernance

Anne Castelas, René Binette et Yves Bergeron

Résumé

Dans la foulée de la célébration des 40 ans de la Déclaration de Québec, la nouvelle muséologie continue de nourrir réflexions et inspirations tant pour les collègues qui y ont participé que pour les générations suivantes. En se remémorant les réalisations qui se sont succédés depuis les années 1980, on constate l'impact durable de cette approche au Québec. En s'appuyant sur les perspectives critiques qui caractérisent ce mouvement, souvent porteuses d'utopies, il importe de questionner non seulement les régimes de valeurs des musées, mais aussi leur gouvernance, en les repensant comme des espaces de dialogue, d'inclusion et d'émancipation ainsi qu'en prônant une gestion plus ouverte et collaborative.

Resumo

Na sequência da celebração dos 40 anos da Declaração de Quebec, a nova museologia continua alimentando reflexões e inspirações tanto para os colegas que participaram como para as gerações seguintes. Ao recordar as realizações que se sucederam desde os anos 1980, constata-se o impacto duradouro desta abordagem no Québec. Apoiando-se nas perspectivas críticas que caracterizam este movimento, muitas vezes portador de utopias, é importante questionar não só os regimes de valores dos museus, mas também a sua governança, repensando-os como espaços de diálogo, de inclusão e emancipação, bem como uma gestão mais aberta e colaborativa.

1. Contexte et impulsion de la nouvelle muséologie

Parmi les facteurs sociaux, économiques et culturels qui expliquent l'émergence du mouvement de la nouvelle muséologie au Québec, la création du ministère de l'Éducation en 1964 rompt avec la mainmise du clergé. avec la mainmise du clergé. Cela permet un accès de toute la population à une éducation laïque et gratuite jusqu'à la fin des études secondaires, ce qui en fait l'élément le plus structurant. Toutes les études sociologiques sur les pratiques culturelles confirment que la hausse de fréquentation des musées suit la courbe démographique de la population en fonction du niveau de scolarité¹. L'éducation contribue à la démocratisation de la culture. Ces premières générations issues de ce renouveau du système éducatif arrivent sur le marché du travail dans les années 1970. Cette cohorte dite des *baby boomers* s'intéresse aux arts, à la culture, à la science et aux musées. Les nouveaux diplômés et diplômées vont d'ailleurs prendre la direction des musées qui composent le réseau muséal québécois².

La scolarisation élargie avait déjà favorisé l'émergence d'une nouvelle classe moyenne³ dès les années 1960. On assiste alors à une mobilité sociale sans précédent. Le phénomène se manifeste par la formation d'une nouvelle élite culturelle qui, contrairement aux précédentes, a une sensibilité particulière pour la culture populaire dont elle est issue. Ce n'est donc pas un hasard si les musées mis sur pied dans la décennie 1970 mettent en valeur le patrimoine et la culture populaire.

L'enrichissement de la population constitue le troisième facteur qui contribue à transformer les relations entre la population et la culture. Les sociologues désignent cette période de croissance économique qui débute après la fin de la Seconde Guerre mondiale et s'étend

¹ Voir : Garon, R. et Larouche, M.-C. (dir.) (2009). La fréquentation des lieux culturels – Musées. Dans *Enquête sur les pratiques culturelles au Québec*, ministère de la Culture, p. 113-133.

² Les acteurs traditionnels du réseau muséal québécois étaient en l'occurrence issus des communautés religieuses et des élites proches du clergé. On pense ici au Frère Marie-Victorin, à Félix-Antoine Savard, à Mgr Albert-Tessier, à l'abbé Maurice Proulx, à monseigneur Victor Tremblay et à Robert-Lionel Séguin.

³ Brazeau, J. (1971). L'émergence d'une nouvelle classe moyenne au Québec. Dans M. Rioux et Y. Martin (dir.), *La société canadienne française*, Éditions Hurtubise HMH, p. 325-333.

globalement jusqu'en 1975 comme « les trente glorieuses »⁴. La semaine de travail passe de six à cinq jours et les heures travaillées diminuent⁵. La population a dorénavant accès à des vacances payées.

Le dernier facteur ayant contribué à l'essor des musées en découle. Le temps de loisir⁶ associé à la mobilité permet de sortir des villes et de découvrir tout le territoire. Le tourisme culturel repose sur l'accès élargi à l'automobile. Dans la décennie 1970, on voit surgir des musées régionaux et les divers paliers de gouvernement investissent dans la mise en valeur du patrimoine *in situ*. Aujourd'hui, parler du rôle de la voiture dans le développement du réseau muséal et patrimonial constitue un tabou pour les musées qui se portent à la défense de l'environnement et des enjeux climatiques. Pourtant, ce facteur a contribué à l'accès démocratique au patrimoine qui était autrefois réservé à une élite qui y avait accès par train et par bateau (Charlevoix⁷, Parcs Canada⁸).

Cette vague de renouveau des musées induite par ces générations montantes prend la forme de nouveaux musées centrés sur la culture populaire, tels le Musée de la Gaspésie, le Musée du Bas-Saint-Laurent et le Musée de Charlevoix. C'est la période de développement des lieux d'ethnographie et d'histoire. Le concept d'écomusée valorisé en France par Georges Henri Rivière et Hugues de Varine trouve écho dans la société québécoise. Pierre Mayrand et René Rivard soutiendront l'émergence de ces « contre-musées », dont celui de la Haute-Beauce et l'Écomusée du fier monde à Montréal⁹. Les musées régionaux et les centres d'interprétation du patrimoine, tels les moulins, les chantiers de construction navale, le patrimoine industriel et le patrimoine agricole, se multiplient et contribuent à célébrer la culture nationale.

⁴ Voir : Lacroix, J.-M. (2019). Les Trente Glorieuses (1945-1975). Dans *Histoire du Canada des origines à nos jours*. Tallandier, p. 265-296.

⁵ Au début du siècle, les travailleurs avaient des horaires hebdomadaires de 60 heures réparties sur 6 jours. En 1960, la semaine de 40 heures étalées sur 5 jours était devenue la norme. <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/75-001-x/1994003/article/11-fra.pdf>

⁶ Voir : Bellefleur, M. (1997). L'évolution du loisir au Québec : essai socio-historique. PUQ

⁷ Voir : Dubé, P. (1995). La villégiature dans Charlevoix. *Téoros*, 14-2, <http://journals.openedition.org/teoros/1356>

⁸ Voir : Campbell, C. E. (dir.) (2011). *A Century of Parks Canada: 1911-2011*, University of Calgary Press.

⁹ Castelas, A., Rivard, R. et Bergeron, Y. (2019). La rencontre de l'ethnologie et de la muséologie, toute une histoire : tour d'horizon du XX^e siècle au XXI^e siècle au Québec, *Ethnologies*, vol. 40, numéro 2, p. 27-49. <https://doi.org/10.7202/1056382ar>

Ce mouvement international issu de la nouvelle muséologie change profondément le fonctionnement des musées centré jusque-là sur les collections. On voit se construire un nouveau patrimoine collectif propre à valoriser la culture populaire. Ce mouvement est notamment alimenté par le programme d'ethnographie de l'Université Laval¹⁰. Le patrimoine devient un vecteur de changements et de transformation de la société.

Ces grandes transformations se traduisent également par l'adoption de nouveaux modes de gouvernance des institutions muséales. L'engagement des communautés par le développement du bénévolat se traduit par un engagement collectif à la cause du patrimoine. À partir des années 1980, les conseils d'administration tendent à devenir polyphoniques et plusieurs voix se font entendre. Les musées mettent en place des comités consultatifs pour entretenir le dialogue avec les communautés. Enfin, c'est au cours de cette période de transition que les musées commencent à réaliser des études de publics¹¹ pour mesurer l'impact des expositions sur les visiteurs. De manière organique, les musées se donnent de nouveaux instruments de gestion qui contribuent à renforcer leur rôle social.

2. Transformer le sens des musées

L'utopie à l'œuvre a déclenché des changements qui ont nourri les « contre-muséologies ». Dans un article consacré à cette histoire, Mairesse (2000) suggère qu'un mythe régénérateur s'est créé autour de ce mouvement¹². Les plus récentes recherches sur cette période, menées à partir d'entretiens avec des protagonistes du monde muséal¹³, révèlent que la nouvelle muséologie repose largement sur des rencontres inspirantes et un réseau de personnes ayant des racines culturelles profondes, à la fois animées par des rêves de refondation de musées et

¹⁰ Voir : Desdouts, A.-M. et Turgeon, L. (dir.) (1997). *Ethnologies francophones de l'Amérique et d'ailleurs* (PUL) ainsi que les travaux de Jean-Claude Dupont sur la culture matérielle.

¹¹ Le Musée de la civilisation a été novateur à cet égard en publiant des études sur la satisfaction des visiteurs et sur l'expérience de visite.

¹² Mairesse, F. (2000). La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie, *Public et Musées* (17-18), p. 33-56.

¹³ Voir les recherches menées par A. Castelas dans le cadre du projet L'histoire des institutions muséales au Québec à travers les témoignages (1967-1992) et le chantier Mémoires de la muséologie mené par Y. Bergeron et F. Mairesse depuis 2002.

ancrées dans leur milieu, témoignant d'un fort attachement communautaire.

Loin de se limiter aux exigences de rentabilité commerciale des « organisations culturelles de marché »¹⁴ que sont devenus maints musées, l'élan de la muséologie sociale consiste à sortir des murs pour démocratiser la culture et engager un dialogue différent avec les publics. Adoptant cette vision, la première génération de muséologues professionnels du Québec a ainsi pavé la voie à la médiation culturelle, mis en œuvre une gestion par projet et conçu une approche muséologique où l'objet n'est plus au centre des préoccupations. Ces disruptions¹⁵ sont devenues des vecteurs d'un nouveau régime de valeurs. La transformation des musées qui a commencé au début des années 1970 a dans la foulée pris diverses formes. Elle ne se limite pas aux écomusées ou aux musées de société, mais s'étend à l'ensemble du secteur muséal, illustrant l'impact transversal de la muséologie sociale.

2.1 Une utopie muséale à l'œuvre : l'Écomusée du fier monde (1980-2025)

L'histoire de l'Écomusée du fier monde, situé à Montréal, témoigne de la charge utopique dont est porteuse la nouvelle muséologie. Il s'avère particulièrement instructif de suivre la manière dont les valeurs qui y sont portées se sont cristallisées dans deux modèles distincts, soit la nouvelle muséologie élémentaire ou expérimentale (réinventée) et la nouvelle muséologie pragmatique, qui ont eu des incidences considérables sur le développement du réseau muséal québécois.

1980 : un groupe populaire crée un musée

Le contexte de la naissance de l'Écomusée du fier monde est unique. Le vieux quartier industriel et ouvrier montréalais du Centre-Sud

¹⁴ Lire Tobelem, J.-M. (2017). La gestion des institutions culturelles : musées, patrimoine, centres d'art. Armand Colin.

¹⁵ Concernant les disruptions qui ont permis de définir le concept de musée de société lors de l'ouverture du Musée de la civilisation, voir : Bergeron, Y. (2009). *Mémoires révélée : le rôle de l'exposition Mémoires dans la perspective du défi de l'ouverture du Musée de la civilisation*. Dans Y. Bergeron et P. Dubé (dir.) *Mémoire de Mémoires. L'exposition inaugurale du Musée de la civilisation*, PUL, p. 3-24.

est alors aux prises avec de nombreux problèmes : désindustrialisation, vagues de démolition, chômage, vétusté des logements, incendies, baisse démographique, pauvreté, etc. Ce phénomène est courant dans de nombreux vieux quartiers industriels en Occident. Il en va parfois de même pour la mobilisation populaire que cette situation entraîne.

Dans le quartier Centre-Sud, de nombreux groupes populaires (associatifs) se mettent sur pied pour offrir des services directs à la population, revendiquer de meilleures conditions de vie et mettre de l'avant des formules novatrices s'appuyant sur la solidarité, telle que le coopérativisme. Les Habitations communautaires Centre-Sud (HCCS) créées dans les années 1970 ont justement pour mandat de développer des coopératives d'habitation. C'est dans cet organisme voué au logement social qu'émerge l'idée de mettre sur pied un musée pour le quartier : la Maison du fier monde. Le projet ne s'appuie pas sur une collection existante ni sur un bâtiment à protéger. Il n'est pas associé aux élites locales, mais au mouvement citoyen. Il veut mettre de l'avant une histoire et un patrimoine peu valorisés dans les musées d'alors, qui font peu de place au monde du travail et aux classes populaires. Il s'agit de faire connaître un passé ignoré et parfois méprisé, tout en redonnant une fierté aux habitants et habitantes d'un quartier en déclin. Les promoteurs imaginent que ce lieu sera un outil de réflexion et d'action.

En Occident, un musée mis sur pied par un groupe populaire est un cas d'exception. C'est d'ailleurs dans ses racines que se trouvent les principes qui feront de l'Écomusée du fier monde une institution résolument originale. Les liens étroits entre le musée et les groupes communautaires, de même que certains principes de la nouvelle muséologie, marqueront toute l'histoire de cet équipement de proximité emblématique, établi dans un ancien bain public, pour en faire un musée novateur.

La participation au cœur du projet écomuséal

Les organismes communautaires montréalais des années 1970 sont fortement marqués par les principes de l'éducation populaire. La participation est une façon de faire et une valeur. Puisque cette pratique s'inscrit également dans le mouvement de la nouvelle muséologie à la même période, il va de soi pour les promoteurs de l'Écomusée récemment créé qu'il sera un musée participatif. Cela peut sembler banal 45 ans plus tard, mais ce n'était pas le cas en 1980.

Grâce au réseau d'éducation populaire dont il est issu, l'Écomusée du fier monde ira jusqu'à créer des liens avec la Suède. S'inspirant de *Creuse là où tu es (Grav dar du star)*, publié en Suède par Sven Lindqvist, et avec l'aide du Service aux collectivités de l'Université du Québec à Montréal, l'Écomusée réalise le manuel *Exposer son histoire*, un ouvrage qui aide des groupes à faire leur propre histoire et à la mettre en valeur au moyen de petites expositions.

Au fil des années, la participation prend plusieurs formes dans les projets de l'Écomusée. Les thèmes abordés sont la plupart du temps tirés de la vie du quartier. Rapidement, les citoyens sont sollicités comme sources de collections en prêtant des objets et des photos et surtout en accordant des entrevues en histoire orale. Ils deviendront également des acteurs dans des projets de recherche et d'exposition, à la suite de la parution du manuel *Exposer son histoire*. Ce type de projet se concrétisera avec de nombreux groupes, tels ceux œuvrant auprès de personnes en situation d'analphabétisme. L'Écomusée permet ainsi à divers groupes de prendre la parole au moyen d'une exposition.

La multiplication des projets participatifs permettra à l'Écomusée de développer une expertise inédite dans la pratique du partenariat. Pour prendre les décisions et orienter un projet, un comité *ad hoc* réunissant les partenaires est créé pour chaque projet. L'institution en viendra à adopter une politique de partenariat, chose peu courante dans le monde muséal.

La pratique de l'Écomusée le met au cœur de la réflexion sur les liens entre le musée et les publics. De qui parlent les expositions ? Qui prend la parole dans une exposition ? C'est le type de questions soulevées, qui s'étendent aux enjeux de gouvernance.

Une volonté de contribuer au développement

L'Écomusée du fier monde continue encore aujourd'hui à maintenir des liens étroits avec ce milieu. Dans les faits, une large part de sa programmation découle des demandes provenant de divers groupes de citoyens. Il s'agit de répondre aux enjeux et besoins du milieu et de la société, mais aussi de tenter de contribuer à son développement. Pour ces raisons, il est actif au sein de la Corporation de développement communautaire locale ainsi que dans le regroupement des organismes culturels du quartier : Voies culturelles des Faubourgs. Il s'inspire de la vision d'Hugues de Varine, pour qui l'écomusée est d'abord une communauté, son objectif consistant à soutenir le développement de celle-ci. Si le musée était autrefois une institution essentiellement axée sur la conservation, il a développé au fil du temps cette fonction de contribution au développement local. L'Écomusée du fier monde a ainsi été l'un des artisans de cette nouvelle façon de définir le musée.

L'invention d'un nouveau type de collection

Au moment de sa création, l'Écomusée du fier monde était novateur en muséologie en raison de sa nature même : c'était un écomusée dans un monde de musées. Conscient de sa spécificité, il met de l'avant un nouveau type de collection : la collection écomuséale. Il s'agit d'un ensemble d'éléments du patrimoine matériel ou immatériel considérés comme significatifs dans une communauté et qui font l'objet d'une désignation dans un processus de participation citoyenne. Ces éléments font partie de la collection écomuséale sans que l'Écomusée n'en soit propriétaire, mais l'institution intervient sur ces éléments de diverses façons (documentation, mise en valeur, etc.).

L'Écomusée du fier monde a imaginé ce concept de collection écomuséale¹⁶, puis s'est doté d'une politique sur le sujet et de plans d'action pour sa mise en œuvre. À ce jour, 52 éléments du patrimoine local ont été désignés : des bâtiments, des lieux, des personnages, des

¹⁶ Binette, R. et Romano, M.-L. (2015). La collection écomuséale : de la pratique au concept Dans Y. Bergeron, D. Arsenault et L. Provencher St-Pierre (dir.), *Musées et muséologies : au-delà des frontières - Les muséologies nouvelles en question*. PUL, p. 141-160.

événements, etc. Il s'agit de faire du patrimoine un outil de mobilisation citoyenne.

En 45 ans, l'Écomusée a donc innové à plusieurs égards : dans les rapports du musée au public, dans sa vision partenariale, dans sa volonté de contribuer au développement et dans l'invention de la collection écomuséale. C'est la finalité même du musée que l'Écomusée questionne depuis 1980. Il a d'ailleurs toujours été actif dans le milieu associatif et académique. Il a contribué aux réflexions sur les musées par des publications ou des interventions dans le cadre de divers colloques ou événements. Si les musées et la muséologie ont beaucoup changé depuis 1980, l'Écomusée du fier monde a sensiblement contribué à cette transformation.



Compétition, 1962.

Crédit photo : Service des Parcs de Montréal, Écomusée du fier monde.



Façade, Écomusée du fier monde.



Intérieur Écomusée du fier monde.
Crédit photo : Écoscéno.

3. Une nouvelle muséologie « pragmatique »

L'exemple de l'Écomusée du fier monde est représentatif de cette première forme du mouvement de la « nouvelle muséologie expérimentale », qui avait pour objectif d'explorer de nouvelles avenues en mettant à l'épreuve les fonctions traditionnelles du musée. Le cœur du musée se déplace des collections vers une implication dans le développement communautaire, de sorte que l'action culturelle prédomine sur les théories de l'art. D'ailleurs, la collection *in vitro* est mise à distance afin de privilégier la notion de patrimoine, considérée comme plus démocratique puisqu'elle intègre à la fois le patrimoine matériel et immatériel, reconnaissant du même souffle les valeurs propres à la culture populaire.

Le mouvement de la nouvelle muséologie a pris d'autres formes en Amérique du Nord. On peut penser aux musées de voisinage dont le modèle emblématique demeure l'*Anacostia Community Museum*, créé par John Kinard en 1967, au rôle fondamental de l'interprétation du patrimoine inspiré de Freeman Tilden (*Interpreting Our Heritage*, 1957) et à la mise en valeur du patrimoine *in situ* qui est venu de la volonté des communautés de se réapproprier leur identité en favorisant une approche participative pour la mise en valeur de leur patrimoine¹⁷.

À compter des années 1970 au Québec, la montée du nationalisme et l'intérêt grandissant pour la culture populaire ont favorisé la création de musées dits ethnographiques et de centres d'interprétation du patrimoine consacrés à la vie traditionnelle, aux métiers et à la vie quotidienne. Au cours de cette décennie, la culture populaire refait surface. Cet intérêt se manifeste notamment dans les publications de Robert-Lionel Séguin et de Michel Lessard¹⁸ qui connaissent un succès sans précédent. Or, ces nouvelles institutions muséales qui apparaissent notamment en dehors des grandes villes inspireront un nouveau musée d'État, le Musée de la civilisation (MCQ).

¹⁷ Montpetit, R. (2015). La scène muséologique au Québec : rattrapage et innovation. Dans Y. Bergeron, D. Arsenault et L. Provencher St-Pierre (dir.), *Musées et muséologies : au-delà des frontières - Les muséologies nouvelles en question*. PUL, p. 31-69.

¹⁸ Bouchard, R. (dir) (2024). La somme d'une vie : le patrimoine du Québec selon Michel Lessard. PUL.

3.1 Le Musée de la civilisation sous l'impulsion de la nouvelle muséologie

Si le projet du MCQ apparaît sous la forme d'un Institut national de la civilisation dans le rapport rédigé par Jean-Claude Dupont en 1967 à la demande du ministre de la Culture¹⁹, le projet de Nouveau Musée²⁰ ne sera entrepris qu'au début des années 1980. Roland Arpin, qui est devenu directeur du musée en 1987, a relaté dans plusieurs publications le contexte de création de celui-ci. Denis Vaugeois, qui était alors ministre des Affaires culturelles, a également témoigné des modèles qui ont inspiré le concept du Musée de la civilisation. Bien que Vaugeois ait invité Georges Henri Rivière à formuler une proposition pour le futur musée national, il ne retiendra pas sa suggestion qui privilégiait le modèle des écomusées.

Arpin et Vaugeois se sont plutôt inspirés de l'approche de trois musées nord-américains²¹ : 1) le Musée des sciences et technologies de Toronto, pour son approche éducative centrée sur l'interprétation et la médiation de la culture scientifique ; 2) l'*Anacostia Community Museum* de Washington rattaché à la *Smithsonian Institute*. Créé en 1967, par John Kinard, ce musée avait pour objectif de se rapprocher des communautés culturelles. Kinard favorise alors une approche collaborative avec leurs membres, qui participent à la programmation du musée ; 3) le Musée national d'anthropologie de Mexico, qui se donne pour objectif de révéler et de valoriser les cultures précolombiennes qui sont à l'origine de la culture du Mexique. Ce musée constitue un exemple de réconciliation dans un contexte où la société mexicaine entreprend un examen des conséquences de la colonisation en Amérique.

On constatera toutefois quelques mois après l'ouverture du musée en 1988 que ce qui distingue fondamentalement ce musée repose sur quatre cas de disruption (place de l'objet, passage du statut de conservateur à celui de chargé de projet, musée non-disciplinaire, à l'écoute des visiteurs) dont les valeurs trouvent leur source dans le

¹⁹ Arpin, R. et Bergeron, Y. (2001). Jean-Claude Dupont : du Musée de l'Homme du Québec au projet d'Institut national de la civilisation. Dans J.-P. Pichette (dir.), *Entre Beauce et Acadie. Facettes d'un parcours ethnologique, Études offertes au professeur Jean-Claude Dupont*. PUL, p. 407-421.

²⁰ Ministère des Affaires culturelles (1983). *Le Nouveau Musée Centre national de l'innovation et de la créativité*.

²¹ Bergeron, Y. (2020). GHR et le Québec : entre l'ombre et la lumière. Dans S. Chaumier. et J.-C. Duclos (dir.), *Georges Henri Rivière, une muséologie humaniste*. Éditions complicités, p. 204-218.

mouvement de la nouvelle muséologie qui place les visiteurs au centre du projet muséal²².

Les ressources financières et humaines importantes allouées au MCQ en raison de son statut de musée d'État changent la donne. À son ouverture, la communauté muséale québécoise ne percevait pas positivement ce musée qui accueillait différemment les visiteurs comme le font les *sciences centers*, qui réalisait des expositions dans une approche de cocréation, qui consultait le public sur ses choix de programmation. Contre toute attente, cette approche qui rompait avec le « musée temple », au sens de Duncan F. Cameron²³, propulsera le MCQ au sommet de la fréquentation des musées au Canada. Bien entendu, le succès populaire rend le musée suspect aux yeux de la communauté muséale. Cependant, dès 1992, le régime de valeurs du MCQ devient la nouvelle norme.

Il faut regarder au-delà du financement de ce musée national pour comprendre que le succès ne repose pas sur une approche marketing ou commerciale comme le croyaient plusieurs muséologues. Le MCQ inspire alors un nouveau modèle de musée de société, enraciné dans une branche du mouvement de la nouvelle muséologie pragmatique.

Rappelons que le MCQ demeure à ce jour le premier musée au Canada à exporter à l'international, dès le tournant des années 1990, son concept et sa philosophie de musée de société qui feront maints émules²⁴ et dont l'approche de gestion sera adoptée par de nombreuses institutions muséales. Or, si le MCQ est le théâtre de ce renouveau de la muséologie au tournant des années 1990, c'est que gravitent autour de cette initiative un réseau de personnes qui participent de près ou de loin au mouvement de la nouvelle muséologie²⁵.

²² ARPIN, R. (1992). Le Musée de la civilisation : concept et pratiques. Multimondes/Musée de la civilisation.

²³ DUNCAN, C. (1971). The Museum, a Temple or the Forum. *Journal of World History*, p. 11-24.

²⁴ À titre indicatif : le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Mucem), la Maison de l'histoire européenne à Bruxelles, le Musée des Confluences à Lyon, le Musée national de la civilisation égyptienne (NMEC).

²⁵ René Rivard et Paule Renaud ont participé à définir la programmation initiale du Musée pour la firme IMI qui avait un contrat avec le ministère avant la mise en place de l'équipe formée par Roland Arpin en 1987. Francine Lelièvre a fait partie de la première équipe de direction du Musée. Michel Côté avait fait un séjour au Musée d'anthropologie de Mexico pour le ministère des Affaires culturelles dans la perspective de la création du MCQ.

3.2 Le Québec comme théâtre du renouveau de la muséologie

Bien que le Québec ait été le théâtre d'une rencontre historique qui a donné naissance à la déclaration de Québec en 1984 et à la création du MINOM en 1985, l'historiographie de la muséologie québécoise n'a fait qu'effleurer les effets du mouvement de la nouvelle muséologie. Les travaux des Hervé Gagnon, Claude Armand Piché, Raymond Montpetit, Philippe Dubé, Cyril Simard et Laurier Lacroix avaient davantage pour objectifs de reconstituer la trame narrative de l'évolution des collections et des musées au Québec avec pour point d'ancrage la création de deux musées, le Musée Delvechio en 1823 à Montréal²⁶ et le Musée Pierre Chasseur en 1824 à Québec²⁷. Dans son autobiographie, René Rivard est assez explicite sur le mouvement de la nouvelle muséologie et sa raison d'être²⁸. Acteur central de ce mouvement avec Pierre Mayrand, il rend compte d'une période historique ignorée de l'histoire contemporaine de la muséologie. Il faut attendre la thèse d'Andrea Hauenschild, *Claims and Reality of New Museology: Case Studies in Canada, the United States and Mexico*²⁹ pour saisir toute l'ampleur du mouvement de la nouvelle muséologie.

3.3 TA²CT : Tendre la main, Accueillir, Accompagner, Coopérer, Transmettre

Plus récemment, les valeurs cardinales du mouvement de la nouvelle muséologie ont été synthétisées par La Chaire de recherche sur la gouvernance des musées et le droit de la culture de l'UQAM sous l'acronyme TA²CT. Ce n'est pas nouveau, mais depuis longtemps les musées s'efforcent de tendre la main aux communautés et cette valeur s'affirme plus que jamais à l'égard de la culture populaire.

26 GAGNON, H. (1992). Du cabinet de curiosités au musée scientifique : le musée italien et la genèse des musées à Montréal dans la première moitié du XIX^e siècle. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 45(3), p. 415-430.

27 DUBÉ, P. et MONTPETIT, R. (1991). Savoir et exotisme : naissance de nos premiers musées. *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, (25), p. 10-13.

28 RIVARD, R. et CASTELAS, A. (2021). Un homme, une vision, des musées... René Rivard et la nouvelle muséologie, Éditions René Rivard FAMC, p. 133-134.

29 Réédité en 2022. https://museologia-portugal.net/files/andrea_h_livre_accesso.pdf

Conséquemment, les musées ne s'adressent plus à des visiteurs, ils s'appliquent à accueillir les citoyens et à accompagner les communautés. Conséquemment, ils favorisent la coopération pour le bien commun et s'appliquent à transmettre le patrimoine et plus largement la culture aux nouvelles générations.

4. Vers un partage de l'autorité muséale

Entre sa naissance, qui correspond à la prise de conscience des enjeux environnementaux, et la décennie 2020, marquée par une pandémie qui a bousculé l'ensemble du réseau muséal partout sur la planète, le mouvement de la nouvelle muséologie a évolué et fait face à de nouveaux défis qui l'obligent à se réinventer.

Comment peut-on imaginer les prochaines transformations du monde muséal ? Si le régime de valeurs alternatif sert de cadre de référence depuis l'adoption de la nouvelle définition du musée³⁰ par le Conseil international des musées (ICOM), il reste néanmoins des transformations à apporter au mode de gouvernance des musées. Rappelons que les musées en Europe et en Amérique se sont structurés sur le modèle des grandes industries capitalistes et plus particulièrement sur la base de conseils d'administration qui appliquent un modèle de gouvernance vertical ou hiérarchique. Si ce modèle répondait aux valeurs de la société industrielle, il ne correspond pas au régime de valeurs du mouvement de la nouvelle muséologie qui plaide au contraire pour un modèle ascendant, qui cherche à favoriser l'innovation en revendiquant l'autonomisation du personnel en relation directe avec les publics et les partenaires des musées. On comprendra que ces deux modèles de gouvernance s'opposent et contribuent à créer des tensions dans le fonctionnement quotidien des musées. Bien que le personnel des musées endosse le modèle de gestion participative, la résistance au changement est grande. Le partage d'autorité constitue l'un des enjeux clés pour l'avenir à court et moyen terme des musées.

La prochaine révolution dans le monde des musées devrait ainsi concerner leur mode de gouvernance. Considérant une tendance

30 Voir : BONILLA-MERCHAV, L. & BRULON SOARES, B. (2022). Arriving at the Current Museum Definition: A Global Task and a Decentralising Exercise. *Museum International*, 74:3-4, p. 134-147. <https://doi.org/10.1080/13500775.2022.2234200> et Brulon Soares, B. (2020). Définir le musée : défis et compromis au XXI^e siècle. *ICOFOM Study Series [En ligne]*, 48-2.

structurante dans l'univers des musées qui veut que ces institutions génèrent de plus en plus de revenus autonomes pour réaliser leur mission³¹, on observe que les directions, encouragées par les divers paliers de gouvernement, envisagent le musée comme une entreprise culturelle qui doit au moins en partie s'autofinancer. Tant et aussi longtemps que cette conception sera valorisée, le régime de valeurs « TA²CT », cité plus haut, apparaîtra utopique. Ne faudrait-il pas que les musées reprennent le slogan phare de mai 68 : « Soyez réalistes, demandez l'impossible », qui semble avoir été le prélude à la Déclaration subversive issue de la Table ronde de Santiago du Chili quatre ans plus tard ?

³¹ International Research Alliance on Public Funding for Museums (2025). *Decrease in public funding? A worldwide answer from museums*. ICOM-IMREC.

Bibliographie

ARPIN, R. et BERGERON, Y. (2001). Jean-Claude Dupont : du Musée de l'Homme du Québec au projet d'Institut national de la civilisation. Dans J.-P. Pichette (dir.), *Entre Beauce et Acadie : facettes d'un parcours ethnologique*. PUL, p. 407-421.

ARPIN, R. (1992). Le Musée de la civilisation : concept et pratiques. Multimondes/Musée de la civilisation.

BELLEFLEUR, M. (1997). L'évolution du loisir au Québec : essai socio-historique. PUQ

BERGERON, Y. (2020). GHR et le Québec : entre l'ombre et la lumière. Dans S. Chaumier et J.-C. Duclos (dir.), *Georges Henri Rivière, une muséologie humaniste*. Éditions complicités, p. 204-218.

BERGERON, Y. (2009). *Mémoires* révélée : le rôle de l'exposition *Mémoires* dans la perspective du défi de l'ouverture du Musée de la civilisation. Dans *Mémoire de Mémoires : l'exposition inaugurale du Musée de la civilisation*. PUL, p. 3-24.

BINETTE, R. et ROMANO, M.-L. (2015). La collection écomuséale : de la pratique au concept. Dans Y. Bergeron, D. Arsenault et L. Provencher St-Pierre (dir.), *Musées et muséologies : au-delà des frontières - Les muséologies nouvelles en question*. PUL, p. 141-160.

BONILLA-MERCHAV, L. & BRULON SOARES, B. (2022). Arriving at the Current Museum Definition: A Global Task and a Decentralising Exercise, *Museum International*, 74:3-4, p. 134-147. <https://doi.org/10.1080/13500775.2022.2234200>

BOUCHARD, R. (dir.) (2024). La somme d'une vie : le patrimoine du Québec selon Michel Lessard. PUL.

BRAZEAU, J. (1971). L'émergence d'une nouvelle classe moyenne au Québec. Dans M. Rioux et Y. Martin (dir.), *La société canadienne française*. Éditions Hurtubise HMH, p. 325-333.

BRULON SOARES, B. (2020). Définir le musée : défis et compromis au XXI^e siècle. *ICOFOM Study Series* [En ligne], p. 48-2.

CAMERON, D. (1971). The Museum, a Temple or the Forum. *Journal of World History*, p. 11-24.

CAMPBELL, C. E. (dir.) (2011). A Century of Parks Canada: 1911-2011. University of Calgary Press.

CASTELAS, A., RIVARD, R. et BERGERON, Y. (2018). La rencontre de l'ethnologie et de la muséologie, toute une histoire : tour d'horizon du XX^e au XXI^e siècle au Québec. *Ethnologies*, vol. 40, 2, p. 27-49. <https://doi.org/10.7202/1056382ar>

DESDOITS, A.-M. et TURGEON, L. (dir.) (1997). Ethnologies francophones de l'Amérique et d'ailleurs. PUL.

DUBÉ, P. et MONTPETIT, R. (1991). Savoir et exotisme : naissance de nos premiers musées. *Cap-aux-Diamants*, (25), p. 10-13.

DUBÉ, P. (1995). La villégiature dans Charlevoix. *Téoros*, 14-2, <http://journals.openedition.org/teoros/1356>

GAGNON, H. (1992). Du cabinet de curiosités au musée scientifique : le musée italien et la genèse des musées à Montréal dans la première moitié du XIX^e siècle. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 45(3), p. 415-430.

GARON, R. et LAROUCHE, M.-C. (dir.) (2009). La fréquentation des lieux culturels, Musées. Dans *Enquête sur les pratiques culturelles au Québec*. Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, p. 113-133.

LACROIX, J.-M. (2019). Les Trente Glorieuses (1945-1975). Dans *Histoire du Canada des origines à nos jours*. Tallandier, p. 265 -296.

MAIRESSE, F. (2000). La belle histoire : aux origines de la nouvelle muséologie. *Public et Musées*, 17-18, p. 33-56.

MONTPETIT, R. (2015). La scène muséologique au Québec : rattrapage et innovation. Dans Y. Bergeron, D. Arsenault et L. Provencher St-Pierre (dir.), *Musées et muséologies : au-delà des frontières - Les muséologies nouvelles en question*. PUL p. 31-69.

RIVARD, R. et CASTELAS, A. (2021). Un homme, une vision, des musées... René Rivard et la nouvelle muséologie. Éditions René Rivard FAMC, p. 133-134.

TOBELEM, J.-M. (2017). La gestion des institutions culturelles : musées, patrimoine, centres d'art. Armand Colin.

Muséologie Ouadada et autres muséologies insurgées au Bénin : résister au modèle imposé et impliquer la population locale

**Manuelina Maria Duarte Cândido, Gerard Bassalé,
Mathieu Fribault, Mariane H. Saizonou, Akwegnon D.
Martial Kiki et Prince Lio G. Gbegnito**

Résumé

Ce texte porte sur le potentiel transformateur de la muséologie sociale au Bénin, où la conception du musée est encore trop influencée par le « modèle bourgeois », notamment français. Les muséologies insurgées qui prennent forme sont conceptualisées autour de leur caractère interdisciplinaire et d'une posture contre-muséologique. La recherche menée par des étudiants de l'École du Patrimoine Africain (Porto-Novo) visait à cerner, parmi les institutions répertoriées en tant que musées dans le pays, celles où des projets de renouveau étaient en cours. L'exercice a consisté à établir une liste d'établissements et à illustrer deux expériences s'étant heurtées, au fil de leur processus de reconnaissance, au credo de la muséologie dominante, soit l'*African Foodseum* et le projet de rénovation des places rénovées du Vodùn, menés par le Centre Culturel Ouadada.

Resumo

Este artigo aborda o potencial transformador da museologia social no Benin, onde a concepção do museu é ainda muito influenciada pelo «modelo burguês», nomeadamente francês. As museologias insurgentes que tomam forma e são conceitualizadas em torno do seu carácter interdisciplinar e da sua postura contra-museológica. A pesquisa realizada por estudantes da Escola do Patrimônio Africano (Porto Novo) visou identificar, entre as instituições catalogadas como museus no país, aquelas em que estavam em curso projetos de renovação. O exercício consistiu em elaborar uma lista de estabelecimentos e ilustrar duas experiências que, ao longo do seu processo de reconhecimento, colidiram com o credo da museologia dominante, ou seja, o *African Foodseum* e as renovadas praças do Vodùn.

Introduction

Depuis l'avènement de Patrice Talon à la présidence de la république, le Bénin fait le pari d'adosser son développement économique à sa culture et à son histoire. Le pays est le plus vaste chantier d'Afrique francophone dans le domaine de la valorisation du patrimoine culturel, notamment, à travers des projets phares qui soutiennent la politique patrimoniale, dont quatre grands musées miroirs du modèle des plus grands musées européens. Faisant suite à la restitution de 26 biens par la France en 2021, la question d'une muséologie renouvelée et décolonisée, qui en appellerait aux communautés, anime le pays comme le continent. L'École du Patrimoine Africain (EPA) y participe activement¹.

Le texte décrit et met en relation différents éléments qui permettent de mieux comprendre les enjeux actuels en Afrique, à travers le cas du Bénin, et de problématiser la tension entre musées d'héritage colonial et alternative ouverte à la créativité populaire. Mais surtout, il offre une occasion de mieux saisir les façons dont la muséologie sociale peut être adaptée à d'autres muséologies insurgées.

À cet effet, différents sujets seront abordés, soit d'abord les influences de l'Amérique latine sur les conceptions de la muséologie sociale africaine, notamment béninoise, et les transformations de la formation professionnelle en matière de patrimoine. Puis, deux initiatives muséologiques populaires seront présentées avant de questionner les efforts des politiques publiques à travers la création d'institutions à grande échelle et d'investissements massifs dans les musées existants afin d'établir, avec ces nouvelles « firmes », un nouvel axe du tourisme international. Pour conclure, une analyse plus large de la participation des communautés à ces initiatives est développée.

¹ Voir entre autres les deux programmes que l'École porte : *Youth Museum Africa* et Restitution des biens, dans la foulée du colloque des 12 et 13 novembre 2024 : (Re)-penser le modèle du musée en Afrique. Ces programmes sont présentés sous l'onglet « Programmes spéciaux » du site de l'EPA. <https://www.epa-prema.net/>

1. Muséologie sociale et insurgée du Brésil au Bénin

1.1 Confrontation de paradigmes

Conceptualiser la muséologie sociale et les muséologies insurgées est une entreprise complexe lorsqu'on s'attarde à l'histoire de certaines parties du monde, dont l'Afrique. Les travaux d'Effiboley (2015) montrent que la transposition du musée latino-américain en Afrique n'a pas été accompagnée des mêmes motifs, surtout en Afrique tropicale, qui est restée en majorité un territoire de colonisation et d'exploitation, où les ambitions des premiers muséologues étaient, entre autres, la célébration de la domination et de la colonisation européenne (Gaugue, 1999). Dans une telle dynamique, les muséologies béninoises ont hérité des paradigmes occidentaux, fixant les normes de ce qu'est un musée et ce qui ne l'est pas.

Or, les rares recherches scientifiques qui se penchent sur ces problématiques limitent la compréhension globale de la place et du rôle du musée, ainsi que de son évolution dans le temps. En d'autres termes, la muséologie sociale est très peu mobilisée comme approche muséale dans de nombreux pays, y compris le Bénin, où appuyer une cause sociale pourrait être perçu comme une forme d'insubordination face à l'autorité. Ce sentiment est partagé par de nombreux jeunes professionnels du patrimoine qui adhèrent à ces idées, mais qui éprouvent de grandes difficultés à les implémenter en regard des aînés et des normes dites « internationales ».

Des réflexions et discussions sur le sujet ont toutefois lieu à l'EPA, notamment dans le cadre de cours du programme de licence en Gestion du patrimoine culturel donnés par la professeure Manuelina Maria Duarte Cândido en 2024, qui résume, lors d'une allocution en classe, la situation comme suit :

La muséologie sociale naît du croisement de savoirs issus de divers domaines et des pratiques sociales, sans liens disciplinaires et sans se limiter à ce qui se produit dans les universités, car elle est guidée par l'interdisciplinarité et l'interculturalité. Il s'agit d'une réflexion combinée à un travail pratique et militant pour l'usage social du patrimoine, compris de manière large et intégrée, en

tenant compte de son potentiel dans la lutte pour les droits de la personne, la citoyenneté, la diversité, la justice sociale et environnementale. Il s'agit donc d'un travail d'appropriation du patrimoine pour assurer la promotion des différentes formes d'existence, en particulier les plus vulnérables et invisibles, déclenchant des processus de transformation sociale. Elle s'effectue à la fois à travers de nouvelles pratiques dans les musées existants, et surtout, à travers de nouveaux processus de muséalisation qui émergent des communautés et qui se revendiquent parfois de l'appellation musées.

Le positionnement de Duarte Cândido est essentiel pour comprendre que ce qui donne sens et fonde le musée, dans une perspective contre-muséologique, relève avant tout de la volonté des communautés. Françoise Vergès (2023) endosse cette perspective dans son dernier ouvrage et appelle à la décolonisation des musées.

La muséologie sociale en Amérique latine, région où elle est apparue et où elle a prospéré, est conçue d'une façon plus décloisonnée que dans le monde francophone, à l'exception peut-être au Québec, lieu d'origine en 1984 du Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM) et du phénomène des écomusées, plus ancien mais relativement marginal en France. Les racines profondes de ce mouvement remontent à la Table ronde de Santiago du Chili sur le rôle des musées en Amérique latine, organisée par l'UNESCO et par le Conseil international des musées (ICOM) en 1972 (Chaves, 2024). La Déclaration qui en émana affirme l'importance du développement social et de la participation de la population aux processus de muséalisation, des approches interdisciplinaires et de la reconnaissance de types de musées contestés, comme les musées communautaires.

Le Bénin a été partie prenante de la construction de cette nouvelle conception muséale, puisque Stanislas Adotevi, d'origine béninoise, avait alors prononcé une conférence intitulée « Le musée inversion de la vie », dans laquelle il opposait les musées nécrophiles aux musées biophiles (Adotevi, 1992). De plus, il s'insurge manifestement contre les élites des anciennes puissances coloniales en exprimant que : « Ce monde est sans doute en train de disparaître, mais le musée demeure encore le lieu de la concentration magique des obsessions poussiéreuses d'une classe qui croit toujours à l'extension de son pouvoir » (Ibid., p. 121). Notons également la présence du Mexicain

Mário Vasquez, qui expérimentera depuis le Musée national d'anthropologie, situé dans la capitale, un modèle de musée décentralisé appelé *Casa del Museo*. Soulignons par ailleurs l'apport à ce courant du pédagogue brésilien Paulo Freire, clairement influencé par la pensée de Frantz Fanon (1952), intellectuel d'origine martiniquaise engagé dans la décolonisation, et de Lélia González (1983), anthropologue brésilienne, pionnière du féminisme intersectionnel².

Le continent africain a aussi contribué au renouveau muséologique à travers la production d'Alpha Oumar Konaré, ancien Président de l'ICOM d'origine malienne, et d'Ousmane Sow Huchard, un Sénégalais intéressé par l'écomuséologie, mais principalement grâce à l'expérience emblématique des banques culturelles du Mali et du Musée national du Niger, l'un des premiers lieux à valoriser le patrimoine immatériel (Bondaz, 2009) et à opérer dans un parc plutôt que dans un simple bâtiment³. Parmi d'autres publications plus récentes sur le sujet, mentionnons l'ouvrage d'Edouard Nzoyihera (2024), *Les musées en Afrique orientale : contribution à leur décolonisation*. Puis, à Porto-Novo en 2024, l'EPA a abrité au courant du mois de novembre un colloque international consacré à l'avenir du Musée africain.

Malgré cette longue tradition de penseurs dissidents, on observe que la conception contemporaine du musée au Bénin reste classique et que les concepts avancés dans la période 1960-1984 ont plus ou moins été abandonnés.

1.2 Situation actuelle au Bénin

Comment se structure l'offre muséale au Bénin ? Qui en sont les acteurs et en quels termes s'expriment les perceptions et perspectives à leur endroit ? Telles sont les questions indispensables pour faire un état des lieux dans ce secteur. Il est noté que les musées contemporains au Bénin sont issus d'un héritage associant des musées d'initiatives privées à

² Dans la démarche d'ouverture interdisciplinaire et aux épistémologies non dominantes, notamment en provenance du Sud global, il n'est pas rare de voir en citation dans les textes de muséologie sociale, des sociologues, des philosophes et même des romanciers qui ne se sont pas consacrés à l'étude spécifique des musées, comme Edward Said, Homi Babba, Achille Mbembe, Chimamanda Adichie ou Aníbal Quijano.

³ On peut aussi consulter le numéro 70 d'*Africultures* de 2007 ou l'ouvrage *Quels musées pour l'Afrique ? Patrimoine en devenir*, dont les articles interrogent déjà en 1992 les modèles du musée africain.

des musées publics d'envergure nationale, régionale ou locale. Parmi ces musées, les plus emblématiques subissent présentement de lourdes transformations. En effet, depuis l'élection du président Talon, le patrimoine culturel est appréhendé sous l'égide de l'Agence nationale du patrimoine touristique (ANPT) comme un important levier de l'économie du pays et de la stratégie politique dite du Bénin Révélé⁴. Les projets de créations et de rénovations de musées sont multiples, avec une ouverture vers de nouveaux formats. Dans ce contexte, différents types d'acteurs entrepreneurs proposent divers modèles de mise en valeur de la culture béninoise.

À ce titre, quatre nouveaux projets muséaux de classe internationale sont en construction. Il s'agit du Musée international de la mémoire et de l'esclavage (MIME) à Ouidah, du Musée de l'Épopée des Amazones et du Royaume de Danhomè (MURAD) à Abomey, du Musée international du Vodùn à Porto-Novo et du Musée d'art contemporain intégré dans le projet de village artisanal de Cotonou. Dans le registre des anciens musées rénovés, on compte le Musée da Silva, le Musée ethnographique Alexandre Senou Adande et le Musée Honmè à Porto-Novo. À ces derniers, on doit ajouter les autres initiatives muséales, telles la Route des couvents Vodùn et la Route des Tata, ces maisons à l'architecture si particulière du pays Otammari⁵ ou encore l'arène de la Gaani. L'écosystème qui se met en place requiert toutefois la formation de ressources humaines et la sensibilisation des jeunes aux métiers du patrimoine.

L'EPA s'inscrit dans cette démarche et contribue à la restructuration du champ muséal en offrant une formation initiale de niveau licence⁶. Les étudiants sont invités à interroger leurs conceptions du musée et de la muséologie dans un contexte où ce champ est en plein bouleversement. Bien que leur vision soit dynamique et innovante, on constate que la référence aux grands musées « bourgeois » occidentaux s'impose. Dès les premiers échanges, les étudiants définissent le musée comme « un espace aménagé et contenant des artefacts destinés à un public donné » dont la mission « consiste en la valorisation d'objets patrimoniaux mis à sa disposition ».

⁴ Pour plus d'informations : <https://www.beninrevele.com/>.

⁵ Pour plus d'informations sur l'ensemble des projets de valorisation du patrimoine culturel béninois, en cours de construction, veuillez consulter le site Web de l'ANPT : <https://www.anpt.bj/projets/>.

⁶ Voir les sites <https://www.epa-prema.net/> et <https://www.epa-prema.net/category/programme-y-h-a/> pour consulter le programme hébergé par l'EPA.

Pour bonifier leur réflexion et l'ancrer davantage dans leur contexte social et territorial, la formation à l'EPA propose la découverte des multiples projets autour d'eux, leur permettant d'envisager d'autres expériences et modèles du musée, comme le révèle ce témoignage : « j'ignorais toutes les possibilités et le potentiel que mon environnement immédiat pouvait m'offrir à valoriser ». Ainsi, lorsque ces jeunes s'initient au sein de leur programme, ils expriment leurs ressentiments en ces termes : « à mesure que nous avançons dans nos cursus de formation et que nous acquérons de nouvelles expériences, nous découvrons d'autres modèles de musée, qui diffèrent radicalement de ce que nous avions l'habitude de croire ». Ils s'approprient ainsi l'idée d'un musée plus étroitement lié aux communautés qui l'entourent.

La conception dominante du musée, souvent loin des réalités des communautés de leur territoire d'implantation, fige l'établissement dans un cadre formel qui restreint l'esprit d'innovation et de participation aux transformations en cours dans le champ muséal dans plusieurs régions du monde. Plusieurs travaux scientifiques évoquent ces conceptions figées de la réalité muséale en Afrique, dont ceux d'Effiboley (2015, p. 33) qui fait remarquer, en ce qui concerne le cas du Bénin, que le point faible de ces travaux est qu'ils n'abordent pas les musées comme un phénomène qui se développe dans un cadre national avec ses contraintes et priorités. À preuve, aucun travail n'avait jusqu'à présent mis en lumière cette dimension nationale qui dépend de l'histoire du pays, de sa situation économique et sociopolitique, mais également des ambitions de ses leaders.

L'idée du musée « bourgeois » occidental transparait dans les catégorisations que font les étudiants : l'analyse de l'exercice qui leur est proposé, visant à établir une liste de « ce qui fait ou ne fait pas musée », montre que, de façon générale, les sites ayant déjà un cadre légal ainsi qu'une reconnaissance institutionnelle sont principalement cités et que les expériences communautaires et les projets atypiques sont négligés. La formation à l'EPA permet ainsi aux étudiants de découvrir et de reconnaître les muséologies insurgées à l'œuvre, notamment avec le cas de l'*African Foodseum* et celui du Centre Culturel Ouadada, acteur de la rénovation des places Vodùn de Porto Novo.

En définitive, les étudiants de l'EPA ont cumulé 45 différents sites qu'ils considèrent, à partir de leurs propres critères, comme des musées au Bénin (Tableau 1). Vingt-deux sont considérés comme faisant partie du paysage muséal public béninois, ce qui contraste avec les

statistiques fournies par Sogan (2020)⁷ attestant de l'existence de huit musées nationaux. Les étudiants identifient les musées et sites dans dix-huit communes du Bénin et treize sites dans la seule ville de Porto-Novo.

Les programmes d'étude de l'EPA offrent la possibilité à ces jeunes de décloisonner leur regard par rapport aux réalités et projets en développement au Bénin. Ils ouvrent leur perception de ce qui fait musée. Si cette école promeut les musées non seulement comme des lieux de conservation, mais également comme des espaces vivants et interactifs qui reflètent une identité et une culture, l'exercice d'établir une liste montre les enjeux quant à l'intégration des formats non conventionnels de musée et la nécessité d'accompagner les néophytes dans leur démarche de reconnaissance de ces lieux.

⁷ Richard Sogan, chargé du projet « Route des Couvents Vodùn/Orisha » auprès de l'ANPT, recense
⁸ musées nationaux : Musée Honmè et musée ethnographique de Porto-Novo, Palais royaux d'Abomey, musée historique de Ouidah, musée ethnographique et de plein air de Parakou, musée de Kinkinhoué, musée régional de Natitingou et musée Kaba de la résistance.

MUSÉE	VILLE	STATUT
Musée Honmè	Porto-novo	Public
Jardin des Plantes et de la Nature	Porto-novo	Public
Musée Ethnographique Alexandre Senous Adande	Porto-novo	Public
Musée Abdoul Serpos Tidjani	Porto-novo	Privé
Musée de Takon	Takon	Privé
Musée de la feuille	Porto-novo	Privé
Musée des masques	Adjara	Privé
Musée Akaba Idena	Kétou	Public
Musée du berceau du (masque) Guèlèdè	Kétou	Privé
Musée de la Nature Tropicale	Cotonou	Privé
Musée Villa Karo	Grand-Popo	Privé
Musée de la chasse et de fâ	Savalou	Privé
Musée du Soleil	Ouidah	Privé
Musée Gnonas Pédro	Lokossa	Privé
Musée Egbakoukou	Dassa	Privé
Petit Musée de la Récade	Calavi	Privé
Musée Plein air de Parakou	Parakou	Public
Musée régional de Natitingou	Natitingou	Public
Musée Danri Nikki	Nikki	Public
Stèle du résistant Kaba	Natitingou	Public
Musée de la fondation Zinsou	Ouidah	Privé
Musée historique d'Abomey	Abomey	Public
Musée de la musique	Parakou	Privé
Maison du Brésil	Ouidah	Public
Musée régional de Kinkinhoue	Djakotomey	Public
Musée Banque culturelle Taneka	Copargo	Privé
Musée Avimadjessi	Ahazon	Privé
Musée Don Fransisco de Souza Chacha	Ouidah	Privé
Musée des sciences naturelles	Cotonou	Public
Musée Olympique du Bénin	Cotonou	S.O.
Musée Kaba de la résistance	Natitingou	S.O.
Musée d'histoire de Ouidah	Ouidah	Public
Musée d'art contemporain de Ouidah	Ouidah	S.O.
Musée Mamiwata de la Villa Karo	Grand-Popo	Privé
Musée des quatre places connectées "Tè-Agbanlin"	Porto-Novo	S.O.
Place Nonvitcha de Grand-Popo	Grand-Popo	Public
Musée de la cathédrale Notre-Dame de Lourdes	Dassa	Public
Rivière noire d'Adjara	Porto-Novo	Privé
Musée Da-Silva	Porto-Novo	Privé
Musée d'Art et du Vodoun Isèbayé	Porto-Novo	Privé
Le Temple Abèssan	Porto Novo	S.O.
African Foodseum	Porto Novo	Privé
Musée du Tissu	Ouidah	S.O.
Musée de la feuille	Porto Novo	Privé
Rivière noire d'Avrankou	Adjara	Public

Tableau 1 - Liste des musées du Bénin, selon les étudiants de l'École du Patrimoine Africain.

2. Créer des musées non conventionnels au Bénin

L'analyse du contexte muséologique béninois témoigne de profondes mutations, révélant une évolution significative des pratiques et des conceptions muséales. À travers les paragraphes suivants, la transformation de la muséologie béninoise est présentée à partir de deux cas d'étude proposant un usage social du patrimoine et une conception alternative de ce qui peut constituer un musée aux yeux des étudiants. Ce cadrage a été utilisé pour observer des initiatives populaires de valorisation du patrimoine culturel à Porto Novo. La recherche associait deux professionnels, Prince Gbegnito, docteur en anthropologie culturelle et chercheur à l'EPA, et Mathieu Fribault, anthropologue africaniste docteur de l'EHESS de Paris en poste pour la coopération française à l'EPA, aux étudiants de Licence de l'EPA.

Dans leur présentation, certains projets revêtent les caractéristiques de muséologies insurgées sans pour autant s'en revendiquer publiquement, certainement pour éviter tout démêlé avec les autorités. C'est le cas de l'*African Foodseum*, qui s'ouvre sur le patrimoine culinaire, et des projets de rénovation des places Vodùn menés depuis quelques années par le Centre culturel Ouadada.

2.1 *African Foodseum*

Comme le reconnaît Belorgey (2011), l'alimentation crée une hiérarchisation sociale. L'auteur explique que : « Socialement construits, les goûts se diffusent aussi d'une classe à l'autre et donnent lieu à des phénomènes de distinction » (Idem, p. 3). Ainsi, les porteurs du projet *African Foodseum* se font les relais de différentes voix au Bénin, notamment celles de leurs publics, qui stipulent que la diversité des savoirs et savoir-faire culinaires tout comme les recettes du terroir sont menacées. Bien que cette affirmation reste à étayer scientifiquement, on observe dans les pratiques de la restauration citadine que la variété de l'offre en plats originaires d'Afrique est limitée au regard des traditions existantes. Deux personnes expertes de l'*African Foodseum*, Marianne Saisonou et Akwegnon Kiki, constatent ainsi la nette baisse de la diversité des plats régionaux dans la capitale. Selon elles, l'offre des restaurants puise dans les aliments déjà transformés ou privilégie l'importation massive de

produits venant d'autres continents. L'offre de restauration rapide, associée à la malbouffe, se multiplie.

Hors des restaurants, les acteurs du patrimoine culinaire qui travaillent avec elles sont d'accord sur un fait : le faible transfert intergénérationnel des recettes, particulièrement dans les contextes urbains. Les repas étaient autrefois régis par la coutume. Par exemple, dans le Dahomey (actuel Bénin), le petit mil *likun*, premier et sacré, est un don de dieu (*Mahu*) et on le prépare avec les pâtes (*wo*) *lio* (proche de l'akassa) et *akandji*, qui est plus compacte et sucrée. On préparait également autrefois une boisson, *lihan*, qui était destinée au Vodùn (Juhé-Beaulaton, 2002, p. 2). C'est sur la base de ces observations et analyses, adossées à une passion pour le terroir, que l'*African Foodseum* est né, d'abord avec la volonté de faire un musée, puis sur les conseils d'amis, d'y adjoindre un restaurant.

Pour les porteurs de ce projet, leur action est totalement en phase avec la politique culturelle du gouvernement béninois et plus largement avec un enjeu important pour l'Afrique : la valorisation de son patrimoine culturel. En effet, il n'est plus à démontrer que l'alimentation constitue un élément central de l'identité culturelle des sociétés et de leur patrimoine à différentes échelles sociales et à travers une série d'éléments qui relie matières premières, savoir-faire, traditions, goûts particuliers, créativité et formes de socialisation. Selon l'*African Foodseum*, les ingrédients autant que les outils de cuisine sont traditionnels et un visiteur peut les voir en action puisque la cuisine est visible depuis la salle de restauration. Mais au-delà d'une expérience visuelle, celle-ci peut activer les cinq sens. Une recherche sur les recettes traditionnelles est à la base du projet de création de ce lieu qui se réclame de l'étiquette « musée » en raison de sa volonté de conservation et de transmission du patrimoine culinaire de la région Ouémé.

2.2 Places rénovées du Vodùn

Le projet de Centre Culturel, Artistique et Touristique Ouadada est l'initiative de l'historien de l'art Gérard Bassalé. Il a pour objectifs de « promouvoir l'art, la culture, le patrimoine local, le tourisme responsable, l'échange interculturel et le partage des compétences. Il rassemble un lieu d'exposition, un espace de spectacles, un studio, un restaurant ainsi qu'un hébergement, et réalise l'inventaire et la promotion

du patrimoine culturel et artistique qui ont déjà donné lieu, par exemple, à près de deux douzaines de cartes touristiques de Porto-Novo disponibles gratuitement en ligne⁸.

Bassalé s'est intéressé aux places Vodùn à partir du constat d'un manque d'information à leur propos pendant son parcours universitaire. Il a réalisé pendant trois ans une carte visant à répertorier et à visibiliser ces places. Ces lieux sont pour lui des espaces de transmission de la mémoire collective, considérant l'importance de la tradition orale pour les populations concernées. Les places Vodùn portent les noms des divinités qui sont là et nomment également tous les anciens quartiers de Porto-Novo.

Ainsi, une cinquantaine de places aux fonctions multiples ont été répertoriées par ses enquêtes, mais Bassalé en suppose l'existence d'environ une centaine. Il s'agit d'une multitude de lieux de cohésion sociale, de pratiques culturelles et spirituelles, de transmission de mémoire collective entre générations, mais également des lieux essentiels de mixité, de proximité et de convivialité dans la vie quotidienne. Leur existence et préservation offrent aux populations l'occasion de découvrir un patrimoine intangible, traditionnellement très peu accessible, constitué d'objets culturels, reliques, parures, louanges, chants, percussions et danses sacrées exécutées par des adeptes du Vodùn (Éclosions urbaines, 2021).

L'historien s'est impliqué depuis 2015 dans la démarche des travaux de rénovation de ces places, qui s'étalent en moyenne sur un an et associe la communauté concernée, dans une perspective de participation et de co-construction inaugurée par un festival appelé Écllosion Urbaine, qui célèbre la culture Vodùn. Une dizaine de places Vodùn sont déjà rénovées en s'appuyant sur les savoir-faire des artisans et des artistes locaux. Le Centre Ouadada fournit un soutien aux habitants des places rénovées pour la structuration associative et administrative. Ces associations d'habitants deviennent responsables de l'entretien des sites et du développement des circuits de tourisme responsable.

Le témoignage de Gérard Bassalé est important pour comprendre la complexité symbolique de ces lieux :

Le patrimoine ici n'est pas constitué que de monuments.
Il est matériel et immatériel. C'est-à-dire que vous

⁸ Voir : <https://www.ouadada.com>.

pouvez passer à côté d'un patrimoine béninois sans vous rendre compte que vous êtes en présence d'un patrimoine. [...] Là, nous sommes sur une place. Et sur cette place vous voyez qu'il y a un mécanicien qui est en train de réparer des motos [...] et des gens qui sont assis sur des bancs. Pour un profane, c'est un espace public qui n'est pas forcément une place importante. Or, il s'agit d'une place Vodùn. Il suffit que le prêtre Vodùn ou le chef de la collectivité familiale attire votre regard sur les éléments du patrimoine, les divinités qui sont sur la place, et tout de suite vous changez de regard. Par exemple, à l'intérieur de ce portique, vous avez des franges de raphia, mais c'est une forme d'écriture. Il n'est pas écrit « interdit à toute personne non initiée d'entrer, de traverser cette porte », mais tout Béninois en voyant ce symbole le sait. Vous tournant vers le Legba⁹ qui est sur la place, vous verrez qu'il est aussi entouré de feuilles de raphia pour montrer que l'élément que vous y voyez est sacré, une divinité. Il ne faut pas jouer avec. [...] Ceux qui sont étrangers à cette forme de croyance ne peuvent pas décoder. [...] C'est un patrimoine universel, parce qu'ici, nous sommes dans la culture Vodùn, qui n'est plus propre à l'Afrique de l'Ouest, car on la retrouve en Haïti, au Brésil et à Cuba. Cette matérialisation de Legba ne date pas de 10, 20 ou 30 ans, mais est là depuis des siècles, depuis la création de cette place, donc la fondation de la ville¹⁰.

2.3 Que retenir de ces expériences ?

L'*African Foodseum* possède maintes caractéristiques d'un « musée intégral », dont celle d'être un musée vivant composé non pas de collections décontextualisées, mais d'un patrimoine en usage. Ce musée du repas, selon la traduction des initiateurs, cherche à contrecarrer les habitudes alimentaires venant de l'étranger (chawarma, hamburger, etc.).

⁹ Legba est une déité qui protège un espace ou territoire délimité, séparant le monde des humains et le monde des non-humains. Legba est un intermédiaire et un messager de Dieu.

¹⁰ Entretien avec Gérard Bassalé, sur *Éclotions Urbaines*, 2021 : <https://www.eclotions-urbaines.com/le-projet/les-places-vodun>.

Il s'insurge contre la perte d'un patrimoine et résiste à la prolifération des restaurations de la malbouffe et de la standardisation. Le projet est en même temps un combat économique, puisqu'il veut montrer que les produits et les savoir-faire locaux sont valorisables. Il constitue donc simultanément une démarche entrepreneuriale et sociale.

Le projet de rénovation des places Vodùn de Porto-Novo porté par le Centre Ouadada montre une dynamique de revendication d'une identité patrimoniale qui regroupe des communautés locales. Il vise à valoriser le patrimoine architectural Vodùn et à montrer le rôle social, économique, religieux et culturel de ces lieux. Espaces publics verts et rares, ils accueillent au quotidien des divertissements et des personnes en quête de repos. La désuétude des infrastructures répertoriées, qui doivent subir des rénovations pour continuer d'exprimer leur identité religieuse et leur histoire, tient au fait que l'identité Vodùn est attaquée par les mouvements chrétiens, en particulier le christianisme céleste.

Les deux projets ont donc en commun avec la muséologie sociale l'initiative extra-gouvernementale, la valorisation d'un patrimoine populaire et immatériel, la perspective interculturelle au-delà de l'interdisciplinarité et la représentation des groupes sociaux encore en marge des politiques patrimoniales. Nous y voyons aussi la marque de savoirs situés : recettes et rituels en voie d'abandon ou d'invisibilisation.

3. Décrypter la muséologie sociale au Bénin

3.1 « Ouadada » ou la bienvenue dans les communautés béninoises

Si un concept est généralement porteur de significations, celui de *ouadada*, qui signifie « la bienvenue »¹¹, ouvre selon nous la porte à la compréhension de la muséologie sociale en contexte béninois. Ainsi, inspiré par l'existence du Centre Culturel Ouadada à Porto Novo, le concept *ouadada* synthétise à nos yeux les approches populaires et parfois insurgées, comme celle du Centre Culturel offrant une Muséologie ouverte et accueillante, où les gens du Bénin se sentent plus à l'aise pour

¹¹ En langue yoruba : *èwa dada*, « soyez les bienvenus » ou *wa dada*, « bienvenue », d'après Gérard Bassalé.

entrer. C'est donc une « Muséologie Ouadada » que propose encore l'*African Foodseum* et d'autres initiatives rapportées par les étudiants de l'EPA.

Bien que nous ne remettons pas en cause tout l'effort consenti par les autorités béninoises dans le cadre du renouvellement de l'offre muséale au Bénin, nous sommes cependant critiques de l'importation des modèles de musées du Nord global, avec des projets architecturaux d'impact, qui peuvent attirer un tourisme international, mais éloigner les locaux. La réponse n'est pour l'instant que partielle, en l'absence d'un travail de recensement méthodique¹².

Il s'avère opportun de critiquer les assises des quatre grands musées actuellement en construction au Bénin en dénonçant le recours à des modèles de musées présentant des collections de manière décontextualisée. Depuis les indépendances, l'absence de musées de classe internationale pouvant conserver les biens selon des normes adéquates a été l'un des arguments majeurs assésés aux États africains pour justifier le refus de restituer les biens africains captifs des musées européens (Savoy, 2023). Or, les musées en voie d'ouverture au Bénin invalideront cet argument. En outre, le Musée international du Vodùn (MIV), qui fait partie des initiatives de rapprochement du Bénin vis-à-vis des diasporas afro-américaines, propose de faire de cette religion animiste une religion internationale parmi d'autres. Il demeure que ces musées ignorent le peuple : ils se construisent sans que les principaux héritiers du patrimoine présenté ne les comprennent, si bien que ces projets suscitent avant tout de l'enthousiasme auprès des artistes, des classes sociales favorisées et des élites locales.

Comme le travail de la recherche scientifique étant parfois d'anticiper des phénomènes, il s'avère opportun de critiquer les assises des quatre grands musées actuellement en construction au Bénin, en dénonçant le recours à des modèles de musées présentant des collections de manière décontextualisée. Toutefois, il faut reconnaître que depuis les indépendances, l'absence de musées de classe internationale pouvant conserver les biens selon des normes adéquates a été l'un des arguments majeurs assésés aux États africains pour justifier le refus de restituer les

¹² Pour ce projet de recensement et sa méthode, consultez : <https://www.patrimoine.bj/> et <https://www.gouv.bj/article/2536/sauvegarde-patrimoine-culturel-dans-aires-socioculturelles-eclaircissements-mission-attributions-agences-crees/>. Le programme recense les objets du patrimoine identifiés par les institutions avec l'appui des administrations territoriales. Puisqu'il s'agit en grande partie de patrimoine vivant, les communautés sont parties prenantes du recensement et de la gestion, leur implication leur évitant de subir une patrimonialisation intrusive (Heinich, 2014).

biens africains captifs des musées européens (Savoy, 2023). Les musées en voie d'ouverture au Bénin invalideront cet argument. En outre, le Musée international du Vodùn (MIV), qui fait partie des initiatives de rapprochement du Bénin vis-à-vis des diasporas afro-américaines, propose de faire de cette religion animiste une religion internationale parmi d'autres. Il demeure que ces musées ignorent le peuple : ils se construisent sans que les principaux héritiers du patrimoine présenté ne les comprennent, si bien que ces projets suscitent avant tout de l'enthousiasme auprès des artistes, des classes sociales favorisées et des élites locales.

L'idée d'importer les modèles des grands musées du Nord étonne certains acteurs du patrimoine, alors qu'au Bénin, comme ailleurs en Afrique, le patrimoine est avant tout vivant. Ainsi, en train de sortir de terre, le MIV est entouré par des dizaines de sites Vodùn en activité, couvents et places rénovées par le Centre Ouadada, avec ses praticiens et des rituels fréquents, de la musique et des danses, réhabilitant leur entité Vodùn bien au-delà de Porto-Novo avec le projet gouvernemental de la route des couvents¹³. Or, le patrimoine vivant des places Vodùn est à bonne distance des musées en construction et peu accessible au grand public, notamment en raison de son caractère hermétique, traditionnel et sacré, voire secret en partie. La valorisation de ce patrimoine immatériel au sein du MIV est ardue, car sa nature religieuse s'accompagne de règles et de contraintes spécifiques de monstration, mais témoigne surtout du fait que les autorités et les institutions du pays cherchent encore souvent à mettre les populations devant des faits accomplis et des équipements mis en place sans elles.

En réaction, les étudiants de l'EPA sont intéressés par la Muséologie Ouadada et sont nombreux à proposer dans leur mémoire ou à entreprendre à la suite de leurs études des projets impliquant les communautés, même s'ils n'appellent pas ces lieux projetés « musées ». Certains travaillent avec des familles sur l'accueil de touristes, à partir de contenus patrimoniaux et de dispositifs de médiation co-construits avec des membres de celles-ci. On observe, de plus, le développement de ces dispositifs de contacts, dont les contenus mobilisent l'histoire des familles, les panégyriques, sur le mode du conte, qui proposent une mise en scène de danses en puisant aux masques détenus par des familles, ou invite à

¹³ Page de la Route des couvents Vodùn :

https://www.tourisme.gouv.bj/projects/14/projets-phares__autres-projets/tourisme#:~:text=Mettre%20en%20valeur%20le%20patrimoine%20culturel%20li%C3%A9%20%C3%A0%20la%20pratique.

vivre le quotidien d'un village en participant à des tâches comme fabriquer des produits phares, tel le beurre de karité, de l'huile rouge, de la cueillette à l'usage.

L'argent est déterminant pour une part de ces projets. Le modèle de la banque culturelle, apparu au Mali (Mory et Baba, 2007), s'appuie sur les faibles ressources économiques des collectivités et sur une motivation à gagner de l'argent.

On voit se révéler dans ces projets la nature vivante du patrimoine, avec des contenus qui intéressent ces communautés et qu'elles souhaitent exposer : histoire des familles et liens sociaux, produits identitaires, figures sociales importantes. Ce qui se joue ici est la patrimonialisation d'objets et de pratiques qui relèvent des populations concernées. Cette dynamique fait écho à des démarches de patrimonialisation qui s'observent sur les réseaux sociaux ou des sites internet utilisés pour créer des contenus numériques. Au Bénin, nous pensons au site d'Adéwolé Faladé nommé Mewihonto¹⁴, qui est un exemple, parmi d'autres d'une initiative de la société civile.

3.2 Musées internationaux et « petits pieds nus » à Porto-Novo

La réalité muséale au Bénin déborde largement la perspective qui considère uniquement les musées établis de façon légale et institutionnelle et recouvre ainsi une muséologie en dehors du musée (Sola, 2015) qui s'étend à divers lieux ou aspects du patrimoine, comme le paysage, les savoir-faire, les pratiques ancestrales ou les gardiens de la mémoire.

Les deux expériences que nous avons dépeintes dans ce texte ont en commun la valorisation du patrimoine vivant du Bénin, dont les acteurs sont issus des milieux populaires, soit des classes subalternes dans la production culturelle. Ces deux cas partagent également le défi de la continuité alors que les ressources qui les portent, beaucoup moins grandes que celles accordées aux musées d'État, sont minimales. Leur potentiel d'ancrage dans la population locale et de décentralisation sur tout le territoire national s'avère toutefois plus élevé et plus apte à

¹⁴ Pour le site Mew Honto, suivre le lien : <https://mewihonto.org/>

modifier la perception enracinée dans la mentalité béninoise, à savoir que les musées sont la « chose du blanc » (Adande, 2007, p. 4). L'essor de l'*African Foodseum* démontre l'engagement des jeunes diplômés, y compris des étudiants de l'EPA, dans des activités entrepreneuriales tandis que les places rénovées du Vodùn attestent de la volonté des communautés locales de s'organiser dans une démarche associative autour du patrimoine.

Si un des enjeux les plus importants pour les musées en Afrique est celui des publics locaux et des communautés, l'influence de la muséologie sociale, adaptée au contexte propre du Bénin, induit d'opposer aux musées « bourgeois » européens, caractérisés par la verticalité, un processus de patrimonialisation plus horizontal. La remarque à l'effet que « Les parquets de marbre sont trop froids pour les petits pieds nus » (Cameron, 1994), critiquant le fait que le Musée national d'anthropologie du Mexique attirait presque exclusivement des touristes, est encore d'actualité et nous interpelle. Les places rénovées du Vodùn peuvent-elles fonctionner comme des antennes du MIV et à quelles conditions ? Sinon, comment faire place au secret et à l'usage d'un tel musée par les personnes vodouisantes ? Dans cette perspective, comment gérer les tensions entre l'expression (identitaire) communautaire et les responsables politiques, qui peuvent la percevoir comme un risque pour l'ordre établi ? Peut-on impliquer les communautés sans que cette dynamique ne soit perçue comme une menace pour les projets de musée ?

C'est dans ce sens d'ouverture et d'accueil des initiatives populaires que nous avons adopté le concept *ouadada* comme titre de notre texte. Nous espérons que l'avenir de la muséologie au Bénin signifie la création de rapports plus symétriques entre les différentes cultures, savoirs et patrimoines. Adjectiver cette muséologie avec un mot dans la langue yoruba (*ouadada*) est une manière d'appeler aux métissages, anthropophagies et réappropriations qui ont donné une impulsion, en Amérique latine, à plusieurs muséologies insurgées et décoloniales, comme la muséologie sociale et la muséologie subalterne (Morales Moreno, 2012).

La notion de *ouadada* fait écho à celle du *buen vivir* (bien vivre), dont les racines sont associées aux peuples originaires d'Amérique (ou *Abya Yala*, en langue autochtone, signifiant « terre généreuse » et désignant l'ensemble du territoire américain avant la colonisation) en ce que le « bonheur » ne peut pas être atteint de manière individuelle et

compétitive, à l'instar des sociétés du Nord. Ce concept mobilise une raison libératrice et solidaire, voire anticapitaliste (Marañón Pimentel, 2014, p. 44), qui nous semble bien adaptée et nécessaire dans les contextes du Sud global.

Bibliographie

- ADANDE, J. (2007). Le musée, un concept à réinventer en Afrique. *Africultures*. <https://africultures.com/le-musee-un-concept-a-reinventer-en-afrique-6739/>
- ADOTEVI, S. (1992 [1971]). Le musée inversion de la vie (Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains). Dans Desvallées, A. (dir.). *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1. Éditions W : 119-138.
- BALERDI, I. D. (2008). *La memoria fragmentada: el museo y sus paradojas*. Ediciones Trea. (Biblioteconomía y Administración Cultural, 183).
- BELORGEY, N. (2011). Sociologie de l'alimentation : les cinq portes de l'entrée par les familles. <https://doi.org/10.4000/sociologies.3514>
- BONDAZ, J. (2009). Le génie du lieu. La fusion des patrimoines matériels et immatériels au musée national du Niger. Dans Turgeon, Laurier (dir.), *L'esprit du lieu : entre le patrimoine matériel et immatériel*. Presses de l'université Laval, p. 23-32.
- CAMERON, D. (1994). Les parquets de marbre sont trop froids pour les petits pieds nus. Dans Desvallées, André (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*. Vol. 2. Éditions W., p. 39-58.
- CHAVEZ, J. C. (2024). "El Olvido está Lleno de Memoria": fragmentos, soterramientos e ausências da mítica Mesa Redonda de Santiago do Chile, 1972. Tese de doutorado em Sociomuseologia, Universidade Lusófona.
- DUARTE CÂNDIDO, M. M. (2018). Museums and utopias: the museologist as social and political worker in Waldisa Rússio, implications for contemporary Brazilian Museology. ISS Icofom Studies Series, 46 - Politics and poetics of museology, p. 263-268.
- DUARTE CÂNDIDO, M. M., CORNELIS, M. et NZOYIHERA, É. (2019). Les muséologies insurgées : un avenir possible pour une tradition épistémologique. ICOFOM/ICOM.
- DUARTE CÂNDIDO, M. M. et PAPPALARDO, G. (2022). Reflections for reframing the taboos of collections. In WEISER, M. E., BERTIN, M.

& LESHCHENKO, A. (eds.). *Reflections for reframing the taboos of collections*. ICOFOM / ICOM, p. 31-55. <https://orbi.uliege.be/handle/2268/293817>

Éclosions Urbaines (2021). Les places traditionnelles vodùn, cœur et poumons de l'identité portonovienne. <https://www.eclosions-urbaines.com/le-projet/les-places-vodun>.

EFFIBOLEY, E. (2015). Les musées béninois : du musée ethnographique au musée d'histoire sociale. *Journal of French Studies in Southern Africa*, 44, p. 30-61.

FANON, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Seuil.

GAUGUE, A. (1999). Musées et colonisation en Afrique tropicale. *Cahiers d'études africaines*, vol. 155-156, p. 727-745.

GONZALEZ, L. (1983). Por um feminismo afrolatinoamericano. *Revista Isis Internacional* 8, p. 12-20.

HEINICH, N. (2014). *La fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère*. Éditions de la MSH.

KONARÉ, A. O. et PORTES, É. des (1992). *Quels musées pour l'Afrique ? Patrimoine en devenir*, Actes des rencontres organisées par l'ICOM au Bénin, Ghana et Togo en 1991.

JUHÉ-BEAULATON, D. (2009) Le vodou au cœur des processus de création et de patrimonialisation au Bénin. *Africa e Mediterraneo*, 67, p.16-20.

JUHÉ-BEAULATON, D. (2002). L'alimentation des hommes, des vodoun et des ancêtres. Dans Chastanet, M. et al. (dir.), *Cuisine et société en Afrique : histoire, saveurs, savoir-faire*. Karthala, p. 53-66.

MARAÑÓN PIMENTEL, B. (2014). Crisis global y descolonialidad del poder: la emergencia de una racionalidad liberadora y solidaria. In Marañón Pimentel, B. (coord.). *Buen Vivir y descolonialidad. Crítica al desarrollo y la racionalidad instrumentales*. Instituto de Investigaciones Económicas. p. 20-59.

MORALES MORENO, L. G. (2012). Museología subalterna (sobre la ruinas de Moctezuma II). *Revista de Indias*, 72, 254. p. 213-238.

MORY, Y. & BABA, A (2007). Les banques culturelles du Mali : une expérience porteuse d'espoir. *Africultures* 1, n°70, p. 174-179.

NZOYIHERA, É. (2024). Les musées en Afrique orientale : contribution à leur décolonisation. Universidade Lusófona.

PIMENTEL, T. *et al.* (2007). A teoria, na prática, funciona. Gestão de acervos no Museu Histórico Abílio Barreto. *Revista CPC*, n.3. p. 91-109.

PRIOSTI, O. M. (2010). *Memória, comunidade e hibridação: museologia da libertação e estratégias de resistência*. Tese de doutorado em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO.

SANTOS, M. (2021). Por uma outra globalização do pensamento único à consciência universal. 6ª Ed. Editora Record.

SAVOY, B. (2023). Le long combat de l'Afrique pour son art : histoire d'une défaite postcoloniale. Seuil.

SMEDS, K. (2019). *The future of tradition in museology: materials for a discussion*. Papers from the 42nd symposium held in Kyoto (Japan). ICOFOM/ICOM, p. 50-54. http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Icofom-mono-FutureofTradition-FINAL.pdf

SOGAN, R. (2020). *Quelles politiques muséales pour l'Afrique ? L'exemple du Bénin*. Académie des Sciences d'Outre-Mer. <https://www.academieoutremer.fr/wp-content/uploads/2020/11/4-16102020-Richard-Sogan.pdf>

SOLA, T. (2015). Mnemosophy – an essay on the science of public memory. European Heritage Association - EHA.

SOTO, M. C. (2023). 'E a Palavra se fez Carne': A Influência de Paulo Freire nos Museus e na Museologia. Tese de doutorado em Sociomuseologia, Universidade Lusófona.

VERGÈS, F. (2023). Programme de désordre absolu : décoloniser le musée. La Fabrique.

L'exposition *Ensaio para o Museu das Origens* et la muséologie sociale au Brésil

Andréa Cristina Delaplace

Résumé

Au Brésil, la muséologie sociale se développe sur un terrain fertile depuis la Table ronde de Santiago du Chili en 1972. Elle est au cœur de différentes initiatives muséales qui illustrent ses variations sur le terrain. Ce texte s'intéresse à certains de ces projets, soit l'exposition *Ensaio para o Museu das Origens* présentée à l'*Instituto Tomie Ohtake* et à l'*Instituto Itaú Cultural* à São Paulo en 2023-2024 ainsi que les pratiques adoptées au sein du *Museu do Índio* et du réseau des musées communautaires au Ceará.

Resumo

No Brasil, a museologia social se desenvolve em terreno fértil desde a Mesa Redonda de Santiago em 1972. Ela está no centro de várias iniciativas de museus que ilustram suas variações em campo. Este artigo se interessa por alguns desses projetos, ou seja, a exposição *Museu das origens* apresentada no Instituto Tomie Ohtake e no Instituto Itaú Cultural em São Paulo em 2023-2024, bem como as práticas adotadas no Museu do Índio e na rede de museus comunitários no Ceará.

Introduction

La muséologie sociale a rencontré au Brésil un terrain fertile depuis la Table ronde de Santiago de 1972. Elle est au cœur de différents projets muséaux créés depuis lors tant par l'État que par les organismes communautaires. L'exposition *Ensaïos para o Museu das Origens* (Essais pour le Musée des Origines, ci-après EMO), présentée à l'*Instituto Tomie Ohtake* et à l'*Instituto Itaú Cultural* à São Paulo de septembre 2023 à janvier 2024, relatait un éventail de pratiques engagées dans un pays aux fortes inégalités sociales dans le sillon des réflexions amorcées à Santiago. Du *Museu do Índio* au *Museu das favelas*, l'exposition couvre un pan d'initiatives riches permettant de comprendre l'enracinement de la muséologie sociale sur le territoire brésilien ainsi que ses variations dans des contextes locaux particuliers.

Ce texte examine la manière dont l'exposition s'est développée à partir des essais de Mário Pedrosa, *Ensaïos para o Museu das Origens*, qui donnent leur nom à l'exposition et qui ont été un manifeste pour la reconstruction du MAM-Rio après l'incendie l'ayant ravagé en 1978. Dans un premier temps, un retour sur la naissance de la muséologie sociale et son importance au Brésil est effectué. Par la suite, l'exposition EMO est présentée ainsi que d'autres projets de muséologie sociale concernant des populations autochtones.

1. Émergence de la nouvelle muséologie et élargissement du champ muséal

L'écomusée apparaît au courant de la seconde moitié du XX^e siècle comme une nouvelle forme muséale qui se développe telle une présentation de l'être humain dans son milieu, un mélange entre le musée de plein air et de voisinage, qui repose sur des perspectives analytiques interdisciplinaires. Il s'agit de concevoir un réseau de musées ancrés dans leur territoire et mettant en place des démarches participatives pour la création de collections et d'expositions. Les promoteurs de ce nouveau type de musée, George-Henri Rivière et Hugues de Varine, en proposent

une définition en 1971 lors de la 9^e conférence du Conseil international des musées (ICOM) :

Musée éclaté, interdisciplinaire, démontrant l'Homme dans le temps et dans l'espace, dans son environnement naturel et culturel, invitant la totalité d'une population à participer à son propre développement par divers moyens d'expression basés essentiellement sur la réalité des sites, des édifices, des objets, choses réelles plus parlantes que les mots ou les images qui envahissent notre vie (cités par Rolland-Villemot, 2020, parag. 9).

Les idées et motivations à l'origine de cette perspective croisent les revendications sociales et politiques de l'époque. Ce mouvement induit la transformation des musées institués par les pouvoirs et s'accompagne de la création de nouveaux musées communautaires qui répondent au besoin de différentes minorités d'affirmer leur identité et leur histoire face à un récit national qui tend à gommer les différences.

Plusieurs projets similaires voient simultanément le jour dans différents pays, comme l'*Anacostia Museum* de Washington (1967), la *Casa del Museo* à Mexico (1973) et l'écomusée du Creusot en France (1971). Ce dernier servira de support à la réflexion théorique sur les traits essentiels du musée moderne (Varine-Bohan, 1973) et de modèle pour beaucoup d'autres projets en Europe et ailleurs.

Selon Dagonet (1993, p. 173), depuis la création de l'écomusée, « ce n'est plus tel ou tel qui entre au musée, mais le musée qui pénètre dans tout le territoire [...] Une telle muséologie [...] a sorti la collection de ses murs et l'a vivifié : elle s'est transformée en mémoire vivante et animée ». À cet égard, des revues dédiées à l'étude des musées ont été fondées au Creusot, telle l'édition du CRACAP/Informations, à partir de l'apparition du Centre national de recherche d'animation et de Création pour les arts plastiques, qui a précédé l'écomusée, ainsi que de la revue *Milieux*, publiée à partir de la fin des années 1970 (Brulon Soares, 2015).

1.1 La Table ronde de Santiago du Chili

Au début des années 1970 se développe une réflexion sur le rôle social et politique des musées dans une Europe postcoloniale en France et

à l'international. Une telle conscience critique du musée, de sa pratique et de sa théorie se développe également sur le continent sud-américain.

Ayant pour but de débattre du rôle des musées dans les sociétés latino-américaines et de penser la muséologie en contexte extra-européen, la Table ronde de Santiago du Chili organisée par l'Unesco en 1972 et la Déclaration qui l'a suivie affirment le rôle du musée en tant que service à la société (Brulon Soares, 2015). C'est un moment charnière d'affirmation pour la nouvelle muséologie balbutiante ainsi que pour la muséologie critique en Amérique latine. La conception interdisciplinaire du « musée intégral » conduit au développement d'une nouvelle façon de penser les musées et le patrimoine.

Ce renouveau muséal n'était pas étranger à des événements antérieurs, tels que la 9^e Conférence générale de l'ICOM à Dijon, en 1971, lors de laquelle Stanislas Adotevi, philosophe du Bénin, avait remis en question le rôle des musées traditionnels dans les pays colonisés, attirant l'attention sur un déséquilibre des ressources dont disposent les lieux de mémoire dans différents contextes historiques.

Dans ce mouvement politique et théorique, des muséologues européens recadrent la théorie et les concepts diffusés dans le discours colonial qui caractérisaient la muséologie dominante, créant ainsi une nouvelle approche muséologique qui englobait une vision plus sociale et critique des missions muséales. Les premières réflexions sur cette théorie sont apparues à la fin des années 1980, à une époque où la « crise » des musées était intensément discutée dans le monde entier.

1.2 Le développement d'une muséologie sociale brésilienne

Un demi-siècle plus tard, on constate que les bases de la nouvelle muséologie se sont ramifiées dans le paysage muséal brésilien, notamment autour de démarches participatives qui mettent en avant la parole de populations considérées minoritaires comme les personnes autochtones et afrodescendantes. Des muséologues comme Waldizia Rússio, Mario Chagas et Marília Xavier Curry ont rapidement adhéré au principe d'intégration des voix exclues des discours officiels et des institutions.

Selon Chagas, la muséologie sociale est engagée à réduire les injustices et les inégalités sociales ainsi qu'« à combattre les préjugés, améliorer la qualité de la vie collective, renforcer la dignité et la cohésion sociale, utiliser le pouvoir de la mémoire, du patrimoine et du musée en faveur de la population en général, des peuples autochtones et des mouvements sociaux » (Chagas et Gouveia, 2014, p. 17).

Au Brésil, en particulier, l'urgence de créer des modes d'organisation des connaissances en opposition au modèle eurocentré et colonial, qui met en évidence une représentation de l'autre toujours sous le prisme du regard occidental, a conduit à redéfinir la vocation du musée. Celui-ci serait dorénavant conçu comme un espace participatif de transformation sociale, un musée intégral, au sens des propositions pédagogiques de Paulo Freire, centré sur l'action communautaire et engagé dans la construction de mémoires et de luttes collectives pour les droits des groupes opprimés.

Manuelina Maria Duarte Cândido (2003) analyse la muséologie sociale brésilienne « alignée sur les principes de la nouvelle muséologie, mais sans atteindre une visibilité internationale, même parmi les analystes qui s'intéressent à cet aspect de la muséologie, tel Desvallées (1992 ; 1994) ». Elle attribue ce problème à la barrière linguistique, le portugais connaissant peu de rayonnement hors du monde lusophone. Cette marginalisation de langues moins centrales au sein du champ peut être explorée plus en profondeur comme moyen de maintenir la puissance occidentale, notamment dans le champ de la muséologie. Brulon Soares et Leshchenko (2018) défendent cette thèse dans leur article *Museology in Colonial Contexts: A Call for Decolonisation of Museum Theory*.

2. L'exposition *Ensaio para o Museu das Origens (EMO)*

L'exposition EMO met en évidence la richesse de cette production de la pensée muséale brésilienne. Présentée à l'*Instituto Tomie Ohtake* ainsi que dans les espaces d'exposition de l'*Instituto Itaú Cultural*, elle met en scène les idées de Mário Pedrosa (1900-1981) sur le rôle social des musées dans les années 1950-1970, ancrées dans une conception multiethnique de la culture au Brésil.

Pedrosa était un critique d'art et littéraire brésilien, journaliste et activiste politique. Dans ses activités de critique d'art, il se distingue en

tant que directeur du Musée d'art moderne de São Paulo (MAM) en collaborant à la création du Musée d'art de Rio de Janeiro (MAR), assumant un rôle de premier plan dans l'émergence du mouvement « concretiste » dans cette ville. Il a agi comme secrétaire général de la IV^e Biennale internationale d'art de São Paulo en 1957, après avoir été conservateur de la II^e Biennale quatre ans plus tôt. Il a organisé le Congrès international des critiques d'art dans la ville de Brasilia en 1959, fut vice-président de l'Association internationale des critiques d'art (AICA) entre 1957 et 1970 et président de l'Association brésilienne des critiques d'art (ABCA) en 1962, en plus d'être membre du jury de plusieurs biennales de beaux-arts partout dans le monde.

L'exposition EMO s'inspire de la proposition de Pedrosa pour la reconstruction du MAM-Rio après l'incendie dévastateur de 1978. Pour la critique, outre la restauration, il fallait repenser le rôle social du musée. La réunion des musées d'art moderne existants (*Museu de Arte Moderna/MAM-Rio*), des autochtones (*Museu do Índio*) et de l'inconscient (*Museu do Inconsciente*), ainsi que des projets des musées des arts noirs et populaires visait à réinventer le MAM-Rio en créant un réseau muséal complet et intégré, où plusieurs disciplines dialoguent entre elles grâce aux collections d'art et d'anthropologie. La mission principale de ces musées consiste à mettre en valeur le caractère multiculturel de la société brésilienne sous le nouveau prisme de la muséologie sociale, où des narrations invisibles et inaudibles jusqu'à présent sont mis en lumière : récits de populations afrodescendantes et autochtones exclues socialement à l'instar des personnes atteintes de maladies mentales.

Ce contexte de création de l'exposition est mis en lumière dans son préambule :

Essais pour le Musée des Origines est né de l'union d'Itaú Cultural et de l'Institut Tomie Ohtake avec un vaste réseau d'espaces de mémoire, d'institutions culturelles et de musées brésiliens. L'exposition met à jour et élargit les principes de la proposition du critique pour un musée des origines de l'art. [...] Les espaces d'exposition présentent l'histoire et la collection qui font l'héritage d'un pays riche en récits, diversifié dans ses nuances culturelles et imprégné de revendications pour le droit d'exister dans la dignité et la citoyenneté. Le parcours, qui peut être visité dans n'importe quel ordre,

favorise une conversation fertile qui a pour fondement l'art et la culture, traversant la botanique, l'archéologie mais aussi l'histoire de multiples ascendances. Nous pensons que la démocratisation effective/efficace du domaine culturel dépend de l'intégration des équipements culturels dans la vie communautaire. [...] Il y a beaucoup à faire pour consolider les politiques de mémoire démocratiques et durables, mais cette exposition rappelle que des piliers solides ont déjà été érigés par des voix collectives pionnières – des essais pour l'avenir¹.

Le texte de Pedrosa a été un déclencheur de la réflexion menée par les commissaires Izabela Pucu, Ana Roman et Paulo Miyada. De fait, l'exposition portant le même nom aborde de multiples thématiques, depuis les processus de restitution et de réparation contre-coloniale (*contracolonial*) des collections jusqu'à la patrimonialisation des biens culturels immatériels, en passant par des témoignages de création et de renouvellement de lieux de mémoire relatifs à différents contextes, domaines et échelles de connaissances.

Les commissaires ont cherché à mettre en valeur la coexistence entre ces différences plutôt que de les segmenter :

Les Essais pour le Musée des Origines sont une confluence d'aspects de la culture, de la politique et de la production de la mémoire. Mário Pedrosa a cherché à relier les domaines culturels et symboliques sans adopter une approche encyclopédique ni cacher des agendas et des processus/démarches spécifiques. En ce sens, nous avons choisi de ne pas segmenter les musées et les gestes fondateurs en groupes spécialisés, mais de les faire coexister dans des frictions, laissant résonner des enjeux et des tactiques partagés ou divergents, et déclenchant également les limites des catégories mêmes qui pourraient les encadrer².

¹ Reproduction du texte d'introduction de l'exposition *Ensaio para o Museu das Origens*, Instituto Tomie Ohtake, 2023-2024.

² Catalogue de l'exposition *Ensaio para o Museu das Origens*, Instituto Tomie Ohtake, 2023-2024.

Circulant du *Museu das favelas* au *Memorial da Resistência*, en passant par le Musée d'Art Contemporain de São Paulo (MAC-SP) et la Fondation Biennale, cette exposition a contribué significativement à la réflexion sur des sujets tels que la mémoire, la préservation des collections et du patrimoine culturel et artistique brésilien³. « Il est important de connaître ces initiatives et de stimuler la relation entre elles et beaucoup d'autres avec des activités et des missions similaires pour renforcer notre mémoire patrimoniale », déclare Sofia Fan, responsable du Centre d'arts visuels et de collections d'*Itaú Cultural*⁴.

2.1 Mario Pedrosa : une vision décolonisatrice des institutions

La proposition de fonder le Musée des Origines de Pedrosa s'inscrit dans ce que nous définissons aujourd'hui comme la décolonisation des institutions et l'inflexion des systèmes artistiques vers la démocratie culturelle. Imprégné d'une idée complexe d'« origine », dans un contexte marqué par les processus colonisateurs, Pedrosa a défendu l'idée de réunir cinq musées qui partageraient la même structure. Il a également mis à l'ordre du jour la participation de l'art dans le cadre général de la société et dans les débats pour la (re)démocratisation du Brésil après vingt et un ans de dictature militaire. Le critique voit à ce moment-là une opportunité de recréer le musée et de se réapproprier les notions d'art et d'artiste.

Le projet visionnaire de Pedrosa s'appuyait sur la création d'un réseau de musées qui représenterait l'interdisciplinarité nécessaire, selon lui, pour créer des collections et des expositions qui mettent en avant la

³ Si l'on dresse une liste des institutions représentées dans l'exposition, on observe l'enracinement des aspirations de la muséologie sociale dans maints domaines des luttes sociales au Brésil : Museu do Índio, Museu de Imagens do Inconsciente, Museu de Arte Moderna, Museu da República, Museu Histórico Nacional, Museu do Negro, Museu de Arte Moderna da Bahia, Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, Parque Nacional da Serra da Capivara, Museu de Arte Contemporânea (MAC-SP), Museu Afro Brasil Emanoel Araújo, Fundação Bienal Acervo da Laje, Bloco Carnavalesco Loucura Suburbana, Cais do Valongo, Museu das Remoções, Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, Museu do Homem do Nordeste, Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Marajó, Rede de Museus Indígenas do Ceará, Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos, Museu da Inconfidência, Mina Du Veloso, Casa do Povo Comunidade Cultural Quilombaque, Discoteca Oneyda Alvarenga, Memorial da Resistência, Museu da Diversidade Sexual e Museu de Arte Osório Cesar.

⁴ Pour plus d'informations, consultez : <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/ensaios-sobre-o-museu-das-origens/>.

richesse de la culture brésilienne. La Fondation du Musée des Origines devrait être composée de cinq musées : *Museu do Índio*, *Museu de Arte Virgem* (*museu do Inconsciente*), *Museu de Arte Moderna*, *Museu do Negro* et *Museu de Artes Populares*. Indépendants les uns des autres, ces musées étaient toutefois rattachés d'une certaine manière. Le *Museu do Índio* disposait déjà de sa propre structure, de ressources de base et d'une riche collection, mais sans emplacement approprié. Les autres musées étaient à construire ou à (re)structurer.

Ce projet du réseau muséal est imaginé par Pedrosa comme une forme de rencontre des voix plurielles de la culture brésilienne et souligne l'importance de mettre en avant la solidarité entre les pays latino-américains. Il reçoit d'ailleurs une invitation de Salvador Allende, alors président du Chili, pour créer le Musée de la solidarité à Santiago, dont les collections se composent de dons d'artistes sous forme d'hommage à la population chilienne. Il répond à cet appel par une lettre où il met en avant le rôle social du musée :

En un peu plus d'un an, l'institution a reçu environ 900 œuvres d'artistes convaincus que la création artistique devait être au service de la communauté et non se limiter aux collections des pays riches. [...] Ce musée représente la victoire sur la pauvreté, la routine, le commercialisme et un petit pas vers un nouveau conditionnement social de l'art dans sa relation avec les travailleurs et les minorités condamnées à l'oubli⁵.

La singularité des musées autochtones réside dans la manière dont les préoccupations décoloniales suscitées par l'exercice démocratique s'inscrivent dans leurs espaces et dans les pratiques anticoloniales (*contracoloniais*) exercées par les peuples concernés pour défendre leurs territoires : territoires physiques, terres et villages, mais surtout territoires de pensée (imaginaires), de langage et de relations des mondes possibles.

Depuis l'incendie du Musée national de Rio de Janeiro, qui regroupait la plus grande collection d'objets autochtones du Brésil, le *Museu Paraense Emílio Goeldi* à Belém, dans l'État du Pará, axée sur la recherche et rattachée au ministère brésilien de la Science, de la

⁵ Ce texte et la sélection de documents liés au Musée de la solidarité sont le fruit d'une collaboration avec la chercheuse Luiza Mader Paladino.

Technologie, de l'Innovation et des Communications, constitue l'institution de référence. Depuis sa fondation en 1866, ses activités se sont concentrées sur l'étude scientifique des systèmes naturels et socioculturels de l'Amazonie ainsi que sur la diffusion des connaissances et des collections liées à la région.

3. *Museu do Índio* : un projet politique de Darcy Ribeiro



Vue de l'exposition *Origens*.
Crédit photo : Andréa Cristina Delaplace, 2024.

Dans sa proposition originale, Pedrosa met en avant l'importance des cultures indigènes et de la collection du Museu do Índio

pour reconnaître la matrice originale de la culture brésilienne. Ce musée, fondé en 1953 à partir de la collection rassemblée par Darcy et Berta Ribeiro, compte parmi les mesures de préservation et de sauvegarde du patrimoine autochtone mises en place, d'une nature différente du Musée national, fondé en 1818 par Dom João VI (alors *Museu real*), où les objets autochtones étaient souvent traités comme des objets exotiques dignes d'un « cabinet de curiosités », comme aux débuts de tous les musées coloniaux.

Pionnier de la consolidation des structures culturelles et scientifiques, ce musée, conçu par Darcy Ribeiro dans le cadre du Service de protection des autochtones, est actuellement rattaché à la Fondation nationale des peuples autochtones. Seule institution du gouvernement fédéral consacrée aux différentes cultures autochtones locales, son mandat consiste à diffuser les savoirs et cultures traditionnels donnant à voir une image plus authentique de ces populations⁶. Elle a sous sa garde des milliers de documents, pièces ethnographiques et publications concernant les sociétés autochtones⁷. Tout au long de son histoire, le musée a été confronté à des difficultés qui ont abouti à sa fermeture au public au cours de la dernière décennie.

Dans les onze salles de l'ancien bâtiment principal, le *Museu do Índio* organisait des expositions temporaires de pièces et de photos. Dans les jardins de l'institution, il y avait comme décors une maison et une ferme Guarani, une cuisine et une maison *Xinguan* ainsi que des malles du rituel *Xinguan Quarup*. Le 28 novembre 2018, le musée a lancé la collection ethnographique numérique des peuples autochtones du Brésil, qui contient 20 000 objets provenant de 150 peuples autochtones, permettant l'accès et le partage d'éléments précieux de la culture et de l'histoire du pays.

Comme l'a soutenu le muséologue et chercheur Mario Chagas :

Même si l'imagination muséale de Ribeiro se situait dans le paradigme classique de la muséologie, on doit

⁶ Pour plus d'informations, voir : <https://www.gov.br/museudoindio/pt-br/assuntos/visitacao>.

⁷ Sa riche collection, relative à la plupart des sociétés autochtones brésiliennes contemporaines, se compose de 14 000 pièces ethnographiques, 16 000 publications nationales et étrangères spécialisées en ethnologie et autres domaines connexes à la Bibliothèque Maréchal Rondon, 50 000 images sur divers supports, dont 3 000 photographies déjà numérisées et stockées sur CD-ROM, environ 200 films, vidéos et enregistrements sonores ainsi que 500 000 documents textuels à valeur historique sur divers groupes autochtones et sur la politique autochtone du Brésil de la fin du XIXe siècle à nos jours.

reconnaître que le *Museu do Índio* a assumé des orientations politiques claires en soutenant les luttes des peuples autochtones pour leurs droits. En ce sens, il se tourne vers de nouvelles pratiques, comme la création de musées par les peuples autochtones eux-mêmes. En plus de montrer la richesse de certains objets de la collection, l'ensemble présenté cherche à mettre en valeur à la fois le soutien apporté par le musée aux archives du patrimoine matériel et immatériel des peuples autochtones et ses processus de requalification des collections et de débat autour des actions des peuples autochtones dans des mouvements de réappropriation de pratiques culturelles menacées par diverses violences coloniales et contemporaines⁸.

Les fonctions actuelles du *Museu do Índio* comprennent le soutien aux processus de recensement et d'enregistrement du patrimoine culturel (im)matériel, de la cosmologie et des savoir-faire des différents peuples autochtones. Les rapports des premières années de son fonctionnement révèlent les perspectives qui ont guidé sa fondation dans les années 1950, lorsque les luttes pour les droits des peuples autochtones se déroulaient en opposition aux projets de développement économique du pays. D'autres documents soulignent l'importance du musée en tant que centre de documentation ethnographique, rôle qu'il a commencé à jouer en 1975 avec la collecte de collections documentaires provenant d'autres centres régionaux. Parmi les documents rassemblés se trouve le Rapport Figueiredo de 1967. Retrouvé en 2013, le dossier de plus de 7 000 pages relate les atrocités commises contre les peuples autochtones dans tout le pays⁹.

Dans les termes de Krenak et Campos (2022, p. 50-51), écrivain et activiste autochtone :

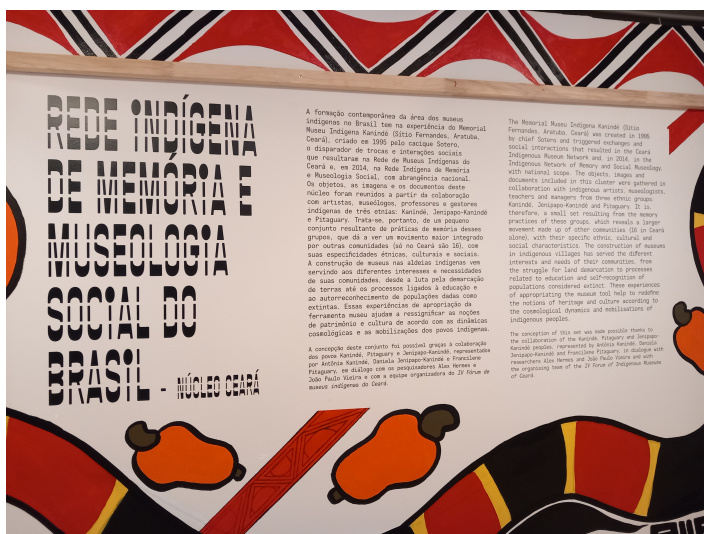
Si nous avons l'occasion de réfléchir dans le domaine de la mémoire et du patrimoine culturel, il serait intéressant d'observer comment, au cours des 40 dernières années, l'État national a évolué dans le traitement de ces questions liées aux peuples non intégrés dans le système

⁸ Propos prononcés par Mario Chagas lors de la table ronde de lancement du catalogue de l'exposition le 25 janvier 2024 à l'*Institut Tomie Ohtake*.

⁹ Voir : <https://www.survivalinternational.fr/actu/9195>.

de propriété privée. Et réfléchir également à l'appropriation des connaissances et de la production intellectuelle de ceux qui ne font pas partie du marché (conventionnel). [...] Je fais référence à ce qui est produit par le champ de la culture et l'espace de nos subjectivités.

3.1 La muséologie sociale mise en avant dans un réseau régional de musées



Museus do Ceará/rede indígena.
Crédit photo : Andréa Cristina Delaplace, 2024.

La formation contemporaine du secteur des musées autochtones au Brésil s'est beaucoup inspirée de l'expérience du *Memorial Museu Indígena Kanindé* (Sitio Fernandes, Aratuba Ceará), créé en 1995 par le chef Sotero. Ce réseau muséal a été un déclencheur d'échanges et d'interactions sociales qui ont donné naissance au Réseau des musées autochtones du Ceará et au Réseau autochtone de mémoire sociale et de muséologie d'envergure nationale. Les objets, images et documents de ce noyau ont été rassemblés grâce à la collaboration d'artistes, muséologues, pédagogues et gestionnaires autochtones de trois ethnies : Kanindé,

Jenipapo-Kanindé et Pitaguary. Il s'agit donc d'un dispositif expositionnel résultant des pratiques mémorielles de ces groupes, parmi les seize que compte la région, avec leurs caractéristiques ethniques et culturelles spécifiques. La construction de musées dans les villages autochtones a servi leurs différents intérêts et besoins, depuis la lutte pour la démarcation des terres jusqu'aux processus liés à l'éducation et à l'auto-reconnaissance des populations considérées comme éteintes. Ces expériences d'appropriation de l'outil muséal contribuent à donner un nouveau sens aux notions de patrimoine et de culture en accord avec les dynamiques cosmologiques et les mobilisations revendicatives des peuples autochtones.

Parmi ces musées communautaires se trouve le Musée indigène Jenipapo-Kanindé (MIJK), inauguré à l'initiative de la cheffe Pequena – considérée comme la première femme cheffe du Brésil – avec le soutien du projet *Historiando os Jenipapo-Kanindé*, pour réfléchir à la muséologie communautaire, la culture matérielle et le patrimoine culturel immatériel des *Jenipapo-Kanindé*. Il s'agit d'un espace de transmission de connaissances dans lequel sont rendus visibles des récits, des histoires et des objets qui racontent le parcours de ce peuple et sa lutte, comme en témoigne l'exposition permanente *Memória, lutas e encantos do povo Jenipapo-Kanindé*.

La collection a été inaugurée dans les années 1990 par le chef Sotero dans une démarche qui a accompagné l'affirmation ethnique de ce peuple en 1995. Rouvert en 2013, le musée rassemble dans sa collection maints objets représentant les modes de vie des Kanindé et leur façon de voir ou de classer le monde, chaque artefact étant lié à des interprétations alignées sur l'histoire et la mémoire commune de leur organisation ethnique.

Autre exemple, le Musée indigène Pitaguary est un symbole de résistance territoriale. Les expositions, qui se déroulaient auparavant à la *Casa de Apoio*, lieu de rencontres sociopolitiques qui ont marqué la lutte de Pitaguary, ont été transférées en 2012 dans le bâtiment qui abrite aujourd'hui le musée. Ce lieu, qui hébergeait la population indigène locale, a ensuite servi de siège administratif à Pedreira Britaboa, contre laquelle la communauté Pitaguary se battait devant les tribunaux. Décédé en 2022, Pajé Barbosa a été l'un des principaux acteurs de la création du musée et de l'occupation des zones qui l'entourent. Il a également été reconnu comme un leader spirituel important pour les peuples autochtones du Ceará.

Au Ceará, la recherche de la construction d'un panthéon des héros et de leurs actes remarquables a pris forme avec la création de la première institution muséologique de l'État, qui a assumé cette tâche. Parmi les sujets de cette histoire figuraient des citoyens d'origine portugaise et des Brésiliens issus de l'élite politique et économique. Nous avons constaté que les fonctions d'évocation et de célébration d'un récit de la nation se matérialisent dans les espaces muséaux avec la glorification et l'héroïsation de certains sujets et de leurs réalisations, incorporés comme repères civiques et commémoratifs de l'histoire nationale. C'est pourquoi les musées d'histoire sont généralement considérés comme des lieux dans lesquels les objets doivent avoir un lien biographique ou thématique avec un exploit ou une figure exceptionnelle du passé, généralement des héros victorieux (Bezerra de Meneses, 1994, p. 4).

Les créateurs du réseau muséal avaient repéré dans les dialogues intergénérationnels d'une même communauté une forte préoccupation quant à la préservation de l'héritage oral transmis entre générations par des chefs de village. Ils ont mis en place des processus de documentation qui ont mené au début du projet muséal. Ils ont aussi développé une collection de petits livres, réalisés en impression maison avec une reliure artisanale, qui recensent les principaux mythes et histoires autochtones locaux :

Nous avons également créé une carte contenant des informations sur chaque village faisant partie du réseau de musées autochtones, incluant leurs réalisations, et mobilisé le montage de la vidéo du 4^e Forum des musées indigènes du Ceará dans une des sections de l'exposition¹⁰.

La mise en musée de leur histoire, de leurs mythes et de leurs cultures est non seulement un moyen de pérenniser ces savoirs, mais aussi un pas vers la légitimation de leurs revendications auprès de l'État brésilien. Des avancées sont également attendues de la création d'un autre type de musée, « non pas un musée sur les autochtones, mais des autochtones » (Vidal, 2008, p. 3), fruit d'une « anthropologie autochtone, comme stratégie des mouvements sociaux » (Abreu, 2007, p. 139) et conquête de l'organisation indigène (Duarte Cândido *et al.*, 2019).

¹⁰ Propos de représentants Kanindé relatés dans le catalogue de l'Exposition *Origens*, 2024.

Conclusion

Les initiatives muséales présentées lors de l'exposition EMO montrent comment les pratiques et démarches participatives mises en lumière par la muséologie sociale se développent au Brésil et prennent une tournure locale, comme en témoigne la production abondante de textes et de manifestes publiés uniquement en portugais.

Cette exposition propose un panorama de la muséologie sociale brésilienne prônant la participation des communautés autochtones dans une volonté de mettre en avant des histoires souvent oubliées et considérées comme subalternes dans les versions officielles.

Daiara Tukano, l'une des commissaires de l'exposition, souligne l'importance de cette participation :

L'important était de montrer la qualité des expériences et des dialogues menés de manière autonome dans les territoires autochtones. Ces musées sont nés du désir de la communauté elle-même de célébrer, renforcer et nourrir ses identités et ses souvenirs, en créant ses propres collections et sa propre dynamique de partage, en plaçant le musée à l'avant-scène en matière de protection territoriale, d'éducation autochtone et de souveraineté alimentaire¹¹.

L'implication de la communauté autochtone et principalement des jeunes a donné naissance à une génération de muséologie qui reste dans les territoires, développant une muséologie sociale comme stratégie politique de lutte (un bon exemple est celui d'Antônia Kanindé). L'exemple du Ceará montre également l'importance des politiques d'incitation, puisque cet État a été le seul à poursuivre ces dernières années une politique qui promeut des initiatives culturelles autochtones. Avec la nouvelle mouture du ministère de la Culture en 2023, « nous sommes à l'heure de reprendre l'appréciation de la culture indigène au Brésil, mais surtout des détenteurs et les créateurs de la culture »¹². L'exposition a bénéficié de la collaboration des muséologues Suzenilson

¹¹ Propos transcrits dans le catalogue de l'Exposition EMO, 2024.

¹² Propos de Daiara Tukano cités dans le catalogue de l'Exposition EMO, 2024.

et Antônia Kanindé, qui ont participé à la construction de ce riche réseau de 18 musées indigènes du Ceará.

Les musées des territoires autochtones constituent également un contrepoint historique aux musées ethnographiques construits dans une perspective non autochtone et souvent coloniale :

Cet ensemble d'objets cesse d'être simplement un artefact que le musée peut récupérer et stocker quelque part dans la vitrine et commence à avoir une signification tant pour leurs détenteurs que leurs producteurs. Un objet ne peut pas être simplement récupéré dans un village, emmené dans un musée et doté d'une étiquette. Ce type d'appropriation serait un vol. Il est clair que le manteau Tupinambá a été volé et emmené en Europe (où il est exposé). C'est insoutenable, parce que vous supprimez (quelque chose) de l'univers qui constitue une identité et une vision du monde, une constitution du monde d'un peuple. Nous parlons d'une violence qui, intégrée à d'autres pratiques coloniales, représente également un crime de génocide ou d'ethnocide (Krenak et Campos, 2022, p. 50-51).



Manteau *Tupinambá* par l'artiste Glicéria Tupinambá à l'entrée de l'exposition.

Crédit photo : Andréa Cristina Delaplace, 2024.

L'objectif de cette démarche était de mener une recherche sur l'histoire des politiques de mémoire au Brésil sous la forme d'une exposition impliquant une procédure de co-création où chaque institution invitée y contribue de différentes manières (séances de lecture, conversations et visites). Pour Mário Pedrosa, il est nécessaire de garantir qu'il existe des espaces dans lesquels les idées peuvent circuler librement et expérimentalement :

Ce n'est pas une exposition qui se termine : les institutions qui ont prêté leurs collections et qui ont été interlocutrices dans ce processus se transforment à chaque instant : désir, créativité et réflexion critique sur les politiques de mémoire et les politiques publiques alors que nous agissons et recherchons de nouvelles façons de comprendre et de coexister avec notre monde et toutes ses origines¹³.

¹³ Propos des commissaires de l'exposition reproduits dans le catalogue de l'Exposition EMO, 2024.

Bibliographie

BRULON SOARES, B. (2015). *L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie*. ICOFOM Study Series 43a. <http://journals.openedition.org/iss/563>.

BRULON SOARES, B. et LESHCHENKO, A. (2018). Museology in Colonial Contexts: A Call for Decolonisation of Museum Theory. *ICOFOM Study Series* 46. <https://doi.org/10.4000/iss.895>.

Catalogue de l'exposition *Ensaíos para o Museu das Origens* (2023-2024). Itau cultural & Instituto Tomie Ohtake.

CHAGAS, M. & GOUVEIA, I. (2014) Museologia social: reflexões e práticas. *Cadernos do CEOM*, 27(41).

DAGOGNET, F. (1993) *Le musée sans fin*. Champ Vallon.

DUARTE CÂNDIDO, M. M., CORNELIS, M. et NZOYIHERA, É. (2019). Les muséologies insurgées : un avenir possible pour une tradition épistémologique. Dans Kerstin Smeds (ed.), *The Future of Tradition in Museology*, ICOFOM.

DUARTE CÂNDIDO, M. M. (2003). Ondas do pensamento museológico brasileiro. *Revista Lusófona*. <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/37>.

KRENAK, A. & CAMPOS, Y. (2022). *Lugares de origem*. Editora Jandaíra, p. 50-51.

ROLLAND-VILLEMOT, B. (2020). L'écomusée, une nouvelle forme de muséologie à l'international ? *E-Phaistos*, VIII-1. <http://journals.openedition.org/ephaistos/7781>.

VARINE-BOHAN, H. de (1973). Un musée éclaté : le Musée de l'Homme et de l'Industrie. *Museum*, XXV, 4, p. 242-249. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000012428_fre.

Partie 3 – Témoignage

Naissance et essor du Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM)

René Rivard et Paule Renaud

Résumé

L'an 2024 marque le 40^e anniversaire de la création du Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM), un regroupement de muséologues affilié au Conseil international des musées (ICOM), lui-même relié à l'UNESCO. Dans ce texte sont présentés les événements marquants qui ont précédé les débuts de ce mouvement de renouveau muséal, alors qu'une association se forme pour créer le MINOM lors du 1^{er} Atelier international écomusées/nouvelle muséologie qui s'est tenu en 1984 au Québec. À la suite du 2^e Atelier organisé à Lisbonne en 1985, suivront avec autant d'enthousiasme les 3^e et 4^e Ateliers à Toten (Norvège) en 1986 et à Molinos (Espagne) en 1987. Les années suivantes verront la formation de « chapitres nationaux », formels ou informels, la tenue du séminaire MINOM à l'île de Chálki (Grèce) et du 5^e Atelier international à Freyming-Merlebach (France). La rétrospective s'étend enfin au 6^e Atelier eut lieu en 1992 en Haute-Beauce et dans la communauté Ilmue de Mashteuiatsh, conjointement à la XVI^e Conférence générale de l'ICOM tenue à Québec, avant d'ouvrir sur le legs de ce mouvement.

Resumo

O ano de 2024 marca o 40^o aniversário da criação do Movimento internacional para uma nova museologia (MINOM), um grupo de museólogos filiado ao Conselho Internacional de Museus (ICOM), ligado à UNESCO. Neste texto são apresentados os acontecimentos marcantes que antecederam o início deste movimento de renovação museológica, quando uma associação se forma para criar o MINOM durante o 1o Atelier internacional écomusées/nouvelle muséologie, realizado em 1984 no Quebec. Após o 2o Workshop organizado em Lisboa em 1985, seguirão com igual entusiasmo os 3o e 4o Workshops em Toten (Noruega) em 1986 e em Molinos (Espanha) em 1987. Os anos seguintes verão a formação de « capítulos nacionais », formais ou informais, a realização do seminário MINOM na ilha de Chálki (Grécia) e do 5o Atelier internacional em Freyming-Merlebach (França). A retrospectiva estende-se finalmente ao 6o Atelier realizado em 1992 no Haute-Beauce e na comunidade Ilmue de Mashteuiatsh, conjuntamente com a XVI Conferência Geral do ICOM realizada em Québec, antes de abrir sobre o legado deste movimento.

Introduction

Lorsque débute quelque chose, il y a toujours un « avant » et un « après ». Regardons donc ce qui s'est passé *avant* octobre 1984, *avant* la création du MINOM, l'histoire des musées des années 1960 à 1984. De grands pas y ont été faits pour améliorer l'institution muséale, qui se perpétuait depuis ses débuts dans un système élitare qu'on peut appeler la « muséologie des objets ». Ces années-là, de nouveaux types d'institutions muséales et de nouvelles pratiques se développeront, alors que vont germer au sein de certains musées existants d'indéniables mutations. Comme dans tout développement ou projet, il y a le bon moment et les bonnes personnes, placées aux bons endroits.

Parlons du bon moment, celui des années 1960 et 1970. Plusieurs événements inédits surgissent en Occident, tels que la contestation étudiante à Berkeley en 1964 (*Free Speech Movement*) et les luttes du *Black Power* aux États-Unis, *Mai 68* en France, la *Révolution tranquille* au Québec, la *Révolution des œillets* au Portugal en avril 1974, la fin de la *Dictadura franquista* en Espagne, avec la mort de Franco en 1975, etc. Le monde occidental d'alors espérait, se battait et travaillait pour que des changements draconiens se produisent à divers niveaux et dotent les sociétés – alors en boom économique d'après-guerre – d'institutions plus démocratiques, plus justes.

Parlons maintenant des bonnes personnes aux bons endroits : après le deuxième conflit mondial, dès 1946, les musées du monde entier se réunissent sous la bannière de l'ICOM, le Conseil international des musées, créé au sein de l'UNESCO, à peine naissante, à l'instigation de Georges Henri Rivière, premier directeur du Musée national des Arts et traditions populaires (ATP) à Paris.



Georges Henri Rivière, aux bureaux
de l'ICOM, Paris, en 1976.
Crédit photo : René Rivard.

Dès les années 1960, il comprend l'immense potentiel du musée pour présenter aux communautés qu'il veut desservir de véritables sujets plutôt que simplement leur montrer des objets. On peut aussi souligner son aptitude occultée pour leur faire vivre de vraies expériences dans leur espace de vie, étant lui-même rattaché à leur histoire collective vivante. En 1968, il propose au gouvernement français d'établir dans les Parcs naturels régionaux (PNR), alors en gestation, un système muséal tout à fait innovant, permettant d'englober et d'entrelacer « l'espace et le temps » en les mariant au « territoire » et à la « mémoire collective », en les fondant l'un dans l'autre. Des projets-pilotes sont vite accueillis dans quatre PNR, soit Landes de Gascogne, Basse-Seine et Camargue ainsi qu'au Parc national des Cévennes. Ces aventures inédites, auxquelles s'ajoutera en 1971 celle du Creusot, seront vite baptisées « écomusée », vocable imaginé la même année par Hugues de Varine, successeur de Rivière à la tête de l'ICOM de 1965 à 1974.

En 1967 naît le premier *Neighborhood Museum* aux États-Unis dans le quartier Anacostia de Washington. Ce musée de voisinage est dirigé par John Kinard, un militant afro-américain et « *a different drummer* », comme on l'appelait souvent. Le muséologue-chroniqueur Kenneth Hudson dira : « John Kinard a développé le petit musée Anacostia qui est devenu l'un des grands musées d'influence dans le monde » (Wikipédia, s. d.). En 1984, John Kinard est venu au Québec pour fonder le MINOM lors du 1^{er} Atelier international écomusées/nouvelle muséologie.



John Kinard, directeur, *Anacostia Neighborhood Museum*, en Haute-Beauce, en 1984. Crédit photo : René Rivard.



Exposition choc de 1970 : « Le Rat : ce ravageur invité par l'homme ». Crédit photo : Wikimedia Commons.



Photos du théâtre abritant l'Anacostia Neighborhood Museum à ses débuts. Crédit photo : Wikimedia Commons.

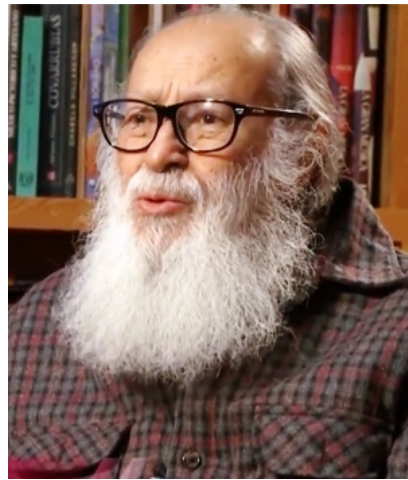
En même temps, au Mexique, a lieu une évolution muséale phénoménale. Dans la même semaine de septembre 1964, sept des grands musées nationaux sont inaugurés, un mandat que s'était donné durant son septennat le président Adolfo Lopes Mateos pour faire de la ville de Mexico un gigantesque « pays des merveilles » muséal.

De plus, à la suite de la Table ronde de Santiago du Chili organisé par l'ICOM en 1972 et de la définition du *museo integral* qui en résulte, des expériences muséales innovantes sont entreprises dans certains quartiers populaires de Mexico. Appelées *Casas del Museo*, elles ont eu un tel succès qu'elles seront suivies au cours des décennies suivantes par la création de milliers de *museos comunitarios* qui brillent encore aujourd'hui sous les cieux mexicains.

L'une des fondatrices du MINOM, Miriam Arroyo de Kerriou, a participé à ces expériences muséales savamment programmées par Mario Vázquez, alors directeur du Musée national d'anthropologie à Mexico. Un jour, Vázquez aurait dit à Duncan Cameron, alors directeur du Glenbow Museum à Calgary : « Les petits Mexicains ne viennent pas au Musée d'anthropologie parce que les planchers de marbre, c'est trop froid pour de petits pieds nus !¹ »



Miriam Arroyo de Kerriou, muséologue à l'Instituto nacional de Antropología y historia (INAH) à Mexico, en Haute-Beauce, en 1984. Crédit photo : René Rivard.



Mario Vázquez (1923-2020), directeur, Musée national d'Anthropologie de Mexico, en 1997. Crédit photo : René Rivard.

¹ Cette citation est référée dans un célèbre texte de Cameron (1994).



Première *Casa del Museo* : extérieur de ses bâtiments rouge et orange. Crédit photo : INAH Wiki Commons.



Mario Vázquez (à gauche) travaillant avec le personnel et des bénévoles de la Casa. Crédit photo : INAH Wiki Commons.

À la même époque, au Niger, en Afrique de l'Ouest, un nouveau type de musée national est imaginé dès 1958 – deux ans avant l'indépendance du pays – par Pablo Toucet, appelé par Hugues de Varine Le Catalan au Niger, appuyé par Boubou Hama, un intellectuel nigérien qui devint président de l'Assemblée nationale en 1958, et par Madame Diori, épouse du président du Niger, qui a étudié la muséologie avec Rivière à Paris.

Dès le début, le Musée du Niger a des objectifs plutôt inédits : affirmation de la nouvelle identité nationale, représentation de tous les groupes ethniques du territoire nigérien, transmission et valorisation des techniques artisanales traditionnelles, promotion de l'action éducative et sociale. Il couvre quelque 24 hectares au cœur de la capitale, Niamey. Situé entre le fleuve Niger et le grand marché, il est à la fois musée d'histoire, d'archéologie, d'ethnographie, jardin zoologique et botanique, musée de plein air des divers habitats nigériens, doté de nombreux ateliers d'artisans (tisserands, joailliers, fondeurs), d'une école de formation des jeunes sahéliens et personnes handicapées, d'une place des fêtes et d'une buvette.

Un jour, Hugues de Varine dit à René Rivard : « Ce musée est une innovation muséale des plus originales. C'est probablement le premier musée au monde qui a pris ses distances avec le modèle colonial européen. » Puis, il ajoute : « C'est un musée où nous, Occidentaux, sommes déroutés, car nous n'y trouvons pas nos codes muséaux conventionnels ». René Rivard a travaillé dans ce musée exceptionnel en 1981 et 1983, alors que s'y trouvait le Centre de formation muséale de l'UNESCO pour les pays francophones et lusophones d'Afrique. Dans son livre, *La culture des autres*, Huges de Varine (1976, p. 240) écrit :

Il s'agit d'une institution originale, qui n'a sans doute aucun équivalent dans le monde, rassemblant des éléments, peut-être disparates mais collectivement significatifs, de toutes les cultures ethniques du pays, reconstituant sur un vaste terrain facilement accessible et librement visitable la mosaïque nationale. 10 % de la population du pays s'y rend chaque année et je puis témoigner du profond sens de propriété et d'appartenance qui inspire le public, du président aux nomades touareg venu en trois semaines de méhari à la capitale.



Musée national du Niger, à Niamey, avril 1981. Crédit photo : René Rivard.

Peut-on retracer les frêles origines du MINOM à la XII^e Conférence générale de l'ICOM, tenue à Mexico à la fin d'octobre 1980 sous le thème : Le patrimoine mondial, les responsabilités du musée. Mexico avait alors subjugué tous les participants à ICOM'80 par ses grands musées nationaux, leurs expositions, leurs moyens de création et leur utilisation de grandes murales pour communiquer aux analphabètes par l'image plutôt que par l'écrit.

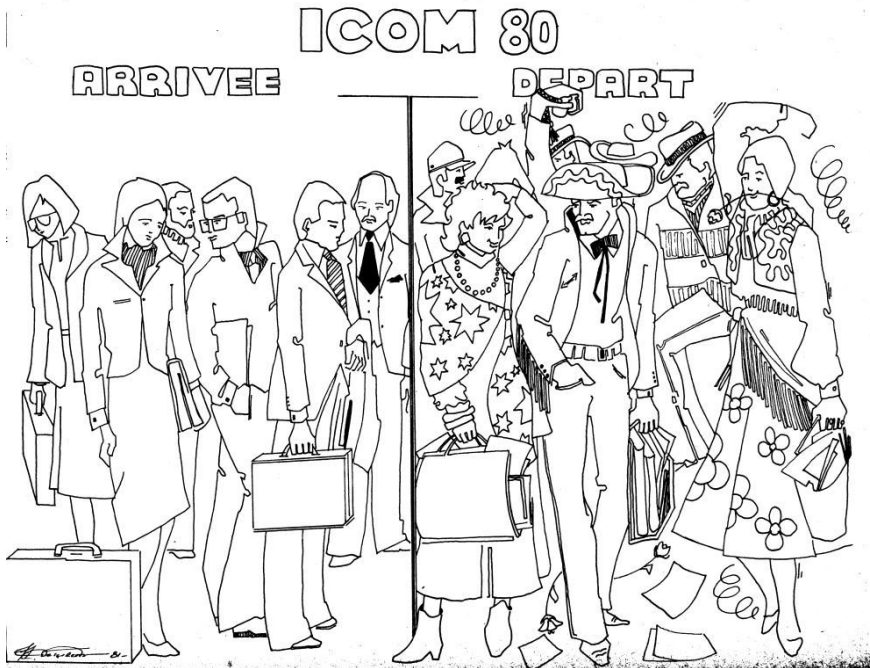


Palais de congrès de Mexico où s'est tenue la XII^e Conférence de l'ICOM, en 1980. Crédit photo : René Rivard.

C'est là que Pierre Mayrand et René Rivard ont rejoint le Comité international pour la muséologie (ICOFOM). Fondé en 1977,

c'était la première assemblée générale et ils voulaient trouver « leur place » au sein des nombreux comités internationaux de l'ICOM. Ils étaient bien tombés.

Au cours de ces réunions, ils ont pu discuter avec les Suédois Per-Uno Ågren, Göran Carlsson et Bengt Skoog, les Mexicains Mario Vázquez, Miriam Arroyo de Kerriou, Yolanda Ramos Galicia et plusieurs autres, avec Alpha Oumar Konaré du Mali ainsi qu'avec les conservateurs français Alain Nicolas et André Desvallées. À leur retour du Mexique, Mayrand et Rivard ont coécrit un article pour MuséoVision, une revue trimestrielle publiée par le ministère des Affaires culturelles du Québec. Ils y soulignaient la nécessité de s'unir dans de nouvelles entreprises muséales avec les intervenants de divers pays.



Double caricature à l'endos de la revue MuséoVision, hiver 198, ironisant l'arrivée et le départ des Québécois à Mexico pour ICOM'80, 1981. Crédit photo : René Rivard.

Deux événements majeurs sont organisés en 1983 alors que le MINOM est en pleine gestation : la Journée d'étude sur les écomusées tenue à Montréal le 26 mai et la 13^e Conférence générale de l'ICOM organisée à Londres du 24 juillet au 2 août.

Paule Renaud a été l'organisatrice de la Journée d'étude avec Pierre Mayrand, directeur du Groupe de recherche sur le patrimoine à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), qui accueille Hugues de Varine, promoteur de l'écomuséologie depuis le début des années 1970, et une quinzaine de délégués des Musées nationaux du Canada et du Québec, d'ICOM-Canada, de Parcs Canada, de l'Association des musées canadiens (AMC), de la Société des musées du Québec (SMQ), de l'Association québécoise d'interprétation du patrimoine et de l'Association des écomusées québécoises. L'événement a été suivi de visites écomuséales en Haute-Beauce, à Sorel (Insulaire) et à Montréal (Fier monde).

Cette Journée a ainsi contribué à établir la crédibilité des écomusées et de la nouvelle muséologie auprès de plusieurs ministères, associations et organismes canadiens et provinciaux, renforcer les liens opérationnels entre les sept écomusées du Québec, circonscrire la documentation appropriée pour une bonne compréhension des objectifs poursuivis par le nouveau mouvement et jeter les bases de la Déclaration de Québec.

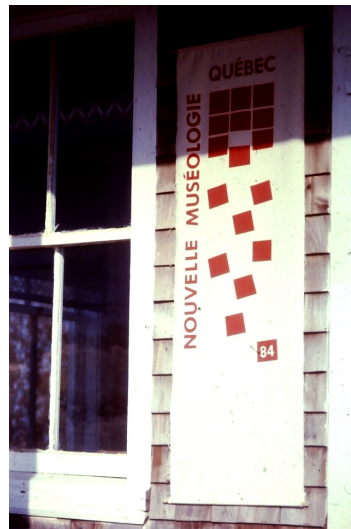
René Rivard et Paule Renaud ont participé avec Pierre Mayrand aux réunions de l'ICOFOM lors de la Conférence de Londres en 1983 et ont été témoins de vives discussions opposant les partisans de nouvelles muséologies aux conservateurs de musée et chercheurs plus conventionnels. Débordés en nombre, les défenseurs des écomusées et nouvelles muséologies décident alors d'organiser un atelier international en 1984 pour créer un nouveau groupe qui représenterait les intérêts d'une nouvelle muséologie « sociale » au sein de l'ICOM, de peaufiner et finaliser le texte d'une Déclaration de Québec afin d'obtenir un consensus pour sa signature et d'accepter la proposition des Québécois présents à l'effet que le premier Atelier se tienne au Québec, sous forme d'un symposium itinérant.

1. Le Québec accueille le 1^{er} Atelier international

Plusieurs mois ont été consacrés en 1984 à l'organisation et à la programmation du 1^{er} Atelier international ayant pour thème écomusées/nouvelle muséologie, tenu au mois d'octobre à Montréal avec l'aide de nombreux bénévoles. Un logo, une bannière et des brochures sont aussi produits. La logistique d'accueil de la quarantaine de muséologues provenant d'une dizaine de pays est organisée dans les trois lieux prévus pour l'Atelier. Le soutien de l'Association des écomusées du Québec, de l'association française Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale (MNES) et de l'Écomusée de Wallonie (Belgique) a permis aux organisateurs de préparer un événement qui a marqué l'histoire des musées.

Étalé sur six jours, l'Atelier passe de la précision des définitions couramment acceptées en nouvelle muséologie au besoin pressant de s'unir et d'être tous reconnus aux niveaux national et international. L'Atelier a aussi été pour toutes les personnes présentes une étape intense de découvertes. Ces deux mots synthétisent le fruit des discussions : 1) « découvrir » qu'une mutation se produit dans les musées de nombreux pays et 2) « s'unir » pour avoir une voix plus forte dans le monde muséal.

Des alliances formelles et informelles se sont nouées et s'est affirmé la nécessité de créer une association internationale regroupant sous une même bannière tous les partisans de la nouvelle muséologie. La bannière sur cette photo a accompagné les participants partout lors du 1^{er} Atelier, jusqu'à la capitale lors de l'adoption de la Déclaration de Québec.



Bannière du 1^{er} Atelier international
Écomusée/Nouvelle muséologie, en
octobre 1984. Crédit photo :
René Rivard.

Le symposium débute donc le 7 octobre 1984 par une réception à la Fondation MacDonald Stewart, à Montréal, lors de laquelle René Rivard procède au lancement de son livre *Que le musée s'ouvre*, dont il remet une copie aux 55 participants.

Le lendemain, des séances de travail sont tenues à l'UQAM autour des thèmes suivants : définitions de la nouvelle muséologie, travaux en cours et nouvelles expériences, coopération internationale et rédaction finale de la Déclaration de Québec. En soirée, un souper informel est organisé au restaurant portugais Chez Jano, permettant aux participants de poursuivre les discussions.

Le 9 octobre, l'Atelier reprend de plus belle à l'UQAM et ce, jusqu'à 13h30. Les participants terminent alors leur travail sur les thèmes explorés la veille. À la suite du dîner, tous parcourent en autobus les 250 kilomètres qui séparent Montréal de Lambton, en Haute-Beauce, où un souper avec les collaborateurs de l'Écomusée est organisé au restaurant Chez Vallée. Après ces agapes et rencontres, tous les participants sont accueillis pour deux nuits dans une quarantaine de familles des villages voisins.



René Rivard échange avec John Kinard, directeur du Anacostia Neighborhood Museum à Washington, tandis qu'Anne-Marie Dussault, animatrice à Radio-Canada, effectuait des entrevues lors du souper en vue du tournage prévu les jours suivants. Crédit photo : René Rivard.

La journée du mercredi 10 octobre débute par la visite de divers lieux de l'Écomusée : d'abord, le Musée et centre d'interprétation de Saint-Évariste, ensuite les expositions de Saint-Sébastien-Courcelles ainsi que la carrière identifiée comme site emblématique de la future Maison du Granit et enfin, la Maison des gens de Saint-Hilaire. En fin de journée, une discussion informelle et marquante eut lieu dans le gymnase de l'école locale entre les gens des villages environnants et les participants à l'Atelier.

Il faut mentionner qu'une équipe de reportage de Radio-Canada, dirigée par Jean-François Mercier, était présente en Haute-Beauce pour suivre les activités de l'Atelier. Une émission de télévision d'une demi-heure, animée par Anne-Marie Dussault, a été produite et diffusée sur le réseau français de Radio-Canada dans la série d'affaires publiques Point de mire.



Équipe de Radio-Canada interviewant des participants au 1^{er} Atelier, le 10 octobre 1984.
Crédit photo : René Rivard.



Maude Céré, directrice de l'Écomusée de la Haute-Beauce, présente aux participants le « monument » devant la Maison des gens de Saint-Hilaire, le 10 octobre 1984.
Crédit photo : René Rivard.



Rencontre des participants avec des membres de la population de l'écomusée, le 10 octobre 1984.
Crédit photo : René Rivard.

Les séances de travail se poursuivent au matin du 11 octobre dans une cabane à sucre de Saint-Hilaire. Trois autres thèmes retiennent l'attention des participants : participation, décentralisation et développement. Ces séances sont suivies d'un repas traditionnel.



Participants au 1^{er} Atelier devant la cabane à sucre de Saint-Hilaire. Crédit photo : René Rivard.

L'après-midi s'ouvre avec une séance générale, suivie d'un bel hommage au père des écomusées, Georges Henri Rivière. Tous prennent ensuite la route et parcourent les 130 km les séparant de Québec.

Le lendemain, des visites sont organisées dans divers musées et sites historiques de Québec. L'après-midi, le 1^{er} Atelier international se termine par une conférence de presse, un résumé des rencontres et des recommandations, puis par la signature de la Déclaration de Québec. Une réception a ensuite été offerte par le ministre des Affaires culturelles du Québec, mettant ainsi fin à l'événement.

Parmi les participants, voici ceux qui venaient d'Amérique du Nord : sept Québécois et deux Canadiens de l'Ontario et de la Nouvelle-Écosse, ainsi que John Kinard du Musée Anacostia, à Washington, et deux délégués du Mexique, Miriam Arroyo de Kerriou et Felipe Lacouture. Suivent Andrea Hauenschild d'Allemagne, Étienne Bernard de Belgique, deux délégués de Norvège, Marc Maure et John Aage Gjestrup, et deux de Suède, Kjell Engström, directeur du Musée

national d'histoire naturelle, et son épouse. La délégation française fut très impressionnante lors du 1^{er} Atelier puisqu'elle était composée de douze participants, pour la plupart membres de la MNES. Certains d'entre eux ont été très impliqués au niveau international, comme André Desvallées et Evelyne Lehalle. D'autres étaient directeurs de musées, Veillard, Nicolas et Saadé, ou directeurs d'écomusées, Joubert et Hubert. Il y avait également une forte délégation du Portugal, avec cinq membres, y compris Mario Moutinho et António Nabais, et une représentante de l'Espagne, Eulalia Janer.



Crédit photo : René Rivard, 1985.

Ces 36 cosignataires de la Déclaration de Québec ne sont pas les seuls instigateurs du MINOM. Toutes les personnes qui ont assisté à la première Assemblée générale du Mouvement qui s'est tenue à Lisbonne l'année suivante doivent être considérés comme membres fondateurs du mouvement.

2. Le Seminario de Oaxtepec au Mexique

Un événement rarement mentionné dans les annales muséales eut lieu juste après le 1^{er} Atelier au Québec. Ce séminaire *Territorio-Patrimonio-Comunidad, Ecomuseos – El hombre y su entorno* s'est tenu à la mi-octobre 1984 à Oaxtepec, à 100 km au sud de Mexico. Pierre Mayrand et René Rivard y ont assisté ainsi que les Français Pierre Camusat et Alain Nicolas. Montés à bord d'un avion deux jours après le 1^{er} Atelier, ils sont arrivés à Oaxtepec à temps pour le début de l'activité.



Séance plénière du Seminario de Oaxtepec, le 16 octobre 1984. Crédit photo : René Rivard.

Des débats animent deux tables rondes nationales récemment formées, l'une dédiée au Patrimoine et communauté, l'autre au Territoire et communauté.

Un responsable de l'UNESCO, le péruvien Luis Lumbreras, Paulette Olcina, du bureau de l'ICOM à Paris, et Fernanda Camargo-Moro, muséologue du Brésil, ont contribué à peaufiner la déclaration proposée lors de réunions enlevantes. Des visites de quelques expériences muséales et patrimoniales dans des villages voisins avaient également été organisées.

Le 18 octobre, la *Declaratoria de Oaxtepec* est entérinée par tous les participants et son dernier paragraphe résume assez bien son intention :

Esta declaratoria se solidariza con la orientación eminentemente social del papel de la museología de la Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972, con la Declaración de Québec de octubre de 1984, con los conceptos de la nueva museología y ecomuseología internacionales, así como con todo y esfuerzo latinoamericano que vea en la museología un instrumento para el libre desarrollo de las comunidades².

3. Le 2^e Atelier international du MINOM au Portugal

En 1985, les Minomiens se rencontrent au Portugal pour le 2^e Atelier, lui aussi itinérant. Il débute à Lisbonne pour se poursuivre à Seixal et se terminer à Monte Redondo. Les deux premiers jours sont consacrés aux procédures nécessaires à la fondation constitutionnelle du MINOM et à l'approbation de ses statuts. Deux mots peuvent résumer le travail effectué lors de ce 2^e Atelier : approbation et réseautage.

Le MINOM fut ainsi officiellement constitué lors de sa première Assemblée générale à Lisbonne. Après discussions et révisions, ses statuts officiels ont été acceptés à l'unanimité par les membres présents et un conseil d'administration a été élu. En janvier 1986, il fut complété de quatre chargés de mission et de six coordonnateurs.

² Extrait de : *Vista de Declaratoria de Oaxtepec (inah.gob.mx.)*

À la suite des réunions à Lisbonne, les participants ont visité l'Écomusée de Seixal, en face, de l'autre côté du Tage.



Ancienne résidence du roi de la « Lixeira » (roi-poubelle), Seixal. 1985.
Crédit photo : René Rivard.



Petite gare ferroviaire de Seixal. 1985.
Crédit photo : René Rivard.



Grand moulin fonctionnant à l'énergie des marées sur le Tage. 1985. Crédit photo : René Rivard.

Puis, en autobus, ils sont partis à la rencontre des gens de Monte Redondo pour apprécier leur projet communautaire en développement : son musée d'ethnologie, noyau écomuséal central.



Mario Moutinho expliquant aux participants au 2^e Atelier les avancées du projet muséal de Monte Redondo. 1985. Crédit photo : René Rivard.

4. Le 3^e Atelier international du MINOM en Norvège

Le 3^e Atelier eut lieu en Norvège à la mi-septembre 1986 autour des thèmes Traditions et perspectives nordiques : du musée en plein air à l'écomusée et Travailler avec les minorités, notamment nordiques.

L'activité débuta à Oslo, mais très vite, les participants sont en route pour Toten et son musée régional, alors dirigé par le regretté John Aage Gjestrum. Ce musée se nomme maintenant *Mjøs Museet* par sa proximité avec le lac Mjøsa. Les discussions se sont surtout déroulées au Centre Peder Balke où les 36 participants séjournent.



Camionnette du Musée de Toten, Norvège, mise à disposition des participants au 3^e Atelier tenu en 1986. Crédit photo : René Rivard.



Le Centre Peder Balke où ont séjourné les participants au 3^e Atelier. 1986. Crédit photo : René Rivard.

Deux thématiques ont circonscrit les réflexions menées à Toten : Expérimenter la nouvelle muséologie et Comment exposer des sujets de justice sociale ? Les participants ont été répartis en cinq groupes ayant pour tâche de produire une exposition sur un sujet provocateur avec une audace propre à la nouvelle muséologie. Quels souvenirs puissants de l'exposition conçue par le groupe dirigé par Pierre Mayrand ! Pour la voir, il fallait d'abord passer par une fenêtre du bâtiment. Ensuite, vous faisiez face à une clôture de barbelés que vous deviez enjamber en toute finesse, ce qui compliquait l'accès à la salle. De l'autre côté de la clôture, l'exposition explorait ce qu'on pourrait appeler une puissante « altermuséologie des questions sociales ». Elle présentait plusieurs questionnements et sujets presque tabous reliés aux aléas de la migration, aux risques pris par les migrants et les sans-papiers pour traverser les frontières.

C'était en 1986. Était-ce un présage des événements d'aujourd'hui avec ces millions de migrants à la recherche d'un environnement plus pacifique, voulant fuir des régions au climat devenu torride, ou ces millions d'exclus en raison d'un handicap, d'insolvabilité, de la bureaucratie, à cause de leur opposition aux régimes autoritaires, ou d'un « effondrement sociétal », selon l'expression employée par Robert Janes (2024).

Trois jours plus tard, un jury norvégien est venu évaluer les cinq expositions produites en deux jours. Une forte discussion s'ensuivit, notamment avec le ministre de la Défense, témoignant de la liberté d'expression scandinave selon de « vraies traditions et perspectives nordiques ».

La 5^e journée fut consacrée aux visites des installations et des projets du Musée de Toten, à savoir une ancienne fabrique appelée à être transformée en musée et dépôt d'archives local et une ancienne école entièrement restaurée à son statut d'origine.



Ancienne usine produisant du lait évaporé devenue musée et dépôt d'archives locales.
Crédit photo : René Rivard.

Avec ses deux portes montrant l'ancienne séparation des garçons et des filles, elle est maintenant utilisée pour interpréter l'éducation norvégienne avant la Seconde Guerre mondiale et la perception genrée de la société d'alors.



Ancienne école muséifiée par la collectivité de Toten pour interpréter l'éducation dans les années 1930-1940. Crédit photo : René Rivard.

Il y avait aussi une visite au Friluftsmuseum à Gjøvik, un musée de plein air sur la vie rurale d'avant la Première Guerre mondiale, où une photo de groupe fut prise devant l'un des bâtiments.



Participants au 3^e Atelier devant un des bâtiments du musée de plein air Friluftsmuseum.
Crédit photo : René Rivard.

Comme vous pouvez le voir cerclés en rouge, Hugues de Varine était présent avec Nancy Fuller, alors directrice du programme *Native American Museums* à la Smithsonian Institution, à Washington. À noter la forte délégation du Québec : cinq Québécois (en jaune) et quatre délégués autochtones du Québec (en vert) : un Inuk du Nunavik, une Ilnue de Mashteuiatsh et deux membres de la Nation Waban-Aki d'Odanak. Dans les jours précédant l'Atelier, ils ont rencontré les membres d'une communauté Sámi vivant plus au nord et ont ainsi établi une coopération qui persista plusieurs années.

5. Le 4^e Atelier international du MINOM en Espagne

Le 4^e Atelier s'est tenu en Espagne en octobre 1987, sous le thème Patrimoine, territoire, Agenda 21 et nouvelle muséologie. Après des visites à Saragosse, les participants se sont rendus à Molinos, région du Maestrazgo.



Village de Molinos, au creux d'une vallée agricole. 1987. Crédit photo : René Rivard.

Molinos est un village rural niché au creux d'une vallée agricole. Sous la direction du père de Matéo Andres, un fervent membre fondateur du MINOM, sa population s'est engagée dans de nombreux projets de développement durable, l'un étant une sorte d'écomusée local doté d'une nouvelle approche sociale. Quelle surprise de constater à quel point le Maestrazgo était avancé dans ce type de projets !

Les sessions ont été très fructueuses grâce, notamment, aux contributions des participants en provenance de divers pays.



Table de la session plénière avec Felipe Lacouture (Mexique), Marie-Odile de Bary (France), Alpha Oumar Konaré (Mali) et Orencio Andres (Espagne). Crédit photo : René Rivard.



Personnes ayant contribué aux discussions sur les possibles Participations muséales à l'Agenda 21.

Alpha Konaré, alors directeur du Musée national du Mali, René Rivard, le Français Pierre Gaudibert, conservateur et critique d'art, Marc Maure, muséologue norvégien, et Michel Noël accompagnant la délégation des Premières Nations du Québec. Crédit photo : René Rivard.

Des visites de travail aux sites environnants comprenaient les Grottes de Cristal situées près de Molinos et deux projets de restauration d'églises, en particulier de leurs orgues du XVII^e siècle, qui ont ensuite été dédiés à la pratique par des étudiants des écoles de musique de l'Aragon.

Il faut mentionner l'accueil chaleureux réservé aux membres du MINOM par la population locale. Un somptueux banquet eut lieu, Place de l'église, suivi de danses et chants traditionnels.



Photo de groupe où l'immense satisfaction des Minomiens d'être ensemble à Molinos se voit sur le sourire de tous ! Crédit photo : René Rivard.



Membres du MINOM au banquet, Place de l'église. Crédit photo : René Rivard.



Membres du MINOM au banquet, Place de l'église. Crédit photo : René Rivard.

Entre 1986 à 1989, trois événements sont à signaler :

- i) La création de « chapitres nationaux » du MINOM ; formels ou informels, ils apparaissent au Québec, en France, au Portugal, en Espagne, en Scandinavie sous l'impulsion de Marc Maure et Per Uno Ågren. Les membres du MINOM vivant dans les pays d'Amérique latine formeront plus tard des groupes spécifiques rassemblant les travailleurs muséaux se ralliant sous la bannière du MINOM, notamment au Mexique et au Brésil.

- ii) La conférence de 1987, tenue à Issy-les-Moulineaux, en France, par MNES sous le thème : Questions idéologiques sur la nouvelle muséologie.
- iii) La réunion thématique du MINOM organisée en 1988 par des membres grecs et allemands sur l'île de Chalki, en Grèce, explorant le thème Musées et développement.

6. Le 5^e Atelier international du MINOM au Pays-Bas et en France

Le 5^e Atelier débute lors de la XIV^e Conférence de l'ICOM, à la fin août 1989 à La Haye (Pays-Bas). Il y est résolu de reconnaître les chapitres nationaux existants du MINOM, tels que MINOM-Portugal, MINOM-Scandinavie et MINOM-Amérique du Nord.

Le 1^{er} septembre, les participants se rendent à Freyming-Merlebach, ville minière de la Moselle, au nord-est de la France. À la Maison des cultures frontières, une trentaine de membres du MINOM abordent divers sujets résumés en deux démarches : aller à la rencontre de l'Autre et explorer toutes les frontières.



Portail de la Maison des cultures frontières à Freyming-Merlebach.
Crédit photo : René Rivard.

Jean Hurstel, homme de théâtre et militant pour le développement culturel des quartiers populaires, fondateur et directeur de la Maison des cultures frontières, et son assistant Hervé Atamaniuk se joignent au groupe pour discuter des cinq thèmes suivants :

- i) La fragmentation accrue et plus rapide des disciplines culturelles et des médias.
- ii) Les frontières réelles, sociales ou mentales : agents à la fois destructeurs et producteurs de culture, des cultures.
- iii) Les arts dans la lutte contre l'exclusion.
- iv) L'expression culturelle aux limites de la connaissance.
- v) L'écomusée : vers un meilleur avenir ou déjà en face de frontières.

En somme, le propos se résumait ainsi : Travailler pour que la



Table ronde lors du 5^e Atelier. Crédit photo : René Rivard.

culture embrasse les cultures. Il s'est terminé par la visite d'un ancien site minier où les « cultures des mineurs laborieux » sont interprétées comme mémoires vitales pour la région.

7. Les chapitres nationaux et autres événements du MINOM

Dès janvier 1990, le MINOM-Amérique du Nord est créé, réunissant les membres du Canada, des États-Unis et du Mexique. Il est reconnu lors du congrès annuel de l'Association des musées américains (AAM) tenu à Chicago en mai 1990, où une session y fut proposée par la Smithsonian Institution sur le sujet *The Ecomuseum Way*.

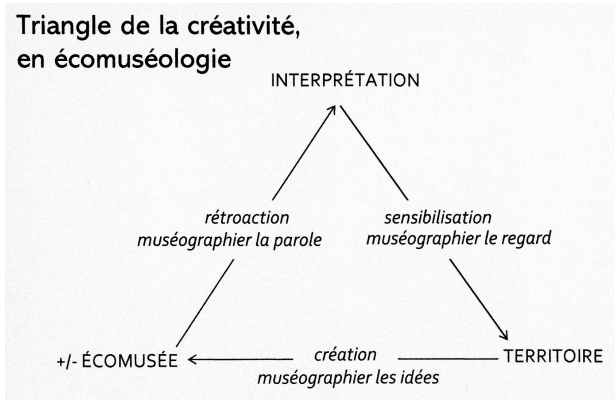


Him Dak (écomusée) de la Première Nation Ak-Chin d'Arizona inauguré en 1990. Crédit photo : René Rivard.



Nouveau Centre d'art et d'artisanat du Him Dak des Ak-Chin, ouvert en 2015. Crédit photo : René Rivard.

Ce fut l'occasion d'informer quelque 350 délégués sur le Triangle de créativité (fig. 1) développé par les écomusées du Québec et utilisé par l'Écomusée *Him Dak* des Autochtones Ak-Chin, vivant à 90 km au sud de Phoenix, en Arizona. Ce triangle propose d'emblée de muséaliser à la fois le regard, les idées et la parole.



Triangle de la créativité en écomuséologie.

La dernière activité réalisée fut la préparation du 6^e Atelier, qui débute dès septembre 1991 pour la délégation du Québec afin d'y convier les délégués à la Conférence de l'ICOM, prévue l'année suivante, et de partager avec eux les nouvelles expérimentations muséales en cours. Des rencontres de préparation eurent donc lieu avec ICOM-Canada, l'AMC, les Musées nationaux, le Musée de la civilisation et d'autres intervenants.

8. La Conférence générale de l'ICOM à Québec

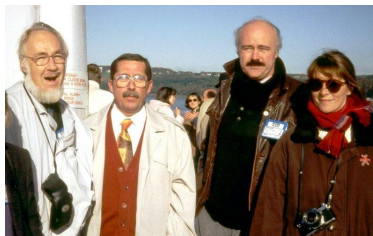
L'année 1992 fut importante pour le MINOM-Amérique avec la tenue de la 16^e Conférence de l'ICOM à Québec du 19 au 26 septembre. Il s'agissait non seulement de travailler au succès de cet évènement, mais aussi d'organiser avec des membres des Premières Nations le 6^e Atelier international du MINOM auquel a assisté un grand nombre de participants.

Le thème de la Conférence de l'ICOM était Musées : Y a-t-il des limites ? Il se voulait une exploration audacieuse de la muséologie sociale naissante, celle qui permettrait de passer de la « muséologie des objets et sujets » à une « muséologie des enjeux et des défis sociaux ».

Pour la cérémonie d'ouverture, Alpha Oumar Konaré, alors Président de l'ICOM et membre du MINOM, mais aussi Président nouvellement élu de la République du Mali, a souligné dans son message le caractère historique de l'événement, le premier du genre au Canada depuis la création de l'ICOM qui réunit plus de 1 800 délégués. Le Directeur général de l'UNESCO, Federico Mayor, d'ajouter :

[...] dans les circonstances actuelles, on pourrait considérer ce qu'un muséologue québécois a appelé la « muséologie de l'imprévisible³ », celle de l'interrogation permanente. Pensons à tout ce qui s'est passé depuis la dernière Conférence de l'ICOM en août 1989... [se référant à la chute du mur de Berlin, à celle des régimes communistes en Europe...] Oui, les musées aussi doivent oser changer.

Le 6^e Atelier du MINOM avait pour thème : Musées et écomusées : familles d'esprit. Débutant à Québec avec une production satirico-comique par le théâtre Parminou de Victoriaville, qui fut présentée à plusieurs centaines de membres de ICOM, elle osait répondre à une question déroutante de Stephen Weil (1990) : « Quelles sont les véritables fondations du musée : les objets ou les idées ? ».



Quatre participants au 6^e Atelier, tenu au Québec en septembre 1992 : le Suédois Per Uno Ågren du Musée d'Umeå, Jacques Hainard du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Suisse, le Norvégien Marc Maure de Telemark et Joanne Blanchet, du Musée de la civilisation à Québec, tous membres du MINOM. Crédit photo : René Rivard.

³ En référence ici à Noël (1992).

Le deuxième jour, les participants se rendent à l'Écomusée de la Haute-Beauce, où le MINOM fut conçu huit ans plus tôt. Les habitants sont très heureux de revoir leurs visiteurs internationaux. Ensemble, ils explorent les trois idées derrière l'initiative écomuséale et concluent que c'est le moyen idéal, pour eux, de se développer et de mettre en valeur leur patrimoine matériel et immatériel.



Musée de l'Écomusée de la Haute-Beauce, logé dans
l'ancien presbytère de Saint-Évariste-de-Forsyth, de 1980 à 1995.
Crédit photo : René Rivard.

Pour honorer cette aventure écomuséale inédite au Québec, l'artiste-sculpteur français Antoine de Bary, époux de Marie-Odile, l'une des fondatrices, plante à Saint-Hilaire un mât, symbole d'oasis culturelle de la Haute-Beauce. Rappelons qu'un premier mât avait été érigé en 1988 à Bamako (Mali).

Le troisième jour, les participants sont accueillis par la communauté de la Nation Innu de Mashteuiatsh, où le Musée Innu est ouvert depuis 1977. L'action culturelle de ce musée a fortement favorisé le renouveau des traditions, l'estime de soi et la fierté des Innus grâce aux activités communautaires de ses Pôles de vie. Là encore, de Bary érige un mât, symbole d'oasis culturelle du peuple Innu et de son territoire, en présence de délégations venues d'autres Premières Nations, d'Inuits et de délégués du Mali.

9. Les activités du MINOM jusqu'à la fin du XX^e siècle

Pour compléter l'histoire des quinze premières années du MINOM, il faut mentionner les rencontres qui ont eu lieu durant cette période :

i) En mai 1992, dans le cadre du premier Sommet de la Terre de Rio en juin, une rencontre de type MINOM fut organisée par les autorités brésiliennes pour examiner le potentiel des écomusées et des pratiques écotouristiques pour atteindre les objectifs du Sommet. Après des visites à l'*Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz* avec Hugues de Varine et Mario Moutinho, René Rivard fut invité à parler des expériences en écomuséologie nord-américaine et de ses résultats atteints aux écomusées de la Haute-Beauce et du fier monde, à Montréal.

ii) En novembre 1996, le 7^e Atelier international du MINOM est organisé à Patzcuaro, dans l'État de Michoacan (Mexique), par le chapitre nord-américain. Trois thèmes y sont abordés : Les musées communautaires : vers la mobilisation collective ; Les musées des Premiers Peuples : vers la transmission spirituelle du savoir et du savoir-faire ; Les musées alternatifs ou ouverts : à la recherche de solutions nouvelles. Cet atelier s'est terminé avec l'adoption de la Déclaration de Patzcuaro. Elle fut ratifiée par les divers chapitres du MINOM réunis à Montréal en janvier 1997.

iii) En novembre 1999, à Salvador de Bahia (Brésil), s'est tenu ce qui est considéré comme le 8^e Atelier international du MINOM sur le thème Patrimoine, Jeunesse et Développement : les vrais défis du XXI^e siècle ? Le Québec y était représenté par le cinéaste jeunesse Rock Demers qui, un soir, a présenté aux « enfants de la rue » la version portugaise de son film intitulé *La guerre des tuques*, qui fut selon Heloisa DaCosta, membre du MINOM, « le point culminant de l'Atelier ».

10. Le MINOM au XXI^e siècle

Pour conclure ce témoignage sur les événements marquant l'enfance du MINOM, avec ses Ateliers internationaux de 1984 à 1989,

et son adolescence, avec ses Chapitres nationaux et son expansion en Amérique latine, il est maintenant temps d'affirmer son passage à l'âge adulte, à une maturité poly-muséale.

Le mouvement s'engagea davantage en interventions critiques, mais constructives dans le monde néo-muséal international. Rappelons qu'en 1992, André Desvallées définit le MINOM comme une « école vivante de contestation » et un « mouvement de résistance contre de véritables détournements de sens de la muséologie officielle » (Desvallées, 1992). Comparant musées nationaux et musées communautaires, Hugues de Varine (1992, p. 68) déclarait dans sa synthèse des débats :

L'incompréhension ne peut être que totale entre un musée national, représentant la culture officielle d'un pays, affirmant et illustrant son « identité » de nation, et un musée communautaire, reposant sur la mobilisation des différentes composantes de la population d'un territoire et sur des arbitrages difficiles entre les objectifs et les intérêts sectoriels de ses membres. Là, l'inversion des définitions est totale : les buts poursuivis ne sont pas les mêmes et l'on se demande comment ils peuvent cohabiter dans des structures administratives et des procédures réglementaires conçues pour les premiers, lorsque les seconds n'existaient pas encore.

Au Québec, le XX^e siècle s'est terminé en « apothéose muséale ». En effet, aux 55 musées et lieux du patrimoine recensés en 1960 se sont ajoutés treize ans plus tard 80 musées, soit une hausse de 245 %. Les trente années suivantes verront le nombre de musées plus que doubler pour atteindre 420 institutions en 2005. Ce foisonnement, au rythme moyen de 8 nouveaux établissements par année, est marqué par l'innovation tant en typologie et pratiques muséales qu'en muséographie et interprétation du patrimoine.

Cette croissance phénoménale semble toutefois s'être inversée, puisqu'en 2021, le Québec n'en recense plus que 392. Comment rendre compte de ce ralentissement ? L'incertitude et la désinformation qui caractérisent les débuts du XXI^e siècle permettent-elles moins facilement aux musées, naissants ou projetés, de refuser les modèles conventionnels et consuméristes et de franchir des seuils inédits de réflexion et de pensée critique ?

En 2015, le Brésilien Bruno Soares analysait le MINOM et ses avancées de manière singulière :

Le mouvement [...] n'est pas seulement une partie de l'histoire de la discipline, il est toujours vivant dans les discours critiques – parfois idéologiques – qui réinventent constamment de nouvelles formes de penser la muséologie et les musées, même au XXI^e siècle. En effet, cette capacité critique est-elle ce qui fait de la muséologie une discipline scientifique apte à se recréer elle-même en regardant l'évolution de son objet (Brulon Soares, 2015, parag. 41) ?

Depuis les années 1980, l'ICOFOM a absorbé progressivement cette capacité introspective héritée des premiers penseurs de la nouvelle muséologie. Quand une pratique devient capable d'élaborer une théorie évaluative sur elle-même, à partir d'une distanciation nécessaire entre le sujet/évaluateur et son objet d'étude, ce qui en résulte est l'expression réflexive d'une voie théorique et pratique d'un champ scientifique en ascension. La muséologie nouvelle, en constant état d'expérimentation, n'est pas une branche de la muséologie, mais la possibilité de sa scientification et de son autonomie disciplinaire. On note au passage que nombre des théoriciens de l'ICOFOM ont participé à la fondation du MINOM et collaboré avec le mouvement dès ses premières années, comme Pierre Mayrand, René Rivard, Hugues de Varine et André Desvallées.

De telles affirmations permettent d'adjoindre le développement néo-muséal à la recherche en muséologie, passant de quelques muséologues dans les années 1970-1980 (dont Tobelem, Weil, van Mensch, Whitlin, Hudson, Scheiner, Ågren, Sullivan, Stránský, Hainard, Moutinho) à plusieurs centaines de chercheurs répartis dans de multiples universités, dont celle de Rio avec Tereza Scheiner, l'Université lusophone à Lisbonne avec Mario Moutinho, Sorbonne Nouvelle avec François Mairesse, University Western Cape en Afrique du Sud avec Ciraj Rassool. Elles ont démultiplié les efforts de recherche qui animent maintenant le champ scientifique de la muséologie. Brulon Soares poursuit :

Avant l'invention de l'opposition entre une muséologie nouvelle et l'ancienne muséologie, le champ scientifique,

tel qu'on le connaît aujourd'hui, n'était pas configuré. Et même si la révolution [...] a été une fausse révolution, le champ qu'elle a créé n'a jamais été faux. Ses agents, ses institutions et les relations entre les positions qu'ils occupent sont réels et ils produisent de vrais effets sur la muséologie actuelle à partir de la croyance de ces agents concurrents dans la muséologie existante (Brulon Soares, 2015, parag. 45).

Lors de la 21^e Conférence du MINOM tenue à Catane, Sicile, en février 2024, Hugues de Varine identifiait quatre directions prises dans l'essor de la nouvelle muséologie :

- i) « ouverture sur l'environnement, la nature, le paysage » – concept à l'origine de l'écomusée tel qu'implanté dans les Parcs naturels régionaux français.
- ii) « modernisation critique de la muséologie et de la muséographie » – refonte des musées de territoire ou de société qui s'ouvrent à la participation des populations environnantes.
- iii) « gestion démocratique du patrimoine vivant » – dans des musées communautaires [parfois appelés « citoyens »] où la population est associée à l'initiative, aux décisions, à travers la mobilisation, la participation, la « capacitation » collective.
- iv) « muséologie militante ou politique » – dans des milieux minoritaires ou opprimés, revendiquant des droits matériels et/ou moraux, s'appuyant sur la mémoire collective et des patrimoines souvent immatériels (de Varine, 2024).

L'élan donné MINOM au début des années 2000, alors qu'il battait de l'aile, est venu de collègues portugais et latino-américains, et a conduit à l'avènement de la sociomuséologie, se réclamant notamment du *museo integral*. Un des fondateurs du MINOM, Mario Moutinho, recteur de 2007 à 2022 de l'Université lusophone à Lisbonne, s'engagea à fond dans le ressourcement du MINOM en épaulant une muséologie militante et politique dans plusieurs pays.

Le flambeau fut repris ici et là par de nouveaux groupements œuvrant en nouvelle muséologie : l'*Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários* (ABREMC), l'*União Nacional de Museus Comunitarios y Ecomuseos de México* (Mexique), MINOM Portugal, plusieurs membres de

la Coalition internationale des Sites de conscience (ICSC) fondée en 1999, la Fédération des Écomusées et Musées de Société (FEMS, France), le réseau *Mondi Locali* initié en Italie et devenu l'*European Network of Ecomuseums*, la *Japan Ecomuseological Society* (JECOMS, Japon) fondée en 1995, les *African Museums/Musées d'Afrique*, la *Red de Museos comunitarios de América* pour « marcher ensemble dans la lutte pour l'autodétermination de nos peuples, en se forgeant un chemin qui nous est propre »⁴, etc.

Ce flambeau fut aussi porté lors des cinq Rencontres internationales organisées au Brésil entre 1992 et 2015 et lors du Forum des écomusées et musées communautaires en marge de la 24^e Conférence de l'ICOM à Milan en 2016. Cette année-là, la plateforme internationale DROPS voit le jour, réunissant écomusées et musées communautaires du monde entier.

Écohéritage est créé en 2020 grâce au Programme Erasmus+ de l'Union européenne. Ses partenariats entre écomusées en Espagne, Pologne, Italie et au Portugal sont bientôt suivis par le réseau Italie-Brasil sous le vocable *Distanti ma uniti/Distantes mas unidos*, le *Saskatchewan Ecomuseum Partnership*, le Réseau des écomusées de Turquie, etc.

Comme le musée conventionnel est surtout centripète, amenant en son sein œuvres d'art, collections, visiteurs, chercheurs, donations et honneurs, le MINOM prône résolument une approche centrifuge, semant au gré des vents de nouveaux mouvements, de nouvelles quêtes et évolutions.

Parmi ces éclosions, citons les écomusées chinois et japonais. En Chine, la notion d'écomusée fleurit en 1995, aidée des muséologues norvégiens John Aage Gjestrum et Marc Maure, fondateurs du MINOM, et leur rapport Potentiel de création d'un écomusée pour l'ethnie Miao à Suoga, Guizhou. Avec l'aide des Norvégiens, d'autres écomusées sont créés au Guangxi, au Yunan, en Mongolie intérieure et dans l'est du pays. Au Japon, ce sont Alain Joubert et Michelle Lesage, aussi fondateurs du MINOM, qui sèmeront des graines écomuséales avant que germe en 1991 l'Écomusée Asahimachi, suivi à partir de 1995 d'une dizaine d'écomusées notamment inspirés d'extraits du livre *Que le musée s'ouvre...* de René Rivard (1984). En Afrique du Sud, Ciraj Rassool et

⁴ Voir : <https://www.museoscomunitarios.org/somos>

ses collaborateurs ont donné plusieurs fleurs *Postapartheid* à diverses communautés ostracisées par le racisme colonial.

Dans L'Europe et l'histoire des sans-histoires, l'anthropologue Eric Wolf (1982, p. 524) identifia les trois « formes instrumentales – objets, actes, idées – propres à la vie humaine sur Terre ». En parallèle, René Rivard et Paule Renaud (2004) avaient proposé de qualifier les trois grandes phases du monde muséal de même façon :

- i) La muséologie des « objets », l'inanimé, des débuts jusqu'à aujourd'hui, avec ses pratiques de conservation, collections systématiques, présentations en accrochage, vitrines.
- ii) La muséologie des « sujets », l'animé, à partir des années 1960, avec interprétation du patrimoine culturel et naturel, musées de voisinage, premiers écomusées et centres de science, d'interprétation de parcs naturels ou autres.
- iii) La muséologie des « idées », le non-sensible ou forme intelligible, dès les années 1990, avec la nouvelle muséologie, l'altermuséologie et la sociomuséologie, et mandat muséal de trouver avec les populations les idées de solution, d'innovation et de stratégie pour améliorer le bien-être collectif et leur milieu de vie.

L'un des objectifs, du point de vue du renouvellement du mouvement est de concevoir le musée comme l'épicentre de plusieurs expressions sociétales, convergentes ou contradictoires, recherchant ensemble le développement culturel des humains dans des milieux naturels sains. Un tel forum muséal incite aujourd'hui les communautés participantes à s'investir dans de possibles rapprochements entre diverses subjectivités, restaurant la justice sociétale et renouant les liens rompus ou effilochés par le colonialisme, la misogynie, les exclusions de toutes sortes, par un système économique globalisé reposant sur la cupidité.

Bibliographie

BRULON SOARES, B. (2015). *L'invention et la réinvention de la nouvelle muséologie*.

CAMERON, D. (1994). Les parquets de marbre sont trop froids pour les petits pieds nus. Dans A. DESVALLÉES (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*. Vol. 2. Éditions W., p. 39-58.

DESVALLÉES, A. (1992). Présentation. Dans A. Desvallées, M. O. de BARRY et F. WASSERMAN (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*. Vol. 1. Éditions W, p. 15-39.

JANES, R. R. (2024). *Museums and Societal Collapse – The Museum as Lifeboat*. Routledge.

NOËL, M. (1992). La Muséologie de l'imprévisible. *Musées*, vol. 13, no 4. Société des musées du Québec.

RIVARD, R. (2014, c1984). *Que le musée s'ouvre..., les écomusées et les musées « ouverts »*. À compte d'auteur.

RIVARD, R. et RENAUD, P. (2004). *La muséologie des idées : examen et tentatives de définition*. Présentation au Congrès annuel de l'Association des musées canadiens, Québec, 28 avril.

VARINE, H. de (1992). *Actes de la XVI^e Conférence générale*. ICOM.

VARINE, H. de (1976). *La culture des autres*. Seuil.

VARINE, H. de (2024). *Quelques témoignages sur 50 ans de nouvelle muséologie*. <https://hugues-interactions.over-blog.com/2024/02/quelques-temoignages-sur-cinquante-ans-de-nouvelle-museologie.html>

WEIL, S. E. (1990). *Rethinking the Museum and Other Meditations*. Smithsonian Institution Scholarly Press.

Wikipédia. (S. d.). *John Kinard*. Wikipédia. https://en.wikipedia.org/wiki/John_Kinard

WOLF, E. F. (2023, c1982). *L'Europe et l'histoire des sans-histoire : un nouveau récit de la colonisation du monde*. Écosociété.

Conclusion

Les contre-muséologies : une approche critique

Jean-Marie Lafortune

Cet ouvrage offre à lire et à comprendre des variations continentales des contre-muséologies en ce qu'elles expriment des oppositions historiquement et géopolitiquement situées vis-à-vis de la muséologie bourgeoise dominante, devenue hégémonique avec l'essor du capitalisme¹. Si celles-ci aspirent le plus souvent à transformer le sens du travail et le fonctionnement des musées existants, comme on l'observe dans les textes d'analyse, elles empruntent aussi parfois la voie de la création de pratiques alternatives de commémoration au service des collectivités qui n'adhèrent pas aux valeurs et aux modes de gouvernance muséale en vigueur, comme l'illustrent les expérimentations ici relatées.

L'ensemble des contributions témoignent d'un milieu muséal de pratique et de recherche engagé partout où cette institution et sa formation afférente sont implantées, mais de manières distinctes selon qu'elles prolongent les positions de muséologues réformistes axées sur l'accessibilité aux lieux et l'autoréférentialité ou celles de porte-voix de collectivités marginalisées qui remettent en cause la mission même de ces établissements et leur mode d'institutionnalisation. L'enjeu consiste à inscrire les lieux de mémoire, soit les supports matériels ou immatériels ayant une valeur dans la mémoire collective (Nora, 1997) et, de proche en proche tous les musées, dans des projets de société.

Selon la terminologie employée par les signataires des différents chapitres se côtoient, d'une part, l'altermuséologie ou le renouveau muséal, axé sur la participation et l'inclusion (Montpetit), ainsi que la muséologie critique, prônant l'introspection institutionnelle (Lorente et Shelton), et, d'autre part, l'écomuséologie ancrée dans un territoire à développer (Castelas *et al.*, Le Calvé) et la muséologie sociale, contre-hégémonique ou insurgée, au service de populations en quête de voies d'affirmation (Angarita, Delaplace, Duarte *et al.*, Protais). D'un côté priment les aspects éthiques et de l'autre, les considérations politiques et sociales.

¹ Brulon Soares (2022) emploie la formule de « contre-muséalisation politisée du patrimoine » pour aborder ces phénomènes.

La muséologie dominante étant considérée comme partie prenante d'une structure d'exploitation économique ou d'oppression, qui fixe et reproduit la hiérarchie sociale et culturelle, les contre-muséologies questionnent le sens de l'action culturelle, souvent saisi à l'aune de la fréquentation des établissements et de la consommation de biens ou de services culturels qui en découle dans une logique de rentabilité (Lafortune, 2020). Elles éclairent les rapports de pouvoir autour de l'exercice de l'autorité muséale, qui associe en contexte les États (élus, haut-fonctionnaires), les actionnaires (mécènes, philanthropes, collectionneurs), les publics (élites culturelles), le personnel muséal et de recherche (producteurs/diffuseurs de contenus) et les populations locales (selon la structure des sociétés concernées).

1. Des déclarations comme catalyseur

On peut associer à chaque courant contre-muséologique une déclaration phare favorisant la convergence de vues et la mobilisation des signataires, muséologues ou non. Elles énoncent les principes et les lignes directrices qui guident tant les analyses que les pratiques, suivant les objets de la réflexivité institutionnelle et les postures éthiques qui en découlent, la manière de concevoir l'effet levier d'équipements collectifs sur le développement endogène des territoires, les modalités de la participation et de l'inclusion des publics.

1.1 La Déclaration de Villeurbanne (1968)

Moins d'une décennie après l'adoption de la politique culturelle en France (1959), l'orientation que prend l'intervention et le fonctionnement des institutions qui la soutiennent sont explicitement remis en question. Deux ans après la publication d'une analyse qui condamnait à l'échec les velléités de cette approche en démontrant comment les groupes sociaux approchent l'art différemment (Bourdieu et Darbel, 1966), la Déclaration de Villeurbanne était la vision autocritique

des responsables d'équipements culturels locaux². Pour son principal rédacteur, les perspectives de réflexion et d'action par la culture se résument ainsi : penser et agir dans la cité.

Je ne crois pas que l'on puisse faire de différence entre une action culturelle véritable et une entreprise d'ordre politique. Il ne s'agit pas de faire de la politique, mais de faire en sorte que les gens soient en mesure de participer activement à la vie de la cité [...] Que pouvons-nous faire ensemble pour redonner sens à la vie que nous menons ? Que pouvons-nous faire pour reconstituer un tissu social qui est en train de se défaire ? [...] il s'agit de faire en sorte que les gens soient éveillés autant que possible à ce qui conditionne leur présent et leur avenir (Jeanson, 2005 : 17-19)³.

Dans la foulée, le philosophe propose un cadre d'action culturelle dont se revendiquent toutes les contre-muséologies :

L'action culturelle, c'est un travail qui consiste avant tout à dialoguer avec les gens. Il ne s'agit pas de leur apporter quelque chose, de leur faire découvrir quelque merveille que ce soit, mais de les amener à s'interroger eux-mêmes, à interroger les autres et à dialoguer avec eux. [...] Je crois que, chaque fois que nous aidons les gens à dialoguer, nous faisons progresser notre milieu social (Idem : 22, 25).

Jeanson déploie alors un argumentaire qui mobilise des concepts qui jalonnent l'évolution de la muséologie critique :

Tout effort culturel ne pourra plus que nous apparaître vain aussi longtemps qu'il ne se proposera pas

² L'événement où elle s'inscrit, qui rassemble des directions de théâtres publics et de maisons de la culture inquiètes du sort réservé à l'un de leurs membres dans le sillage du mouvement social de mai 1968, s'étendra du 21 mai au 11 juin. Au cours des premières réunions, la confusion des débats est telle qu'il est résolu de faire appel à Francis Jeanson, philosophe représentant le théâtre de Bourgogne, pour ordonner leur réflexion et rédiger une position commune, rendue publique le 25 mai, connue sous le nom de Déclaration de Villeurbanne (Rauch, 2000).

³ Ce thème n'est pas sans rappeler celui de l'allocution prononcée par l'un des principaux promoteurs de la nouvelle muséologie en France, Hugues de Varine, lors de la 9^e conférence générale de l'ICOM tenue à Paris en 1971 : Le musée au service des hommes aujourd'hui et demain (de Varine, 1972).

expressément d'être une entreprise de politisation : c'est-à-dire d'inventer sans relâche, à l'intention de ce non-public, des occasions de se politiser, de se choisir librement, par-delà le sentiment d'impuissance et d'absurdité. [...] Nous refusons toute conception de la culture qui ferait de celle-ci l'objet d'une simple transmission, non point que nous tenions pour nul ou contestable en soi cet héritage sans lequel nous ne serions même pas en mesure d'opérer sur nous-mêmes cette contestation radicale, mais parce que nous ne pouvons plus ignorer que pour la majorité de nos contemporains l'accès à cet héritage passe par une entreprise de ressaisissement (extraits de la Déclaration de Villeurbanne, 1968).

1.2 La Déclaration de Santiago (1972)

Depuis leur cristallisation dans la Déclaration de Santiago du Chili en 1972, à l'issue d'une Table ronde organisée conjointement avec l'Unesco-ICOM, les ambitions de la muséologie sociale ont soutenu un projet politique visant à entraîner dans l'action, autour de musées renouvelés qui relaient l'ensemble de leurs préoccupations, les collectivités qui les érigent ou les accueillent sur leur territoire (Teruggi, 1973). Décloisonné sur le plan disciplinaire, le « musée intégral » (*museu integral*) revendiqué s'apparente à un centre culturel où s'exprime un patrimoine vivant, à la fois humain et naturel, de collectivités territoriales souvent mises à l'épreuve et à l'écart par la conduite des affaires économiques.

Les musées communautaires donnent aux populations marginalisées un levier de solidarité et d'épanouissement. La singularité de cette approche réside dans le transfert de pouvoir et la suppression des hiérarchies dans les processus de sélection des objets de collection et de gestion du patrimoine ainsi qu'une approche interdisciplinaire. Il s'agit de rompre avec des instruments d'aliénation servant au contrôle sociopolitique et alimentant une société de consommation et de sensibiliser la classe politique afin que ces enjeux soient pris en compte dans l'action publique.

Dans les projets mis en œuvre, les « musées » naissent du désir de groupes de citoyens d'aménager des espaces d'échange, de liberté et de partage de la mémoire individuelle et collective, voire des lieux de contre-pouvoir. Pour Chagas & Gouveia (2014), l'institution colonisatrice peut devenir libératrice lorsqu'elle s'engage socialement, culturellement, politiquement et éthiquement avec les communautés ou surgit à leur initiative. La quête de justice sociale appelle ainsi une action au sein et en dehors du champ culturel pour contrer les inégalités et rompre avec les dynamiques qui les produisent.

La démocratisation radicale des expériences muséales et des mécanismes de gouvernance dans une perspective d'autonomisation des communautés consiste en un processus de réappropriation sociale qui remet également en cause la distance qu'entretiennent les directions muséales à leur endroit et le sens du travail du personnel. À l'expertise s'oppose l'ancrage dans le territoire. Des divergences apparaissent rapidement autour de la définition des objectifs, des fonctions, des narrations, voire de la raison d'être, des musées.

Les lieux de mémoire porteur de cette approche se fondent sur la participation communautaire, une vision de la culture comme création commune et la formation de structures de gestion qui permettent un dialogue horizontal et bidirectionnel avec les responsables (Rowan, 2016). L'influence des citoyens dans la prise de décisions au sein de ces équipements culturels implique de considérer la culture comme un processus porteur de dialogue, d'affirmation et de tensions. Les « musées » constituent ici autant de projets politiques développés à travers l'exercice d'une responsabilité démocratique.

1.3 La Déclaration de Québec (1984)

Ancrée depuis 40 ans dans des réseaux d'établissements à toutes les échelles (locale, régionale, nationale, internationale), à la faveur de l'action du Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM), l'altérmuséologie adopte les horizons et les principes d'action définis dans la Déclaration de Québec.

Hors de toute tutelle de l'ICOM, l'Atelier qui l'entérina, regroupant des muséologues d'Amérique du Nord, d'Europe et d'Afrique, visait à encourager les échanges et le partage d'expériences

muséologiques nouvelles en clarifiant leurs relations avec la muséologie établie. L'interdisciplinarité sur laquelle elles reposent appelle une meilleure communication avec les publics et les populations ainsi qu'une gestion plus participative.

La muséologie doit chercher dans un monde contemporain qui tente d'intégrer toutes les ressources de développement, à étendre ses rôles et fonctions traditionnelles d'identification, de conservation, et d'éducation à des démarches plus larges que ces objectifs pour mieux insérer son action à ceux de l'environnement humain et physique (MINOM, 1984).

Au cœur de ce courant, les écomusées incarnent l'utopie à l'œuvre, mais leur déclin récent peut relever d'un constat d'essoufflement du modèle⁴ ou suggérer que maintes valeurs qui le fondent (accessibilité, participation, inclusion) sont désormais partagées dans le milieu professionnel et de recherche (Brulon Soares, 2015). Les dispositifs de médiation mis en place dans la vaste majorité des musées actuels en reprennent le credo en proposant des actions d'initiation pour les élèves, d'animation auprès de groupes sociaux et d'édification des publics (Lafortune, 2022).

2. Introspection, participation inclusive, réappropriation

Les contre-muséologies s'adosent aux principes d'action de la muséologie critique, susceptible d'aiguiser le sens éthique, de la nouvelle muséologie, confrontée aux réalités de la participation, ou de la muséologie sociale, à la défense des peuples, versant parfois dans l'anti-muséologie (Girault et Orellana, 2020). Leurs maîtres-mots sont l'introspection, la participation inclusive et la réappropriation

- 1) La muséologie critique ou réflexive convie toutes les directions muséales à s'interroger et à expliciter les objectifs poursuivis et les choix qui sont faits en matière de collectionnement, d'interprétation et d'apport au développement du territoire où ils sont implantés. À mesure que les institutions muséales deviennent des « organisations culturelles de marché » (Tobelem, 2017), l'activité réflexive se tourne

⁴ Toujours actif et reconnu internationalement, l'Écomusée du fier monde demeure ainsi la seule institution du genre encore en opération au Québec.

vers les principes d'équité, de diversité et d'inclusion (ÉDI) définis dans le cadre d'une lutte contre la discrimination. L'exercice appelle les musées à se transformer pour faire place à l'exercice concret des droits individuels, orientation relayée dans les discours institutionnels pompeux sans toutefois toujours s'accompagner de gestes significatifs en la matière (Buruma, 2023). De manière moins ostentatoire, les questions environnementales s'invitent progressivement dans la réflexion et redéfinissent le cadre d'action des musées (Janes, 2024).

2) L'altermuséologie est revendiquée par des muséologues comme Mayrand (2009) et Chaumier (2018), qui tournent le dos à l'élitiste de la muséologie dominante, peu soucieuse des destinataires ou de la réception des expositions, limitant l'apport des publics à sa plus simple expression. Si le syntagme « nouvelle muséologie » atteste d'une volonté de couper avec un ordre dépassé (Jones, 2019 ; McCall et Gray, 2014), les projets de réforme n'avaient rien de neuf dans du champ de la muséologie, mais surtout les structures muséales ont résisté.

Plus qu'une branche théorique ou une tendance révolutionnaire, le MINOM a développé un discours décentralisé sur la pratique muséale, mais le mouvement n'a pas démontré un contrôle sur ses appropriations dans les différents contextes socio-muséologiques où il était appliqué (Brulon Soares, 2015, parag. 33).

3) La muséologie sociale ou sociomuséologie s'inscrit dans un esprit d'insurrection et situe les musées au cœur d'un processus de réappropriation. La muséologie dominante, voire toute muséologie, contribuerait à entretenir des relations de dépendance à des forces colonisatrices (Bondaz et Frioux-Salgas, 2022), à imposer des normes d'érudition et des exigences d'exposition, même d'objets sacrés dont la vue est réservée à un « public » d'initiés. Si la patrimonialisation des objets exposés dans les musées implique une rupture historique avec leurs usages, qui requiert justement d'en restituer le sens en raison d'avancées technologiques ou socioculturelles, cette approche est battue en brèche dans les sociétés où les traditions sont encore vivaces et qui n'ont pas connu ce type de césure. Il en va ainsi des Premières nations des Amériques ou de l'Australie (Hudson et Woodcock, 2022), qui conçoivent leur histoire de manière évolutive, mais non marquée par des discontinuités liées aux « progrès » des sciences et des mœurs.

3. Une expression « manifestive »

Alors qu'il est souvent perçu par l'opinion publique comme un environnement conservateur, si ce n'est réactionnaire, attaché à la diffusion de la culture savante, le milieu muséal témoigne de prises de position qui alimentent les contre-muséologies. Les formes et les modalités de ces engagements varient cependant selon les contextes économiques et sociohistoriques, qui agissent comme cadres généraux de la définition du rôle attribué aux musées.

L'engagement des communautés muséales s'affirme notamment dans la profusion de déclarations publiques publiées sous forme de manifestes (voir Figure 1). Exposant une position ou un programme, ces publications comptent notamment, en langues française et anglaise, les titres suivants :

- Manifeste de l'altermuséologie (Mayrand et Rogado, 2007) ;
- Critical museology: a manifesto (Shelton, 2013) ;
- Manifeste pour un musée humaniste (MBAM, 2016) ;
- Curating neighbourhoods: Manifesto for the post-ethnographic museum (Deliss, 2017) ;
- Manifestes du Muséum (Muséum national d'Histoire naturelle, depuis 2017) ;
- Altermuséologie : manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition (Chaumier, 2018) ;
- Museum Manifesto (Museums Association, UK, 2023).

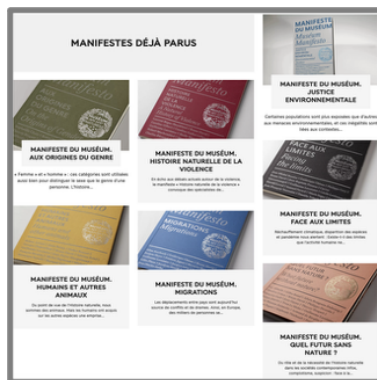


Figure 1: Collection d'ouvrages manifestes publiés par le Muséum national d'histoire naturelle

4. Actualité et avenir

Hormis le travail structurant du MINOM, la mouvance contre-muséologique s'appuie aujourd'hui sur des regroupements tels la Fédération des écomusées et des musées de société, fondée en 1989 en France, la Société du réseau écomusée, fondée au Québec en 1992, *The Inclusive Museum Research Network* et *Happy Museum Project*, réseaux internationaux apparus respectivement en 2008 et en 2011, qui relaient les postures et les orientations de base et leur donnent une actualité nouvelle selon l'évolution des contextes. Le terreau semble encore fertile pour un questionnement sur le sens que prennent l'activité muséale et la muséologie dans la société.

Pourtant, une ombre pointe au tableau. La civilisation numérique a fait siens, mais en les inversant les idéaux de la contre-culture (Turner, 2021) pour fonder un monde où l'individu est libéré de toutes les institutions de la modernité, incluant les musées, en raison de sa connectivité avec ses pairs, et du dépassement de ses limites physiques avec l'aide de prothèses bioniques. Les principes fondateurs tels, l'inclusion, la participation, la collaboration, le partage sont ainsi redéfinis dans un monde hybride (réel-virtuel), à la faveur d'une économie rentable pour la poignée d'organisations qui dirigent le marché sans pour autant contribuer au bien commun.

Inscrit dans un mode de vie profondément transformé, au cœur de pratiques relevant de nouvelles normativités (temps passé devant les écrans, discussions instantanées à distance, rapport direct à différentes informations), le Musée 3.0 (Larrasquet, 2018) semble a priori satisfaire aux exigences des contre-muséologues, mais plusieurs se sentent piégés notamment en raison de l'impossibilité de confronter l'autorité qui l'instaure et la régit en toute opacité.

Bibliographie

- ARPIN, R. (1997). *Des musées pour aujourd'hui*. Musée de la civilisation.
- BERGERON, Y. (2019). *Musées et patrimoines au Québec : genèse et fondements de la muséologie nord-américaine*. Hermann.
- BINETTE, R. (2018). The concept of ecomuseum collection. In *Ecomuseums and cultural landscapes – State of the art and future prospects* (p. 71-78). Maggolioli Editore.
- BONDAZ, J. et FRIOUX-SALGAS, S. (2022). Utopies, continuités et discontinuités muséales à l'ère des décolonisations. *Gradhiva*, 34 : 12-39.
<http://journals.openedition.org/proxy.bibliotheques.uqam.ca/gradhiva/6304>.
- BOURDIEU, P. (1979). *La distinction*. Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, P. et DARBEL, A. (1966). *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*. Éditions de Minuit.
- BRULON SOARES, B. (2022). Du musée intégral au musée social : l'épistémologie politique de la muséologie sociale au Brésil. *Culture & Musées*, 39, p. 85-108.
- BRULON SOARES, B. & LESHCHENKO, A. (2018). Museology in Colonial Contexts: A Call for Decolonisation of Museum Theory. *ICOFOM Study Series*, n° 46, p. 61-79.
- BRULON SOARES, B. (2015). *L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie*. ICOFOM Study Series [En ligne], 43a.
<http://journals.openedition.org/iss/563>
- BURUMA, I. (2023). L'éthique protestante et l'esprit « woke ». *Le Monde Diplomatique*, septembre, p. 28.
- CAMERON, D. (1971). The Museum, a temple or the forum, *The Journal of World History: Museums, Society, Knowledge*. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x>.
- CHAUMIER, S. (2018). *Altermuséologie : manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. Hermann.

CHAGAS, M. & GOUVEIA, I. (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM*, 27(41), p. 9-22.

CÔTÉ, M. (dir.). (1992). *Tendances de la muséologie au Québec*. Musée de la civilisation, Société des musées québécois, Environnement Canada, Service des parcs.

DELISS, C. (2017). *Curating Neighbourhoods: Manifesto for the Post-Ethnographic Museum*. Universidad Complutense de Madrid.

DENEAULT, A. (2020). *Bande de colons : une mauvaise conscience de classe*. Lux.

DE VARINE, H. (1972). *Le musée au service des hommes aujourd'hui et demain : le rôle éducatif et culturel des musées*. Actes de la 9^e conférence générale de l'ICOM (1971).

DE VARINE, H. (2017). *L'écomusée singulier et pluriel : un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. L'Harmattan.

EIDELMAN, J. (dir.). (2017). *Inventer des musées pour demain*. La Documentation française. <https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/174000177.pdf>.

GIRAULT, Y. et ORELLANA RIVERA, I. (2020). 50 ans après la table ronde de Santiago du Chili, où en sommes-nous de la prise en compte de la muséologie sociale, participative et critique ? Dans Y. Girault et I. Orellana (dir.), *Actas del coloquio internacional Museología Participativa, Social y Crítica*. Ediciones Museo de la Educación Gabriela Mistral/Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. p. 43-74.

GODOY, K.E. & LUNA, S.B. (2018). Museums and city aestheticization policies: controversies between the touristification of public spaces and the social role of museological institutions, *ICOFOM Study Series*, 46, 99-112. doi: 10.4000/iss.959.

GUNTER, C. (2019). La nouvelle muséologie comme mouvement politique : sa production et sa réception en France et au Québec. *Culture et gouvernance locale*, 6(1), 50-63. <https://doi.org/10.18192/clg-cgl.v6i1.4556>.

HUDSON, R. & WOODCOCK, S. (eds.) (2022). *Self-determined first nations museums and colonial contestation: the keeping place*. Routledge.

ICOM (2022). *Définition du musée*. Assemblée générale extraordinaire tenue à Prague. <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>.

JANES, R. (2024). *Museums and societal collapse*. Routledge.

JEANSON, F. (2005). L'action culturelle dans la cité. Dans F. Jeanson, P. Forest et P. Champagne, *La culture, pratique du monde*. Éditions Cécile Default.

JONES, J. (2019). *What problem in our community is our museum most uniquely equipped to solve?* <https://medium.com/new-faces-new-spaces/what-problem-in-our-community-is-our-museum-most-uniquely-equipped-to-solve-fe4dce9848b7>.

LAFORTUNE, J.-M. (2022). Évaluation des actions et rationalisation des dispositifs de médiation culturelle. Dans C. Alloing (dir.), *Évaluer la communication des organisations : 7 concepts et leurs mesures* (p. 177-195). Presses de l'Université du Québec.

LAFORTUNE, J.-M. (2020). De la médiation culturelle à la médiatisation de la culture : entre droit et régulation. Dans M. De Gioia et M. Marcon (dir.), *L'essentiel de la médiation : le regard des sciences humaines et sociales* (p. 359–372). Peter Lang.

LAFORTUNE, J.-M. (2015). Dispositifs culturels et exclusion/inclusion au Québec : éducation, immigration et médiation. Dans F. Mairesse et A. Barrère (dir.), *L'inclusion sociale : les enjeux de la culture et de l'éducation*. L'Harmattan, p. 29-44.

LARRASQUET, L. (2018). *Musée 3.0 : nouvelles formes de monstration et de médiation des œuvres d'arts plastiques à l'ère numérique*. Éditions universitaires européennes.

MAIRESSE, F. (dir.) (2016). *Nouvelles tendances de la muséologie*. La Documentation française.

MARANDA, L. & BRULON SOARES, B. (2017). The Predatory Museum. *ICOFOM Study Series*, 45. <http://journals.openedition.org/iss/290>.

MAYRAND, P. (2009). Parole de Jonas : essais de terminologie, augmentés des chroniques d'un altermuséologue. *Cadernos de Sociomuseologia*, vol. 31, no 31.

MAYRAND, P. et ROGADO, L. (2007). Manifeste de l'altermuséologie, présenté lors du 12^e Atelier International de Nouvelle Muséologie à Setubal le 27 octobre.

MCCALL, V. & GRAY, C. (2014). Museums and the 'new museology': theory, practice and organisational change. *Museum Management and Curatorship*, 29 (1), 19-35. doi: 10.1080/09647775.2013.869852.

MCKINLEY, K. (2017). *What is our museum's social impact?* <https://medium.com/new-faces-new-spaces/what-is-our-museums-social-impact-62525fe88d16>.

MEMMI, A. (2013, c1957). *Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur*. Gallimard.

MINOM (1984). *Déclaration de Québec. Principes de base d'une nouvelle muséologie*, adoptés lors du premier atelier international Écomusée / Nouvelle muséologie tenu à Québec le 12 octobre 1984 : https://www.minom-icom.net/_old/signud/DOC%20PDF/198402504.pdf

MONTPETIT, R. (2013). *Une muséologie québécoise dynamique et d'aujourd'hui : favoriser l'appropriation des collections par les publics de maintenant*. https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/museologie/Etude_RMontpetit_RFinal_aout2013.pdf.

MURAWSKI, M. (2016). *The Urgency of Empathy & Social Impact in Museums*. <https://medium.com/@murawski27/the-urgency-of-empathy-social-impact-in-museums-f38a331fcb71>.

Museums Association (2018). *Measuring socially engaged practice a toolkit for museums*. https://www.museumsassociation.org/download?id=1249262_

NORA, P. (1997). *Les lieux de mémoire*. Gallimard.

OCDE/ICOM (2019). *Culture and Local Development: Maximising the impact. Guide for Local Governments, Communities and Museum*. https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/08/ICOM-OECD-GUIDE_EN_FINAL.pdf

OLIVEIRA GOMES, A. & VIEIRA NETO, J. P. (2022). *Le Réseau des musées communautaires du Ceará : processus et défis pour l'organisation d'un champ muséologique autonome. Les Cahiers de muséologie*, n° 2, p. 187-209. <https://popups.uliege.be/2406-7202/index.php?id=1308>.

PEREIRA LEITE, P. (2022). La nouvelle muséologie et les mouvements sociaux au Portugal. *Les Cahiers de muséologie*, n° 2, p. 85-111. DOI:10.25518/2406-7202.1222.

RAUCH, M.-A. (2000). La Déclaration de Villeurbanne. Dans *Éducation populaire : le tournant des années 1970*. L'Harmattan, p. 129-142. https://www.persee.fr/doc/debaj_1275-2193_2000_act_6_1_1075.

ROWAN, J. (2016). *Cultura libre de Estado*. Traficante de sueños.

SANTOS, L. (2016). New Mediation Practices as a trope for Social Change: The cases of Tate Modern, Tensta Konsthall and Clark House Initiative. *Muséologies*, 8 (2), 159-176. <https://doi.org/10.7202/1050766ar>.

SHELTON A. (2013). Critical Museology. A Manifesto. *Museum Worlds Advances in Research*, vol. 1, n° 1, p. 7-23.

Société des musées du Québec - SMQ (2024). *Musées et transition écologique: trousse à outils*. <https://www.smq.qc.ca/fr/professionnel/actualites/nouvelle-version-de-notre-trousse-a-outils-musees-et-transition-ecologique.html>.

TERUGGI, M. E. (1973). Table ronde : le rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui. *Museum*, vol. XXV, n° 3, p. 129-133.

TOBELEM, J.-M. (2017). *La gestion des institutions culturelles : musées, patrimoine, centres d'art*. Armand Colin.

TURNER, F. (2021, c2006). *Aux sources de l'utopie numérique : de la contre-culture à la cyberculture*. C&F Éditions.

WEST, R.W. Jr. (2019). Cultural Interpretation in the 21st Century: Transformational Changes in Museum Practice. *Museum International*, 71:1-2, 48-59. Doi: 10.1080/13500775.2019.1638028.

Crédits

Comité éditorial de cet ouvrage



Anna-Lou Galassini est candidate au doctorat en muséologie de l'Université du Québec à Montréal. Depuis 2020, elle coordonne l'Institut du patrimoine de l'UQAM et, depuis 2022, elle est chargée de cours. Ses recherches se concentrent sur les nouvelles muséologies ainsi que sur les dynamiques professionnelles dans les musées. Sa thèse, portant sur « Le rôle social du musée depuis la Table Ronde de Santiago du Chili », explore 50 années de réflexions autour du rôle social des musées.

Jean-Marie Lafortune est professeur au département de communication sociale et publique de l'Université du Québec à Montréal et enseigne depuis 2012 aux cycles supérieurs en muséologie. Ses travaux portent sur l'animation, la médiation et la transmission culturelle, les dynamiques entourant l'institutionnalisation des équipements culturels, dont les lieux de mémoire, par la puissance publique ou les groupes de citoyens ainsi que l'apport des arts et de la culture dans la transition socioécologique.



Sarah Turcotte est doctorante en muséologie à l'Université du Québec à Montréal. Sa thèse porte sur l'articulation du rôle politico-économique des grands musées d'art québécois avec leurs missions scientifique, pédagogique et sociale. Ses travaux ont notamment été publiés dans *Museum Management and Curatorship*, *Digital studies* et *Histoire Québec*. Elle a fondé en 2021 l'organisme Projet commun pour expérimenter le développement collaboratif des arts et de la culture, initiative qui lui a valu le Prix Relève de la SMQ en 2024.

Contributions

María Juliana Angarita est candidate au doctorat en muséologie de l'Université du Québec à Montréal. Elle a contribué à divers projets de recherche et d'exposition au Curating and Public Scholarship Lab de l'Université Concordia ainsi qu'au projet Localities of Resistance, Communities of Care associant le Museo de Bogotá et le Museo de la Ciudad Autoconstruida. Elle a été récompensée en 2019 par le Prix Roland-Arpin pour son travail sur le Musée de la Mémoire de Colombie.

Gérard Bassalé est un Béninois fervent défenseur de la culture de son pays. Après des études en histoire de l'art, il enseigne un temps l'histoire-géographie avant de commencer à guider de petits circuits dès le début des années 2000. Désireux de valoriser la vie artistique de Porto-Novo, il crée en 2005, avec sa femme Hélène, le Centre Ouadada, qui propose plusieurs espaces ou activités et porte divers projets tels le festival Éclosions Urbaines et le programme en cours de rénovation des places Vodùn.

Yves Bergeron est professeur de muséologie et de patrimoine à l'Université du Québec à Montréal. Titulaire de la Chaire de recherche sur la gouvernance des musées et le droit de la culture, il réalise avec François Mairesse le projet Mémoires de la muséologie consacré à l'histoire contemporaine de la muséologie. Il a notamment publié *Musées et patrimoines au Québec : genèse et fondements de la muséologie nord-américaine* (Hermann, 2019), qui explore les particularités de cette tradition muséale.

René Binette oeuvre depuis 1980 à l'Écomusée du fier monde de Montréal, musée d'histoire et musée citoyen. Il a été chargé de cours à l'Université du Québec à Montréal et est engagé dans le milieu associatif muséal et patrimonial. Il a participé à plusieurs colloques sur la scène nationale et internationale. Fellow de l'Association des musées canadiens, il a reçu le Prix Barbara Tyler pour le meilleur leadership muséal canadien en 2014 et le prix Carrière de la Société des musées du Québec en 2021.

Anne Castelas est diplômée de l'Université du Québec à Montréal, où elle obtient en 2016 une mention excellente pour son travail de fin d'études « Six muséologues québécois, agents de transformation de la muséologie de l'histoire à Montréal et Québec, 1960-1990 », qui inaugure ses recherches à travers les témoignages (1967-1992). Chercheure-affiliée au Centre d'histoire orale de l'Université Concordia depuis 2016, elle rejoint en 2018 la Chaire de recherche sur la gouvernance des musées et le droit de la culture.

Andréa Cristina Delaplace est anthropologue. Docteure en histoire de l'art (spécialité Patrimoine et musées) de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

(directeur: Dominique Poulot), elle est aussi membre du bureau du ICOM-CAMOC (International Committee for the Collections and Activities of Museums of Cities) et éditrice du CAMOC Review depuis 2022. Elle a récemment publié chez L'Harmattan l'ouvrage *Musées d'immigration : nouvelles muséographies, anciens paradigmes*, tiré de sa thèse.

Manuelina Maria Duarte Cândido est professeure à l'Université Fédérale de Minas Gerais (Brésil) et professeure invitée à l'Université Lusophone de Lisbonne. Elle a travaillé à l'Université de Liège (Belgique) et dirigé le Département de processus muséaux de l'Institut Brésilien de musées (IBRAM). Elle a siégé au Conseil d'administration de l'ICOFOM-Amérique Latine et Caraïbe et participé à l'organisation de la Conférence du Mouvement International pour une nouvelle muséologie (MINOM) à Catane en 2024.

Mathieu Fribault est ethnologue de formation, africaniste, travaillant habituellement en Guinée. Il mène des recherches en anthropologie des techniques, de la nature, de l'histoire sociale et des rituels animistes. Il s'est confronté aux institutions muséales en Afrique à la fois lors de recherches et de pratiques de consultation. En poste depuis 2022 à l'École du Patrimoine Africain à Porto Novo, il collabore à la montée en capacité de celle-ci dans un contexte de développement des institutions muséales au Bénin et sur le continent.

Prince Lio G. Gbegnito est docteur en sociologie-anthropologie, spécialité cultures et sociétés, de l'Université d'Abomey-Calavi. Il est chercheur au sein du Laboratoire d'Analyse et de recherche Religions, Espaces et développement (LARRED) et intervient à l'École du patrimoine africain en tant que chargé de programme de recherche portant sur la restitution des biens culturels du Bénin. Dans sa jeunesse, il a été lui-même un fervent praticien de différents arts vivants de son pays.

Léa Le Calvé est doctorante en muséologie de l'Université du Québec à Montréal. Diplômée de l'École du Louvre et de l'Université de Montréal, elle s'intéresse aux processus de muséalisation, à la relation au patrimoine et à ses usages symboliques. Elle a notamment étudié des objets conservés dans des musées d'identité territoriale, de société, d'art sacré, qui croisent mémoires et affects. Sa thèse aborde la constitution et l'appropriation des collections religieuses dans les musées locaux et régionaux au Québec.

Jesús Pedro Lorente est professeur d'histoire de l'art à l'Université de Saragosse et chef du groupe de recherche Observatoire aragonais d'art dans l'espace public. Il est aussi responsable du projet de recherche *Musées d'art moderne-contemporain en Espagne : enjeux territoriaux et internationaux*, financé par le ministère espagnol de la Science et de l'Innovation. Il a notamment publié en 2022 chez Routledge l'ouvrage *Reflections on Critical Museology: Inside and Outside Museums*.

Akwegnon D. Martial Kiki a suivi une formation d'écologue à l'École Polytechnique d'Abomey-Calavi et il a exercé sa profession plusieurs années auprès des espaces protégés du Bénin. Sa passion de vivre en pleine nature est

toujours bien présente, mais il a depuis plusieurs années limité son activité d'écologue pour codévelopper avec sa femme les projets culinaires en s'occupant en particulier des fournitures auprès de producteurs locaux, puis du fonctionnement de l'*African Foodseum* depuis 2020.

Raymond Montpetit est professeur émérite à l'Université du Québec à Montréal. En 2009, il a reçu le Prix carrière de la SMQ pour sa contribution exceptionnelle de plus de 25 ans au développement de la muséologie au Québec. En 2016, ICOM Canada lui décerne son Prix d'excellence pour « sa contribution remarquable au développement et au rayonnement de la muséologie canadienne sur la scène internationale ». En 2024, le gouvernement du Québec lui attribue le prestigieux Prix Gérard Morisset pour l'ensemble de son œuvre.

Protais Pamphile Patrice Medjo est titulaire d'un doctorat en archéologie de l'Université de Yaoundé I au Cameroun. Son champ de recherche porte sur les dynamiques culturelles au cours des périodes reculées de l'histoire, à la lumière de l'expérience des sociétés actuelles. Il enseigne au département d'histoire et de la conservation du patrimoine de l'Université d'Ebolawa, après des années passées à l'Institut des beaux-arts de Fouban de l'Université de Dschang.

Paule Renaud est chargée de projets chez Cultura bureau d'études depuis 1987 et cumule plus de 30 ans d'expérience en muséologie, programmation, interprétation du patrimoine et réalisation d'expositions. Réalisatrice-commissaire d'une quarantaine d'expositions tant permanentes que temporaires, elle a coordonné de 1984 à 1987 l'équipe mandatée pour la programmation sur dix ans des expositions à venir au Musée de la civilisation de Québec, alors en voie d'édification.

René Rivard est chargé de projets au bureau d'études Cultura depuis 1987 et Fellow de l'Association des musées canadiens depuis 2002. Il détient plus de 50 ans d'expérience en muséologie, réalisation d'expositions et valorisation/interprétation du patrimoine au Québec, au Canada, en France, en Scandinavie, aux États-Unis et ailleurs. Expert-conseil de l'Unesco dans plusieurs pays africains de 1978 à 1985, il a participé à la création et la rénovation de plus de 250 musées, écomusées et lieux patrimoniaux.

Mariane H. Saizonou obtient un diplôme en Banque et Finance d'Entreprise (BTS-BFE) en 2009 et suit plusieurs formations en stratégies d'affaires et management. Elle commence sa carrière comme assistante comptable dans des entreprises au Bénin. Nourrie d'une passion pour la cuisine, notamment la cuisine africaine authentique, elle s'engage à partir de 2015 dans la restauration en livraison et transformation de différents produits agricoles locaux. En 2020 elle lance avec son mari l'*African Foodseum*.

Anthony Alan Shelton est professeur d'histoire de l'art et de muséologie à la University of British Columbia. Il a occupé des postes de curateur au British Museum, au Horniman Museum et au Brighton Museum au Royaume-Uni

avant de devenir directeur du UBC Museum of Anthropology (2004-2021). Il a publié plus de 200 articles, chapitres de livres, critiques, notices et volumes, dont *Under Different Moons: African Art in Conversation* (2021) et *Theatrum Mundi : Masks and Masquerades in Mexico and the Andes* (2021).

Remerciements

Merci aux membres du comité d'évaluation:

Louis Jacob, professeur au département de sociologie de l'UQAM;

Jean-Marie Lafortune, professeur au département de communication sociale et publique de l'UQAM;

Anik Meunier, professeure au département de didactique de l'UQAM;

Raymond Montpetit, professeur émérite au département d'histoire de l'art de l'UQAM;

Lucie Morisset, professeure au département d'études urbaines et touristiques de l'UQAM.

Merci pour leur contribution à:

María Juliana Angarita

Gerard Bassalé

Yves Bergeron

René Binette

Anne Castelas

Andréa Cristina Delaplace

Manuelina Maria Duarte Cândido

Mathieu Fribault

Anna-Lou Galassini

Prince Lio G. Gbegnito

Jean-Marie Lafortune

Léa Le Calvé

Jesús Pedro Lorente

Akwegnon D. Martial Kiki

Protais Pamphile Patrice Medjo

Raymond Montpetit

Paule Renaud

René Rivard

Mariane H. Saizonou

Anthony Alan Shelton

Sarah Turcotte

