

Numéro 2

—
2022

les
cahiers
de

MUSÉOLOGIE

service de
MUSÉOLOGIE



ISSN 2406-7202

SOMMAIRE

Présentation

Manuelina Maria Duarte Cândido 3-6

Articles

Une muséologie du sensible : enjeux et conséquences pour les visiteurs déficients visuels 8-22

Cindy Lebat

Public policies for audiovisual preservation in Brazil and the Cinemateca Brasileira crisis 23-40

Fabiana Ferreira

From Home to Museum: Renata Crespi and the institutionalisation of a private collection 41-55

Tamira Naia dos Santos

Musées de l'immigration : entre phénomène migratoire, mémoire, patrimoine et identité 56-78

Andrea Delaplace

Le témoignage comme vecteur d'authenticité muséale 79-93

Laure-Ann Norris

Carnets de visite

Ecomuseo Casilino Ad Duas Lauros: a new life in south-eastern Rome 95-106

Giulia Gulli

Place au public : « Super Marionnette », l'exposition temporaire du Musée de la Vie wallonne à Liège (Belgique) 107-116

Léa Di Francesco

Le Musée du capitalisme. Une exposition citoyenne et engagée 117-130

Benoît Leysten

Voir l'« Histoire du Brésil » au Museu Paulista : un bref essai sur les « guides de visite » (c. 1900 – c. 1940) 131-144
Eduardo Polidori

Notes de Lecture

« Introdução à Sociomuseologia » de Judite Primo et Mário Moutinho 146-154
Leonor Hernández

« Contemporary Art in Heritage Spaces » de Nick Cass, Gill Park et Anna Powell 155-160
Camille Hoffsummer

Dans la Marge

Il ne faut pas collecter le patrimoine immatériel 162-172
Alexandre Delarge

La (méta)muséologie critique, au musée et au-delà 173-178
Jesus Pedro Lorente

Un stage au Musée de la civilisation de Québec : immersion au cœur d'une expérience comparative 179-187
Chloé Lewanczyk

Sociomuseology and Contemporary Art : Convergences. Cosmopolis – a case study 188-193
Marta Jecu

La recherche en Muséologie ou... pour une recherche adjectivée 194-208
Manuelina Maria Duarte Cândido

PRÉSENTATION

C'est avec grand plaisir que nous vous présentons le numéro 2 de la revue Les Cahiers de Muséologie après sa reformulation en 2021.

Avec cette publication, la revue se consolide comme un espace important pour la circulation des connaissances dans le domaine de la Muséologie. Elle ouvre également des possibilités de diffusion de la production réalisée par les étudiants et les jeunes diplômés, et contribue à la vulgarisation de recherches et de réflexions provocatrices, non hégémoniques et produites à partir de différentes bases épistémologiques et pratiques.

Nos publications en ligne ont déjà fait l'objet de plus de 11.000 consultations et téléchargements. La revue reprend le flux de demande d'auteurs qui ne sont pas seulement le cercle proche du Service de Muséologie de l'Université de Liège, mais aussi d'étudiant.e.s, de chercheur.s.es et de professionnels reconnus dans le domaine de la Muséologie.

C'est un privilège de pouvoir établir ces dialogues, de lire certains textes de première main et de favoriser les échanges et la production intellectuelle dans ce domaine. Nous remercions encore une fois la confiance et le partenariat des auteurs.trices et des personnes qui contribuent de diverses manières à notre revue, que ce soit dans l'évaluation en double aveugle, dans la relecture des textes, dans les étapes de formatage, de mise en page, d'encodage et d'importation des textes en ligne, dans le secrétariat de la revue ou encore dans la gestion de notre site web sur la plateforme PopUPs.

Le présent numéro comprend cinq *Articles* qui ont été soumis à un examen en double aveugle : *Une muséologie du sensible : Enjeux et conséquences pour les visiteurs déficients visuels* (Cindy Lebat) ; *La Cinemateca Brasileira et le domaine du patrimoine* (Fabiana Ferreira) ; *De la maison au musée : Renata Crespi et l'institutionnalisation d'une collection privée* (Tamira Naia dos Santos) ; *Musées de l'immigration : entre phénomène migratoire, mémoire, patrimoine et identité* (Andrea Delaplace) et *Le témoignage comme vecteur d'authenticité muséale* (Laurie-Ann Noris). Ces textes développent des thèmes pertinents et actuels, issus pour la plupart de travaux universitaires récents de niveaux de master et de doctorat.

Dans les autres sections, nous voyageons à travers des musées en Italie, en Belgique et au Brésil (*Carnets de Visite*) et nous apprenons à connaître les *Notes de Lecture* de récentes diplômées en Muséologie à propos de publications sur la Sociomuséologie et l'art contemporain dans les espaces patrimoniaux.

La section *Dans la Marge* a l'honneur de recevoir des experts du domaine de la Muséologie qui partagent avec nos lecteurs des textes inédits d'un grand intérêt pour notre époque : Alexandre Delarge nous entraîne dans une réflexion sur la collecte du patrimoine immatériel ; Pedro Lorente a accepté le défi de produire un texte exclusif en français sur la Muséologie critique destiné à nos étudiants en Muséologie et présenté dans la revue ; et Marta Jecu établit des liens entre l'art contemporain et la Sociomuséologie. Ensuite, Chloé Lewancyk, diplômée de l'Université de Liège, nous fait part de ses réflexions dans le cadre d'un stage en Muséologie au Canada.

Dans l'esprit de la réédition de matériel à diffusion encore limitée, nous avons choisi de rééditer en français un texte dont je suis l'auteurice, initialement publié en portugais. Le sujet, ma vision sur la recherche propre de la Muséologie, a fait l'objet de conférences dans des universités telles que Würzburg (Allemagne) et Saint-Pétersbourg (Russie). Pour cette publication, la traduction préliminaire en français, qui circulait dans les cours de l'Université de Liège, a été révisée. Par l'utilisation régulière de ce texte dans les cours en Muséologie à l'Université de Liège, nous pensons pouvoir attirer les étudiant.e.s sur le site de la revue et promouvoir sa lecture et son utilisation plus large dans les travaux universitaires.

Longue vie aux Cahiers de Muséologie !

Manuelina Maria Duarte Cândido

OVERVIEW¹

It is with great pleasure that we introduce to you the issue 2 of the journal *Les Cahiers de Muséologie* after its reformation in 2021.

With this publication, the journal establishes itself as an important space for the circulation of knowledge in the field of Museology. It also opens up possibilities for disseminating the works done by students and young graduates, and contributes to the popularization of thought-provoking, non-hegemonic research, and reflections produced from different epistemological and practical bases.

Our online publications have already received more than 11.000 views and downloads. The journal accepts work from authors who are not only within the immediate circle of the Museology Service of the University of Liège but also students, researchers, and recognized professionals in Museology.

It is a privilege to establish these dialogues, read some texts firsthand, and promote exchanges and intellectual production in this field. We would like to thank once again the authors and the people who contribute in various ways to our journal for their trust and partnership, whether it is through the double-blind evaluation of the articles, the proofreading of texts, the steps of formatting, layout, encoding and importing texts online, the secretariat of the journal or the management of our website on the PopUPs platform.

This issue consists of five *Articles* that have been subjected to a double-blind review: *A Museology of the perceptible: issues and consequences for visually impaired visitors* (Cindy Lebat); *The Cinemateca Brasileira and the heritage field* (Fabiana Ferreira); *From the house to the museum: Renata Crespi and the institutionalization of a private collection* (Tamira Naia dos Santos); *Immigration Museums: between migratory phenomenon, memory, heritage and identity* (Andrea Delaplace) and *Testimony as a vehicle of museum authenticity* (Laurie-Ann Noris). These texts expand on relevant and current themes, most of them stemming from recent academic work of master's and doctorate-level scholars.

¹ Translation: Ana Swartz.

Museology on publications about Sociomuseology and Contemporary Art in heritage spaces.

In the section *Dans la Marge*, we are honored to present experts in the field of Museology who share texts of great interest for our time and as yet unpublished with our readers. Alexandre Delarge leads us in reflecting on the acquisition of intangible heritage; Pedro Lorente has accepted the challenge of producing a text on Critical Museology exclusively written in French for our students and now presented in the journal; and Marta Jecu made connections between Contemporary Art and Sociomuseology. To close, Chloé Lewanczyk, a graduate of the University of Liège, shares her thoughts with us within the scope of an internship in Museology in Canada.

In the spirit of republishing material of limited diffusion, we have chosen to reissue in French a text of which I am the author, originally released in Portuguese. The topic, my own vision of the research within Museology, has been the subject of lectures given in universities such as Würzburg (Germany) and Saint Petersburg (Russia). The preliminary French translation, which circulated in the Museology courses of the University of Liège, has been revised. Through the regular use of this text in Museology courses at the University, we think we can attract students to the journal's website and promote its reading and broader use in academic work.

Long life to the Cahiers de Muséologie!

Manuelina Maria Duarte Cândido

ARTICLES

Cindy LEBAT

Une muséologie du sensible : enjeux et conséquences pour les visiteurs déficients visuels

Résumé

Cet article aborde le recours aux dispositifs faisant appel aux sens dans les muséographies contemporaines et son impact sur l'expérience de visite des personnes en situation de handicap visuel. Il propose un cadrage sur les dispositifs sensibles et sensoriels dans les pratiques muséographiques et de médiation culturelle, en explicitant le contexte historique et social qui a rendu possible leur émergence. L'article est alors l'occasion de se pencher sur des formes muséographiques particulières, comme les muséographies d'ambiance ou d'immersion, et de les analyser au regard des enjeux muséologiques qu'elles soulèvent en termes d'expérience de visite et d'intention muséale. Puis, à partir d'un travail de terrain mené dans des musées franciliens et auprès de personnes déficientes visuelles, l'article s'intéresse aux conséquences de ces nouvelles formes muséographiques à la fois sur l'accessibilité de la visite, mais aussi sur les représentations du handicap relayées par l'institution muséale.

Mots-clés : accessibilité, handicap, médiation culturelle, muséographie, sensoriel.

Abstract

This article discusses the use of sensory devices in contemporary museographies and its impact on the experience of visually impaired visitors. With a focus on sensitive and sensory devices in museographic practices and cultural mediation, the article explains the historical and social context that made their emergence possible. It is then an opportunity to look at particular museum forms, such as museum mood or immersion. Then, based on fieldwork conducted in museums in the Paris Region and visually impaired people, the article highlights the consequences of these new museographic forms both on the accessibility of the visit and on the disability representations relayed by the museum institution.

Keywords : accessibility, cultural mediation, disability, museography, sensory.

Introduction

Avec une approche large de l'usage des sens dans la muséologie contemporaine, cet article met à jour les fondements de cette démarche, perceptibles bien au-delà du champ des musées. Il fait apparaître les enjeux de la mobilisation des sens dans les musées, en revenant sur les conditions de l'émergence de cette muséologie du sensible et sur les nouvelles configurations de l'expérience du visiteur. La focale est mise sur les visiteurs en situation de handicap visuel, postulant qu'ils constituent une voie d'étude privilégiée en ce qui concerne l'usage des sens dans les visites muséales. Après avoir pointé l'essor de l'intérêt pour les expériences sensorielles et sensibles dans les propositions muséographiques, cet article cherche à en comprendre l'impact sur la réalité vécue par les personnes en situation de handicap visuel lors de leur visite de musée.

Nous tâcherons dans un premier temps de replacer cet engouement pour l'usage des sens dans un contexte plus large que celui des musées, afin de comprendre comment ces derniers ont pu s'en emparer. Les notions d'expérience sensible, d'ambiance ou encore d'immersion apparaîtront alors comme des éléments clés. Nous poursuivrons en nous intéressant de plus près à la façon dont le monde muséal s'est approprié ces concepts et ces approches, ouvrant la voie à une muséologie du sensible, prenant corps à travers des muséographies participatives et immersives. La notion de muséologie d'ambiance sera nécessairement mobilisée, car l'influence du lieu est un aspect fondamental dans l'expérience sensible du visiteur de musée. Ces nouvelles perspectives muséographiques induisent aussi l'émergence de nouvelles formes d'actions culturelles au sein des musées, centrées elles aussi sur l'implication du corps et l'engagement sensible du visiteur.

Cette première partie, historique et conceptuelle, laissera ensuite la place à la présentation de résultats issus d'enquêtes menées auprès de 34 espaces muséaux franciliens et de 32 individus en situation de handicap sensoriel (dont 17 personnes aveugles et malvoyantes)¹. Cela nous permettra de pointer les incidences du développement de nouvelles formes muséographiques sur l'expérience et les pratiques de visiteurs présentant des besoins spécifiques, dans le but de souligner l'importance de penser et prendre en compte l'accessibilité dans chacune des actions initiées. Elles ne sont pas sans conséquence sur l'accessibilité, et doivent donc intégrer cette dimension dès leur élaboration. Nous montrerons d'abord comment ces nouvelles formes muséographiques, en influant sur l'expérience de visite, participent à l'instauration ou au relai de hiérarchies sensorielles venant normer la perception. Puis, nous mettrons en évidence à la fois l'utilité et les difficultés réelles de l'usage du tactile dans une perspective de mise en accessibilité.

¹ Travaux menés dans le cadre de notre recherche doctorale (LEBAT, 2018).

1. « Révolution sensorielle » : vers une muséologie du sensible ?

L'intérêt pour les sens et la sensorialité n'est pas à proprement parler une nouveauté (CORBIN 1990, p. 13). Néanmoins, il connaît un réel regain d'intérêt, et les évolutions constatées à la fois dans les intentions et les propositions muséales s'ancrent dans une histoire des sciences sociales qui accepte de plus en plus volontiers les émotions et le sensible comme des objets de recherche légitimes et objectivables au même titre que d'autres, plus classiques. Cet intérêt ravivé pour les questions liées au sensible et au sensoriel poussent certains auteurs à parler de « révolution sensorielle » (HOWES & MARCOUX 2006, p. 7).

1. 1. Expérience et engagement sensible, des injonctions contemporaines trouvant leur place au musée

Ce mouvement d'engouement face à la sensorialité amène les musées à initier des projets alliant muséologie et expériences sensibles. La prise en compte de ces approches sensorielles se traduit par plusieurs tendances, que nous englobons sous le terme de muséologie du sensible. Mais - dans les musées comme ailleurs - l'usage des sens n'est ni récent, ni véritablement innovant. Judith Dehail (2019) rappelle clairement les origines anciennes du recours au toucher dans les musées, qui était : « parfaitement accepté pour l'appréhension des objets au musée jusqu'au milieu du XIXe siècle ». C'est au cours du 19^e siècle que la distance à l'objet que l'on connaît aujourd'hui s'est imposée, et avec elle la vue a pris le pas sur l'appréhension tactile des expôts, jusqu'à être : « instituée en mode sensoriel dominant de la modernité et les autres sens, en particulier le toucher, ont été relégués à l'arrière-plan et qualifiés de sens moins sophistiqués » (DEHAIL 2015).

Pourtant, les modes d'appréhension pluri-sensoriels, et notamment tactiles, retrouvent progressivement une place au musée. Les prémises de ce mouvement de redécouverte remonte aux années 1970, avec des projets comme le *tactile dome*, crée par August Coppola en 1971 au Palais des Beaux-Arts de San Francisco. Il se présente alors comme : « une sculpture intérieure montrant ce que les gens sentiront mais ne verront jamais »², et nourrit l'objectif d'expérimenter le rapport aux sens et notamment au toucher, et de : « désorienter le monde sensoriel afin que le seul sens sur lequel le visiteur puisse compter soit le toucher ».³ Il est aujourd'hui encore possible d'expérimenter ce *tactile dome*, avec la promesse de : « réveiller votre sens de l'odorat », « explorer votre sens du toucher » et « découvrir votre sens de l'aventure ».⁴ À sa création en 1971, ce dispositif est le reflet d'un

² Site internet de l'exploratorium, disponible sur : www.exploratorium.edu/visit/west-gallery/tactile-dome/1971-press-release (consulté le 12 novembre 2017).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

intérêt certain pour les expériences mobilisant le toucher, l'odorat et l'ouïe dans les musées. L'architecture des institutions muséales reflète elle-aussi ces logiques sensorielles et expérientielles. L'architecte japonais Hiroshi Naito, par exemple, valorise l'aspect organique de ses constructions, au service d'un engagement sensible, d'un lien émotionnel avec le lieu (GROUT 2015). Il est l'auteur du Makino Museum of Plants (Koichi, Japon, 1999), qui souligne l'importance du lieu dans l'expérience muséale. L'enjeu de cette approche de l'architecture est d'initier un processus d'engagement du visiteur dans ses dimensions corporelles, sensorielles et symboliques. Dans l'urbanisme plus globalement, la notion de ville expérientielle a fait son apparition. L'usager est invité à y vivre une expérience, à s'engager tout entier, cognitivement et corporellement. L'expérience s'impose alors en tant que concept opérant dans l'analyse de l'usage des sens. Ce sont les mêmes principes qui régissent les enjeux sensoriels dans la muséographie : « Un mot revient souvent aujourd'hui, à la fois dans la pensée muséologique et dans la publicité de plusieurs lieux et établissements à caractère muséal : expérience. Le visiteur se rend aux expositions, dans les parcs et dans les sites pour y "vivre des expériences uniques" » (MONTPETIT 2005). Le visiteur visite le musée, mais aussi il le vit : « Ce qui est signifiant avec Davallon et Montpetit, c'est le positionnement du visiteur qui se retrouve au centre. La notion de distanciation avec l'objet n'existe plus. Non seulement de manière physique, le visiteur déambule réellement dans le décor, mais également de manière psychologique. Il s'engage émotionnellement en fouillant dans son savoir et ses souvenirs propres. Cet engagement donne inmanquablement une expérience » (GÉLINAS 2014).

Cette notion d'expérience, par son caractère englobant, répond donc aux enjeux contemporains des musées. Cela se traduit par le développement de muséographies d'ambiance et muséographies immersives, impliquant et s'adressant aux visiteurs dans toutes leurs composantes (émotionnelle, sensorielle, cognitive, etc.). Cela permet de souligner d'une part l'importance capitale de la spatialité (dont les caractéristiques vont constituer l'ambiance d'un espace) et d'autre part la place et l'importance nouvelles attribuées au corps du visiteur s'engageant dans cet espace.

1. 2. Les formes du sensible : muséographies d'ambiance et immersives

Ces nouvelles formes muséographiques, mobilisant les notions d'ambiance et d'immersion, soulignent l'importance du lieu et son influence sur l'expérience de visite. L'ambiance inclut l'ensemble des caractéristiques sensorielles d'un espace, ce dernier étant pensé tant dans ses dimensions physiques et objectives que sensibles et subjectives : « L'ambiance s'adosse à la sensorialité, aux affects et à l'expérience vécue et ne peut se conformer à une démarche par trop objectiviste ou positiviste – il en va ici des implications épistémologiques de la notion d'ambiance. Elle n'est pas non plus d'ordre purement subjectif. Nous avons vu qu'elle ne peut se passer de la matérialité de l'espace construit et aménagé (on parle alors

d'ambiances architecturales et urbaines) et qu'elle convoque par ailleurs une dimension anthropologique et collective irréductible à l'expérience individuelle » (THIBAUD 2012). Elle constitue « la base continue du monde sensible, la toile de fond à partir de laquelle s'actualisent nos perceptions et nos sensations » (THIBAUD 2012). L'intérêt de cette notion se situe dans son caractère complet et englobant, insistant particulièrement sur l'engagement des sens et du corps du visiteur et permettant d'amorcer une compréhension de la visite dans laquelle le lieu a un impact sur l'expérience vécue. L'ambiance comprend l'ensemble des caractéristiques – objectivables ou non – d'un espace, et suppose par elle – même un impact sur l'expérience et sur la réception de l'individu : « L'ambiance implique un rapport sensible au monde faisant appel à tous les sens de manière séparée ou simultanée, et engageant la sensibilité générale de la personne » (MANOLA 2012, p. 71). Le concept a été largement développé en géographie sociale et en urbanisme, mais il nous semble particulièrement opérant en ce qui concerne l'étude du musée. Nous l'utilisons donc pour penser cet ensemble de facteurs ayant un impact significatif sur l'expérience ; les dispositifs muséographiques mobilisant les sens du visiteur, puis plus largement l'engageant dans son ensemble, corporellement et sensoriellement, correspondent à une forme de muséographie dite immersive, dans laquelle l'ambiance joue un rôle primordial. Certains éléments périphériques répondant du dispositif muséal mais s'éloignant des offres de médiation culturelle à proprement parler sont également une composante capitale de l'expérience de visite. Le lieu, l'éclairage, l'orientation et les déplacements dans les espaces, la communication, etc. : tous ces éléments induisent des perceptions – sensorielles ou sensibles – liées dans le cas qui nous intéresse à la fois aux expôts et à l'environnement (le musée étant un lieu dont la spatialité joue un rôle essentiel).

L'influence du lieu a notamment été souligné par Marcus Weisen : « si nous voulons engager le corps et créer un accès aux œuvres, créons des bâtiments qui le permettent »⁵. Lors de la même conférence, Damien Masson ajoutait « les murs ne parlent pas, mais ils ont un langage. L'accès à ce langage se joue dans les interstices qui lient les œuvres mises à disposition et les expériences de visite ». Le lieu cadre – voire contraint – le corps ; en ce sens le visiteur s'engage corporellement en fonction de ce que lui permet ou non l'espace du musée. Il est plus ou moins disponible pour la rencontre avec l'œuvre et pour les différentes expériences sensorielles que lui proposera le musée. Le musée est donc le lieu d'une « participation corporelle active » (VERHAEGEN 2008), que certaines formes muséographiques vont venir accentuer ; portons à présent notre attention sur la muséographie immersive comme mode d'implication corporelle globale du visiteur, mêlant les enjeux de sensorialité et de spatialité de la muséologie contemporaine.

⁵ Marcus Weisen, lors de la conférence des *Rencontres Muséo* organisée par Mêtis : « Faire parler les murs ! L'influence du lieu sur l'expérience de visite », Paris, 31 octobre 2017.

Les approches immersives visent, par la sollicitation plurisensorielle, à provoquer chez le visiteur un certain nombre d'émotions et à l'amener à vivre une expérience. Florence Belaën revient sur les objectifs et effets attendus de ce type de dispositifs, renvoyant à : « une expérience envoûtante, de "forte" intensité, qui se caractérise par une augmentation de l'émotion et une diminution de la distance critique ». Elle poursuit : « Le pari d'une médiation de type immersion est [...] de provoquer une émotion tellement forte que l'état psychologique du visiteur s'en trouve affecté, allant d'un sentiment de dépaysement total à un engagement citoyen » (BELAËN 2005). L'immersion peut être physique (c'est par exemple le cas de l'atelier des Lumières, Paris), ou virtuelle (avec l'usage de dispositifs tels que des casques de réalité virtuelle, par exemple au Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris). Mais dans cette deuxième acception, et plus largement avec l'usage de nombre d'outils numériques, la question se pose de la sollicitation réelle des sens du visiteur : s'agit-il encore d'une expérience engageant le corps ?

L'injonction à l'expérience et à l'engagement corporel et sensoriel du visiteur se traduit donc par le développement de ces nouvelles formes muséographiques, mais également par l'émergence de nouvelles formes d'actions muséales, centrées sur l'engagement du corps du visiteur. L'exemple de l'usage de la danse au musée – en tant que dispositif de médiation culturelle – illustre cette évolution. La danseuse Aurélie Gandit témoigne, au sujet des visites-dansées qu'elle a menées au Musée des Beaux-Arts de Nancy : « La danse vient enrichir, supporter, contredire, apporter un point de vue corporel, ainsi que physique, sensible, voire émotionnel parfois, pour permettre au regardeur ou à la regardeuse d'entrer dans l'œuvre qui est à l'arrière » (GANDIT & HAYES 2017). Le développement de tout un panel d'activités au sein des espaces muséaux (yoga, danse, fitness et plus récemment encore l'escalade (au pavillon de l'Arsenal, Paris, depuis 2017) atteste de cette évolution corporelle des propositions et des pratiques muséales. Le Musée d'Art Contemporain de la ville de Paris développe aussi des visites contemplatives autour d'exercices de méditation, allant dans le sens d'un bien-être du corps et de l'esprit à travers le musée.

L'essor de ces tendances va de pair avec le développement d'un modèle communicationnel des musées dans les années 1980. L'accent est mis de plus en plus clairement sur la prise en compte des publics, dans toute leur diversité, dans le but d'élargir la fréquentation : la visite de musée doit devenir attractive. Cela aboutit à la multiplication des actions en direction des publics, dont la diversité est de mieux en mieux connue et prise en considération. Les années 1980 voient aussi naître, en France, de grands établissements comme le centre Pompidou (1977), le musée Orsay (1986) ou la Cité des Sciences et de l'Industrie (1986), où les publics sont au cœur des projets d'établissements. S'adressant de manière claire à des visiteurs, le musée se voit doté d'une « capacité communicationnelle » (DAVALLON 1992), qu'il va vouloir développer, pour s'adresser d'une part à plus de publics, et d'autre part à chaque visiteur ou chaque catégorie de public de manière spécifique. Jean

Davallon insiste sur ce développement communicationnel pour montrer comment, en plus de s'intéresser aux publics dans leur diversité, les musées s'intéressent aussi de plus en plus aux discours qu'ils transmettent, et aux modalités de cette transmission. L'exposition tout entière devient discours, et on comprend alors aisément comment s'est développée la problématique de l'engagement total du visiteur, pour une lecture complète de ce discours ainsi transmis, impliquant donc un corps (celui du visiteur) dans un espace (celui de l'exposition). Dans cette approche communicationnelle, l'espace et la rencontre directe avec l'œuvre prennent une place capitale, amenant à considérer l'exposition comme « un mélange de spatial et de discours [...] de rencontre et de langage » (DAVALLON 1992).

Les approches fondées sur la pluri-sensorialité et le modèle expérientiel se développent donc dans la muséographie, accompagnant ce contexte de redéfinition du musée, puisque « la transformation de la visite en une "expérience" facilite alors sa commercialisation et ainsi l'augmentation des chiffres de fréquentation du musée » (DEHAIL 2019). Elles sont donc pensées en partie pour répondre aux attentes des publics en leur proposant une expérience de visite renouvelée et satisfaisante. La fragmentation des publics amène les acteurs du secteur muséal à s'intéresser à la pluralité des modes de visite, de réception et d'appropriation des contenus. L'usage des sens est alors aussi mobilisé pour s'adresser à de nouveaux publics ; les jeunes publics sont par exemple particulièrement à l'honneur dans le cas de la Cité des Sciences et de l'Industrie, avec en son centre une approche pédagogique fondée sur la manipulation. Les sens sont au service de l'apprentissage et des objectifs didactiques que se fixent les musées. Cet établissement s'est également imposé dès sa fondation en leader dans le domaine de l'accessibilité et de l'accueil des publics en situation de handicap, notamment visuel. En témoigne l'article 2 de son décret fondateur qui, en 1985, affirme : « L'établissement public a pour mission de rendre accessible à tous les publics le développement des sciences, des techniques et du savoir-faire industriel »⁶ et plus fortement encore la mise en place d'une « commission handicap » ayant abouti à la rédaction, en 1984, de la « Charte des personnes handicapées, place des personnes handicapées dans le Musée national des sciences, des techniques et des industries de La Villette » (AVAN 1984). Cela explique aussi le recours quasi-systématique à des éléments tactiles dans cet établissement.

Cet usage d'approches sensorielles multiples destinées à favoriser l'accueil des personnes en situation de handicap sensoriel se développe donc dans les musées, sous l'impulsion croisée de l'essor des muséographies sensibles, du développement de la médiation culturelle, et d'un contexte global – et notamment législatif – favorisant la prise en compte, le respect et la citoyenneté des personnes en situation de handicap (BAUDOT *et al.*, 2013).

⁶ « Décret n° 85-268 du 18 février 1985 portant création de l'établissement public de la Cité des sciences et de l'industrie », 85-268, 1985.

2. Usage des sens et expérience de visite pour les visiteurs déficients visuels : résultats d'enquêtes

Ainsi, les dispositifs sensoriels, et en premier lieu tactiles, semblent constituer une aubaine pour les visiteurs en situation de handicap visuel. Ils seraient en effet les grands gagnants de ce rééquilibrage des sens qui semble poindre dans les musées, et ils constituent à ce titre une voie d'entrée privilégiée pour analyser et interroger les réalités et les effets de ces nouvelles formes muséographiques. Nous nous appuyons donc sur les résultats d'une enquête par entretiens menée auprès de personnes déficientes visuelles ainsi que ceux d'une enquête par observation menée dans des musées franciliens afin de montrer comment ces dispositifs sensoriels – et plus particulièrement tactiles – conditionnent l'expérience de visite des personnes en situation de handicap. Nous nous intéresserons dans un premier temps à leur force normative, c'est-à-dire à la façon dont ils contribuent à façonner et relayer des hiérarchies sensorielles entraînant la persistance d'un modèle hégémonique de perception. Puis, en nous penchant davantage sur l'expérience de visite telle qu'elle est vécue par les personnes déficientes visuelles, nous jugerons l'efficacité des propositions tactiles en termes d'accessibilité.

2. 1. Normativité sensorielle ou redéfinition des modalités de l'expérience muséale ?

Les muséographies immersives, les approches pluri-sensorielles, les adresses aux corps et aux sens : le monde muséal semble sur la voie de la reconnaissance de la pluralité des modalités d'appréhension du monde. Il nous importera pourtant de saisir les enjeux pour le visiteur de ces nouvelles modalités de réception et d'implication de soi proposées par les musées, et de les interroger au regard de l'expérience qu'elles permettent, en s'intéressant spécifiquement aux visiteurs en situation de handicap visuel. En somme, après avoir mis à jour la façon dont les sens se sont imposés dans la muséologie contemporaine, nous tâcherons de révéler si oui ou non cela constitue une révolution profonde des modes d'appropriation proposés, relative d'une part aux intentions muséales, et d'autre part aux hiérarchies sensorielles relayées.

Le développement de dispositifs muséographiques et de médiation culturelle impliquant corporellement et sensoriellement le visiteur amène à s'interroger sur le rôle fondamental du musée : que doit-il apporter au visiteur ? Doit-il être le relai d'expériences cognitives, pédagogiques, esthétiques, ludiques, ou de bien-être ? Aussi, la muséologie sensible gagnerait à être analysée du point de vue des intentions qu'elle nourrit : quel sens le musée donne-t-il à l'usage des sens ? Lorsque l'on sait que « dans la culture occidentale, les textes et l'écriture étaient traditionnellement associés au raisonnement, tandis que le corps était pratiquement lié aux émotions » (MARIANI 2007), il est en effet possible de se demander si

le musée est en train de prendre ses distances avec une ambition purement didactique, légitimant d'autres approches. Pourtant de nombreux auteurs associent quasi-systématiquement l'usage d'éléments sensoriels (notamment tactiles) à la transmission de savoirs, notamment dans les musées de sciences (MARIANI 2007). Pour Verhaegen également, l'implication corporelle des visiteurs est envisagée dans l'optique de les amener à développer « des stratégies cognitives » d'appropriation de l'exposition. Il parle alors de la « portée cognitive du geste », liant très clairement l'engagement corporel du visiteur à des enjeux d'assimilation de connaissances (VERHAEGEN 2008).

La remise en cause et la redéfinition des intentions muséales est donc à nuancer : l'usage des sens ne semble pas bousculer profondément les enjeux des musées et de la médiation culturelle, qui restent largement au service d'une expérience cognitive favorisant avant tout une transmission didactique de savoirs.

Enfin, un autre enjeu majeur de l'usage de dispositifs sensoriels dans les musées est la possibilité d'y voir un premier pas vers un rééquilibrage des registres de légitimité attribués aux différents sens, donnant une légitimité plus forte à des approches sensorielles nouvelles. Les musées semblent prendre de la distance par rapport à l'hypervisualité habituelle. Pourtant, il semble au contraire que, loin de remettre en question les hiérarchies sensorielles classiques du musée, les recours aux dispositifs sensoriels agissent plutôt dans le sens d'un renforcement des modes de perception traditionnels. Notons tout d'abord que les recherches menées sur la question font très clairement état d'une persistance de l'oculocentrisme des musées (CANDLIN 2003 ; KASTRUP & SAMPAIO 2012 ; LEBAT 2018). Les muséographies sensibles s'apparentent en réalité à une traduction nouvelle de cette hypervisualité constatée. Judith Dehail l'explique en prenant l'exemple de l'audioguide qui, loin de redonner une place forte à la sollicitation de l'ouïe, se révèle agir au service d'une meilleure structuration du regard : « En d'autres termes, il ne requiert qu'une attention diffuse, conçue pour donner la priorité au visuel » (DEHAIL 2015).

Le constat est similaire pour le toucher : le recours à l'haptique n'est souvent, dans les musées, que de l'ordre de la retranscription tactile du visuel. Nous observons par exemple que les éléments en relief à destination des visiteurs déficients visuels servent de support à une reconstitution (illusoire) de la vue. Le toucher n'est considéré que comme un palliatif à l'absence de la vue ; les musées n'imaginent pas, à l'heure actuelle et par le biais de la plupart des dispositifs de médiation culturelle mobilisant le toucher, que ce dernier puisse contenir en lui-même une dimension esthétique : « l'émotion esthétique est parfois mise au second plan dans la médiation culturelle tactile à destination des personnes en situation de handicap visuel. C'est une conséquence du présupposé selon lequel le beau serait exclusivement lié à la vue » (LEBAT 2018, p. 406). Pourtant, certaines recherches s'intéressant à l'haptique tendent aujourd'hui à légitimer le toucher, soulignant : « l'efficacité du système

perceptif haptique, qui peut appréhender presque toutes les propriétés auxquelles accède la vision » (GENTAZ 2005). Selon cette proposition, le tactile peut tout à fait prétendre mener à une expérience esthétique tout aussi légitime et intéressante que celle permise par la vue dans les musées. Mais dans les faits, même lorsqu'ils développent des approches tactiles, les musées accentuent la supériorité de la vue. C'est ce que ressent Sandrine, aveugle de naissance et rencontrée lors de notre enquête, qui rejette cette pensée visuelle hégémonique. Elle explique au sujet de reproductions en relief : « On a fait aussi des adaptations en relief de dessins du Petit Prince. Bah moi ça ne m'apporte pas grand-chose de toucher les dessins. Ça, j'ai l'impression que c'est beaucoup un truc de voyants. De vouloir nous montrer des trucs en relief, je ne sais pas pourquoi ça plaît aux gens qui voient de se dire qu'il y a des dessins en relief... Moi ça ne m'apporte rien du tout. Ça apporte quoi ? En fait c'est imposer une représentation qu'on peut déjà imaginer ? Moi le Petit Prince, si j'ai envie d'imaginer, pourquoi je vais aller regarder comment il est ? Moi ça me suffit de me l'imaginer. » (Entretien n° 26 : Sandrine, 43 ans, aveugle).

Ainsi, le sens du toucher ne profite que d'une faible reconnaissance dans l'univers muséal, et c'est avec lui la modalité de relation à l'environnement des personnes déficientes visuelles dans son ensemble qui est mise en doute.

Cette hégémonie de l'appréhension visuelle se déploie également avec le développement des outils interactifs numériques, qui impliquent souvent essentiellement la vue, le toucher n'étant pas mobilisé pour ses facultés perceptives : « Cet oubli du caractère culturel et, ainsi, relatif de nos références et priorités sensorielles est aujourd'hui aggravé par une exacerbation de la prédominance donnée à la vue et à l'ouïe due à l'usage croissant et massif des technologies dites d'information et de communication (TIC) » (LETONTURIER & MUNIER 2016). Prenons pour exemple les bornes interactives, dont l'usage se répand dans les musées. Parmi les espaces observés dans le cadre de notre enquête, le musée de l'Homme, le Muséum national d'Histoire naturelle, le Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, le département des arts de l'Islam du musée du Louvre et le CNAM ont recours à des bornes interactives. Invitant le visiteur à découvrir ou approfondir un ou plusieurs thèmes évoqués dans l'exposition, ces bornes sont pensées comme des outils de médiation culturelle centraux. Toutefois, si elles sont dites « tactiles », elles sont en réalité essentiellement fondées sur la vue et par nature inaccessibles aux visiteurs déficients visuels. Le développement de ces outils dits interactifs ne sort en réalité pas le musée de la logique d'hypervisualité et d'hégémonie visuelle dans laquelle il est constitué. Les sens sont finalement très peu sollicités, malgré l'illusion d'une approche impliquante proposée par certains outils, notamment les expographies immersives numériques, qui nourrissent davantage une illusion d'immersion : « Le numérique est avant tout une image de synthèse projetée sur un écran. Même s'il peut donner une illusion tridimensionnelle – comme la peinture peut le faire – nous restons dans le bidimensionnel. C'est donc le sens de la vue

qui est le plus sollicité. » Puis, « Les mondes virtuels sont donc avant tout des médias qui excitent la vue. Le son 3D (ou *surround*) vient souvent renforcer la spatialisation. Mais ce ne sont que ces deux sens qui sont sollicités. Malgré les expériences et les inventions de différents prototypes, nous ne sommes pas encore arrivés à exploiter, à une plus large échelle, l'odorat, le goût et le toucher de manière numérique pour le public muséal. » (GELINAS 2014)

2. 2. Les approches tactiles, indispensables mais insuffisantes

Enfin, après avoir mis à jour le processus de normativité à l'œuvre dans les musées, l'usage du tactile peut être abordé par le prisme de son efficacité en terme d'accessibilité : permet-il un accès et une expérience muséale complets, ainsi qu'une compréhension des œuvres réelle et satisfaisante pour les visiteurs déficients visuels ?

La persistance de l'occulocentrisme va de pair avec une marginalisation de l'haptique dans les musées. Les oppositions qu'il cristallise au sein de l'institution muséale (notamment pour des questions de conservation (CANDLIN 2004)) ne vont pas dans le sens d'une reconnaissance, et l'amène toujours à être malmené, caché et sous-estimé par rapport aux approches visuelles. En plus d'être peu reconnus dans l'univers professionnel du musée, les éléments tactiles sont peu mis en avant dans les muséographies et dans le discours de l'institution, tant par leur nombre que par leur place dans la scénographie. Les éléments traduits tactilement représentent une très faible proportion des collections des musées. En effet, si les approches tactiles à destination des personnes déficientes visuelles existent bel et bien, leur faible nombre fait rapidement relativiser l'enthousiasme qui s'en dégage. Sur les 34 espaces observés dans le cadre de notre enquête, 12 proposent des éléments tactiles à destination des publics déficients visuels, mais aucun n'en propose plus d'une dizaine (la plupart n'en propose d'ailleurs qu'un ou deux, et ces éléments ne sont parfois que des plans tactiles d'aide à l'orientation). L'haptique est indispensable pour les visiteurs déficients visuels, mais il reste marginal et peu reconnu. Marcus Weisen dresse le même constat : « Quelle est aujourd'hui l'offre de découverte tactile dans les musées pour les individus aveugles? [...] Dans les grands musées d'art et des cultures du monde, elle consiste le plus souvent dans une sélection d'une dizaine d'objets approximativement (presque toujours en marbre) » (WEISEN 2015, p. 118). Cela traduit une profonde inégalité dans la constitution d'un répertoire esthétique : « L'inégalité de la situation est ici sans mesure : les artistes voyants se constituent leur langage visuel et/ou sensoriel par l'expérience vécue d'un très grand nombre d'objets d'art et d'innombrables images qu'ils rencontrent dans les médias et les livres. L'étudiant d'art aveugle ne dispose que d'un corpus infiniment restreint d'objets d'arts connus de lui et qui accompagnent son développement artistique » (WEISEN 2015, p. 120). En conséquence, la liberté de choix des visiteurs en situation de handicap se voit réduite par le faible nombre de propositions.

L'expérience est ainsi restreinte par rapport à celle des autres visiteurs, et elle est également prédéterminée par le dispositif muséal.

De plus, par la forme même de ses outils, la médiation culturelle tactile se fait le relais de présupposés sur les personnes déficientes visuelles. En effet, le recours au tactile est très commun pour les visiteurs déficients visuels, mais il est de fait fondé sur un présupposé partagé selon lequel le sens de l'haptique serait particulièrement – et même *naturellement* – développé chez les personnes aveugles (et par extension ou par amalgame toutes les personnes déficientes visuelles) : « les personnes non-voyantes ou malvoyantes n'ont pas forcément le toucher comme sens premier de substitution. Pour appréhender le monde, elles n'ont bien souvent pas d'autre possibilité, mais ce n'est ni naturel, ni spontané » (GALICO & LAEMMEL 2004). Il n'y a en réalité pas de sensibilité tactile ou auditive accrue et innée, chez les personnes aveugles : « Les aveugles développent-ils, comme on le croit souvent, des capacités sensorielles tactiles et auditives supérieures ? En fait, on n'a trouvé de différence entre les aveugles précoces et les voyants ni dans les seuils tactiles de détection et discrimination, ni dans les seuils différentiels auditifs » (HATWELL 2003).

Sans nier ni minimiser l'importance du toucher, il s'agit simplement de mettre l'accent sur le nécessaire apprentissage qu'il requiert. Yvette Hatwell dans ses travaux sur l'haptique tâche de décomposer les étapes de la perception tactile, et met en lumière sa complexité : « Chez l'adulte voyant travaillant sans voir, [que,] pour chaque propriété des objets, une "procédure exploratoire" particulière doit être appliquée : frottement latéral de la surface pour la texture, pression pour la dureté, enveloppement et suivi des contours pour la forme et la taille, etc. [...] L'utilisation optimale du système tactile n'est pas innée, et même les enfants voyants ont du mal à mobiliser leurs mains dans leur fonction perceptive et à choisir les procédures exploratoires adaptées » (HATWELL 2003). La lecture de lignes en relief, appelée navigation tactile, est le fruit d'un apprentissage : elle s'éduque et doit être entraînée. Malgré l'importance de l'approche tactile soulignée par les personnes déficientes visuelles elles-mêmes, il n'y a aucune évidence du toucher, qui reste un mode d'appréhension difficile à maîtriser : « je ne suis pas vraiment à l'aise avec tout ce qui est toucher, retour d'informations qu'on peut avoir au toucher. Mais si je le travaillais, en apprenant le braille par exemple, j'aurais certainement plus de facilité à m'approprier l'information en touchant » (entretien n° 8 : Aurélien, 20 ans, malvoyant). Une des personnes rencontrées se définit même comme « très visuelle » (entretien n° 19 : Anne-Marie, 66 ans, aveugle) malgré la cécité, montrant donc qu'il n'y a pas un glissement évident vers le tactile avec la perte de la vision. Ainsi, lorsqu'il propose des éléments tactiles d'une grande complexité, le musée peut mettre en difficulté des personnes en les confrontant à l'échec de ce qu'elles sont pourtant supposées maîtriser, en tant que déficients visuels.

La pression normative peut donc s'exprimer par le biais de ces approches tactiles – pourtant pensées dans une démarche volontaire et réelle d'accessibilité. En conséquence, les dispositifs muséaux peuvent accentuer l'expérience du handicap des visiteurs déficients visuels. La visite du musée devient alors l'expérience du manque, mettant en lumière la déficience, car le musée impose un système perceptif dominant (la vue) et plus largement une hiérarchisation des sens. Même les éléments adaptés (tactiles) imposent une pression normative à l'intérieur même d'un mouvement de prise en compte du handicap.

Conclusion

Outre le fait qu'il permette de faire le point sur l'émergence d'une tendance, celle de la muséologie du sensible, cet article fait émerger un certain nombre d'enjeux et problématiques liés à cette évolution vers une prise en compte globale de ses visiteurs. Il était important de situer ce mouvement au sein d'une tendance dépassant le cadre du musée et de la muséologie, ancrant résolument le musée dans son environnement. L'usage des sens connaît un regain d'intérêt qui s'est infiltré de manière très nette dans les musées. Et malgré des origines anciennes rappelé *supra*, il faut noter une créativité et un dynamisme importants sur le terrain dans le secteur des musées et de la médiation culturelle concernant le recours au sens et l'implication corporelle du visiteur. Malgré cela, nous avons souligné dans le présent article les implications réelles de ces évolutions présentées parfois comme des révolutions : l'engouement est à relativiser, car les innovations se font davantage sur la forme que sur le fond, n'entraînant pas un bouleversement profond des intentions muséales ou de l'expérience proposée. Plus encore : elles se font parfois le relai de processus de normativité et d'étiquetage (GOFFMAN 1975) et les possibilités qu'elles offrent en terme d'accessibilité pour les visiteurs déficients visuels mériteraient d'être affinées.

Bibliographie

AVAN Louis, 1984 : *Charte des personnes handicapées, place des personnes handicapées dans le Musée national des sciences, des techniques et des industries de La Villette*, Paris, Parc de la Villette.

BAUDOT Pierre-Yves, BORELLE Céline & REVILLARD Anne, 2013 : « Politiques du handicap », *Terrains & travaux*, vol. 23, n° 2, p. 5-15.

BELAËN Florence, 2005 : « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? », *Culture & Musées*, vol. 5, n° 1, p. 91-110.

CANDLIN Fiona, 2003: « Blindness, Art and Exclusion in Museums and Galleries », *International Journal of Art and Design Education*, vol. 22, n° 1, p. 100-110.

CANDLIN Fiona, 2004: « Don't touch! Hands off! Art, blindness and the conservation of expertise », *Body&society*, vol. 10, n° 1, p. 71-90.

CORBIN Alain, 1990 : « Histoire et anthropologie sensorielle », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 14, n° 2, 1990, p. 13-24.

DAVALLON Jean, 1992 : « Introduction. Le public au centre de l'évolution du musée », *Publics et Musées*, vol. 2, n° 1, p. 10-18.

DEHAIL Judith, 2015 : « Repenser les enquêtes de publics, changer le musée : Le cas du musée d'instruments de musique du point de vue de ses visiteurs », in LE MAREC Joëlle & MACZEK Ewa (dir.), *Musées et Recherche. Expérimenter et coopérer : dialogues sur le sens de l'innovation*, Dijon, OCIM, p. 149-168.

DEHAIL Judith, 2019 : « Agir avec scrupules, revenir au bon sens. Du rôle de l'alliance entre musée et recherche pour la réappropriation de notre sensorium », in LE MAREC Joëlle & MACZEK Ewa (dir.), *Musées et Recherche : Vulnérabilité, scrupules, dilemmes*, Dijon, OCIM, p. 43-54.

GALICO Agnès & LAEMMEL Christine, 2004 : « Quand le musée apprend des visiteurs », *La Lettre de l'OCIM*, n° 96, p. 25-31.

GANDIT Aurélie & HAYES Marisa, 2017 : « La visite dansée au musée : la pensée sensible du corps devant les collections d'art », *Repères. Cahier de danse*, vol. 38, n°1, p. 28a-33a.

GÉLINAS Dominique, 2014 : « Le sensorium synthétique : réflexion sur l'utilisation de l'expographie immersive numérique et muséale », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/cm/2000>.

GENTAZ Edouard, 2005 : « Explorer pour percevoir l'espace avec la main : le sens haptique », *Agir dans l'Espace*, Paris, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, p. 33-56.

GROUT Catherine, 2013 : « L'architecture comme expérience sensorielle, culturelle et sociale », *Journal des anthropologies*, p. 134-135. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/jda.4762>.

HATWELL Yvette, 2003 : « Le développement perceptivo-moteur de l'enfant aveugle », *Enfance*, vol. 55, p. 88-94.

HOWES David & MARCOUX Jean-Sébastien, 2006 : « Introduction à la culture sensible », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 3, p. 7-17.

KASTRUP Virginia & SAMPAIO Eliana, 2012 : « Le rôle de l'expérience esthétique tactile dans l'apprentissage des personnes handicapées visuelles dans les musées », *Savoirs* vol. 1, n° 28, p. 93-111. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/savo.028.0093>.

LEBAT Cindy, 2018 : *Les personnes en situation de handicap sensoriel dans les musées : réalités d'accueil, expériences de visite et trajectoires identitaires*, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris.

LETONTURIER Eric & MUNIER Brigitte, 2016 : « Introduction. La sensorialité, une communication paradoxale », in LETONTURIER Eric, MUNIER Brigitte & VALADE Bernard, *La voie des sens*, Paris, CNRS éditions, p. 17-28.

MANOLA Théa, 2012 : *Conditions et apports du paysage multisensoriel pour une approche sensible de l'urbain : mise à l'épreuve théorique, méthodologique et opérationnelle dans 3 quartiers dits durables : WGT (Amsterdam), Bo01, Augustenborg (Malmö)*, Thèse en Aménagement de l'espace, Urbanisme, Paris Est.

MARIANI Alessandra. 2007 : « L'immersion sensible : une autre façon de transmettre les contenus ? », *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*, vol 2, n° 1, p. 48-75.

MONTPETIT Raymond, 2005 : « Expositions, parcs, sites : des lieux d'expériences patrimoniales », *Culture & Musées*, vol. 5, n° 1, p. 111-133.

THIBAUD Jean-Paul, 2012 : « Petite archéologie de la notion d'ambiance », *Communications*, p. 155-174.

VERHAEGEN Philippe, 2008 : « Enjeux de la médiation corporelle au sein du média exposition », *Recherches en Communication*, n° 29, p. 81-100.

Notice biographique

Cindy Lebat a soutenu en 2018 une thèse en sciences de l'information et de la communication à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, consacrée à l'accueil des visiteurs en situation de handicap sensoriel dans les musées. L'auteure s'est plus particulièrement intéressée à l'expérience de visite permise et vécue par les visiteurs déficients visuels et déficients auditifs, ce qui l'a amenée à analyser les dispositifs plurisensoriels leur étant destinés. Elle développe depuis sa recherche de façon indépendante au sein du laboratoire Grhapes (INSHEA) et dans le cadre des activités de l'association Mêtis.

Contact : cindy.lebat@gmail.com

Fabiana FERREIRA

Public policies for audiovisual preservation in Brazil and the Cinemateca Brasileira crisis

Abstract

Considering the Brazilian public policies for culture, we reviewed laws from 1940's until 2019 to understand public policies for audiovisual preservation. The very few findings in laws and academic literature have confirmed our main argument that there are policies for the heritage sector but what does not exist is an intersection between audiovisual and heritage to result in an audiovisual preservation public policy. Bearing that in mind, we also studied the Cinemateca Brasileira as a core institution to the audiovisual field. It became a federal institution in 1984 and went through various crisis, until its shut down in January 2020.

Keywords : audiovisual heritage, audiovisual preservation, brazilian audiovisual, Cinemateca Brasileira, cinemateque.

Résumé

Considérant les politiques publiques brésiliennes pour la culture, nous avons passé en revue les lois des années 1940 à 2019 pour comprendre les politiques publiques de préservation de l'audiovisuel. Les très rares découvertes faites dans les lois et la littérature académique ont confirmé notre argument principal : il existe des politiques pour le secteur du patrimoine mais pas une intersection entre l'audiovisuel et le patrimoine pour aboutir à une politique publique de préservation de l'audiovisuel. Gardant cela à l'esprit, nous avons également étudié la Cinemateca Brasileira en tant qu'institution centrale du domaine audiovisuel. Elle est devenue une institution fédérale en 1984 et a traversé diverses crises, jusqu'à sa fermeture en janvier 2020.

Mots-clés : patrimoine audiovisuel, préservation de l'audiovisuel, audiovisuel brésilien, Cinemateca Brasileira, cinématèque.

Introduction

In order to understand why there are no specific federal public policies for audiovisual preservation in Brazil, we have highlighted some elements as well as some institutions that deal with audiovisual collections such as Arquivo Nacional (The National Archives), Cinemateca Brasileira (Brazilian Cinemateque), Museu Nacional (National Museum) and Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (The Museum of Modern Art of Rio de Janeiro).

Our main argument is that, without the participation of the heritage sector, the audiovisual preservation domain will likely stay out of public policies for culture and heritage, even though there is an urgency to address audiovisual as heritage in the country's cultural scenario. To name a couple of reasons for this pressing theme, most institutions maintain audiovisual pieces either as part of collections or part of their reference documents; also, besides that, audiovisual production have become a democratic tool to express artistic views and register social events that will unavoidably reflect on how public policies, countries and society look at themselves in the future.

As our main references, we have read and analysed legal documents and more specifically federal laws that would mention cinema, film and audiovisual in search of specifics on preservation. We have also read and analysed public policies for culture and heritage, crossing references that would lead to audiovisual preservation. The very few findings in legal documentation from 1940's to 2019 confirmed the relevance of our argument to bring the subject to the museum studies perspectives in the hopes to shed light on overlooked collections both in and out of museums and memory institutions. For specific contents on the history of Cinemateca Brasileira, the works of Calil (1981) and Souza (2009), as well as the institutions reports as primary documents, were essential for creating a timeline of events. We have also conducted two interviews with key professionals closely related to the cinemateque's existence: Antonio Carlos Calil, Professor at the University of São Paulo (USP) and member of the Sociedade Amigos da Cinemateca, a non-profit organization (NPO) institution that has just signed the contract to manage the Cinemateca Brasileira starting in January 2022; and Fernanda Coelho, teacher at the Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP) and preservationist at the Cinemateca Brasileira for over 20 years.

Our literature review also included academic works in the fields of Public Policy, Social Memory, History, Visual Arts, Cinema, Communication, Museum Studies, and Information Science to conclude that very few studies have been done so far to discuss the lack of public policies for audiovisual preservation and even less within the heritage and museum field

studies. Our opinion is that the subject has been well studied under an art form in Cinema Studies and as historical document under History, for example. Apparently, unfortunately, museum studies have not been concerned about audiovisual collections and its preservation under a more political perspective.

The scope of our readings has extended our research to international organizations such as The International Federation for Archive Film (Fiaf), International Museum Council, (Icom) and Unesco (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), to bring what happens in Brazil into an international context (CORREA, 2009), as well as to demonstrate that international documents and standards do exist, but they are not easily applied, even considering the fact that Brazil is an active member of renowned institutions as Unesco, the Brazilian Institute of Museums (Ibram), Icom, the Cinemateca Brasileira, and Fiaf.

During our master's research, from 2018 to 2020, it was also possible to review Bourdieu's (2007) field theory: for the author, the maintenance and perpetuation of political power would occur through the consecration field, which is distinct from the production field; here, in this case, cinema production. Certeau's discussions (1984) on tactics and strategies was helpful to point out agents who played a part into the cinemateque's history and public policies for audiovisual preservation.

Federal institutions and their audiovisual archives: an overview

Brazilian federal entities have been involved with audiovisual production and archives since the first film productions, in 1898. Museums, archives, and other heritage and collection institutions have developed few and isolated policies for audiovisual preservation while producing and safeguarding audiovisual documents for needs related to their core activities, for example, educational purposes. However, unfortunately, that has not been enough to create specific federal public policies for audiovisual preservation. We would like to demonstrate that, in Brazil, throughout the decades, audiovisual documents have not been included into discussions of preservation and restoration as part of relevant collections for heritage and memories. Besides that, audiovisual preservation has not been addressed in public policies for audiovisual either. As a result, there is a lack of policies to protect and preserve what we understand as an important cultural representation of the 20th century societies.

In Brazil, the first institution created to guard heritage collections is the National Museum, in 1818. Between the years of 1900 to 1913, the Rondon Commission traveled throughout

the interior of Brazil and, from 1907 to 1915 and Edgard Roquette-Pinto¹ registered the Nambiquara ethnic group, from 1912 to 1913, bringing to the Museum 2.156 objects, including “many meters of ethnographic films” (SANTOS, 2020).

For Souza (2009), however, the film collection was a personal one. If this was the case, Roquette-Pinto's personal collection went to Embrafilme's Direction of Non-Commercial Operations. In 1980, this collection migrated to the Museum of Cinema at Funarte (The National Foundation of the Arts, an agency attached to the Ministry of Tourism nowadays). The Funarte collection went to the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM-RJ), a private museum that has a cinemateque found in 1951.

In 1946, the National Museum was transferred to the Rio de Janeiro Federal University. On September 2nd, 2016, the main building and most of its collections burned down in a fire hazard that last over 4 hours.

The National Archive was founded in 1838 and in 1893 it became part of the Ministry of Justice and Internal Affairs. Over the decades, it gathered the Department of Audiovisual Documents (1975); the Technical Chamber of Audiovisual, Iconographic, Sound and Music Documents (2010); and it has produced international film festivals, the Recine festival in 2002 and the Arquivo em Cartaz since 2015. In 2019, the collection contains 50 thousand cans of film, including 8mm, Super-8, 16mm, 35mm, videotapes and digital formats, being the second largest moving images collection in Brazil, after the Cinemateca Brasileira with 250 thousand rolls of films (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2019).

The Cinemateca Brasileira was created in 1949 as a private institution and went through numerous institutional configurations until it became part of the federal organization in 1984, attached to the National Pro-Memory Foundation (FNPM) of the Ministry of Education and Culture (MEC). In 1992, with the recreation of the Ministry of Culture (MinC), the Cinemateca Brasileira joined the Institute of National Historical and Artistic Heritage, Iphan. In 2003, still under the Federal Government, it was joined to the Audiovisual Secretariat (SAv). In 2018, MinC signed a management contract with the Roquette Pinto Educational

¹ Edgard Roquette-Pinto (1884-1954) In 1906, he became assistant professor of Anthropology and Ethnography at the National Museum, in Rio de Janeiro and in 1926, he became his director, managing to build the largest collection of scientific films in Brazil. He remained in this position until 1935. In 1932, he founded the *Revista Nacional de Educação*/National Education Magazine and the *Serviço de Censura Cinematográfica*/Cinematographic Censorship Service. In 1937, he founded the National Institute of Educational Cinema (INCE), which he would direct until 1947. During this period, with the filmmaker Humberto Mauro, he produced about 300 documentaries. Roquette-Pinto was also one of the founders of the Brazilian Socialist Party (PSB), in 1947.

Communication Association (Acerp)², a non-profit organization specialized in culture management. In 2019, the contract with Acerp was not renewed and in 2020, amid the covid-19 pandemic, the Cinemateca Brasileira's activities were paralyzed, workers were laid off with wage arrears. In June 2021, a fire took one of its deposit holding the film copies and paper documents.

Amongst all its turmoils, the institution was able to become the most important cinemateque in South America, developing creative processes for film preservation, exchanging collections, and working with other institutions and professionals for its almost 50 years of existence. Nowadays, it holds around 250 thousand film rolls and close to one million documents of films, its directors, film critiques and so on. Since 1993 up to this date, it is the only legal depository for films produced with federal foment and subsidies. Before the Legal Depository Law, movies were archived by their producers, some at the MAM-RJ. Most of Brazil's public policy for audiovisual preservation goes with the history of the Cinemateca Brasileira, as we point out in the next lines.

In 1985, the Technical Audiovisual Center (CTAv) was created linked to Embrafilme³. CTAv had responsibilities for audiovisual conservation and preservation, besides film production. We believe CTAv was as an attempt to bridge the gap between the State and experimental and non-commercial production, since the production and distribution of commercial films were already responsibilities of Embrafilme. By doing so, it would compensate the decrease on film productions by Embrafilme in the mid 1980's due to the United States' market imposition on better quality. Embrafilme was becoming noncompetitive in the market thanks to the technical progress of United States cinema and its aggressiveness in conquering markets in Latin America. The Sarney Law, in 1982, is also another factor, since it forces Embrafilme to supplement its budget with external funds, competing with other areas related to the arts for the financing of its productions (SILVEIRA; CARVALHO, 2016). The CTAv archives have films produced by several institutes and agents attached to the federal government that no longer exist, such as Embrafilme, and they also have archived custody films deposited by producers and directors. Most of the collection is composed of 16 and 35mm film. There are also films in other supports, such as U-Matic and Betacam.

² Acerp is a nonprofit organization that managed radio and tv stations from early 1940's. In 1995, signed a contract with the Federal Government to manage the TV Escola channel. In 2016, the contract is signed as an annex within the contract, starting a maze of complex judicial and management issues that will directly affect the Cinemateca Brasileira.

³ Empresa Brasileira de Filmes S.A. (1969-1990) was a Brazilian state-owned mixed economy company linked to MEC to foster production and distribution of films. In the late 1980s, there was a strong campaign of opposition to the company, accused of money waste and mismanagement. It was extinguished on March 16th 1990, by the National Privatization Program of Fernando Collor de Mello's government.

Attempts of public policies for audiovisual preservation: endless restarts

Federal policies regarding culture have barely included audiovisual preservation even though Brazil has had cultural policies since the 1940's. Bezerra (2013) believes there are three main factors for the situation of audiovisual preservation in the country as: the status of culture in public policies; then, the space for heritage within the policy for culture and, finally, the privileged matters within film policies such as production foment, for example (BEZERRA 2013, p. 3).

Calabre (2009) brings the Vargas Era (1930-1945) to show that a set of actions became cultural policies. The Department of Culture of the city of São Paulo, with Mario de Andrade, in 1935, creates the first audiovisual preservation city law, regulating the deposit of São Paulo's film production to the City Department of Culture. This specific city law did not have continuity in time, as most laws in the sector. Getúlio Vargas Era divides film policies into three groups: educational, regulatory (with stimulus to private initiative production) and indoctrination (cine-journals of the Department of Propaganda and Cultural Dissemination). As for the heritage sector, in 1934, it creates the National Historical and Artistic Heritage Service, Sphan, that will become the Iphan of today.

The Military Governments (1964-1985) culture policies aim for public policies that would have a uniform view of the Brazilian culture. Cinema policies were for educational and propaganda purposes. Cinema production was regulated primarily aiming to control and censor. There were also policies for the heritage sector, specifically the historical archaeological, ethnographic, bibliographic, and artistic value. What did not exist and still does not is an intersection of these two fields for film preservation.

The idealization of a convergence of both the audiovisual and the heritage sector took place in 1975, in Aloísio Magalhães' draft for the National Center of Cultural Reference (CNRC). The Center was maintained by an agreement between the Ministries of Industry and Commerce, Education and Culture with the Interior and Foreign Affairs - among other federal institutions - and the Federal District Government. Magalhães thought of designing the CNRC with 3 axes: memory (research, registration, and archiving of cultural practices), dynamics (studies and analysis of activities), and divulgation (insertions that encouraged reflections and improvements in each cultural context composing the stages or phases of each project) (Figure 1). The Cinemateca Brasileira would be under the field of memory showing that Magalhães suggested a different design of cultural policy from the existing laws of the time. The idea, however, did not get off the drawing board, leaving film preservation out of the heritage public policies up to this date and the Cinemateca Brasileira out of the federal sphere for another ten years.

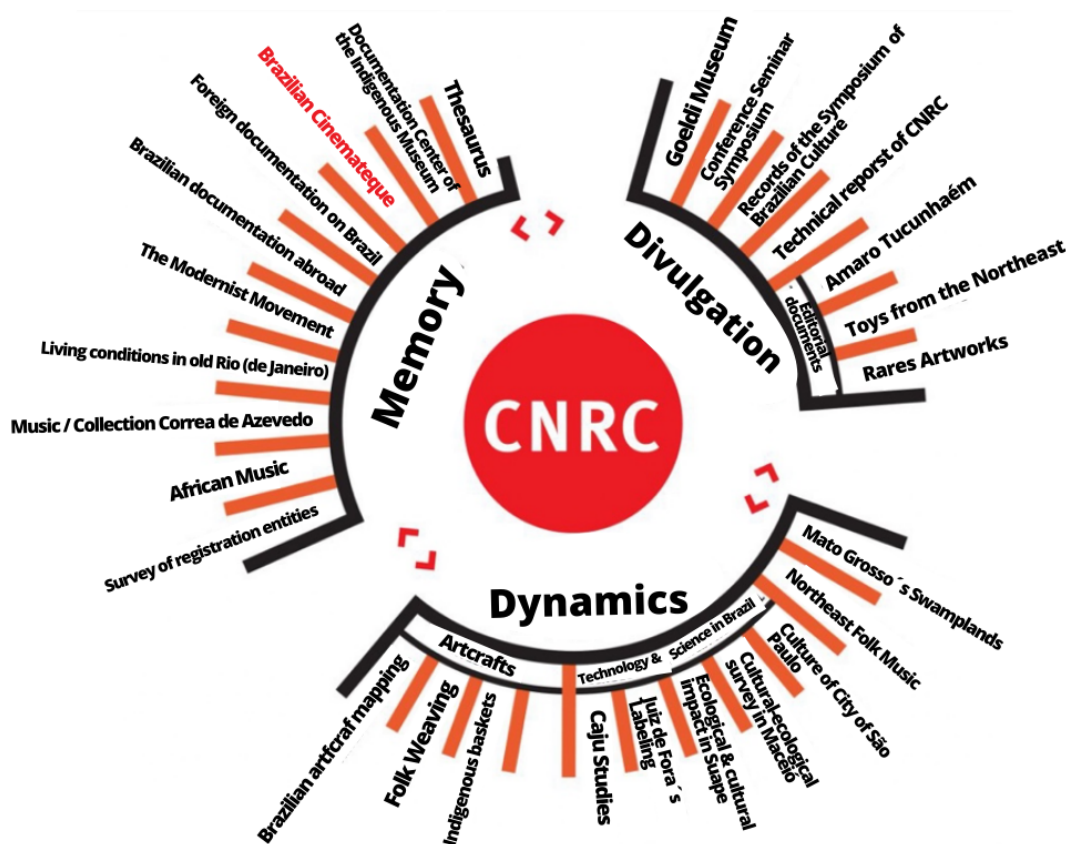


Figure 1 - Diagram of CNRC by Aloísio Magalhães.⁴

Following that, the New Federal Constitution of 1988 replaced the concept of Historical and Artistic Heritage to Brazilian Cultural Heritage. Iphan reformed its management practices for this new understanding of cultural heritage, but the audiovisual heritage was not included in the Institute's practices even though the Cinemateca Brasileira was under its coordination from 1995 until 2003.

Then, Fernando Collor becomes Brazil's president in 1990 and shuts down MinC, establishing the National Program of Cultural Support (Pronac) and the standardization for the National Culture Fund (FNC). The Pronac's objective was to capture and channel resources for culture, preserve material and immaterial assets of cultural and historical heritage through the FNC. However, unfortunately, none of these creations achieved the preservation of audiovisual collections in their ways of promoting or managing cultural heritage.

⁴ Available on: http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-gestor-cultural/?content_link=2 (accessed: 19 December 2020). Translated English version by the author (October 2021).

In 1992, under the government of President Itamar Franco, the Ministry of Culture resurfaces, and with it, the Audiovisual Secretariat (SAv) was created. The new Secretariat was based on a proposition of national policies for cinema and audiovisual, including the preservation and dissemination of content.

The 1993 Audiovisual Law had created the legal deposit obligation for the Cinemateca Brasileira. As we have already mentioned, to this day, the Cinemateca Brasileira is the only institution accredited to receive audiovisual productions made with federal funding. All productions that received money from federal institutions (including federal banks, federal companies such as Petrobras) must present final accounts proving that a copy from the final production is deposited at the Cinemateca Brasileira.

Bearing that in mind, the absence of public policies for preservation became clearer with the advent of the Audiovisual Sector Fund (FSA), a fund created in 2006 by tax collection and collected from all audiovisual windows⁵. As showed in the graphic⁶ (Fig. 2), there is a visible investment gap between the production and the preservation of these same films. The numbers confirm that investment should also come from the heritage sector, just as State museums receive.

⁵ In the media technical lingo, "a window is a period of exclusivity of a content in a certain media. For example, the first window for films made for theatrical release is the movie theater." Once this first distribution pipeline is complete, the film will be exploited in other windows, as video on demand platform, for example (SENNA 2015).

⁶ Note from the graph's author from the original with correction: The Cinemateca Brasileira is the only institution that receives materials in Legal Deposit and, according to Bezerra (2015), its budget represents almost the totality of investments in audiovisual preservation, in the period, in the country. Thus, Menezes consider the graph a direct illustration of the unevenness of investments in audiovisual production and preservation. The graph only reaches up to 2017, because from then on, the Cinemateca Brasileira no longer published institutional reports. In 2019, under the new government, the FSA transfers were interrupted.

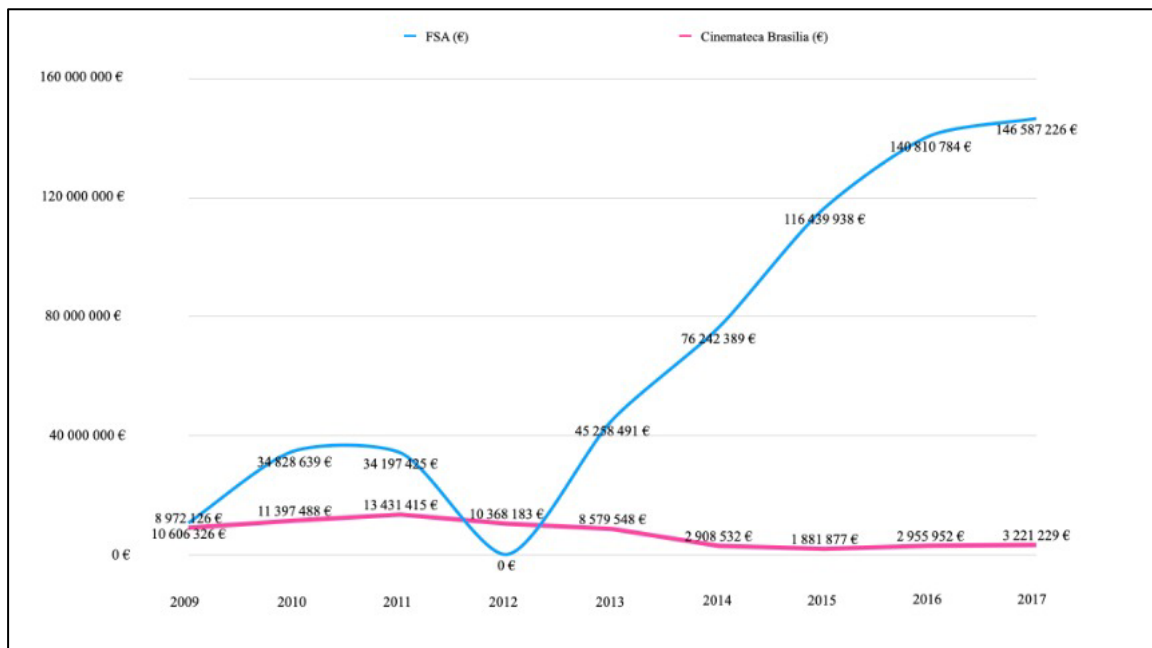


Figure 2 – Graph comparing Cinemateca Brasileira and Fundo Setorial Audiovisual budgets between 2009 to 2017 (MENEZES 2019, p. 99). Euro conversion done by the author.

In 2000, the federal government created the National Film Agency (Ancine), linked to the Ministry of Industry and Commerce while SAv articulated the National Plan for Film Conservation, whose goal was to create the Brazilian policy for the preservation of the moving image collection. One of its actions was to prepare the Diagnosis of the Brazilian Cinematographic Collection in the Cinemateca Brasileira and the Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM-RJ. That could point to the intentions of taking the Cinemateca Brasileira from the Heritage Institute to the Audiovisual Secretary. And so it was done. In the following year, Iphan launched the National Museum Policy (PNM), which establishes the conceptual guidelines for the role of museums and the right to heritage, built with the participation of the museological sector from all over the country. As part of this Iphan, it would be reasonable to think that the Cinemateca Brasileira would be included into the new museum policies. Instead, in 2003, Cinemateca Brasileira was integrated into SAv with the promise of bringing modernization and investments to the field. Gustavo Dahl, president of the Ancine, defended the participation of the Cinemateca Brasileira in this new structure because he believed that preservation is a link in the audiovisual production chain. This opinion, by the way, still consists audiovisual producer's arguments to defend the Cinemateca under the Audiovisual policies. However, generally, there is no film budget that includes its own preservation in its own financial sheets: aside from making the Legal Deposit copy that is demanded by law to films with federal money. Film production in Brazil do not split its budget with film preservation, as they should not in the current context since film preservation demands budget and policies under the heritage policies.

The Cinemateca Brasileira has been an active member of the International Federation of Film Archives, Fiaf, since 1949 (CORREA, 2009). As one of the first cinemateques associated in Latin America, it has established long lasting relationships with European cinemateques sharing best practices, exchanging collections, and executing preservation services, such as copy duplicates. To seal the long relationship and show support, Fiaf held its International Congress at the headquarters of the Cinemateca Brasileira, in 2006. The event was sponsored partly by the Federal Government which made possible to finish the building that the Cinemateca headquarter's in São Paulo is placed nowadays. New building, acquiring equipments and becoming the legal deposit for Brazilian films: the first decade of 2000 brought some financial release and projects such as The Brazilian Cinema: Prospecting and Memory, a project including Brazilian Audiovisual Information System (SiBIA). Yet, due to lack of a more structural policy, the project did not finish its objectives. Still, in 2010, Cinemateca Brasileira and CTAv gave access to what they had as the Brazilian Filmography database, initiated with the SiBIA project.

Saving the day: two initiatives from the organized civil society

Amid a Military Government, in 1962, the Society Friends of the Cinemateque (SAC) was founded, by Dante Ancona Lopez, the owner of a cinema theater in the city of São Paulo. SAC helped diffusing national cinema and from 600 members in 1962, to 3 thousand in 1966, it has a long-lasting partnership with the Cinemateca Brasileira, as part as the Executive Council, and it is very important in the process of re-hiring staff in 1990. In 2021, SAC has won the Federal public call to manage Cinemateca Brasileira to start in 2022.

We understand SAC as an organized civil society that was fundamental in the construction of actions and projects that guaranteed the survival of the Cinemateca Brasileira.

In 2008, during The Ouro Preto Film Festival, in the city of Ouro Preto, Minas Gerais state, the Brazilian Association for Audiovisual Preservation (ABPA) was created as a civil society entity with the mission to contributing to the development and improvement of audiovisual preservation professionals. These professionals meet yearly, create debates, capacity building and exchange knowledge on audiovisual preservation in Brazil and abroad. In 2016, they approved the National Plan for Audiovisual Preservation. Divided into diagnosis, objectives, actions, and goals, the plan proposed ten years for its implementation and is reviewed every three years. The 19 goals proposed include the creation of legislation, articulation among memory equipment, the presence of civil society in decision-making, events, promotion, and publication for audiovisual heritage institutions, and a specific national technical school for audiovisual preservation. ABPA was not successful into discussing the Plan with federal authorities to this day. Gathering more members every year,

the Association has over 300 paying members and has gained political importance particularly after the Cinemateca's flood and fires (2019, 2020, 2021) being called to speak, write, and dialogue about the crisis.

The heritage sector: Iphan and Ibram divide tasks

As already mentioned, in 2003, the Department of Museums and Cultural Centers at Iphan inaugurates the National Museum Plan, a national law specific for museum public policies that contemplates yearly forums, creating a system database to list Brazilian museums and the foundation of a Federal Agency, Ibram. Therefore, in 2009, the federal government created Ibram, that will inherit the responsibilities of the National Museum Plan and the administration of 30 federal museums. In 2010, The fourth edition of the National Museum Forum was held by Ibram with 1,922 attendees from the areas of museology, civil society, public authorities, and representatives from Austria, Cuba, France, the Netherlands, Mexico, and Portugal. Despite carrying out museum processes within its practices, the Cinemateca Brasileira did not participate in these events nor in the discussions about public policies for audiovisual collections and preservation which clearly shows a lack of dialogue and intersections within the Ministry of Culture and its entities.

The Fifth National Museums Forum in 2012 celebrated the 40th anniversary of the Santiago Table Event, originally held in Santiago, Chile. The Forum was held in Petrópolis, Rio de Janeiro, with 1,200 participants both national and international ones, from museums, universities, government, and civil society. In its third year of existence, the Ibram has established itself as the focus point for museum public policies and launched Brazil as a protagonist in multilateral spaces such as UNESCO. Brazil was the leader country to discuss and build the 2015 *Recommendation for the promotion and protection of museums and collections*. Adversely, while the museum public policies flourish, the Cinemateca Brasileira struggles in search for a political space in the audiovisual production field.

Cinemateca Brasileira: 50 years

As we have described, the Cinemateca Brasileira is the main institution in Brazil regarding public policies for audiovisual preservation due to its attachment to the Federal Government in 1984, but also because it reunites expertise, best practices, equipment and world-renowned films from Brazil and other countries. From its beginning until 1984, it held important status as a film library, collecting and preserving films while gaining experience in film preservation techniques. During its stay in the Iphan, Federal Government budget was enough to pay professionals, but it was not an active policy maker, even though it was part of international forums and a valuable member in debates around technical and

standard preservation practices. The reason to transfer the Cinemateca Brasileira to the Secretariat of Audiovisual was that it was part of the chain of production. Once that happened in 2003, the budget increased considerably but it did not resolve management and professional issues already existing such as shortage of professionals, low salaries, and equipment maintenance.

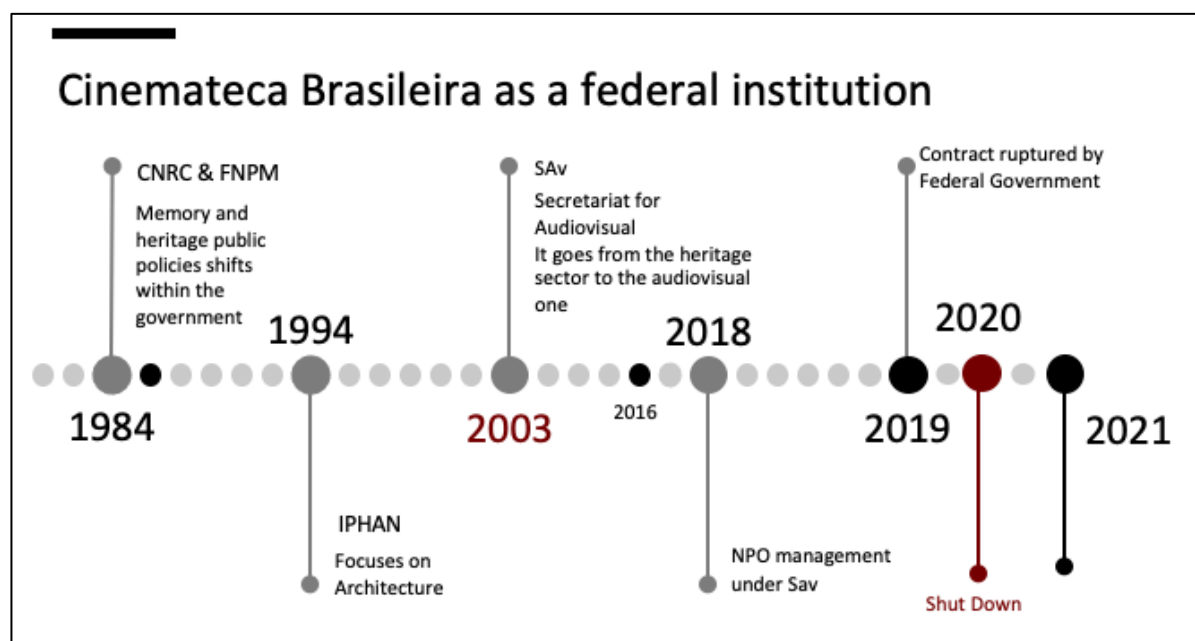


Figure 3 – Produced by the author, 2021. The black dots represent the fires the Cinemateque suffered; there were two previous ones: 1954 and 1969. In 2020, while closed, a flood hit part of paper documents and DVD collections.

In 2013, a succession of political decisions coming from the Ministry of Culture directly affected the future of the Cinemateca Brasileira: Carlos Magalhães, director of the Cinemateca Brasileira, was fired by the then Minister of Culture, Marta Suplicy, without consulting the Cinemateca Council, that included Antonio Carlos Calil, from the Sociedade Amigos da Cinemateca. The labor force was reduced and, therefore, the activities diminished. The situation escalated until, in 2016, the Cinemateca Brasileira released a public note stating that MinC has accepted to transfer the Cinemateca from SAv to Ibram. What happened, however, was almost the opposite: between 2016 and 2017, MinC signed contracts with Acerp to carry out a preservation project.

On 4 May 2018, after the Federal Coup that took President Dilma out of office in 2016, a new Advisory Board for the Cinemateca Brasileira was introduced, replacing the previous group. This new council was composed of 16 members, 8 of whom were public authority representatives and 8 from civil society and the audiovisual sector, one from Acerp among the latter. The Government also suppressed commissioned positions at the Cinemateca.

Members of the previous Advisory Council sent an extrajudicial notification requesting the publication of Cinemateca's Internal Regulations to MinC without any response to date.

Upon taking up office, in January 2019, Bolsonaro suppressed MinC and gathered the Culture, Social Development, Sports, and Labour ministries into one large Ministry of Citizenship. In May, the recently created Special Culture Secretariat was transferred to the Ministry of Tourism with SAV subordinated to it.

In 2020, the Government did not renew the contract with Acerp and triggered the Cinemateca's worst crisis, exposing this management model's problems. In general, the Non-Profit Organization receives financial transfers funds from the Government. The Federal Government, however, adopts funding constraints: the money is released monthly and according to availability on the National Treasury investment calendar, not necessarily responding to the signed contract, according to contingencies, regardless of the demands of approved projects and schedules. In addition, the precarious nature of the relationship between the employer and the institution creates a gap between the need for trained professionals and the number of people capable of specialized audiovisual preservation work. Since 1984, as a Federal institution, the Cinemateca Brasileira has never had job openings to replace retirement or shortage of technicians. The professionals are hired to complete projects and are let go once that is delivered.

On June 29th, 2021, another fire hit part of the collection of the Cinemateca Brasileira at an out-of-town deposit warehouse. Since the institution did not have professionals at work, there will not be an official report. Volunteer ex-workers have gathered an unofficial list of losses which includes Glauber Rocha's film copies, four tons of paper documents from agencies and federal entities such as Federal Government Embrafilme and collection of the film school of the University of São Paulo. The Secretary of Culture, Mario Frias, has answered the accident blaming previous governments and informing the Federal Police will be in the case to arrest the guilty ones. As of today, the only official reports are from the Fire Department and the volunteers. One year before the fire, a sewage flood had hit the same building, destroying DVD copies of films and several other documents. No official report has been done of the flood. No legal action has been moved from the Federal Government against any parties. The tragedy was an obvious one: with no professionals on site, the Federal Government had been warned by SAC, ABPA, professionals and politicians about the urgency of a contract to re-hire professionals to monitor and prevent hazards in collections. It took the Secretary of Culture one year and a half to create an open call to contract a manager to the Cinemateque.

Conclusions

The multiplicity of national institutions that deal with audiovisual preservation at the federal level – Cinemateca Brasileira, The National Archive, CTAv – and the fragility of isolated initiatives that suffer at each change of government lead to the conclusion that there is no audiovisual preservation policy in Brazil. The dispersion of the attributions and responsibilities of each one causes isolation of actions and contributes to shading of activities, on one hand, and an absence of action for certain issues, on the other.

We were able to apply the concept of Bourdieu's field (2007), in which social relations occur in a space of dispute in the search for legitimization of ideas and values, to demonstrate that, while public policies do not value memory and heritage, capitalist values of profit, of salable intellectual production, of art as an element of the cultural industry impose themselves in the cultural sector. Thus, the symbolic good of memory has an inferior value to the symbolic good of a feature film shown in shopping mall theaters. This status quo is maintained with the help of the cultural policies in place in Brazil to date.

Michel de Certeau (1984) brings the relations between strategies and tactics of social agents. For those who already belong to the field, the strategies are for its permanence and maintenance; for those who want to belong, the newcomers, the absence of capital, of any nature, makes negotiations impossible and leaves two possibilities: to insert themselves in the field by accepting the maintenance of strategies or to subvert it by establishing tactics.

In the field of cultural policies in Brazil, we scored several relevant agents for the construction of public policies for audiovisual preservation. We understand that there were strategies created for a possible segmentation of the preservation sector, isolating audiovisual preservation, evidencing a clear competition between heritage and production. In some periods, new agents brought attempts to maintain this segmentation but, in other moments, there was the establishment of tactics for the reformulation of the field. The latter, represented mostly by civil society organizations, politicians, and academics, has created spaces with the perspective of impacting the status quo until there was some change.

There is also the significant issue of the loss of institutional memory of the processes with the privatization of management. The hiring of specialists exclusively for approved projects takes with them the practices and flows developed during the execution of the activities as soon as the contracts end, with no chance of a professional bond in which the technician himself is able to create solutions and respond to more perennial problems in the field. The precariousness of the bond of the employee with the institution creates a gap between the need for trained professionals and the number of people ready for such specific technical work that is audiovisual preservation.

Management by Non-Profit Organizations, the solution put forward by the Government, with the justification of greater freedom and possibility of private fundraising, finds in Brazil a practical dilemma. As we have mentioned earlier, the release of funds to fulfill contracts with NPO obey contingencies according to the National Treasury budget availability. As a consequence, monthly transfer from the Government to the NPO do not match the real expenses, leaving the management always short on the execution of the proposal plan. Therefore, management by the NPO does not effectively solve the budget issue since it depends on transfers from the Government in addition to be forced to search for other sources of income even when that is not part of the management contract.

At the turn of the century, initiatives were disguised as neoliberal policy, in which sustainable management was the main discussion topic for managing cultural facilities. The result of this vision is that, in practice, the Cinemateca Brasileira is deliberately left aside since its production does not bring profit. For us, the cinemateques as any other museum are entities of the heritage field, responsible for guarding collections and documents to preserve them to make them public. That makes the Cinemateca Brasileira an institution with museum processes and, therefore, close to federal entities permeating the same purposes, such as Ibram and Iphan, which discuss public policies on heritage and memory.

At a time with an extremely serious sanitary crisis more than 670 thousand deaths by covid-19 in Brazil – and the extinction of cultural policies, the construction of a new Brazilian cinemateque will only be possible if organized civil society, universities, and heritage institutions are joined together to create proposals to present to the coming government to be elected in 2022.

Abbreviations in Portuguese translated to English

ABPA : Associação Brasileira de Preservação Audiovisual – Association of Brazilian Audiovisual Preservation

Acerp : Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto – Roquette Pinto Educational Communication Association

Ancine : Agência Nacional de Cinema – Nacional Cinema Agency

CNRC : Centro Nacional de Referência Cultural – National Center of Cultural Reference

CTAv : Centro Técnico de Audiovisual – Technical Audiovisual Center

Embrafilme : Empresa Brasileira de Filme – Brazilian Film Company

FNPM : Fundação Nacional Pró Memória – Pro-Memory National Foundation

FSA : Fundo Setoria Audiovisual – Audiovisual National Fund

Iphan : Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Institute of the National Historical and Artistic Heritage

Ibram : Instituto Brasileiro de Museus – Brazilian Institute of Museums

INCE : Instituto Nacional de Cinema Educativo – National Institute for Educational Films

MAM-RJ : Museum de Arte Moderna - RJ – Museum of Modern Art of Rio de Janeiro

MEC : Ministério da Educação e Cultura – Ministry of Education and Culture

MinC : Ministério da Cultura – Ministry of Culture

PNM : Plano Nacional de Museus – National Museums Plan

Pronac : Programa Nacional de Apoio à Cultura – National Program of Culture Support

SAC : Sociedade dos Amigos da Cinemateca – Society Friends of the Cinemateque

SaV : Secretaria do Audiovisual – Audiovisual Secretary

SiBIA : Sistema Brasileiro de Informações Audiovisual – Brazilian Audiovisual Information System

Sphan : Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – National Historical and Artistic Heritage Service

Abbreviations in English

NPO : Non-Profit Organization

UNESCO : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

Abbreviations in French translated to English

FIAE : Fédération Internationale des Archives du Film – International Federation of Film Archives

Bibliography

BEZERRA Laura 2013: *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: para que eles continuem vivos através de novos modos de vê-los*, Doctorate Thesis in Culture and Society, Universidade Federal da Bahia.

BOURDIEU Pierre, 2007: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva.

CALABRE Lia, 2009: *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*, Rio de Janeiro, FGV.

CALIL Carlos Augusto & XAVIER Ismael (org.), 1981: *Cinemateca imaginária: cinema e memória*, Rio de Janeiro, Embrafilme.

CERTEAU Michel, 1984: *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, University of California Press.

CORREA JUNIOR Fausto, 2007: *Cinematecas e cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira*, Master dissertation in History, UNESP.

IBRAM, 2018: *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*. BRASÍLIA.

MENEZES Ines 2019: « O profissional atuante na preservação audiovisual », *Museologia & Interdisciplinaridade*, vol. 8, n° 15, Brasília: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E DA SEGURANÇA PÚBLICA – ARQUIVO NACIONAL, 2019: *As imagens em movimento no Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro. Available on: <https://www.gov.br/casacivil/pt-br/assuntos/conselho-superior-de-cinema/2-apresentacao-arquivo-nacional-as-imagens-em-movimento-do-arquivo-nacional> (accessed: 24 October 2021).

RAMOS Ferñao, 2021: *Nova História do Cinema Brasileiro Parte 1*. São Paulo, SESC.

RANGEL Jorge, 2010: *Edgard Roquette-Pinto*. Recife: Editora Massangana.

SANTOS Rita, 2020: *No Coração do Brasil: a expedição de Edgar Roquette-Pinto à Serra do Norte*. (M. Nacional, Ed.). Rio de Janeiro: Museu Nacional. Available on: https://www.museunacional.ufrj.br/see/docs/publicacoes/no_coracao_do_brasil.pdf (accessed: 24 October 2021).

SENNA Orlando, 2015: « Novo modelo de distribuição », *Revista de Cinema*. Available on: <http://revistadecinema.com.br/2015/10/novo-modelo-de-distribuicao/> (accessed: 23 November 2021).

SILVEIRA Rafael & CARVALHO Francione, 2016: *Embrafilme X Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no Cinema Brasileiro nos anos 70 e 80*, Aurora, Revista de Arte, Mídia e Política, vol. 8, n° 24, p. 73-93. Available on: <https://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/24616> (accessed: 14 October 2019).

SOUZA Carlos Roberto, 2009: *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, Doctoral thesis in Computer Science, Universidade de São Paulo.

Biographical note

Fabiana Ferreira is a PhD student in Museology at Lusófona University with a Unesco Chair Scholarship (2020-2023) researching Cinemateques and public policies; she has a Master's in Information Science from the University of Brasília (2020), where she also has a bachelor's degree in Communication (1995). She holds Certificates in 16mm Film Production and in Digital Video Production from New York University (1997-98). She has worked for more than 15 years with audiovisual production as producer and editor; for the past 10 years, she has worked as an international advisor to the Brazilian Institute of Museums. Currently she is licensed for 3 years to work solely on her doctorate research.

Contact : fabiana1972@gmail.com

Tamira NAIA DOS SANTOS

From Home to Museum: Renata Crespi and the institutionalisation of a private collection

Abstract

The Crespi Prado Foundation was created in 1975 by the initiative of Renata Crespi, widow of Fábio da Silva Prado (mayor of São Paulo between 1934 and 1938), to promote the arts and culture and to safeguard the couple's collection. Renata Crespi was the daughter of an important Italian industrialist who immigrated to Brazil, and her husband belonged to one of the oldest and wealthiest families of the state of São Paulo. This article aims to discuss gender issues related to feminine collecting (specially regarding the creation of house museums) that underline the work of Renata Crespi as collector and creator of the Foundation in question.

Keywords : feminine collecting, private collection, São Paulo, house museum.

Résumé

La Fondation Crespi Prado a été créée en 1975 à l'initiative de Renata Crespi, veuve de Fábio da Silva Prado (maire de São Paulo entre 1934-38), pour encourager l'art, la culture et sauvegarder la collection du couple. Renata Crespi était la fille d'un important industriel italien immigré au Brésil et son mari appartenait à une des familles les plus riches et traditionnelles de l'État. Cet article vise à discuter des questions de genre liées au collectionnisme féminin (notamment en ce qui concerne la création de demeures historiques) qui soulignent le travail de Renata Crespi en tant que collectionneuse et créatrice de la Fondation en question.

Mots-clés : collectionnisme féminine, collection privée, São Paulo, demeures historiques.

1. Private Collections, Public Memory

In Brazil, museums in the public sphere generally lack an acquisition policy, their collections are mostly made up of donations, generally from members of the elites. Such donations enable the consecration of their patrons as benefactors or bearers of cultural capital, and introduce a self-image of the donors in the museum. Donations, of the most varied types, coincide, therefore, in terms of the burden of class representation they carry, becoming an artifice for the perpetuation of private interest in the public space. Thus, true repositories of the nostalgia of the elites or memorials of their ways of life are created. In private collections,

the presence of this self-image is accentuated, since the set is the result of choices made by a specific collector.

When the musealisation of a collection encompasses the private space that housed it (like in the House-Museums), or when the space originally conceived to house museological institutions takes the form of an artificially domestic environment (as in the *collection museums*), a greater proximity between the collector and the public takes place. The visitor is led to enter the environment that presents itself as the individual's private universe, although such intimacy was actually designed to be seen.

“Anyone who enters a collection museum confronts a person out of the past, miraculously preserved by the signs of home which are not really a home. The domesticity of collection museums that served such crucial historical and class functions, was also the perfect vehicle for a permanent trace of the individual person of the collector. [...] Collection produces a facsimile of immortality.” (HIGONNET 2009, p. 126-127)

The houses can be adapted to assume features consistent with the message they were created to convey, or they can be emptied of the experiences of their former residents, when these do not fit the principles of the entity responsible for their maintenance or the memory that it wants to forge. Unlike the model of the great encyclopaedic museums, they are generally smaller in size and propose a more intimate relationship with the collection. Such intimacy is noticeable not only in the personal character of the collections' composition but also in the form of their exhibition. This greater proximity, sought, for example, by the *living museums*, undermines the possibility of critical apprehension of what is properly historical, once the indispensable distance between the visitor's time and the past time ceases to exist. (MENESES 2000, p. 97).

These considerations fed the reflection on the House-Museum typology and its applicability to the peculiar case of the Crespi-Prado Foundation (FCP) collection. The FCP was created in 1975, at the initiative of Renata Crespi (1896-1981) to safeguard the collection she gathered alongside her husband Fábio da Silva Prado (1887-1963). Although the documentation consulted shows the idea of institutionalising the collection was one of their goals¹, the shape this project would assume was far from defined, and was only possible due to the decisions and actions of Renata Crespi.

¹ The documentation shows that since the 1950's the collection's destiny after their death occupied the couple's thoughts. But the initial intention to bequeath “the manor as well as everything within it” to the Department of Culture was not realised due to disagreement with decisions of its administration. Later on a will leaving the patrimony to the Paulista Museum (MP) (one of the most traditional and respected institutions in the city) would also be nullified.

Apart from the information collected and presented by the FCP itself in the three exhibitions it organised² and in a catalogue³, the collection had never before 2016 been the object of study⁴. The research gathered dispersed information about the collection and the complex process of its institutionalisation. Through the mapping of the original collection as well as the current institutionalised set, and the comparison of both, it was possible to make inferences about the choices that guided the selection. The FCP proved to be a very intricate object, and the research revealed interesting aspects for the reflection on the boundaries of the House-Museum typology and on representation and gender issues related to it, that will be the object of this article.

2. A hybrid couple

Forming one of the first unions between immigrant families and the so-called “400-year-olds”⁵, the Crespi-Prado couple is a curious object for the study of social and matrimonial relations of the São Paulo elite in the 20th century.

Renata was the daughter of Count Rodolfo Crespi, an Italian immigrant who established such an important industrial group in the textile sector in Brazil, that he received a nobility title from the king of Italy in recognition of his achievements. Fábio da Silva Prado was a descendant of Antônio da Silva Prado (the Baron of Iguape), thus a member of one of the most traditional families in São Paulo. He was mayor of the city between 1934 and 1938, when he created the Department of Culture and Recreation (DC), an innovative institution in the country.

² There were three exhibitions displayed at the Museum of the Brazilian House (MCB). The first one “Acervo Crespi-Prado” (1996-2010) meant to be in display for a long time had to suffer modifications in its original configuration due to electric works in the museum. To allow the pieces of the FCP to remain in display, a short temporary exhibition named “Renata e Fábio Prado: a Casa e a Cidade” was held (Aug.-Dec./2006) on the ground floor of the museum. It would originate another long-term show, “A Casa e a Cidade - Coleção Crespi-Prado” (inaugurated in 2012 and still in display). An overview of the latter is available at <https://mcb.org.br/pt/programacao/exposicoes/a-casa-e-a-cidade-colecao-crespi-prado/>. All three exhibitions presented the collection in its relationship to the manor, using the pieces to portray segmented reconstitutions of the house based on photographs that were displayed alongside the objects. This approach and the documentation consulted demonstrate that the idea of House-Museum was directly discussed by the museum personnel.

³ The catalogue “Renata e Fábio Prado: a Casa e a Cidade” written by the architects Carlos A. C. Lemos and Maria Ruth A. de Sampaio focused on the architecture of the Manor and its relation to the city.

⁴ The first comprehensive study about the collection’s gathering and composition was the Master’s dissertation, developed at the PPGMUS University of São Paulo (USP), in 2016, available at: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-27092016-143828>.

⁵ The “400-years-olds”, or *Famílias quatrocentonas* (*quadricentennial families* in a free translation) designate Brazilian elite families whose roots could be traced back to the first settlers of the region during colonial times. The terms were used to distinguish their members from recent European and Middle Eastern immigrants.

Both families, Crespi and Prado, were involved in the world of arts and collecting. Veridiana da Silva Prado, Fábio's grandmother, was a pioneer in patronage in São Paulo and one of the first collectors in the country. Renata's father created an art gallery, called Ital-Brasil, which displayed an impressive collection of Italian paintings, furniture, and art objects. Therefore, the couple was familiar with collecting practices. Furthermore, their decision to form a collection and the widow's subsequent initiative to publicise it through a foundation fit a larger class behaviour. Both actions are instruments consecrated by Western elites to perpetuate their memory and achieve further social distinction.

Like her father and her husband, Renata knew how to reach a leadership position herself. Certainly, the conditions of her family contributed a lot to this. From an early age, Renata won a place in the eyes of São Paulo's society. In 1911, in the context of the spreading aviation fever, she was, at just 14 years of age, the first woman in the city to ride an airplane at an event organised by the Italian community, an anecdote that helps to illustrate her position in the community.

Later on, she assumed an important role within associations and participated in various philanthropic initiatives in the cities of Guarujá (by the coast), Araras (in the countryside) and in the capital of the state São Paulo. She participated in the fundraising for the works of the Cathedral of Sé and hired the Italian artist Francesco Nagni to make its sculptures. She was also involved in the organisation of the Commemorative Exhibition of the IV Centenary of the city of São Vicente, also by the coast, in 1932. Several of its items would later integrate the couple's collection, namely pieces of colonial furniture that provided an assorted furnishing frame to her husband's family heritage. Acquiring pieces that had their value sanctioned by this exhibition was a way of visually affirming the Prado's position in the Brazilian society.

Such intense social activity was not uncommon among the elite. As stated by Carvalho (2008), men were socially prohibited from being the bearers of the signs of their own success, so the female performance, in its ornamental function and productive leisure, was crucial to male prestige. But Renata's public influence was not restricted to philanthropy and social life. She also played a political role, as mayor of Guarujá appointed by the intervenor Macedo Soares, in 1946.

The marriage between Renata and Fábio stands out as one of the first between immigrant and quadricentennial families. At the time, there was a social barrier between both groups, caused, on one hand, by the aversion of old families to foreigners and their fast-paced economic prosperity, and, on the other, by the contempt that many immigrants had for the old elites that they considered unaccustomed to work. Beyond an unusual social bond, the Crespi-Prado marriage became an extremely important means for the establishment of

political and economic relations between the families it linked. To their contemporaries the couple was seen through those lenses, an identity the couple assumed and affirmed. Their collection was carefully assembled to make a statement about themselves and its institutionalisation assured that this statement was preserved long past their own lives.

In private museums originated from private collections, where each item represents the decisions and choices of a specific collector, the presence of the self-image of its creators is striking. The dimension of self-representation overlays the gesture of collecting and that of constituting a museum open to the public, which must act as a mirror of its creators. As Baudrillard (2012) says, we always collect ourselves: [...] the collection is made of a succession of terms, but its final term is the person of the collector (p. 99), and through the insertion of signs of their personal identity in the collection an alter ego is created. There is, then, a favourable configuration for the immortalisation of the collector/founder.

Huysen (2000) also talks about the proliferation of discourses about memory, a process in which museums assume a prominent role. He addresses the ambiguity of memory and forgetting, considering a reciprocal and paradoxical relationship of causality between the feelings of fear of forgetting and the desire to remember - or to be remembered. Those are very pertinent reflections for the study of institutionalisation of private collections. Public and private recollections seek refuge in the supposed safety of past experiences, in the attempt to avoid forgetfulness. According to Huysen, what is sought is not exactly the formulation and consecration of imagined memories, but the continuity over time, the possibility of extending the existence, allowing for a certain historical stability.

In the case of the FCP, Fábio's passing was the turning point that pushed Renata to take actions towards the creation of the Foundation, in order to preserve the couple's memory. The issue of the collection as an instrument for the exaltation and immortalisation of the collector is very well described in Perec's fiction, "The Private Collection". In the work, issues related to the authenticity of the pieces and the view of the collection as a mausoleum are evident. The collection provides the environment in which the collector "saves" himself (both in the sense of "creating a record" and in an almost religious sense of "achieving redemption") for eternal life through - and along with - his treasure. However, it is not necessary to resort to fiction in the search of examples, since private collecting in Brazil is historically a means of social differentiation and assertion of power, and this has been reinforced by the proliferation of museological institutions that legitimised the practice of elite families.

Another good example of the above is described by Costa (2007), in *Symphony of Objects* (which focuses on the collection of Ema Gordon Klabin and the House Museum she created). The author analyses how collecting also means collecting one's own history, and

identifies two tendencies in the collecting practice of immigrants and their descendants: firstly, approach their origins and affirm their immigrant identity; secondly, try to integrate into a national identity which was still under construction. The latter is identifiable through the acquisition of items linked to the national history, the colonial period, and works by modernist artists. Both trends appear in the couple's collection, that has few but very significant pieces of the Brazilian modernism⁶.

3. The house and the collection

The Crespi-Prado couple's leading political role and outstanding social position are crucial to understand their strategies to establish a discourse about themselves, to their peers and to posterity. Such discourse was shaped through direct representations (photographic portraits and paintings), and more importantly through indirect ones in the constitution and public disposition of the collection.

The house built by the couple in the capital of São Paulo, known as Solar Fábio Prado, was the main stage for the display of the pieces during the couple's life and, up to this day, maintains its link with the collection. Built in 1944-45 by the same company that was responsible, among others, for the construction of the most iconic viaduct of the city (*Viaduto do Chá*), and the new headquarters of the city's Jockey Club⁷, the manor was conceived to meet the daily and social needs of the couple, who lived in the building for 18 years. Its monumental size and the statements present in the documentation researched make the representational purposes of the design clear, as well as the couple's intention, since the beginning of the architecture project, to bequeath it to a cultural purpose that could preserve their memory.

The site chosen for the construction was a large plot of land of 15.000 m², on Rua Iguatemi, a street of heterogeneous occupation consisting of small houses and modest buildings from the beginning of the century. This area of the city was the target of great attention by the administration of Fábio during his term as mayor. The investments made and the couple's choice to build their house in the area were crucial to turn it from a scarcely populated floodplain into the business boulevard it is today. The street, now named *Avenida Brigadeiro Faria Lima*, is currently an economic hotspot of the city, where companies such as Google have their headquarters.

⁶ A painting by Candido Portinari, another one by Di Cavalcanti and two sculptures by Victor Brecheret.

⁷ Fábio was president of the Jockey in two occasions; briefly in 1934 and again in 1951-60.



Figure 1 – Aerial photo of the MCB, 10 March 2017.

Photo: Chema Llanos. Giovanna MB, CC BY-SA 4.0 via Wikimedia Commons.

Although the Prado family had, through Paulo Prado (Fábio's cousin), direct involvement in the Modern Art Week of 1922 (main landmark for the Brazilian Modernism Movement), the couple opted for an architectural solution of a historicist taste. This choice can be understood as a conciliatory decision between the origins of Fábio and Renata.

Once the construction was completed, the house figured assiduously in the pages of newspapers and magazines at the time. Articles and entire publications were devoted to choosing, among the wealthiest homes in the capital, the decoration models to be disseminated among their readers. And the dinners, receptions and awards held at the manor were extensively covered by the media.

The analysis of the Crespi-Prado collection as a whole reveals a strong decorative character. Carvalho (2008) shows how domestic decoration, as an instrument of social distinction, mobilises elements of symbolic nature, and how the material configuration of the house also produces values and creates hierarchies in the space: like any form of human appropriation, the act of decorating implies selecting elements out of a complex, continuous, and chaotic universe, transforming it into something understandable and practicable (CARVALHO 2008, p. 275).

Domestic collections such as the FCP are very personalised arrangements, fruits of the collector's own affective and aesthetic criteria. As heterogeneous as they may seem, they have their nexus in the figure of the collector who, by bringing together a myriad of objects of various types, from the most diverse places and periods, juxtaposes individual and social times, creating its own time, simultaneously parallel and transcendent to the historical time. It is necessary to keep in mind that a collection inescapably establishes a collector's

discourse about themselves and that the objects become, within the collection, a code that carries socio-economic meanings, a vehicle for social qualification and hierarchical distribution. We are interested in taking this discourse not for its alleged truth or falsehood, but for what can be inferred from it.

4. A House-Museum?

Even though the childless couple long dreamt of bequeathing their heritage as a cultural legacy, diverse factors prevented them from defining together the terms of this project. After Fábio's decease, Renata donated several pieces of the collection to well established institutions of the city of São Paulo. Some donations, such as the Specialised Brazilian Library⁸ and Fábio's massive bed⁹ were gestures that can be read as an attempt to preserve their memory from oblivion.

The documentation shows that Renata wanted to give a cultural destination to the couple's heritage (not only the collection but also the manor that housed it). However, legal complications and maybe misguided counselling led to a partial dispersion of the pieces, and to the separation of the manor from the collection. Renata donated the manor to the Padre Anchieta Foundation, in 1968. Later on, in 1971, it would be loaned to the State Secretariat for Culture, that would, in the following year, install the MCB there.

Renata was a member of the MCB Director's Council, and she expressed the intention to donate what was left from the couple's collection to the MCB. The negotiations are mentioned in several minutes of the Museum's board meetings. It is interesting to highlight that although the negotiations were long, the donation of the marble bust of Renata, made by the renown Italo-Brazilian sculptor Victor Brecheret, was expedited as a way to physically introduce the donor's image in the Museum already at its opening in 1972, along with the bronze plaque where her gesture of donating the manor was celebrated.

However, the donation of the collection to the Museum proved complicated, and Renata opted to create the FCP as a way to preserve the set. Homeless, with no exhibition space of its own, the collection would depend on agreements with other institutions to be displayed and would occupy different addresses, besides the MCB: the Pinacothèque (*Pinacoteca do*

⁸ The Library held a central role in the manor's architecture, reigning alone in the upper floor with a privileged view of the gardens. The collection of more than 200 books, gathered by Renata, was donated in Fábio's memory to USP's Prehistory Institute, immediately after his passing. The institution was directed by Paulo Duarte, friend of the couple, who advised Renata on the donation.

⁹ The bed was made of jacarandá, in the Portuguese style known as D João V, and belonged to Fábio's grandfather the Baron of Iguape. The piece was donated to the MP with a very sentimental letter, from which Renata Crespi: *This will be another souvenir for the USP from the founder of the Culture Department, and nothing is more grateful to his memory than bequeathing it the historical object that was also such an important part of Fábio Prado's intimate life, having been used by him in his last rest right before his passing. [...]*"

Estado de São Paulo), the Artistic-Cultural Collection of the Palaces of the State Government (*Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado*), and the Jockey Club.

At first, most of the collection was kept in storage, while a selection of objects, furniture and paintings would go to the Jockey Club of São Paulo right after the FCP's creation, assuming a more structured display only later, in 1991. Although presented as a free exhibition in the media, the documentation revealed that the show was not an actual museological exhibition, it rather assumed the form of a decorative arrangement in the Jockey's rooms for its members' delight, which was praised in the press as the perfect decor for private parties. This situation remains roughly unchanged to this day, with one exception: it is no longer possible to freely visit the exhibition. The pieces are now reserved for the fruition of the Jockeys' associates¹⁰.

Later on new loan agreements would grant the conditions to exhibit the collection back in the manor, where the pieces have been in display since 1996. Although the FCP does not own the Solar Fábio Prado, the relationship the public establishes with the collection, when visiting the exhibition on the first floor, necessarily involves the physical space of the couple's residence. This intention is explicit in the documentation behind the loans, where the agreements are justified in terms of "bringing the pieces back home"

5. Notes on value, use, and gender

However inseparable from its historical-social matrices and repercussions, collecting must be approached as a creative process. The paths and decisions that led objects to integrate a given collection say a lot about the agents behind these choices and provide elements for the critical analysis of the discourse behind the whole set.

In the case of the FCP collection, in addition to the decorative character and representational charge, a characteristic of the vast majority of the items is the luxury, the preciousness, the effective value of the pieces. They preferably feature valuable materials such as fine woods, gold, silver, precious and semi-precious stones. In fact, silverware is one of the most representative typologies in the collection, totalling around 300 kilograms of silver.

This preference for valuable materials, according to Alsop (1982), is rooted in the desire of wealthy owners to carry out a form of hoarding of the visible. The conversion of precious metals into objects allowed a symbolic display of status, without voiding the materials actual value since the pieces could easily be transformed into equity if necessary. Luxury

¹⁰ As observed in May 2015.

differentiates ordinary from rare objects, whose function stems from the socially attributed capacity of producing values and meanings. It also presupposes hierarchies and social inequality, since it is produced by everyone, but consumed exclusively by a fraction of society. (PERROT, 1988 as cited in CARVALHO 2008, pp. 25-26).

The Crespi-Prado couple had an active political and social life, to which the collection and the manor served as *decor*. The ambiance thus created helped to convey the image of who they were to their contemporaries, and through the later institutionalisation of the collection allowed that image to become memory. Higonnet, in her work on institutions founded by private collectors, explores how by creating and making their collections public, collectors/founders demonstrate more than just their possessions: the theatrical spaces of the museums they created present the historical conditions of their purchasing power.

The use the Crespi-Prado couple made of their collection was not only symbolical. The silverware and dinner appliances for example, while definitely not for daily use, were actually utilised by the couple when hosting. This usage touches on a recurrent point in the literature on collecting: the issue of the nullification of the use value as a requirement for an object to integrate a collection. On this topic, Blom, states:

“[...] whatever we collect we have to kill, literally in the case of butterflies or beetles, metaphorically in the case of other objects which are removed from their surroundings, functions and circulation, and placed in an artificial environment, bereft of their former usefulness, turned into objects of a different order, dead to the world. [...] Even the occasional use of objects in a collection, musical instruments, books or vintage cars, is incidental, and not what the collection is about.

At the same time these objects have taken on a new life, as part of an organism, as part of the collector’s mirror image [...] Through them the collector can live on after his own life has come to an end; and the collection becomes a bulwark against mortality.” (BLOM 2002, p. 177)

However, in addition to the simple possession of the object, conspicuous consumption occurs through the actual use of these objects because, unlike what happens in a museum, in the context of a private collection they are not totally devoid of their use value. Their use is not merely incidental, and the greatest distinctive value resides precisely in the privilege of the daily enjoyment of objects considered economically or historically valuable, not only displayed but also actually used at receptions and other social events.

If the musealisation of the private collection makes such use impossible, this apparent "loss" is compensated by the public projection that the institution provides by further exposing this private ostentation. The musealisation process emphasises this conspicuous character, by publicising a privileged way of life, which gains even brighter colours in House-Museums where the collection and the building create a whole image of the private displayed to the public. Such dimensions, clear in the intention of members of the older elites, were especially relevant to those on the rise, such as São Paulo immigrants in the 20th century. The Crespi-Prado couple is therefore quite representative of this phenomenon.

Analysing the characteristics of the pieces of the collection is a major step to understand the whole. Equally important is looking at the collectors themselves. While the association with memory and a desire for immortalisation appear as a constant in the literature on collecting, there are authors who give, in their work, greater importance to other factors, such as gender. Blom, for example, sees the act of collecting as an eminently male action:

"This, of course, is not to say that collecting is inherently autistic any more than it is inherently male, or that collectors cannot be rounded human beings with thriving personal relationships, but the similarity is arresting and can be transferred to other predominantly male activities. How many woman anglers can one count sitting by the river alone on any given day?" (BLOM 2002, p. 169)

But it is worth questioning whether this identification of collecting as a male act is not simply due to the non-recognition of collections gathered by women as such (shoes, for example).

Pearce and Martin make more consistent observations about possible distinctions in collecting patterns associated with gender. Comparing analyses of collecting experiences gathered by the *Collector's Voice* project, the authors verified differences regarding the objects preferentially collected by men and women and their respective organisation choices. According to the authors:

"men tend to collect material which relates to activities, past or present [...], while women are drawn to material with affective qualities of memory [...]; men prefer to classify their material according to external parameters of perceived value, type and category [...] while women like to arrange material in ways which are emotionally satisfactory, often through display in the home [...]." (PEARCE & MARTIN 2002, p. XV)

The authors warn, however, that "reading" the collections is not as simple as it may seem. To them, collections are used according to socially established standards to create space, time and identity for the collector, and within this framework, the gender constructions created can be as powerful weapons in personality wars as the most subversive declarations. Renata's donation letter of the Brazilian library, for instance, states that it was composed at *her* initiative, with the *support* of her husband and friends of the couple who helped orienting the choices. Her intention to create such a book collection can be understood as a gesture to make herself present in the space of the library, only room in the upper floor of the building and the less domestic space in the manor, typically used for her husband's business meetings.

This example demonstrates that more important than identifying the differences between the behaviours of men and women when forming their collections, is perceiving those differences as a resource for the construction of a personality that relates to socially established standards, either to ratify or to question them.

Authors such as Higonnet and West, in their studies on gender issues that permeate museums arising from private collecting, highlight the importance of the interaction between the male and female genders in the construction of material and symbolic discourses in the house. According to the authors, as they are established from an extension of the domestic sphere, therefore within the socially established limits for female behaviour, such museums would constitute a privileged space for the expression and ideological and political action of women in the public domain. By dedicating themselves to the creation of private spaces, women established "public monuments" based on the issues of their time.

"Because the collection museum hovered between the home and the museum, between domesticity and public display, it lent itself to alternative gender possibilities. [...] Women took advantage of the unique intersection between the history of gender and the history of art institutions at which the home could become a museum." (HIGONNET 2009, p. 194)

In the same direction, Carvalho (2008), in her work on gender and material culture, through the analysis of the organisation of the domestic space and system, addresses the issue of female domestic work and the association of women with the private space, highlighting the relationship between domestic objects and the constitution of gender identities. The author discusses how the aestheticisation of the house was an important step towards establishing the conspicuous behaviour of women in public life, in addition to being a factor of distinction and a way of gratification for symbolic needs. However, she warns that the emphasis given to the female role in the house decoration underestimated the masculine

implications in this process (CARVALHO 2008, p. 270). The male presence in the house, as well as the meaning that the residence assumed in the society, were, according to the author, determining factors for the house to become an object of interest for couples, justifying expensive investments in it.

The author also draws attention to the deep interaction between genders in the production of the domestic space. According to her, the genders are always constituted in a relational context, whether it is opposition, submission, equivalence or complementation (CARVALHO 2008, p. 276). Hence, the importance of avoiding a reductionist analysis that sees the house as the domain of the feminine, a space conquered *from men* and conceived *for the benefit of women*. Without falling into this simplistic scheme, it is valid, however, to state that the female collector's performance could, starting from the decorative sphere, where it was more easily acceptable, expand and embrace archeological objects and works of art, for example.

In the case of the FCP, except for the objects that came from the Prado family (like the bed previously mentioned), we could not find traces of pieces that were included in the set thanks to him. On the other hand, it is possible to trace back the acquisition of several objects to Renata. It is important to be aware that her actions appear to be more relevant to the collection formation partly because she was the one actually creating the FCP and making the donations that would leave the documentation trail used to study the collection. However, it is interesting to note how she always found ways to include her husband in the collection (through her efforts to select objects that would allude to his origins) and in the project of the institutionalisation (by repeatedly stating that this was a project *they both* had and that her actions were in his memory).

6. Final thoughts

The study of private collections constitutes a valuable source for the analysis of the period and society of their production. Constructed for intimate delight, the collections are also endowed with a conspicuous dimension, as they are displayed to guests, in carefully planned homes or business environments for display and social contemplation. The collections were arranged in residences that were often specially built or adapted to hold them. Houses that became social showcases, configuring and being configured by the social persona of their past inhabitants.

A collection is an integral part of a complex set of actions of its creators, who build, through them, a representation of themselves. Private collections need to be understood as interpretive and self-representative experiences, but this does not mean that they are restricted to the subjective sphere. It is crucial to reconstitute and problematise their

insertion in a context that encompasses and goes beyond individual issues, and consider the collectors within their society and time.

Abbreviation list

DC : Culture Department (*Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo*)

FCP : Crespi Prado Foundation (*Fundação Crespi Prado*)

MCB : Museum of the Brazilian House (*Museu da Casa Brasileira*)

MP : Paulista Museum (*Museu Paulista*)

USP : University of São Paulo

Bibliography

ALSOP Joseph, 1982: *The rare art traditions: the History of Art Collecting and its linked phenomena wherever they have appeared*, New York, Harver and Row.

BAUDRILLARD Jean, 2012: *O sistema dos objetos*, São Paulo, Perspectiva.

BLOM Philipp, 2002: *To Have and to Hold: An Intimate History of Collectors and Collecting*, Woodstock, The Overlook Press.

CARVALHO Ana Cristina (org.), 2013: *Museus-casas históricas no Brasil*, São Paulo, Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

CARVALHO Vânia, 2008: *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material - São Paulo, 1870-1920*, São Paulo, Edusp/FAPESP.

COSTA Paulo de Freitas, 2007: *Sinfonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin*, São Paulo, Iluminuras.

COSTA Paulo de Freitas (org.), 2014: *A Casa da Rua Portugal*, São Paulo, Fundação Ema Klabin.

HIGONNET Anne, 2009 : *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift*, Pittsburgh, Periscope Publishing.

HUYSEN Andreas, 2000: « Present Pasts: Media, Politics, Amnesia », *Public Culture* 12, n° 1, p. 21-38.

LEMOs Carlos A. & SAMPAIO Maria Ruth Amaral de, 2006: *Renata e Fábio Prado: a casa e a cidade*, São Paulo, Museu da Casa Brasileira.

MENESES Ulpiano, 1998: « Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público », *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 11, n° 21, p. 89-103.

MENESES Ulpiano, 2000: « Educação e museus: sedução, riscos e ilusões. *Ciências & Letras* », *Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras*, jan.-jul. 2000, p. 91-101.

NORA Pierre, 2009: « Memória: da liberdade à tirania (C. Storino, Trans.) », *MUSAS Revista Brasileira de Museus e Museologia*, n° 4, p. 6-10.

PEARCE Susan & MARTIN Paul (orgs.), 2002: *The Collector's Voice: Critical Readings in the Practice of Collecting*, vol. 4, Contemporary voices, Aldershot, Ashgate.

PEREC Georges, 2010: *A coleção particular*, São Paulo, Companhia das Letras.

PUIG Renata, 2011: *A Arquitetura de Museus-Casas em São Paulo: 1980-2010*, master's thesis in Aesthetics and History of Art, USP, São Paulo. Available on: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-11072012-103841>.

RIBEIRO Maria Izabel Meirelles Branco, 1992: *O museu doméstico - São Paulo 1890-1920*. [Master's thesis ECA] USP, São Paulo, p.153-158.

SANTOS Tamira Naia dos, 2016: *Fundação Crespi-Prado: trajetória de uma coleção museológica*, Master's thesis in Museum Studies, USP, São Paulo. Available on: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-27092016-143828>.

STEWART Susan, 1993: *On longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press.

WEST Patricia, 1999: *Domesticating History: The Political Origins of America's House Museums*, Washington, D.C., Smithsonian.

Biographical note

Tamira Naia dos Santos is a Museologist with background in History and Arts. During her MA degree in Museology at the University of São Paulo (2016), she was awarded a national scholarship (CAPES) due to outstanding performance in the selection process. Her research was about the trajectory of a private collection from its gathering to its institutionalisation as a Foundation. Since 2016 she lives and works in Europe having engaged in different projects in France, England and in the Netherlands. Interested in: Collections research, House Museums, History of Collecting, Women's Collecting.

Contact : tamira.naia@gmail.com

Andrea DELAPLACE

Musées de l'immigration : entre phénomène migratoire, mémoire, patrimoine et identité

Résumé

En tant qu'institutions mémorielles, les musées jouent un grand rôle dans la construction identitaire. Les représentations du passé et du patrimoine culturel local sont essentielles pour le développement de l'identité nationale ou régionale. La transformation d'anciennes installations qui accueillait les immigrés - comme Ellis Island à New York - dans des sites mémoriels (lieux de mémoire) qui mettent en scène leurs histoires est un point important dans le processus de création d'un patrimoine dédié à l'histoire de l'immigration. Grâce à cette patrimonialisation des mémoires d'immigrés, un nouveau discours sur l'immigration et l'identité se met en place : les mémoires souvent oubliées - un oubli volontaire parfois - trouvent leur place dans les musées et permettent de créer un récit narratif sur l'immigration à partir de récits personnels. Pourtant, la mise en musée de l'histoire de l'immigration reste un défi dans le paysage muséal international. Ainsi, plusieurs questions se posent : En quoi consiste le patrimoine de l'immigration ? Comment mettre en musée l'immigration ? Les tentatives de représentation des immigrés dans l'espace muséal reflètent-elles un paradigme national ?

Mots-clés : muséologie, immigration, représentation, national, identité.

Abstract

Public sites increasingly harbor the memories of migrants in their diversity and specificity, making audible and visible versions of the past that had been occluded or simply neglected. Museums increasingly believe that you empower immigrants by remembering and redeeming their memories, which have often been absent from national narratives. The transformation of old facilities that used to receive and accommodate immigrants - such as Ellis Island in New York - into sites that revive their histories shows a transformation in attitudes towards immigration, which has changed the status of "diaspora" and has given visibility to a range of cultural identities. Changing migrants' relationship with their identity: from overseen and transitory memories to recognition and empowerment. The integration of migration history continues to be a challenge within museum spaces and narratives even though it is an increasingly notable feature of the international museum landscape. Thus, it raises a lot of questions such as: What is Migration heritage? How to exhibit immigration? Do attempts at representing migrants mirror a national paradigm?

Keywords : museology, immigration, representation, national, identity.

La catégorie des musées d'histoire et de société qui traitent de la thématique de l'immigration date d'une quarantaine d'années. Leurs projets apparaissent à la fin des années 1970-1980 et constituent donc une catégorie récente de musées qui doit être analysée par sa pertinence dans le contexte actuel.

Grâce à l'apport de la Nouvelle Muséologie, apparue dans les milieux spécialisés dans les années 1980, s'est constitué un mouvement de contestation et de rénovation dans le milieu muséal qui vise à valoriser l'apport des sciences humaines et sociales ainsi qu'à renouveler les modes de rapport traditionnels des établissements muséaux au public. L'objectif principal est donc de mettre en place un renouveau des institutions muséales comme un instrument de développement participatif au service de la société. Les communautés concernées sont ainsi souvent placées au cœur même de la mission de ces institutions, en développant de nouvelles pratiques de création d'expositions centrées sur un processus participatif et polyphonique.

L'objet muséal devient un support des récits et mémoires communautaires : objets ethnographiques, création contemporaine ou encore patrimoine culturel immatériel (danses traditionnelles, gastronomie, chansons entre autres) se mélangent pour offrir au visiteur une vision plus intégrale du sujet traité. Leur caractère interdisciplinaire permet de faire apparaître très clairement l'aspect pluriel de l'immigration et le besoin d'analyser ce phénomène sous un regard multidisciplinaire mêlant ainsi histoire, anthropologie et histoire de l'art (grâce à l'apport de l'art contemporain)¹. Ce sont donc à la fois, la nature des questions posées par ces musées dans leurs expositions permanentes et l'enchaînement des différents niveaux d'analyse interdisciplinaires qui guident la démarche de représentation de « l'autre immigré » dans le but de créer un récit plus inclusif.

En tant qu'institutions mémorielles, les musées jouent un grand rôle dans la construction identitaire. Les représentations du passé et du patrimoine culturel local sont essentielles pour le développement de l'identité nationale ou régionale. Notamment comme la transformation d'anciennes installations qui accueillaient les immigrés, par exemple à Ellis Island, à New York, dans des sites mémoriels qui mettent en scène leurs histoires.

En conséquence de cette patrimonialisation des mémoires d'immigrés, un nouveau discours sur l'immigration et l'identité se met en place : les mémoires souvent oubliées, un oubli volontaire parfois, trouvent leur place dans les musées et permettent de créer un récit narratif sur l'immigration à partir de récits personnels.

¹ L'art contemporain apparaît de plus en plus dans les musées et/ou expositions dédiées à la thématique des migrations. Les œuvres d'art contemporain sont un médium qui permet de combler certains points sensibles des thématiques migratoires. La subjectivité et sensibilité apportées par le regard artistique permet une autre interprétation du discours véhiculé par les expositions en ouvrant la possibilité d'une interprétation à un niveau plus subjectif.

Pourtant, la mise en patrimoine de l'histoire de l'immigration reste un défi dans le paysage muséal international. Ainsi, plusieurs questions se posent : Qu'est-ce que le patrimoine de l'immigration ? Comment exposer l'immigration ? Les tentatives de représentation des immigrés reflètent-elles un paradigme² national ?³

Comment se sont créées les collections conservées dans les institutions muséales dédiées à l'histoire de l'immigration ? Les formes de réécriture, de renégociation et de réappropriation contemporaines d'objets trouvés dans des « lieux de mémoire » (cas américain et brésilien)⁴ sont-ils à la base de ces collections ?

La légitimité de l'objet est ainsi, en elle-même, remise en question : comme le montre bien Gérard Noiriel dans son livre « État, nation et immigration » (NOIRIEL 2001), l'histoire de l'immigration en France reste un sujet délicat, voire « un objet illégitime », et qui rencontre des obstacles et des problèmes méthodologiques : une vraie « histoire en friche » (NOIRIEL 2001).

La problématique de cet article se situe alors, dans une certaine mesure, au croisement de deux débats contemporains importants : d'un côté, l'étude des migrations, qui s'est récemment intéressée à la dimension culturelle des phénomènes migratoires, et de l'autre, l'étude des institutions muséales qui interroge l'influence des institutions patrimoniales dans la mise en valeur des mémoires et de l'héritage de l'immigration.

Mais l'idée est de réfléchir non seulement à la mise en patrimoine mais plutôt à comment exposer l'immigration et sa mise au musée. Comment parler d'immigration et présenter celle-ci lors d'une exposition ? Puisque les musées d'immigration n'ont pas le monopole de la représentation de l'immigration et beaucoup de chercheurs soutiennent même que l'histoire de l'immigration devrait être présente dans des musées d'histoire de la ville ou

² Modèle théorique de pensée qui oriente la recherche et la réflexion scientifiques dans la création d'expositions sur l'histoire nationale d'un pays.

³ Cet article est basé sur ma thèse soutenue en décembre 2020 intitulée: Patrimoine et immigration - Ellis Island Immigration Museum, Museu da Imigração et Musée national de l'histoire de l'immigration : le rôle du musée comme médiateur dans la construction de l'identité (1980-2020). Ma recherche doctorale s'est centrée autour de la mise en patrimoine de l'immigration et, en particulier, la création de musées sur l'histoire de l'immigration. Par qui, comment et pour qui ce patrimoine de l'immigration est-il constitué ? Par qui, comment et pour qui ce passé/présent est-il écrit et négocié aujourd'hui ? Elle propose d'analyser les enjeux dont cette histoire passée et son « héritage » épistémologique, économique et social est transformé en patrimoine. Est-ce que cette mise en patrimoine porte l'empreinte d'un passé conflictuel qui tend parfois à se figer dans une lecture simpliste, voire binaire, de l'Histoire ?

⁴ Lors de mes recherches doctorales, j'ai visité plusieurs musées dédiés à l'histoire de l'immigration qui ont choisi comme site des « lieux de mémoire » de l'immigration (ports, lieux de tri et d'accueil des immigrés nouveaux arrivants) mais l'Ellis Island Immigration Museum et le Museu da Imigração avaient en commun cette volonté de créer la collection muséale à partir des vestiges retrouvés dans les bâtiments ayant servi de service d'accueil officiel d'immigrés pendant des décennies.

dans les musées d'histoire nationale. Pour eux, la création d'un musée consacré à l'histoire de l'immigration serait vu comme un échec : un manque d'intégration de l'histoire des immigrés dans l'histoire nationale du pays.

Dans cet article, l'objectif est d'ouvrir la discussion sur les points de convergence et les difficultés rencontrées lors de la création d'expositions sur les thématiques liées à l'immigration. Il est centré sur notre recherche doctorale, axée sur la création de discours et de représentations de l'immigration, ouvrant ainsi le dialogue sur les défis et les possibilités que ces musées et ces expositions, en somme ce patrimoine, offrent à la recherche aujourd'hui.⁵

1. Le musée comme acteur dans la construction de la mémoire sociale de l'immigration : récits nationaux en Europe et en Amérique

Dans une certaine mesure, de la vieille Europe au continent américain, la plupart des musées nationaux ont été fondés sur l'idée de valoriser les images et les symboles qui constituent l'identité nationale de chaque pays. Ces « imaginaires nationaux » (ANDERSON 2002, p. 192) se sont développés pour stimuler une conscience patriotique, renforçant ainsi la cohésion nationale.

Est-ce que la construction identitaire et patrimoniale sur le continent américain est-elle différente de celle en Europe ⁶ ?

La « stratégie » patrimoniale diffère entre le « nouveau monde » et « le vieux continent ». Les différences de représentation du « soi » dans les musées varient sur le continent américain et européen selon les mythes d'origine de chaque pays.

Aux États-Unis et au Brésil, les institutions muséales se sont développées dans une approche différente que celle retrouvée dans le processus européen de création de patrimoines nationaux. Si en Europe, les collections se sont plutôt attachées au concept de « chef-d'œuvre », déjà sur le continent américain elles se sont constituées à partir d'objets du quotidien, mis en valeur grâce à leur valeur mémorielle. (BERGERON & FERREY 2013) Les musées dédiés à l'Histoire nationale et à la culture locale (musées de folklore) se sont donc développés plus largement sur le continent américain, tandis qu'en Europe, ce sont les musées d'art qui se sont développés plus fortement. Dans un moment où la décolonisation

⁵ Que ce soit une exposition permanente dans un musée dédié à l'histoire de l'immigration ou une exposition temporaire, dans une ville ou un pays précis, les échanges entre chercheurs, commissaires d'expositions et artistes offrent une multitude de pratiques et de processus, dans une perspective pluridisciplinaire de création de contenus sur l'immigration.

⁶ J'ai pu développer cette thématique plus en profondeur dans le deuxième chapitre de ma thèse dédié à la mise en contexte de la création des institutions patrimoniales en Europe et sur le continent Américain. Toujours avec un focus sur les trois États-nations étudiés : la France, les États-Unis et le Brésil.

dans les musées, d'ethnologie et de société principalement, mais aussi, dans les musées d'art, est à l'ordre du jour, les discussions sur l'histoire de l'immigration et l'histoire coloniale sont essentielles.

Dans ces deux continents, l'histoire de l'immigration a été mise en musée valorisant, a priori, les récits de « l'altérité » face aux discours sur une identité unique et homogène. Cependant, dans les Amériques, les approches muséographiques restent similaires et comparables puisque l'idée d'un « creuset » de cultures et d'ethnies est présent dans l'imaginaire identitaire national. (SOHAT & STAM 2012)

Comment l'imaginaire national peut-il cohabiter avec un patrimoine immigré ou, autrement dit, étranger ? Comment des images, des symboles et des chefs-d'œuvre des cultures immigrées peuvent-ils être représentatifs de la nation d'accueil ? Ne serait-ce pas un défi lancé à la définition même de nation ?⁷

Les approches adoptées dépendent ainsi des récits et des modèles culturels nationaux. L'Europe se distingue du Nouveau Monde par une reconnaissance tardive et hésitante de la place de l'immigration dans son histoire officielle même si les pays européens connaissent une réalité sociale très multiculturelle aussi. La plupart des initiatives sont portées par des musées locaux ou par des institutions culturelles déjà mobilisées sur les problématiques interculturelles. Les grandes institutions muséales coexistent avec des petits musées régionaux ou, encore, des initiatives communautaires qui présentent des expositions sur l'apport des cultures issues de l'immigration à la culture nationale.

La représentation de l'altérité dans ces musées reste un des points clés à être déconstruit et reformulé pour permettre de dépasser les stéréotypes courants à propos de tous ceux qui sont considérés comme étrangers. « Les recherches sur les migrations se sont considérablement diversifiées ces dernières années en s'appliquant à déconstruire l'image figée que nous avons des migrants, qui plus est des immigrés, terme tenace qui emprisonne trop souvent les expériences de ceux que l'on désigne par cette expression. » (GROSGOUEL, LE BOT & POLI 2011, p. 5)

Cependant, il semblerait que les musées et expositions consacrées à l'histoire de l'immigration restent, dans la majorité des cas, prisonniers d'un certain nationalisme muséographique. « Élaborés à l'aune de la construction du récit national, inscrits dans la perspective de l'intégration nationale, ils célèbrent la réussite et évoquent parfois ses

⁷ Est-ce qu'elles remettent en question les canons esthétiques de la "nation blanche dominante"? L'apport de ces institutions au débat contemporain sur les migrations humaines nous apporte-t-elle de nouvelles perspectives à l'avenir ? Ou, alors, est-ce que la représentation des migrations reste-t-elle figée par un certain « nationalisme muséographique » ?

difficultés ou ses échecs. Il en est ainsi du plus célèbre d'entre eux, l'Ellis Island Immigration Museum de New York. » (GROSFUGUEL, LE BOT & POLI 2011, p. 6) Les musées constitués à partir d'un lieu de mémoire, à New York et à São Paulo, par exemple, profitent d'un cadre qui attire les visiteurs par leur monumentalité mais aussi par leur mise en scène, favorisant ainsi la *migrant experience*.⁸

Même si le paysage social de ces pays rend le fait migratoire courant, l'histoire politique et sociale les oblige à traiter des questions de l'immigration avec beaucoup de précautions, afin de faciliter la transmission entre les générations ainsi que les rencontres entre les migrants et les populations d'accueil, à travers le récit de leur histoire personnelle. En outre, le mythe survalorisé du *melting-pot* et de la *démocratie raciale* cachent des tensions raciales et sociales problématiques qui transparaissent dans le choix de « célébrer » dans ces musées plutôt une immigration d'origine « blanche » et européenne.⁹

Ainsi, nous pourrions dire qu'au cœur même de ces expositions permanentes censées représenter la mémoire immigrée, règne le plus profond silence sur la réalité de l'immigration. Comme dans bien d'autres nations du continent américain, la colonisation européenne « blanche » a été mise en avant en détriment de la réalité du « nettoyage ethnique » des populations autochtones, lors des processus de colonisation de ces pays, et d'un métissage problématique des populations entraînant des clivages symboliques et socio-économique dans ces sociétés.¹⁰

Selon Michel Foucault (1970), les discours seraient contrôlés par les règles de l'exclusion. De ce fait, l'exclusion des populations « non-blanches » et « non-européenne » est déjà un indicatif de la situation socio-économique de ces populations. De quels domaines relèvent alors les discours structurants de ces musées : politique, histoire, économie, sociologie, ethnographie, histoire de l'art, art contemporain ou autre ?

Par ailleurs, un autre point important à aborder lorsqu'on parle des musées de société et d'immigration, en particulier, est d'aborder la question de l'autre et de reconnaître le discours sur la représentation d'autres cultures dans ces institutions. Comme, les musées

⁸ Nous utilisons ici le terme anglais car cette approche sensorielle et « d'expérience » lors d'une visite patrimoniale est très présente dans la muséologie anglophone.

⁹ Dans la première partie de ma thèse (3 chapitres), j'ai développé une analyse transnationale de l'historiographie de l'immigration en relation avec le développement d'un patrimoine dédié à l'immigration. J'ai centré la discussion principalement sur l'axe transatlantique, privilégiant une analyse comparative entre le continent américain (Brésil et États-Unis) et l'Europe (France).

¹⁰ Dans un autre sens, cependant, les divers positionnements géopolitiques masquent un substrat historique partagé par les trois États-nations où se trouvent les musées étudiés dans ma thèse, à savoir leur relation colonisatrice aux peuples autochtones; leur façonnage commun par la traite triangulaire des esclaves ; et leur modèle commun de quête d'hégémonie raciale. Ainsi, les trois États-nations représentent une conjoncture distincte pour les constructions patrimoniales au sein des configurations intercoloniales et interculturelles.

d'immigration relèvent donc non seulement de la catégorie de musées d'histoire, mais aussi, de musées de société, ils seraient ainsi susceptibles aux transformations et aux questionnements liés aux représentations de l'autre. En conséquence, est-ce que les musées d'immigration seraient ainsi un espace d'éloge du soi ou de l'autre ? Comment parler d'identité culturelle dans ces musées ? Quels sont donc les défis et enjeux des musées d'immigration, censés représenter les « autres » cultures qui font partie du « nous national », en partant du principe que les musées de société sont engagés dans « la mise en valeur » des autres cultures ?

Paradoxalement, ces musées finissent par mettre en scène « l'Occident » plutôt que leurs sujets ostensibles. Dans une certaine mesure, les musées d'immigration renforceraient l'identité nationale « le soi » et le discours de base nationaliste.

De ce fait, nous pourrions dire qu'au cœur de la mémoire migrante et de la *migrant experience*, présentée dans les musées étudiés, règne le plus profond silence sur l'histoire de l'immigration. « Avoir des ancêtres non européens semble vous disqualifier pour le statut de migrant, au-delà du régime des frontières nationales. Selon cette logique, un "immigré" est, par définition, un "citoyen" du melting-pot destiné au progrès. En revanche, tout lignage indigène pousse le migrant latino-américain hors de la citoyenneté symbolique, le renvoyant à l'impasse silencieuse de la terre. » (BLICKSTEIN 2011, p. 96-106) Nous pouvons ainsi remettre en question le fond du discours de ces musées d'immigration du continent américain qui ne touchent pas vraiment à des questions centrales comme la mémoire de l'esclavage et la mémoire de populations autochtones. La dissociation de l'histoire de l'immigration de l'histoire de la colonisation, par exemple, pose des problèmes qui finissent par se révéler dans la difficulté de créer un discours inclusif.

Déjà, le musée français reste un projet particulier puisqu'il n'est pas en harmonie directe avec le Palais de la Porte Dorée, il y a même une espèce de friction entre bâtiment et discours muséal. Selon Luc Gruson, ancien directeur du musée : « De plus, le choix du Palais de la Porte Dorée a fait débat et fera encore débat, car il oblige à se confronter aux contradictions de l'histoire européenne. La « plus grande France » placée au centre du monde dans les fresques du Palais des colonies de 1931 doit admettre aujourd'hui qu'elle est une nation parmi d'autres, que sa relation au monde a changé. C'est dans ce contexte, que l'on peut appeler post-colonial, que la CNHI invite les visiteurs à repenser l'altérité et les processus migratoires et identitaires. » (GRUSON 2011, p. 12-21)

Néanmoins, le débat sur l'héritage colonial du Palais de la Porte Dorée n'est abordé que très rapidement par une exposition sur l'histoire du Palais de 1930 à nos jours, située au

deuxième étage de celui-ci. Cet « espace d'interprétation »¹¹ du lieu est destiné à expliquer aux visiteurs l'importance de l'histoire du bâtiment qui abrite donc le Musée national de l'histoire de l'immigration.

Mais aucun lien n'est fait entre l'exposition permanente *Repères* et, cet espace d'interprétation du « lieu de mémoire », que représente le Palais de la Porte Dorée pour l'histoire coloniale française. Au lieu d'inclure une réflexion sur l'identité française, ce qu'est la France, aujourd'hui, et ce qu'elle était, afin de surmonter des discours ethnocentriques (voire eurocentriques) le musée présente une exposition qui met en avant plutôt les 'temps forts' du parcours d'un immigré afin de s'intégrer à la société française.

En 2008, la première exposition temporaire produite par le musée, « 1931, Les étrangers au temps de l'Exposition coloniale »¹², dont l'un des commissaires était Jacques Hainard¹³, a bien mis en évidence l'histoire du Palais, de l'Exposition coloniale, censée présenter la « gloire » de l'Empire colonial français, et des liens entre immigration et colonisation.¹⁴

Lors de l'occupation de la cité, en 2009, par les sans-papiers, les immigrés sont devenus des acteurs en relation directe avec l'espace muséal, révélant ainsi le risque de la personnification des immigrés « au péril de l'exotisme ». (GRUSON 2011, p. 12-21) Il est nécessaire, principalement dans le cas français, de dépasser les imaginaires coloniaux et de déjouer les simulacres dans l'altérité. Selon, le directeur du musée à l'époque, Luc Gruson : « Bien sûr, cette occupation de près de quatre mois a profondément troublé l'équipe de la Cité : outre les tensions inhérentes à ce genre de situation, il est évident que l'irruption de l'histoire de l'immigration en train de se faire a provoqué un choc dans une institution essayant dans le même temps de s'extraire des polémiques de l'actualité. Plus profondément, l'occupation a fait comprendre que l'histoire de l'immigration racontée par les Maliens sans papiers n'était pas la répétition de celle des migrants des Trente Glorieuses, questionnant le musée en retour sur les choix implicites de son parcours

¹¹ Cette exposition a été présentée au public dans le deuxième étage du Palais de la Porte Dorée à partir de 2014. Il n'y aura pas de changement significatif dans cette mise en contexte du lieu qu'abrite le musée jusqu'en 2020 date de fermeture de l'exposition permanente *Repères* et de la Galerie des Dons.

¹² L'exposition a été présentée au public du 6 mai au 5 octobre 2008. Pour plus d'informations, consulter sur le site internet du musée, disponible sur : <https://www.histoire-immigration.fr/> (consulté le 18 mars 2022).

¹³ Jacques Hainard est directeur du Musée d'ethnographie de Genève (MEG), conservateur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN) d'octobre 1980 à janvier 2006, chargé de de cours d'ethnomuséographie à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel d'octobre 1980 à septembre 2006. Il fut le commissaire général de l'exposition « 1931, Les étrangers au temps de l'Exposition coloniale ».

¹⁴ « Est-il, dès lors, possible de tisser un lien entre ces deux phénomènes historiques ? Surtout, évoquer l'immigration au début des années 1930 par le biais de l'Exposition coloniale apparaît éminemment problématique : très vite, le débat peut se porter sur l'assimilation de l'histoire de l'immigration à un sous-ensemble de l'histoire de la colonisation. [...] Précisément, l'enjeu a été de battre en brèche les stéréotypes hérités de la période coloniale et postcoloniale en questionnant les relations entre immigration et colonisation en France métropolitaine au début des années 1930. » Extrait de la présentation de l'exposition sur le site web du musée de l'immigration, disponible sur : <https://www.histoire-immigration.fr/> (consulté le 18 mars 2022).

permanent. » (GRUSON 2011, p. 12-21)

Ainsi, cet exemple nous montre l'importance symbolique du lieu dans l'imaginaire national (ancien Musée des Colonies) mais qui se transforme aussi dans un espace de revendication contemporaine de visibilité des immigrés sans-papiers. Cet épisode légitime d'une certaine façon l'espace du musée comme un lieu d'action sociale où celui-ci devient un acteur dynamique dans la construction de la mémoire sociale de l'immigration. Il s'agit donc d'un lieu de politisation très fort où l'imaginaire symbolique y est présent. Par contre, pour les médias cette « intervention » de la dure réalité des sans-papiers face à la politique migratoire française restera dans une certaine mesure invisible dans la presse. Un autre point important, à mettre en avant, est donc le devoir de mémoire qui ouvre l'opportunité de mettre en discussion la thématique de l'immigration afin de déconstruire les préjugés et idées préconçues qui circulent dans les médias.

2. Analyse des expositions permanentes : Nouvelles muséographies, anciens paradigmes

La nouvelle histoire sociale a fortement influencé ces musées où les histoires et les « objets du quotidien » étaient au centre des expositions permanentes dans le but d'attirer le public et de réévaluer de façon critique les récits dominants de l'histoire nationale. L'existence d'objets personnels dans la constitution du patrimoine des immigrés, préservés et conservés dans les musées, montrent l'importance des mémoires individuelles dans la mise en place d'un discours sur l'immigration.

Les familles et les communautés d'origine immigrée fournissent le matériel essentiel pour les expositions sur l'histoire de l'immigration. Car cette dernière, au cours de cette période, est récemment apparue comme un sujet d'attention scientifique. Les questions migratoires, le multiculturalisme et les relations entre musées, gouvernements et communautés sont au cœur de beaucoup de projets de recherche internationaux. Ainsi, les enjeux de mémoire autour de l'histoire de l'immigration révèlent les négociations entre les différents acteurs des processus de mise en mémoire et de patrimonialisation.

L'analyse que nous avons développé lors de notre recherche doctorale a privilégié un cadre de recherche comparative internationale et d'histoire croisée où la transmission des savoirs est largement utilisée pour permettre de comprendre les mécanismes de circulation des connaissances, les transferts culturels, entre professionnels et institutions internationales faisant partie d'un même réseau (comme c'est le cas pour les musées de l'immigration étudiés). Cette étude a utilisé une approche mixte entre entretiens, analyses d'archives et des différents parcours muséographiques (observation sur le terrain). Trois musées ont été sélectionnés pour illustrer les institutions qui privilégient l'inclusion de la diversité culturelle.

Les deux principales sources de données comprenaient des entretiens téléphoniques avec des conservateurs de musée, une enquête approfondie des archives ainsi que des observations et analyses muséographiques. Des informations supplémentaires ont été recherchées dans les dossiers de presse et les rapports pertinents tels que les projets scientifiques, par exemple.

Elle nous révèle que les commissaires d'expositions sur l'immigration ont constamment négocié face à une tension entre une histoire de « nation d'immigrés », inclusive et affirmative, et les histoires plus difficiles de conflits, de différences et d'exclusion qui caractérisent l'histoire des migrations. Les approches curatoriales¹⁵ de cette tension ont été façonnées par le changement des climats politiques, le multiculturalisme et les demandes de représentation des communautés dans les institutions culturelles. De ce fait, nous pouvons affirmer que le multiculturalisme¹⁶ et l'histoire sociale¹⁷ influencent donc fortement ces premières expositions sur l'immigration. Les concepts de multiculturalité (CURTI & DAL POZZOLO 2008), de multiculturalisme (PARSANOGLOU 2004) et d'intégration (WIEVIORKA 2008) peuvent aussi soulever des questionnements et des discussions quant à leur usage lors de la création des expositions permanentes mais nous n'allons pas entrer ici dans une déconstruction, ni dans une analyse approfondie de ces termes puisque ce n'est pas l'objectif principal de cet article.

À partir du milieu des années 1980, les expositions visaient à intégrer les expériences des migrants minoritaires dans une histoire nationale pluraliste afin de renverser les précédents récits monoculturels du devenir national. Une deuxième phase d'expositions, à partir du milieu des années 1990, a démocratisé ouvertement ces nouveaux récits migratoires pour tenter de séduire les populations de « souche »¹⁸ qui ne s'identifiaient pas au multiculturalisme alors que des éléments des deux approches subsistent, au cours de la dernière décennie, les musées dédiés à l'immigration ont commencé à regarder au-delà des migrations vers la nation et vers une exploration des réseaux transnationaux,

¹⁵ Ici, nous avons développé un regard sur la façon dont les expositions permanentes ont été conçues lors de la création des musées dédiés à l'histoire de l'immigration. La constitution de ces institutions ainsi que le contexte politique à ce moment précis influencent fortement la création du discours diffusé par les expositions permanentes. Cette analyse est au cœur de la deuxième partie de ma thèse dédiée à la création des différents musées et tout le processus de constitution d'un patrimoine dédié à l'immigration.

¹⁶ L'idée et la volonté d'accorder aux minorités culturelles la reconnaissance de droits particuliers sont au cœur de ce concept qui pousse la volonté de certains gouvernements et associations lors de la création de musées dédiés à l'histoire de l'immigration.

¹⁷ L'histoire sociale est fort présente lors des projets de préfiguration ainsi que dans les projets scientifiques de la grande majorité des musées dédiés à l'histoire de l'immigration. Dans le cadre des trois musées analysés dans ma thèse, c'est notamment le cas, et il est possible de le voir à travers les displays des expositions permanentes.

¹⁸ Les populations de souche étant celles qui détiennent le « contrôle » de l'identité nationale. Autrement dit, les populations d'origine anglo-saxonne (WASP) aux États-Unis et les populations d'origine portugaise au Brésil. Le facteur de la race reste aussi central dans cette insertion dans la « normale » nationale. Les populations considérées comme étant « blanches » s'intègrent plus rapidement que les autres populations.

l'appartenance et la dislocation personnelle, et l'idée du foyer. Les expositions vont alors mettre en avant le rôle positif de l'immigration et vont plutôt privilégier une approche positive de « l'intégration » des immigrés dans la société d'accueil.

Dans un premier temps, les musées d'immigration visaient donc à créer un environnement institutionnel de légitimation où les objets et les histoires des migrants pourraient être considérés comme une partie importante du patrimoine national de ces pays.

Ian McShane (2001), ancien conservateur du National Museum of Australia, a été le premier à appliquer les théories de Hoge aux expositions sur l'immigration. Dans son article de 2001, « Difficile ou conventionnel ? L'histoire de la migration dans les musées australiens », McShane a suggéré que l'émergence de l'histoire de l'immigration dans les musées était liée à l'essor du multiculturalisme. Cependant, la simple insertion de mémoires personnelles et de parcours personnels, plutôt de succès, où l'intégration dans le nouveau pays d'accueil se fait sans beaucoup de difficultés (ou au moins c'est ce qui est mis en valeur dans ces premières expositions), montrent leurs limites et une demande de polyphonie dans le discours se fait de plus en plus présente.

Déjà pour le directeur du Smithsonian aux États-Unis, Lonnie Bunch, l'histoire n'a de sens que lorsqu'elle est liée au présent. « Les musées deviennent de meilleurs endroits lorsqu'ils reconnaissent qu'ils ne peuvent pas être des centres communautaires, mais qu'ils pourraient être au centre de leurs communautés. [...] Ce qu'est un conservateur, en particulier un conservateur d'Histoire, c'est quelqu'un qui tient la culture des gens entre ses mains. [...] Par conséquent, vous devez les traiter avec un respect incroyable » (JACKSON 2020), a-t-il récemment déclaré. La multitude de voix, qui aident à replacer la culture matérielle dans son contexte, alliée à l'Histoire sont des méthodes utilisées par Lonnie Bunch pour créer des expositions qui remettent en cause le *statu quo* de la société américaine.

Aujourd'hui, une plus grande volonté de développer une programmation autour de l'hospitalité, de la mixité et de l'exil est le mot d'ordre dans beaucoup de musées. Beaucoup d'institutions culturelles, d'artistes et de musées sont engagés dans une mise en valeur et reconnaissance de la richesse de l'expérience migratoire sur le plan culturel. Souvent en partant de problématiques locales pour les dépasser et transformer à travers le regard artistique et créatif afin de les rendre universelles. L'art contemporain est ainsi de plus en plus présent dans les musées dédiés à l'histoire de l'immigration¹⁹, souvent pour apporter

¹⁹ Dans les trois musées étudiés dans ma thèse, l'art contemporain est présent. Dans le cas brésilien, l'œuvre de Nuno Ramos qui était présentée à l'entrée de l'exposition permanente comblait une discussion importante non seulement sur la fragilité des corps des immigrés (et de leur vies) mais aussi toute la question des flux de migration interne (principalement des travailleurs venus du Nord-Est du pays).

une touche de subjectivité ou combler, dans une certaine mesure, les non-dits et les points problématiques des expositions.

Cependant, les difficultés rencontrées dans ces démarches curatoriales de représentations de l'immigré doivent pousser à une réflexion sur l'histoire des pratiques curatoriales. Il faut reconnaître que cette histoire a un impact sur la manière dont les relations entre le « nous » et les « autres » se jouent. De plus, l'histoire de ces pratiques ne se fait pas seulement en fonction des évolutions de l'historiographie et des contextes politiques, mais aussi sur des processus de collecte et d'interprétation (d'objets et de récits personnels) qui ont également évolué en réponse à diverses possibilités technologiques (l'avancé du digital dans la médiation muséale, par exemple).

Ce qu'on peut appeler « la muséographie de la valise » (WITCOMB 2018) met en évidence des objets récurrents comme la valise qui devient un objet phare (BERGERON *et al.* 2016) de la muséographie d'expositions dédiées à l'immigration. Cette mise en valeur d'objets simples vient du fait que le statut de l'objet dans les musées de société n'est pas la pierre angulaire comme cela pourrait être dans un musée de beaux-arts, par exemple, où le public est invité à admirer les chefs-d'œuvre des collections.

Dans les musées de société et, dans notre cas spécifique, les musées d'immigration, les objets du quotidien (bijoux, vêtements, lettres et cartes postales d'entre autres) deviennent des objets-témoins ou objets-mémoires qui corroborent et servent comme appui muséographique aux récits des immigrés. Ces objets « deviennent des "reliques", objets d'intercession avec les temps révolus, les générations passées, objets de récession vers l'enfance, objets de mémoire. Ils renferment un "supplément d'âme" et nous renvoient à nous-mêmes. En dehors de la valeur d'usage, il y a donc la valeur que l'on attribue à l'objet : valeur esthétique, valeur heuristique, valeur symbolique ou encore valeur de souvenir. » (DROUGUET 2015, p. 181)

Ces approches curatoriales utilisent différemment les éléments de travail des expositions (objets, images, textes et sons) pour créer une gamme d'expériences personnelles de l'exposition, chacune donnant la priorité à différents sens (l'ouïe, la vision, l'écoute) du visiteur. Individuellement et en combinaison les unes avec les autres, ces points d'attache sont développés dans les expositions dédiés à l'histoire de l'immigration.

Selon Andrea Witcomb « ces approches façonnent la production de différents ensembles de relations entre "nous" et "eux", "soi" et "l'autre", produisant effectivement quatre "pédagogies" très différentes dans la manière dont les musées gèrent les relations entre différents groupes de population ». La première est une « pédagogie du "regard", la seconde une "pédagogie de la lecture", la troisième une "pédagogie de l'écoute" et la

quatrième une "pédagogie du ressenti" ». (WITCOMB 2018, p. 263)

Ainsi, l'histoire orale à travers les récits personnels d'immigrés, appuyée par les documents d'archives et objets-mémoire, devient un des points d'appui de beaucoup d'expositions qui cherchent à créer un lien d'empathie chez le visiteur. Il sera ainsi « guidé » par l'exposition à mieux comprendre le point de vue de l'immigré et peut-être, de ce fait, déconstruire beaucoup de ces préjugés sur l'immigration.

Malgré cette volonté de gérer un lien affectif chez le visiteur, il ne faut pas oublier qu'un discours sur l'immigration, basé sur la représentation muséale, est véhiculé par ces expositions en utilisant ces quatre axes pédagogiques démontrés par Andrea Witcomb. Il s'agit, alors, de déconstruire ces mécanismes de mise en musée pour analyser les propos présentés sur l'histoire de l'immigration.

3. Quel discours sur l'immigration ? Une remise en question des expositions permanentes

Mais que nous révèlent alors les expositions permanentes des trois musées étudiés : Ellis Island, Museu da Imigração et Musée national de l'histoire de l'immigration ? L'analyse approfondie des expositions permanentes, nous révèle une mise en musée d'un discours plutôt axé sur l'éloge de l'apport des immigrés à la nation sans, pourtant, remettre en question le concept d'étranger (immigré) ou leur statut face aux difficultés d'insertion et d'intégration sociale. Comme le rappelle bien Maryse Flauvel, « [...] alors qu'en apparence ces musées honorent et célèbrent de manière magistrale les « autres » (les immigrés, l'art non-occidental), ils finissent par les dominer et ils les contrôlent en offrant d'eux une image partielle. » (FAUVEL 2014, p. 22)

Cette représentation fragmentaire se reflète clairement dans l'exposition permanente « Repères » et ses choix de thématiques qui finissent par mettre en scène une réalité sociale et économique loin de la situation réelle vécue par une grande majorité des immigrés, principalement dans le contexte socio-politique des dix dernières années. En 2020, le parcours qui était présenté au visiteur ne ressemble pas à ce qu'il était lors de l'ouverture du musée en octobre 2007 : la partie initiale étant coupée pour donner plus d'espace physique aux expositions temporaires. Modifiée au long de ses treize années d'existence²⁰, cette exposition ne représente qu'une partie infime de ce qu'elle a pu représenter auparavant.

²⁰ L'exposition permanente *Repères* a été officiellement fermée au public en décembre 2020. La nouvelle exposition permanente ouvrira ses portes en 2023.

Ce musée, dans son exposition permanente *Repère*²¹, révèle un profond malaise à l'égard des conflits, difficultés et préjugés rencontrés par les différents groupes d'immigrés, « tout comme dans la réalité sociale et politique en France contemporaine. Finalement et paradoxalement, bien plus que les "autres", ces musées finissent par mettre en scène davantage la France et un universalisme étriqué ainsi qu'une civilisation qui a peur des "autres", mais qui tient au "paraître". » (FAUVEL 2014, p. 22)

Il s'agit de mettre en avant une réflexion sur le « nous » pour valoriser les apports de l'autre dans la société d'accueil. Comme le met en avant Maryse Flauvel : « Au lieu d'inclure une réflexion sur l'identité nationale afin de surmonter des discours ethno et euro-centriques pour transformer notre perception de soi et des « autres », ces musées renforcent des idées reçues car ils excluent le regard des « autres » sur le nous, leur conception de ce que signifie l'immigration pour eux, ce qu'a signifié la colonisation, ce qu'a signifié le vol d'objets d'art dans leur pays lors de conquêtes militaires ou, durant l'ère coloniale, ce que signifient ces objets pour eux aujourd'hui. Ces points de vue manquent pour que nous nous sentions « étrangers à nous-mêmes » à travers leurs regards et leurs discours. Cette remise en question de soi est la condition incontournable pour pouvoir respecter "l'autre" ». » (FAUVEL 2014, p. 22) Pour les musées, les objets doivent être mis dans des contextes culturels et historiques pour qu'ils ne soient pas réduits à des objets étrangers, exotiques et beaux, mais pour qu'ils permettent aussi de mieux comprendre « l'autre » en soi, ainsi que, l'interaction fondamentale entre le nous et les autres dans la construction des savoirs et des arts.

Mieux comprendre les « autres » et soi-même implique un dialogue entre cultures différentes. Donc, dans les musées, pourquoi séparer les cultures européennes/occidentales des cultures non-européennes/orientales, puisque les cultures, les savoirs et les histoires se sont construits dans des échanges, destructeurs et constructeurs ? L'interaction des immigrés avec les Français, leurs apports (outre les objets de cuisine et quelques mots) dans les cultures françaises, l'impact de cultures diverses sur les sciences et les arts demandent à être présentés de manière plus élaborée. Ce qui entrainerait à une organisation du musée de manière transversale, de porter un nouveau regard sur les cultures « autres » et la nôtre, et de se sensibiliser aux métissages.²²

L'Ellis Island Immigration Museum met en avant l'éloge de l'*American Dream*. Même si l'exposition permanente essaye de dresser un portrait « réel » des difficultés rencontrées par les immigrés à leur arrivée et le tri fait à Ellis Island (le *processing* des immigrés), finalement, le discours reste celui de l'inclusion de ses immigrés à l'Amérique et de

²¹ Nous rappelons que cette exposition est définitivement fermée et que l'équipe du musée travaille aujourd'hui dans une nouvelle exposition permanente qui ouvrira ses portes au public en 2023.

²² Le concept de métissage culturel est caractérisé ici par le métissage volontaire où chaque culture peut être respectueuse des autres et où l'entremêlement des cultures est issu de choix consciemment effectués, en fonction de goûts et d'attirances libres pour des cultures initialement « étrangères ».

l'*American dream* concrétisé une fois passé Ellis Island (on ne parle pas des difficultés rencontrées par les immigrés, arrivés en sol américain, une fois passé le *check* et le *processing*). Le discours de l'exposition permanente renforce lui aussi une vision d'inclusion, sans problèmes, de ces immigrés.

Déjà, le Museu da Imigração met en lumière l'éloge de l'identité *Paulista*²³ (et *Paulistano*²⁴). Les immigrés arrivés au port de Santos, en majorité italiens et japonais, ont contribué à la croissance économique d'un État déjà riche et à la richesse culturelle de la ville de São Paulo. Le discours de l'exposition permanente ne parle pas vraiment des obstacles rencontrés par les immigrés pour s'insérer dans la société brésilienne (la discrimination politique et sociale dont ont souffert les immigrés italiens et japonais, par exemple).

Comme nous avons vu, le Musée national de l'histoire de l'immigration (MNHI) met en avant un discours qui veut présenter les apports des immigrés à la culture française mais qui finalement renforce l'idée d'intégration sans conflits des immigrés par la société française. Le Palais de la Porte Dorée devient, dans une certaine mesure, un site conflictuel qui n'est pas vraiment mis en contexte et ne dialogue pas avec l'exposition permanente. Peut-être c'est une des raisons pour lesquelles ces musées passent par plusieurs reformulations de leurs projets scientifiques respectifs.

À Ellis Island, l'ouverture d'une nouvelle exposition permanente, en mai 2015, semble vouloir combler le manque de discours sur les questions d'immigration contemporaine aux États-Unis. Cette nouvelle exposition permanente, qui couvre la période des années 1960 jusqu'à aujourd'hui, présente les transformations politiques dans le cadre migratoire aux États-Unis ainsi que les nouveaux groupes ethniques qui s'installent pendant cette période. C'est le seul changement dans le cadre des expositions de longue durée présentées à Ellis Island : depuis 1990, les expositions présentées étaient toujours les mêmes. Cependant, encore une fois, les fortes tensions entre le Mexique et les États-Unis, par exemple, ne sont pas traitées de façon approfondie et nous avons toujours l'impression que le musée finit par véhiculer une image de l'*American dream* toujours possible où l'intégration dans la société américaine est obtenue pour ceux qui luttent pour réussir leurs rêves.

Depuis son ouverture officielle en 1993, le Museu da imigração de São Paulo a changé de nom et de projet scientifique plusieurs fois, ce qui reflète les différents concepts mis en avant par le Musée (lieu de mémoire, mémorial²⁵, musée). Mais une chose qui a toujours été importante pour le musée de São Paulo c'est le soutien des communautés d'origine

²³ *Paulista* se réfère à celui qui est né dans l'État de São Paulo.

²⁴ *Paulistano* se réfère à celui qui est né dans la ville de São Paulo.

²⁵ Mémoriel est ce qui est relatif à la mémoire, c'est-à-dire à la faculté d'enregistrer, de conserver et de restituer des souvenirs pour un individu mais aussi un monument commémoratif.

immigrée qui ont toujours utilisé l'espace de l'*Hospedaria* pour leurs réunions communautaires.²⁶

La CNHI, aujourd'hui MNHI, est le plus récent de ces musées (il a à peine quatorze ans) et il a déjà changé de nom, de logo et un nouveau projet scientifique est en cours depuis 2014.²⁷ « La CNHI se heurte à des remises en question encore plus sérieuses que ma lecture du parcours historique. Voici les problèmes les plus souvent évoqués, qui ont déjà fait l'objet de nombreux articles : le cadre est Le Palais de la Porte Dorée qui crée une contradiction entre le bâtiment et le discours de l'exposition permanente. « Au lieu de refléter de bout en bout l'impact de l'immigration dans l'histoire et le patrimoine français, ce musée semble bien être un musée des « autres » dont on n'arrive pas à raconter l'histoire. » (FAUVEL 2014, p. 120)

Les changements successifs de nom des musées, de projet scientifique et de parcours muséographique ne comblent pas le vrai problème présent dans les expositions permanentes des musées d'immigration : créant l'impression d'avoir toujours de nouvelles expositions, mais sous le prisme d'anciens paradigmes. L'exposition présente les immigrés (leurs parcours à l'arrivée dans les lieux d'accueil officiel pour Ellis Island et São Paulo) mais ne présente pas vraiment le parcours réel de ces immigrés (obstacles rencontrés, xénophobie, exclusion sociale, pauvreté, etc.). Dans les trois expositions permanentes, les immigrés sont présentés comme étant tous intégrés dans le pays d'accueil sans beaucoup de difficultés. Par exemple, les expositions mentionnées ici ne traitent pas directement des questions telles que la xénophobie, le racisme et l'exclusion sociale : même si ces thèmes peuvent être évoqués, ils ne sont pas pleinement développés. De là, peut-être, le manque d'identification de beaucoup d'immigrés nouvellement arrivés lors de leur visite à ces musées. (SMITH 2017)²⁸

Néanmoins, l'analyse des expositions permanentes révèle des thèmes maîtres récurrents²⁹ qui ouvrent également des perspectives fécondes. Les expositions analysées lors de ma thèse de doctorat présentent différentes scénographies mais les sujets abordés restent les

²⁶ Même si la plupart du temps les communautés approuvent le discours du musée, lors d'un entretien avec l'ancienne directrice du Musée Marília Bonas en février 2015, j'ai appris que le musée fait aussi attention aux commentaires et aux critiques sur le discours de l'exposition permanente.

²⁷ En ce moment le musée est fermé pour rénovations et une nouvelle exposition permanente sera ouverte au public en 2023.

²⁸ Cet article de Laurajanne Smith présente une analyse de la réception des expositions traitant du thème de l'immigration auprès du public australien. C'est un article important puisqu'il montre que ce n'est pas tout le monde qui s'identifie aux récits et mémoires des immigrés présentés dans ces expositions même si le but est de créer de l'empathie chez le visiteur.

²⁹ Dans cet article nous ne pourrions pas entrer en détails mais j'ai développé l'analyse des thèmes maîtres (récurrents) dans les expositions dédiées à l'histoire de l'immigration dans cet article: « How to put (im)migration in a museum ? » et « Immigration Heritage in São Paulo », articles publiés dans le numéro spécial du CAMOC Review dédié au projet *Migration Cities*, en décembre 2019.

mêmes quand on parle d'immigration : le départ ; le voyage (et passage de la frontière) ; l'arrivée et le « processus de tri » auprès des autorités locales (visites médicales, refus ou acceptation d'entrée dans le pays d'accueil) ; l'adaptation dans le pays d'accueil (ou pas - « enracinement ou non ») ; les flux de migrations contemporaines (nouvelles communautés).

Ces sujets entraînent aussi le développement de discours/analyses plus larges à l'intérieur des expositions. Le thème de la frontière, par exemple, peut favoriser des réflexions sur la question des politiques migratoires, sur la définition changeante des migrants désirés / non désirés ou sur les dynamiques d'inclusion et d'exclusion, alors que le voyage peut être utilisé comme rite de passage métaphorique, processus de transformation et de changement.

Ces thèmes fonctionnent essentiellement comme des fils conducteurs du récit muséal racontant l'expérience de l'immigré. Les cartes géographiques et le contexte chronologique (comme repères) sont également présentés au visiteur comme support historique.

Par exemple, l'exposition permanente (Repères) du Musée national de l'histoire de l'immigration s'intéresse précisément aux « petits objets glissés dans la poche » avant le départ. Un fort accent est mis sur les souvenirs individuels et les récits personnels du départ et du voyage : l'expérience migratoire est présentée à un niveau individuel (surtout quand on regarde la Galerie des Dons).

Différente des expositions permanentes de l'Ellis Island Immigration Museum de New York et du Museu da Imigração de São Paulo, qui soutiennent leur récit muséal sur l'histoire du bâtiment et le chemin de l'immigré à son arrivée dans ces lieux de passage qui constituent ces institutions (les institutions gouvernementales de « tri » des immigrés), l'exposition Repères s'organise autour de concepts, de mots-clés pourrait-on dire, qui guident l'expérience migratoire. Ainsi, il est logique que l'exposition ait comme point initial l'idée même de départ.

L'objectif d'une exposition est, dans une certaine mesure, de déranger le visiteur dans son confort intellectuel. Il s'agit de susciter des émotions, des frictions et des envies d'en savoir plus sur le sujet présenté. Mais le fait d'exposer signifie aussi construire un discours spécifique au musée, fait d'objets, de textes et d'iconographie. C'est mettre les objets au service d'un propos théorique, d'un discours ou d'une histoire et non l'inverse. En suggérant l'essentiel à travers la distance critique, elles sont un outil important pour lutter contre les idées reçues et les stéréotypes.

De nouvelles perspectives sur la représentation des migrations humaines semblent donc se mettre en place, privilégiant l'apport des communautés concernées. Les différents musées dédiés à l'histoire de l'immigration dans le monde restent des points de départ pour la création d'espaces de dialogue sur les débats politiques contemporains concernant les migrations humaines ainsi que des espaces de réflexion de l'avenir de nos sociétés en privilégiant plus d'inclusion et de justice sociale. L'importance de mener des travaux sur les pratiques et les transmissions culturelles dans nos sociétés contemporaines ainsi que sur les créations issues des expériences de l'exil sont au cœur des projets développés par les différents musées d'immigration que nous avons eu l'occasion de visiter³⁰. L'analyse des représentations de l'immigration dans les sociétés d'accueil reste essentielle, non seulement en termes de développement et de diversification des publics, mais aussi dans leur capacité d'inclusion et de justice sociale. En adaptant leur offre aux principes d'une démocratisation de la culture, les musées d'immigration ouvrent leur espace au dialogue et au partage interculturel.

Le phénomène migratoire et l'histoire de l'immigration sont devenus des thèmes majeurs dans le paysage mondial des musées. Les projets des musées d'immigration ont été portés par la volonté de reconnaissance de la diversité culturelle. Aujourd'hui, ils se revendiquent, dans une certaine mesure, comme des ambassadeurs du « dialogue interculturel et de la mondialisation » qui entendent incarner une nouvelle identité plurielle. Pourtant ces musées sont aussi confrontés aux mutations des relations géopolitiques et à l'évolution des discours identitaires qui questionnent la vision d'une « multiculturalité heureuse ». (VAN GEERT 2020)

En conclusion, nous pouvons dire que les musées d'immigration, visent à construire un récit inclusif sur l'immigration, mettant en évidence la contribution de l'immigration à l'identité et à la culture nationales. Une approche interdisciplinaire³¹ est donc souvent favorisée par ces musées apportant ainsi des nouveaux regards qui peuvent remettre en question nos propres paradigmes sur la société ou groupe représenté. Ainsi, l'apport de l'art contemporain, par exemple, conjuguée à un parcours muséographique qui privilégie l'histoire orale et des objets-témoins, affirme la volonté du musée de dialoguer directement avec son public et de l'amener à ressentir de l'empathie (LANDSBERG 2009, p. 221) envers les propos traités. L'histoire de l'immigration est ainsi reconnue à un niveau plus personnel et appropriée donc par le visiteur.

³⁰ Lors de ma recherche doctorale, j'ai eu l'occasion non seulement de visiter à plusieurs reprises les trois musées choisis pour l'analyse académique mais aussi d'autres musées en Italie, en Allemagne, en Belgique, au Royaume-Uni, en Irlande et en Espagne.

³¹ Comme nous avons présenté dès le début de l'article, les musées d'immigration, même si majoritairement ils se définissent comme des musées d'histoire, ils présentent des collections qui sont plus proches de musées de société et qui présentent assez souvent des œuvres d'art contemporains aussi dans le but de créer de l'empathie chez le visiteur.

Cependant, comme discuté au fil de cet article, leur tentative de créer une exposition permanente polyphonique et inclusive n'est pas pleinement réalisée car leur exposition permanente présente toujours un récit qui ne parle pas vraiment des défis contemporains auxquels sont confrontés les immigrés, ni des luttes pour se sentir « intégrés » dans la nouvelle société. Des concepts tels que le multiculturalisme³² ne sont pas non plus pleinement discutés même si les contributions culturelles sont célébrées. Le discours célébratoire véhiculé par les expositions où les contributions culturelles et économiques des immigrés sont valorisées au détriment d'une discussion plus approfondie des obstacles (juridiques et politiques) à l'intégration des immigrés.

Ainsi, nous avons l'impression de naviguer toujours dans une présentation de parcours d'immigrés ayant réussi leur insertion et adaptation dans la société d'accueil. Autrement dit, que ce soit en France, aux États-Unis ou au Brésil, les discours se développent autour du concept d'intégration à la nouvelle société. La célébration des parcours personnels et collectifs « d'immigrés de succès » est mise en avant pour bien valoriser leur apport à l'identité et à la culture nationales. Cependant, les liens entre histoire de la colonisation et de l'immigration restent encore des défis aux conservateurs et leurs équipes de conception des nouvelles expositions dédiées à travailler l'histoire d'une ville et/ou d'un pays de façon plus inclusive.

Finalement, les musées dédiés à l'histoire de l'immigration restent des initiatives récentes dans le paysage muséal international mais comme la thématique gagne en importance dans le scénario politique international, ils gagnent de la place dans les discussions contemporaines sur le patrimoine et l'inclusion sociale. Même si certains professionnels de musées soutiennent que le scénario idéal serait d'inclure l'histoire de l'immigration dans les musées d'histoire nationaux au lieu d'avoir un musée dédié à l'immigration elle-même, pour le moment, il est essentiel d'avoir une plate-forme pour discuter et réfléchir sur l'immigration ainsi que sur le phénomène migratoire dans nos sociétés contemporaines. Avec le rôle croissant des musées en tant qu'acteurs sociaux, les musées d'immigration pourraient se transformer en une plate-forme de discussion sur l'inclusion socio-économique des immigrés et des réfugiés.

³² La définition du dictionnaire Larousse est la suivante: un courant de pensée américain qui remet en cause l'hégémonie culturelle des couches blanches dirigeantes à l'égard des minorités (ethniques, culturelles, etc.) et plaide en faveur d'une pleine reconnaissance de ces dernières. Ainsi, les expositions permanentes rapidement évoquées ici travaillent toutes sur une mise en valeur de mémoires d'autres groupes ethniques que celui qui est dominant. Les musées dédiés à l'histoire de l'immigration sont des sites particulièrement riches pour identifier les stratégies de conservation impliquées dans chacun, étant donné qu'ils sont, dans une certaine mesure, principalement concernés par la définition des relations entre différentes cohortes de personnes.

Bibliographie

ANATOLE-GABRIEL Isabelle, 2016 : *La Fabrique du Patrimoine de l'Humanité*, Paris, La Sorbonne.

ANDERSON Benedict, 1991 [1983] : *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso.

ANDERSON Benedict, 2002 [1983]: *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La découverte poche.

APPADURAI Arjun (éd.), 1986 : *The Social Life of Things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge, Cambridge University Press.

ARONSSON Peter, 2008 : « Representing community. National museums negotiating differences and community in the Nordic countries », in GOODNOW Katherine & AKMAN Aci (éds.), *Scandinavian Museums and Cultural Diversity*, New York, Berghahn, p. 195-211.

ARPIN Roland, 1999 : *La fonction politique des musées*, Québec, Musée de la Civilisation.

BAUR Joachim, 2009 : *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*, Transcript, Bielefeld.

BERGERON Yves & FERREY Vanessa (éds.), 2013 : *Archives et Musées. Le Théâtre du patrimoine (France-Canada)*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, coll. Orientations et méthodes.

BERGERON Yves *et al.*, 2016 : « À la recherche des "objets phares" dans les musées », *Conserveries mémorielles* [en ligne], n° 19, 7 décembre. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/cm/2316> (consulté le 18 mars 2022).

BLICKSTEIN Tamar, 2011 : « L'oubli au cœur de la mémoire. Le Museo Nacional de la Inmigración d'Argentine », *Hommes & migrations*, n° 1293 [*L'immigration dans les musées : une comparaison internationale*], p. 96-106.

BRULON SOARES Bruno & LESHCHENCO Anna, 2018 : « Museology in Colonial Contexts: A Call for Decolonisation of Museum Theory », *ICOFOM Study Series*, n° 46, p. 61-79.

CLIFFORD James, 1997 : *Routes. Travel and Translation in the Late Twenties Century*. Cambridge, Harvard University Press.

CURTI Ilda & DAL POZZOLO Luca, 2008 : « Multiculturalité et politiques culturelles », in BONET Lluís & NEGRIER Emmanuel (éds.), *La fin des cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, Paris, La Découverte, p. 129-139.

DODD Jocelyn, 2019 : *Whose voices do we hear in the museum?*, Leçon professorale, University of Leicester.

DROUGUET Noémie, 2015 : *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin.

FAUVEL Maryse, 2014 : *Exposer l'« Autre »: Essai Sur La Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration et le Musée du Quai Branly*, Paris, L'Harmattan.

FOUCAULT Michel, 1970 : *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.

GREEN Nancy, 2007 : « History at large. A French Ellis Island? Museums, Memory and History in France and in the United States », *History Workshop Journal*, n° 63, p. 239-253.

GROSGOUEL Ramon, LE BOT Yvon & POLI Alexandra, 2011 : « Intégrer le musée dans les approches sur l'immigration. Vers de nouvelles perspectives de recherche », *Hommes & migrations*, n° 1293 [L'immigration dans les musées : une comparaison internationale], p. 6-11.

GRUSON Luc, 2011 : « Un musée peut-il changer les représentations sur l'immigration ? Retour sur les enjeux de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration et sur son occupation par les sans-papiers », *Hommes & migrations*, n° 1293 [L'immigration dans les musées : une comparaison internationale], p. 12-21.

HAGE Ghassan, 2000 : *White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society*, Oxford, Psychology Press.

HODGE Bob & O'CARROLL John, 2006 : *Borderwork in Multicultural Australia*, Crows Nest, Allen and Unwin.

JACKSON Ashawnta, 2020 : « Smithsonian Head Lonnie Bunch on Institutional Racism and the Duty of Curators », *Artsy* [en ligne], 2 septembre. Disponible sur : <https://www.artsy.net/> (consulté le 18 mars 2022).

JOHANSSON Christina & BEVELANDER Pieter, 2017 : *Museums in a time of migration: rethinking museums' roles, representations, collections, and collaborations*, Falun, Nordic Academic Press.

KARP Ivan & LAVINE Steven Donald (éd.), 1991 : *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Books.

LANDSBERG Alison, 2009 : « Memory, Empathy, and the Politics of Identification », *International Journal of Politics, Culture, and Society*, vol. 22, n° 2 [Memory and Media Space], p. 221-229.

L'ESTOILE Benoît de, 2007 : *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris, Flammarion.

LEVITT Peggy, 2015 : *Artifacts and Allegiances: how museums put the nation and the world on display*, Oakland, University of California Press.

MAZE Camille, 2014 : *La fabrique de l'identité européenne. Dans les coulisses des musées de l'Europe*, Belin, Socio-Histoire.

MC SHANE Ian, 2001 : *Challenging or Conventional? Migration History in Australian Museums. In National Museums. Negotiating Histories*, National Museum of Australia, p.122-133.

NOIRIEL Gérard, 2001 : *État, nation et immigration. Vers une histoire du pouvoir*, Paris, Belin.

PARSANOGLOU Dimitris, 2004 : « Multiculturalisme(S) », *Socio-anthropologie* [en ligne], n° 15. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.416> (consulté le 7 juillet 2020).

POULOT Dominique, 2005 : *Musées et Muséologie*, La découverte, Repères.

POULOT Dominique, 2016 : « Introduction », *Culture & Musées*, n° 28, p. 13-29.

PRATT Mary Louise, 1992 : *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres et New York, Routledge.

SMITH Laurajanne, 2017 : « "We are... we are everything": the politics of recognition and misrecognition at immigration museums », *Museum and Society*, vol. 15, p. 69-86.

SOHAT Ella & STAM Robert, 2012 : *Race in Translation, Culture Wars around the Postcolonial Atlantic*, New York, NYU press.

VAN GEERT Fabien, 2020 : *Du musée ethnographique au musée multiculturel. Chronique d'une transformation globale*, Paris, La documentation française.

WIEVIORKA Michel, 2008 : « L'intégration : un concept en difficulté », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 125, n° 2, p. 221-240.

WITCOMB Andrea, 2018 : *Curating relations between "us and them": the changing role of migration museums in Australia*, in SCHORCH Philipp & MCCARTHY Conal (éds.), *Curatopia: Museums and the Future Curatorship*, Manchester, Manchester University Press, p. 262-278.

Notice biographique

Andréa Delaplace est docteure en Histoire de l'Art par l'Université Paris1 Panthéon-Sorbonne. Elle a soutenu sa thèse en décembre 2020.

Contact : andreadelaplace@yahoo.fr

Laurie-Ann NORRIS

Le témoignage comme vecteur d'authenticité muséale

Résumé

À la suite de l'adresse des critères d'authenticité perçus par les publics, l'autrice explore les nombreux procédés dont le milieu muséal fit preuve avec le temps pour provoquer chez les publics ce qu'elle propose comme étant un « effet d'authenticité » ou une « authenticité complète ». De plus, on examine dans cet article certaines nuances et défis du patrimoine immatériel et du mentefact dans le cadre des institutions muséales, incluant la typologie des témoignages oraux formée par Gaynor Kavanagh. Le témoignage y est finalement présenté comme vecteur d'authenticité à divers niveaux.

Mots-clés : musée, témoignage, mentefact, effet d'authenticité, authenticité complète.

Abstract

Following a criteria review of authenticity as perceived by the public, the author explores the many processes that the museum community has demonstrated over time to provoke in the public what she suggests as an “effect of authenticity” or “complete authenticity”. In addition, this article examines certain nuances and challenges of intangible heritage and mentifacts in the context of museum institutions, including the typology of oral testimonies formed by Gaynor Kavanagh. The testimony is finally presented as a vector of authenticity at various levels.

Keywords : museum, testimony, mentifact, authenticity effect, complete authenticity.

Introduction

Bien que l'authenticité puisse être sujette à plusieurs définitions et interprétations selon le domaine d'étude, elle désigne généralement une certaine exactitude, ou une notion de *vérité*, et renvoie presque indéniablement vers le concept d'origine (de l'objet, du lieu, etc.) (COVA & COVA 2002, p. 34). Un objet est-il toujours ce qu'il a été à son origine? Celui-ci est-il réellement ce qu'il semble être? Néanmoins, l'authenticité ne relève pas uniquement de l'origine, loin de cela. Elle consiste aussi un « construit social hybride » qui dépend de son contexte et de son environnement : elle « s'appuie à la fois sur l'objet lui-même, la certification de sa provenance, le lien indiciel établi avec les contextes culturels et historiques dont il [l'objet] provient, ainsi que sur un ensemble de dynamiques sociales et communicationnelles. » (DUVAL, GAUCHON & MALGAT 2020, p. 245) En effet, le « concept d'authenticité du témoin n'alimente pas tant le champ des connaissances que celui des émotions ». (DESVALLÉES & MAIRESSE 2011, p. 413) C'est pourquoi nous ne nous concentrerons pas dans cet article sur la fabrication de faux, les restaurations (et dérestaurations) ou le marché de l'art, mais plutôt sur le ressenti d'authenticité par les publics lors de visites muséales.

Dans le domaine muséal, on ne peut parler de nos jours d'une unique vérité, mais plutôt de la volonté de rejoindre un plus grand nombre de personnes possible en produisant chez elles un sentiment d'authenticité. Lorsque ces publics se rendent au musée, ils s'attendent généralement à admirer de vrais objets et cherchent à apprendre d'eux, à les contempler ou bien à se divertir grâce aux activités en lien avec ceux-ci. En théorie, le musée « doit assurer la communication du patrimoine de manière objectivement efficace, socialement légitime et subjectivement authentique. » (POULOT 1988, p. 69) Dit aussi sommairement, cela semble réalisable, mais tout ce que l'institution peut réellement contrôler est son effort d'être « objectivement efficace » au sein de sa mission. La légitimité sociale dépend des perceptions des publics et des relations que ceux-ci construisent avec l'institution, les thèmes abordés dans ses expositions et les œuvres ou objets exposés. Dans le cadre de plusieurs études effectuées sur l'authenticité des musealias dont celle, récente, de Stephen Schwan et Silke Dutz, de nombreux critères ont été identifiés comme étant décisifs dans la perception des publics : si l'objet est original (EVANS et al., 2002 ; GURIAN, 1999), s'il a une importance historique ou personnelle (FRAZIER, WILSON, GELMAN & HOOD, 2009 ; GJERSOE, NEWMAN, CHITUC & HOOD, 2014), s'il est unique (NEWMAN & BLOOM, 2012), s'il est de grande valeur monétaire (FRAZIER et al., 2009 ; GJERSOE et al., 2014), si sa forme, fonction et apparence esthétique sont particulières et s'il porte des traces d'usage (LITRELL, ANDERSON & BROWN, 1993 ; REVILLA & DODD, 2003) ou une connexion forte au passé (LATHAM, 2013). Concernant les œuvres d'art, le lien direct avec l'artiste peut être d'une certaine importance ainsi que leur valeur monétaire (NEWMAN & BLOOM,

2012), tandis que les objets d'institutions de sciences et de technologies sont souvent évalués plutôt sur leur fonctionnalité et leur état complet (HAMPP & SCHWAN, 2014, 2015).

Tous ces critères traduisent les attentes des publics et sont liés aux capacités des institutions muséales de refléter un caractère authentique d'une façon ou d'une autre. Il est plausible de se demander à ce stade comment construire de la vérité en nous basant sur les critères des visiteurs. Cependant, ce n'est pas uniquement le cas. Si ces critères sont d'une grande importance pour aider les chercheurs en muséologie à comprendre la pensée des différents publics, nous verrons plus loin que la construction de l'authenticité se fait de plus par la juxtaposition de points de vue pertinents qui permettent, ensemble, au visiteur de produire sa propre interprétation, qu'il s'agisse d'un objet muséalisé, d'une œuvre d'art ou de patrimoine immatériel.

1. La quête de l'effet « authentique »

Dans la perspective de l'histoire de la muséologie, il est nécessaire de rappeler les procédés mis en place par le musée pour répondre à ces attentes. Depuis le XIX^e siècle, des dispositifs analogiques existent pour renforcer l'impression de réalité : ceux-ci « offre[nt], à la vue des visiteurs, des objets originaux ou reproduits, en les disposant dans un espace précis de manière à ce que leur articulation en un tout forme une image, c'est-à-dire fasse référence, par ressemblance, à un certain lieu et état du réel hors musée, situation que le visiteur est susceptible de reconnaître et qu'il perçoit comme étant à l'origine de ce qu'il voit. » (MONTPETIT 1996, p. 58) Les premiers dispositifs étaient effectivement le panorama dans les musées d'ethnographie et le diorama dans les musées de sciences naturelles. Les intérieurs d'époque, communément appelés *period rooms*, faisaient aussi partie de ces premières astuces immersives, qui perdurent aujourd'hui, surtout dans les lieux historiques et centres d'interprétation. Ces intérieurs étant des « pièce[s] détachée[s], passée[s] de l'usage, dans un environnement de vie quotidienne, à la contemplation, dans un environnement muséal » (LABRUSSE 2018, p. 78), ils inspirent une impression de distance avec les publics, qui ne peuvent s'identifier au mode de vie représenté. Ils peuvent donc tout autant susciter des critiques, car ils valorisent une culture matérielle d'antan qui n'a aucun autre impact sur la société actuelle que de provoquer une réaction émotionnelle, voire nostalgique, pour une époque que le visiteur n'a jamais connue, mais peut s'imaginer.

1957 fut marquée par un bond de l'interprétation muséale avec *Interpreting Our Heritage* de Freeman Tilden. Il énonce notamment que l'authenticité est impossible sans recherches minutieuses, car ce sont elles qui font « dépasser la pure joie esthétique et comprendre quelles

forces [...] se sont employées à créer la beauté qui [nous] entoure. » (TILDEN 1992, p. 246) Toutefois, la vision de Tilden s'amarre plus facilement aux parcs naturels, son domaine de prédilection, qu'à l'intérieur d'un musée traditionnel. Les années 1970 sont marquées par la notion de musée-forum de Duncan Cameron, qui stipule qu'un musée ne doit et ne peut plus se contenter de véhiculer une unique vision de la société dans une scénographie élitiste et datée. Cette fausse réalité, idéalisée dans le passé, ne l'est plus. Le musée-forum servirait comme espace de débats et de discussions sur les réalités des musées et de la société dans laquelle ils évoluent. (CAMERON 1971, p. 19) Dans celui-ci, « le musée sert de temple, acceptant et incorporant les manifestations du changement. » (CAMERON, p. 24) Au cours des années 1980, un changement de paradigme s'opère au sein des musées de sciences et techniques. Plutôt que de demeurer dans la contemplation d'objets authentiques accompagnés de savoir vérifiable, l'exposition scientifique devient un lieu où le visiteur est au centre de son expérience, celle-ci maintenant sensible, et peut poser des actions pour interagir avec son environnement (BELAËN 2003, p. 27-28), notamment au Centre des sciences de Montréal. Les musées d'histoire naturelle ont aussi adopté depuis une trentaine d'années l'immersion comme dispositif communicationnel. Le Biodôme de Montréal, avec ses environnements naturels reconstitués, en est un bon exemple. (BELAËN, p. 29)

Dans le cas des dioramas comme dans le cas de l'immersion technologique d'aujourd'hui, « l'effet de réalité visuelle » d'un ensemble scénographié peut être plus convaincant que l'authenticité d'objets exposés seuls. (BEUVIER 1999, p. 124) Toutefois, les objets authentiques muséalisés servent à garantir, ou du moins donner l'impression de l'exactitude de la représentation complète. C'est donc une question de cohérence et d'atmosphère qui peut prévaloir, surtout chez les publics moins initiés à la matière exposée. Habituellement,

« une part de l'interprétation du dispositif est toujours laissée au récepteur, exactement comme la lecture d'un roman fait naître des images mentales personnelles dans le chef du lecteur. Dans les expositions d'immersion, il n'y a pas (ou peu) de place pour la rêverie intime, le visiteur est dans le rêve ; l'illusion sature l'espace, happe le regard et le corps du visiteur, ne laisse aucune échappée vers l'introspection. » (DROUGUET 2011, p. 13)

C'est pourquoi Noémie Drouguet est d'avis qu'il est important de garder une distance avec l'immersion pour éviter de tomber dans le spectaculaire et ainsi oublier la pertinence d'une exposition muséale.

Aujourd’hui, les musées (surtout les grands) se trouvent à balancer entre le rôle et l’engagement social qu’ils se font le devoir de respecter et le choix d’accepter le financement de partenaires, corporatifs ou privés, qui ne partagent pas les mêmes valeurs. D’ailleurs, il est impossible de nier le lien entre les grandes entreprises et la composante *marketing* des institutions muséales. Celles-ci cherchent toujours plus d’innovations, plus de publics, plus de capitaux. Cela n’est pas péjoratif ; les musées doivent survivre dans un monde où la culture n’est pas nécessairement prioritaire. Il est donc essentiel de chercher de nouveaux moyens d’innover. Bien sûr, l’importance donnée aux boutiques de souvenirs, notamment dans l’espace du musée, donne un indice de la direction dans laquelle les institutions sont dirigées. Cependant, ce phénomène commercial se trouve uniquement dans les plus grands musées, généralement de beaux-arts ou de société. Les institutions plus modestes, à défaut de posséder une réelle boutique, peuvent parfois afficher quelques publications ou petits produits à vendre à l’accueil. Quelle est la pertinence d’aborder le *marketing* des musées lorsqu’il est question de son authenticité? Le musée du XXI^e siècle, qui devient de plus en plus sa propre entreprise, peut parfois brouiller les limites de l’authenticité. La vérité, pour les entreprises, n’est pas basée historiquement, scientifiquement ou ethnographiquement, mais plutôt sur la valeur monétaire de l’intérêt des visiteurs. Le processus de *marketing* fait par les entreprises, tout comme celui des institutions muséales qui en ont la possibilité, a son propre impact sur la valeur d’authenticité reconnue par les visiteurs. La commercialisation de la culture peut effectivement causer une perte de confiance de la part des publics pour ce qu’elle présente comme produit. (COTTER 2016)

Un musée, par exemple, qui propose dans sa boutique des répliques d’une poupée ancestrale de son exposition permanente, devient un lieu paradoxal qui représente les opposés unicité/multiplicité, fabrication artisanale/fabrication en série. Cela peut, même inconsciemment, confondre le visiteur en lui donnant une expérience mitigée d’authenticité. De plus, il existe un autre paradoxe de l’authentique, soit celui lié au « local » et au passé révolu (reconnaisable, mais non trouvable de nos jours) dont le public-consommateur doit déboursier pour en vivre l’expérience. Le public doit donc faire le compromis de devoir payer pour avoir accès à de la culture. (COVA & COVA, p. 34-35) Évidemment ce n’est pas toujours le cas et beaucoup de plus petites institutions, dont les organisations à but non lucratif, offrent leurs services gratuitement pour le plaisir de chacun(e) tandis que les plus grandes offrent aussi des contenus gratuits, particulièrement sur la toile.

L’immersion par l’apport technologique ainsi que le numérique ont engendré la normalisation de la dématérialisation des musées. Les publics peuvent effectivement se renseigner, consommer et même se promener virtuellement dans les musées ; tout cela est très courant de

nos jours. Le numérique offre de nombreux avantages et possibilités aux institutions muséales qui s'en prévalent. Une plateforme de ce type permet de façon générale d'informer les publics sur le patrimoine et son importance au sein de notre société. Au lieu de ne diffuser les informations souhaitées qu'à des publics initiés, dans des revues scientifiques et autres médiums spécialisés, Internet donne accès à un plus large public. Cela permet une plus grande diffusion, selon les moyens financiers de l'institution. Par ailleurs, le numérique permet d'offrir des données plus complètes sur les expôts et donne accès à du contenu qui n'est pas présenté en salle au moment de la recherche. Également, il rend possible l'élargissement des publics et l'atteinte des non-publics, notamment avec la médiation dont les outils peuvent être mis en ligne à la disposition des différentes catégories (familles, groupes scolaires, groupes d'âge d'or, etc.).

Le numérique comporte bien des nuances, mais devient un outil à double tranchant lorsqu'il est question de sa relation avec les publics. Son succès, notamment dans le cadre muséal, mais aussi de façon générale, réside au sein de deux éléments : la confiance et la satisfaction du public. (NOTEBAERT, PULH, MENCARELLI *et al.* 2011, p. 147-164) La facilité d'utilisation du site (PALLUD & ELI-DIT-COSAQUE 2011, p. 263) ainsi que la justesse des informations diffusées par ce médium sont des aspects inévitablement primordiaux à la bonne perception du public. Pour ce qui est de sa satisfaction, de nombreux facteurs peuvent en être garants, incluant des informations complètes et diverses, un aspect attirant et divertissant ainsi qu'une intention perceptible envers le public, mais surtout le bouche-à-oreille positif. Si la confiance est acquise, il y a de très bonnes chances que le contenu numérique soit perçu comme étant authentique. Une fois cela pris en compte, le côté numérique d'une institution demeure en premier lieu un agent de motivation et d'engouement pour se déplacer afin de profiter de l'expérience réelle de l'objet et ainsi constater pour soi-même sa valeur d'authenticité. (LÉONARD BROUILLET 2012, p. 33-34)

Et si l'on cherchait à comprendre l'authenticité du côté de l'individu pour un instant? Selon Jean-Marc Piotte dans *Les Neuf clés de la modernité*, une personne est authentique lorsqu'elle n'est pas la « proie ni de désirs fluctuants, ni des circonstances changeantes » d'une vie. Toutefois, elle a besoin que les autres la reconnaissent comme étant originale pour construire son identité et a besoin de s'autodéterminer dans ses valeurs à l'aide de débats d'idées et de pratiques. (PIOTTE 2007, p. 220-223) Si nous revenons aux musealias, ce principe tient toujours dans le sens où l'objet doit être constant dans ses caractéristiques scientifiques (provenance, date, etc.), mais ne sera jamais aussi authentique que lorsqu'il sera perçu comme tel par les publics. « [Si] dans son apparence et sa texture, l'objet est semblable à l'état d'origine, sa substance n'en a pas moins été modifiée, parfois radicalement, par les interventions [de

restauration, dont la] mission consiste à restituer une “image fidèle” de l’objet primitif. À certains égards, toute pièce traitée dans un laboratoire devient donc un “faux”. » (KAESER 2011, p. 22) D’ailleurs, même lorsque l’objet n’est visiblement pas authentique, l’expérience de visite peut incarner cette impression recherchée par les publics. Dans une expérience touristique, par exemple, le touriste est conscient que les rites anciens qu’il voit grâce à la mise en scène peuvent ne plus exister aujourd’hui – ou pas de la même façon. Toutefois il est prêt à y croire et à associer la destination qu’il découvre avec son expérience « traditionnelle » de l’endroit. Cette expérience sera authentique à ses yeux. Cependant, si un détail extirpe le touriste de sa perception du rite, comme un déguisement traditionnel ne recouvrant pas totalement un élément moderne – des souliers de course par exemple – il reniera cette expérience, devenue inauthentique. (BROWN 1999, p. 44-45)

Un autre exemple, cette fois un lieu, est la réplique de la grotte Chauvet-Pont d’Arc, dans la région française d’Ardèche. Sans compromettre la vraie grotte ornée paléolithique, sa réplique permet une expérience authentique malgré l’inévitabilité de sa fausseté. Même en ayant la certitude d’être dans une reconstitution, la majorité des visiteurs ont cru à l’expérience. En effet, par le décor reconstitué au détail près, l’ambiance apportée (casques audio, humidité) et le récit des guides, 80% des visiteurs lors d’une expérience se sont sentis dans la vraie grotte paléolithique. (DUVAL 2020, p. 250-253) Ceux qui ont eu cette impression périodiquement ou qui ne l’ont pas eu du tout se distinguent presque tous par leur expérience de vie : ils avaient déjà fait des excursions dans de vraies grottes, bien qu’elles n’aient pas été aussi anciennes. En contexte muséal, l’*effet* d’authenticité et l’authenticité réelle auront presque le même résultat, car l’expérience du récit conté par l’exposition impacte les publics autant que la conscience du vrai et du faux qu’elle recèle. La notion d’authenticité est donc intimement liée à l’expérience personnelle de la personne et demeure très relative, malgré les bonnes intentions existantes de part et d’autre.

Dans tous les cas, le produit culturel vendu est le résultat d’un travail de reconnaissance de valeurs personnelles ainsi que d’un travail de recherche objective. Nous pouvons cependant nous demander : quelle recherche objective? Doit-on croire sans réfléchir ce que les institutions muséales et leurs concepteurs d’expositions diffusent comme contenus? Là n’est pas la question. L’objet, authentique ou non, sert toujours à communiquer un discours institutionnel et les muséologues ne peuvent être plus qu’humains. Selon Noémie Drouguet, le « nombre ou la qualité des vraies choses présentées dans une reconstitution [par exemple] n’en garantit ni l’intérêt, ni la pertinence, ni la cohérence. Les vraies choses ne disent pas forcément des choses vraies et une exposition est toujours une proposition. » (DROUGUET 2011,

p. 13) Dans certains cas, ce qui assure la perception d'un récit authentique, c'est le témoignage, dans toutes ses nuances.

2. La montée du mentefact et de l'immatériel

Comme l'a écrit Ariane Blanchet-Robitaille dans *Le mentefact au musée : la mémoire mise en scène* : « [...] l'objet matériel, à lui seul, ne suffit plus à la représentation complexe de la société et de son histoire. » (BLANCHET-ROBITAILLE 2012, p. 57) La valorisation identitaire des différents groupes socioéconomiques et culturels est devenue évidente dans la mise en exposition et la nouvelle muséologie s'est empressée de mettre en lumière de nouvelles approches, auxquelles les musées de société, musées communautaires et écomusées se sont rapidement ajustés. Conséquemment, l'immatériel, sous toutes ses formes, se trouve depuis quelques années à intégrer de plus en plus d'institutions, mais aussi des instances gouvernementales. Certaines villes notamment, dont Montréal, « intègrent le PCI [patrimoine culturel immatériel] à leurs politiques culturelles pour améliorer l'interprétation de leurs sites historiques et développer le sentiment d'appartenance au lieu et au groupe ». (TURGEON 2017, p. 305) Dans le même esprit, l'UNESCO adopte en 2003 la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, qui se lit comme suit :

« On entend par "patrimoine culturel immatériel" les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. Aux fins de la présente Convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable. » (UNESCO 2003)

Cette convention n'est toutefois pas ratifiée par tous les pays, notamment le Canada. Cela n'a pas empêché des provinces d'élaborer elles-mêmes un plan pour la conservation de ce « nouveau » patrimoine. Au Québec, la *Loi sur le patrimoine culturel* de 2011 « vise [ainsi] à

favoriser la connaissance, la protection, la mise en valeur et la transmission du patrimoine culturel dans l'intérêt public ». Néanmoins, selon la convention, le patrimoine culturel immatériel demeure vivant, puisqu'il « n'est pas figé » (MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC 2015), donc ne peut logiquement être conservé en tant que tel et diffusé de façon illimitée. Les institutions muséales se retrouvent à cet égard dans une certaine impasse. Les institutions qui tentent de conserver ce patrimoine se heurtent à un autre défi : la désuétude des technologies. Ce phénomène courant force le milieu muséal (et la société générale) à convertir et reconvertir le patrimoine immatériel sur divers supports afin d'éviter de les perdre.

Bien qu'il existe plusieurs définitions pour identifier le patrimoine culturel immatériel, elles ne le placent pas nécessairement à l'intérieur du musée, ce qui constitue une embûche pour ceux qui veulent confronter les questions de sa conservation et de sa diffusion. Il est donc entendu selon Blanchet-Robitaille que c'est l'objet muséalisé qui fait alors office de « mentefact ». « Le support-témoin doit ainsi être considéré comme une preuve matérielle de ce qui a existé, mais qui a disparu. » (JADÉ dans BLANCHET-ROBITAILLE 2012, p. 59) Cette position n'est pas forcément unanime – le mentefact pourrait également être considéré complet sans forcément se traduire par un objet – et les divergences des interprétations des chercheurs peuvent être abordées dans un autre cadre de recherche.

La dématérialisation du musée (BLANCHET-ROBITAILLE, p. 57) rend d'ailleurs l'inclusion du témoignage possible, qu'il soit sous forme de parole enregistrée ou écrite, et cette parole non scientifique bâtit le pont entre l'institution et les publics, qui peuvent désormais s'identifier au témoin, ou du moins faire preuve d'émotion envers son propos. D'ailleurs, le patrimoine immatériel sensible consiste, de plus, à exposer l'expérience vécue de victimes au lieu d'exposer ce qui a trait à la cause de la douleur ou du drame. Pour étayer ceci, Philip Toner, dans *Museums, Ethics, and Truth*, exemplifie cette méthode avec le cas du Holocaust Memorial Museum de Washington D.C. (nous pourrions émettre le même constat du Musée Holocauste Montréal), qui n'expose pas ce qui a trait au régime nazi, mais plutôt des témoignages de survivants pour ainsi honorer les victimes. (TONER 2016, p. 164)

Il existe une typologie du témoignage proposée par Gaynor Kavanagh (KAVANAGH 2000, p. 68), muséologue notamment spécialisée sur la mémoire. Celle-ci dénombre cinq catégories de témoignages oraux : « les témoignages liés aux compétences, aux savoir-faire, aux pratiques et à l'usage des objets ; les témoignages relevant des pratiques langagières ; les témoignages liés à la mémoire épisodique, c'est-à-dire la mémoire relative à un ou plusieurs épisodes précis de la vie d'un individu ; les témoignages reconstituant le récit de vie d'un individu ; les

de voir et d'entendre des individus associés aux objets exposés. Par ailleurs, ils rendent une exposition inanimée plus vivante, même si ce n'est qu'à travers un écran ou un enregistrement audio. Ils peuvent aussi être autosuffisants en étant au cœur de l'exposition comme nous le constatons de plus en plus, notamment au Centre des mémoires montréalaises.

Les témoignages immatériels d'individus sont souvent considérés comme racontant la vérité. Il est aisé, surtout lorsque plusieurs témoins partagent un point de vue commun, de juger réelle la version racontée. Toutefois, un témoignage demeure vulnérable au doute de son autorité sur un sujet donné, et ne raconte jamais, malgré les meilleures intentions des témoins, toutes les possibles vérités. Néanmoins, puisque l'institution se veut un espace de multiples interprétations, il est possible avec la bonne scénographie de faire sentir l'impression d'une vérité ou « authenticité complète », qui englobe plus d'une vision suivant un fil conducteur (voir Table 1). Il demeure tout de même le risque (légitime) de ne pas satisfaire tous les visiteurs ; cela dit, plus le thème est sensible ou épineux, plus l'insatisfaction sera naturellement importante. Dans le cas où une institution voudrait éviter ce scénario, il est possible d'user très peu ou pas du tout d'interprétation, ce que certaines font dans une démarche de réflexion internalisée. Les publics ont dans ce cas libre-cours à leurs propres réflexions. (KAVANAGH 2000, p. 173)

Le mentefact est une construction mémorielle subjective, c'est-à-dire que d'un côté, dans le cas du témoignage d'un individu, les propos du témoin demeurent subjectifs puisqu'ils racontent son expérience ou ses connaissances acquises et de l'autre côté, l'entrevue en soi suggère une interprétation. (BLANCHET-ROBITAILLE, p. 61) Ce n'est donc pas par le témoignage en tant que tel qu'une « validité » scientifique peut être trouvée au sein d'une exposition muséale et ce, même si le témoin a une expertise, mais plutôt par sa mise en perspective provoquée par l'ajout de plus d'une autre voix au discours. (BLANCHET-ROBITAILLE, p. 62-63) Si des points de vue semblables génèrent l'instauration de l'effet d'authenticité, ce sont des avis nuancés ou opposés qui permettent l'avancement de la réflexion. Même si un témoignage n'est finalement pas authentique au sens commun du terme, le travail effectué pour incorporer divers points de vue au discours d'une exposition pourrait suffire à qualifier celle-ci de vecteur d'« authenticité complète ». Cela conduit le visiteur à constater un équilibre entre les subjectivités de chacune de ces voix et de construire, à son tour, sa propre interprétation. Comme le précise Philip Toner :

« As testimony machines, museums are agents of [a kind of] “memorial pragmatism” and for this reason, in one way or another, they affect all of our lives. [...] It is through memory that history affects our actions and experiences

in the present. Memory is also, notoriously, prone to error. Memorial errors can be trivial or catastrophic and so, as memory machines, it is necessary that museums come to terms with memory as a *process of distortion*: it is their task to articulate this memorial process of distortion to individuals, visitors and the public in general, who have a personal rather than a professional interest in history. » (TONER, p. 163)

Le mentefact, dans le cas de sa collecte, sa documentation et son acquisition, doit finalement être mis en exposition dans l'optique d'aller plus loin que d'offrir un regard vers le passé. Il doit aider le témoignage à toucher les publics en créant un lien avec des enjeux actuels (BLANCHET-ROBITAILLE, p. 69) sans quoi la *connectivité* voulue entre l'institution et les publics sera nulle et la raison du musée perdra son sens.

Conclusion

Nous avons précédemment vu que l'authenticité muséale peut être classée sous différents critères, comme ceux regroupés par Stephen Schwan et Silke Dutz. De plus, nous avons proposé les concepts de l'« effet d'authenticité » et d'« authenticité complète » pour préciser leur impact sur les visiteurs. Nous pouvons trouver cet effet d'authenticité notamment dans les expositions immersives, les reconstitutions et celles comportant un ou plusieurs témoignages du même avis, ce qui engendre une impression de vérité. La notion d'authenticité dite « complète » que nous avons introduite, quant à elle, peut se produire où plus d'un point de vue sont exposés par l'entremise du discours d'exposition ou de témoignages. Néanmoins, il faut se rappeler que le concept d'authenticité, comme nous l'avons vu, est loin d'être linéaire compte tenu du caractère humain des visiteurs ainsi que des concepteurs d'expositions, qui l'influencent grandement. Le tableau qui suit présente une proposition des types d'authenticité selon les critères de chercheurs et types d'institutions les plus probables de les produire chez les publics. Celui-ci demeure non-exhaustif et ne limite en rien les institutions à ces seules catégories.

Types de musées	Critères d'authenticité des publics selon Stephen Schwan et Silke Dutz	Types de témoignages selon Gaynor Kavanagh	Types d'authenticité
Musées d'histoire, d'ethnographie, d'archéologie et de société	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Objet original ▪ Objet unique ▪ Importance historique ▪ Marques d'usage 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Liés aux compétences, aux savoir-faire, aux pratiques et à l'usage des objets ▪ Relevant des pratiques langagières ▪ Liés à la mémoire épisodique ▪ Reconstituant le récit de vie d'un individu ▪ Liés à l'identité et aux croyances 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Effet d'authenticité ▪ Authenticité complète
Musées de sciences et technologies	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Objet fonctionnel et complet ▪ Objet unique 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Liés aux compétences, aux savoir-faire, aux pratiques et à l'usage des objets 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Effet d'authenticité ▪ Authenticité complète
Musées des beaux-arts	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Œuvre originale ▪ Œuvre unique ▪ Importance historique ▪ Lien direct avec l'artiste ▪ Forme, fonction et apparence esthétique particulières ▪ Valeur monétaire 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Liés aux compétences, aux savoir-faire, aux pratiques et à l'usage des objets ▪ Liés à la mémoire épisodique ▪ Reconstituant le récit de vie d'un individu ▪ Liés à l'identité et aux croyances 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Effet d'authenticité
Musées d'art contemporain	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Œuvre originale ▪ Œuvre unique ▪ Importance historique ▪ Lien direct avec l'artiste ▪ Forme, fonction et apparence esthétique particulières ▪ Valeur monétaire 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Liés aux compétences, aux savoir-faire, aux pratiques et à l'usage des objets ▪ Liés à la mémoire épisodique ▪ Reconstituant le récit de vie d'un individu ▪ Liés à l'identité et aux croyances 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Authenticité complète

Table 1 - Types d'authenticité selon les institutions muséales.

Il ne fait aucun doute que les nuances au sujet de l'authentique et du vrai sont encore à développer, particulièrement dans le milieu muséal. Nous pouvons ainsi nous demander, si l'authenticité est déterminée par les critères des publics en plus des travaux des muséologues, comment se traduira-t-elle pour la pérennité? Les perceptions des publics changeront-elles assez avec le temps pour provoquer une réécriture des critères et ainsi, des priorités d'exposition ?

Bibliographie

- BELAËN Florence, 2003 : « Les expositions d'immersion », *La lettre de l'OCIM*, n° 86, p. 27-31.
- BEUVIER Franck, 1999 : « Le musée en trompe-l'œil », *Journal des Africanistes*, vol. 69, n° 1, p.105-132.
- BLANCHET-ROBITAILLE Ariane, 2012 : « Le mentefact au musée : la mémoire mise en scène », *Muséologies*, vol. 6, n° 1, p. 55-75.
- BROWN David, 1999 : « Des faux authentiques. Tourisme versus pèlerinage », *Terrain*, n° 33, p. 41-56.
- CAMERON Duncan F., 1971 : « The Museum, a Temple or the Forum », pour *The Journal of World History*, special number: « Museums, Society, Knowledge » dans *Curator*, vol. 14, n° 1, p. 11-24.
- COTTER Holland, 2016 : « Making Museums Moral Again », *The New York Times*. Disponible en ligne sur : <https://www.nytimes.com/2016/03/17/arts/design/making-museums-moral-again.html? r=0> (consulté en janvier 2022).
- COVA Bernard & Véronique COVA, 2002 : « Les particules expérientielles de la quête d'authenticité du consommateur », *Décisions Marketing*, n° 28, Spécial Extension du domaine de l'expérience, p. 33-42.
- DESVALLÉES André & MAIRESSE François (dir.), 2011 : *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin.
- DUVAL Mélanie, GAUCHON Christoche & MALGAT Charlotte, 2020 : « Construction de l'authenticité et expérience patrimoniale. Conception et réception de la réplique de la grotte Chauvet-Pont d'Arc », *Culture et Musées*, n° 35, p. 243-274.
- DROUGUET Noémie, 2011 : « Décors, reconstitutions et illusions », *L'invitation au musée*, Dossier : Les reconstitutions ou l'illusion du vrai, n° 26, p. 9-13.

KAVANAGH Gaynor, 2000 : *Dream Spaces: Memory and the Museum*, London, Leicester University Press.

KAESER Marc-Antoine, 2011 : *L'âge du Faux : L'authenticité en archéologie*, Neuchâtel, Laténium.

LABRUSSE Rémi, 2018 : « Des pièces d'époque aux capsules temporelles. Temps historique et temps vécu dans l'expérience esthétique », *Gradhiva*, vol. 28, n° 2, p. 78.

LÉONARD BROUILLET Karine, 2012 : *L'exposition virtuelle : nouvelle forme de diffusion et de représentation des œuvres*, mémoire de maîtrise MA (Histoire de l'art), Université de Montréal.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC, 2015 : *Patrimoine immatériel*.

MONTPETIT Raymond, 1996 : « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics et Musées*, n° 9, p. 55-100.

NOTEBAERT Jean-François, PULH Mathilde, MENCARELLI Rémi et al., 2011 : « Quelles stratégies pour les musées sur Internet ? Entre "click and mortar" et "mortar and click" », *Management & Avenir*, n° 44, p. 147-164.

PALLUD, Jessie & ELIE-DIT-COSAQUE Christophe, 2011 : « Authenticité en ligne, expérience émotionnelle et intentions de visite », *Management & Avenir*, vol. 45, n° 5, p. 257-279.

PIOTTE Jean-Marc, 2007 : *Les Neuf clés de la modernité*, Montréal, Québec Amérique.

POULOT Dominique, 1988 : « Le musée, histoire et légende », *Débat*, vol. 2, n° 49, p. 69-83.

SCHWAN Stephen & DUTZ Silke, 2020 : « How do Visitors Perceive the Role of Authentic Objects in Museums? », *Curator*, vol. 63, n° 2, p. 217-237.

TILDEN Freeman, 1999 [1957] : « L'interprétation de notre patrimoine », *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, sous la direction d'André Desvallées, Maçon, Éditions W ; Sauvigny-le-Temple, Éditions M.N.E.S., vol. 1, p. 243-258.

TONER Philip, 2016 : « Museums, Ethics, and Truth: Why Museum's Collecting Policies Must Face up to the Problem of Testimony », *Royal Institute of Philosophy Supplement*, vol. 79, p. 159-177.

TURGEON Laurier, 2017 : « Politique de sauvegarde du PCI... Au Québec et au Canada », LEMPEREUR Françoise (dir.), *Patrimoine culturel immatériel*, Liège, Presses universitaires de Liège, p. 305.

UNESCO, 2003 : *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*.

Notice biographique

Laurie-Ann Norris est titulaire d'un baccalauréat ès arts et candidate à la maîtrise en muséologie de l'Université du Québec à Montréal. En 2018, elle rédigea la notice d'un manuscrit médiéval de la collection des livres rares de l'Université McGill qui, depuis, sont conservés ensemble et disponibles pour la recherche. Elle est aussi jeune chercheuse de la Chaire de recherche sur la gouvernance des musées et le droit à la culture. Formée en histoire et muséologie, son parcours professionnel tend surtout vers des lieux et collections historiques. L'autrice est agente de recherche chez Culturessor, une firme de service-conseil pour organismes culturels.

Contact : laurie.norris@hotmail.com

CARNETS DE VISITE

Giulia GULLÌ

Ecomuseo Casilino Ad Duas Lauros: a new life in south-eastern Rome

Keywords: ecomuseum, cultural regeneration, valorisation, community.

Mots-clés: écomusée, régénération culturelle, valorisation, communauté.



Figure 1 - Logo of the Ecomuseo Casilino Ad Duas Lauros.
Photo: Ecomuseo Casilino Ad Duas Lauros.

The *Ecomuseo Casilino Ad Duas Lauros*¹ is an ecomuseal project that was born in 2009, which extends into an area of Rome where the need of citizens to regain possession of their territory seemed undeniable. The project originates as a reaction to the decision of the Roman city council, which wanted to revoke the landscape constraint² current in the Casilino area³. The decision, made by the Capitoline administration, proposed the launch of a building program in the area, not caring about the historical, cultural but also emotional value present in the area. Supported and assisted by the mayor of Rome, building speculation was a real threat: through numerous local assemblies and meetings, the reaction takes the form of a real protest, involving the community of citizens of the districts of Tor Pignattara, Casilino 23, and Villa Gordiani, included in the current Municipality V of

¹ The Latin name Ad Duas Lauros means "between the two laurel plants". The term comes from the ancient imperial fund of Constantine, which today corresponds to the Comprensorio Casilino.

² It refers to the Ministerial Decree 21 October 1995, Law number 431 emitted by MIBACT.

³ The comprensorio Casilino consists of a large strip of unconstructed land.

Rome. The story - as Claudio Gnessi states - the current director of the Ecomuseo Casilino, acquired such great resonance that it went beyond regional borders. The intense media action, especially thanks to social networks, allowed the protest to circulate on the national media, not only giving a great voice to citizens but grafting in them a spirit and a desire for a change, which goes beyond protest alone: this is how the idea of creating an urban ecomuseum was born.

1. Historical Background

The neighbourhoods included in the reference territory of the Ecomuseo Casilino, have recorded human activities since ancient times, as evidenced by the numerous archaeological sites and cemetery areas. As Stefania Ficacci⁴ states, the area was always largely anthropized due to the healthiness of the air and during the medieval period it became an agricultural area. In 1800, the countryside acted as a passage for the farm labourers coming from Colli Albani⁵. With the industrial revolution, the area rapidly changed its appearance: from a rural reality that had persisted for centuries, the territory was transformed into an urban and industrial environment. The new industrial poles were located in a concentrated manner in the south-eastern outskirts of Rome (fig. 2) and welcomed the great migration flow that occurred at the time, coming firstly from the Roman countryside, then from the neighbouring regions and from southern Italy.

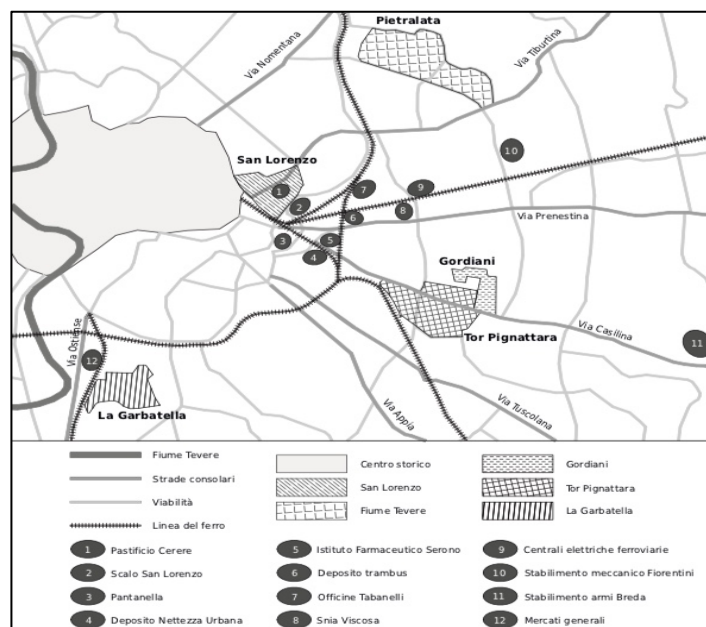


Figure 2 - Map of the industrial pole in south-eastern Rome. Photo: Stefania Ficacci.

⁴ Besides being an historian, Stefania Ficacci is vice president of the Ecomuseo Casilino. Thanks to her historiographical studies, especially focused on the Tor Pignattara district, she provides us detailed information on the past of the south-eastern districts of Rome.

⁵ Colli Albani is an area of hills located on the east part of Rome.

The urban reality gradually incorporated the countryside: Pigneto, Mannarella, Centocelle, Quadraro and Tor Pignattara became consolidated urban settlements characterized by massive building construction. The migrant family units who arrived in the neighbourhood, had the possibility of obtaining low-cost houses, simply by building their own home. From this process, in addition to the massive construction, a heterogeneous urban reality emerged, which does not coincide with the "Romanity"⁶ of the suburbs, but which consists of a population made up of different cultures of origin (FICACCI 2017, p. 95).

The neighbourhoods, in particular that of Tor Pignattara, then welcomed a second migration at the end of the twentieth century, mainly composed of Asians, in particular Bangladeshi. After the demographic depletion of the 1970s-1980s, this community managed to fit into the economic and social dynamics of the neighbourhood, playing a redeveloping role, which brought new vitality to the area.

Today these neighbourhoods also host students and young people, attracted by the culturally and socially active reality of the area, which manifests itself in neighbourhoods such as Pigneto or the eXSnia social centre.

Therefore, the territory presents itself as a culturally stratified system, made up of recent and secular migrations, of people who coexist and live the territory, redefining the socio-cultural identity of the neighbourhood. It is in these dynamics that the Ecomuseo Casilino operates, creating meeting points between the different communities and involving them in a collective, active and participatory way.

2. Making the Casilino ecomuseum: planning and methodology

Behind the origin of the Ecomuseo Casilino, there is a promoting group which for years has outlined the ways to develop, implement and manage the project: In 2011 the proposal of the establishment of the Ecomuseo Casilino Ad Duae Lauros was accepted by the Municipality V of Rome. A year later, the museal project was formalized and the Association for the Ecomuseo Casilino *Ad Duae Lauros* was born. In 2019 the Ecomuseo Casilino was recognized by Lazio Region as an Ecomuseum of regional interest.

The first stages of the project were based on the work of the scientific committee, which was in charge of the preliminary research concerning the organization and definition of the project prospects, as well as the collection of information and sources. At the same time, collective meetings were held within the community and the support of the scientific committee, to understand all aspects concerning the heritage present in the Casilino area.

⁶ Stefania Ficacci deepens the question by talking about the "Romanity" advocated by Neorealist films: it represented only a part of the population of these neighbourhoods and was not an all-encompassing element.

This process allowed citizens to rediscover their own territory, the importance of protecting green spaces and social spaces, but above all identifying those elements of the heritage that were invisible to their eyes a short time before (MURTAS 2009, p. 154-155)⁷.

In 2015, thanks to the victory of the Acea tender for Rome, the Ecomuseo Casilino received funding that allowed it to carry on numerous projects, including participatory laboratories. The latter was particularly useful, as they made it possible to listen to citizens first-hand, creating an environment for debate and participation, also using the method of *community mapping*. The workshops were structured in two fundamental points: firstly, the mapping of the territory was carried out, highlighting those considered as characteristic elements; subsequently, the preliminary work of census of the existing sources was deepened. During the workshops, S. Ficacci explains that a process of “negotiation with the community” takes place, which is a reciprocal exchange of sources, between the professionals and the community itself. Substantially, identifying and identity elements of the territory are chosen, which are placed in comparison with those considered as such by the community, in order to identify the resources to be used in the ecomuseum. This procedure allowed S. Ficacci to reconstruct the historical landscape, analysing and comparing his research with the private memories of the participants. It is worth dwelling on this point: the scarcity of documents relating to these neighbourhoods has led researchers to draw on other sources, such as documents of religious congregations, educational institutions, but especially the memories of the inhabitants. These memories have been received both as written testimonies (autobiographies, diaries) but especially as oral testimonies: in this case, the oral source becomes an indispensable element in the research for the reconstruction of a community’s cultural heritage, as well as for historiographical reconstruction (FICACCI 2017, p. 98-99)⁸.

The confrontation with citizens has not only allowed the community to rethink its own territory but also provided researchers with a broader reading of the sources and a new research methodology. In this way, you can enter the way of thinking and living that territory, and how it manages to connect people and places, past and present.

All the activities mentioned above, and therefore the ecomuseum activities, are conducted publicly, in a participatory and democratic way, to be accessible and understandable to

⁷ In her research for the Ecomuseo dei Terrazzamenti e della Vite in Cortemilia, Donatella Murtas explains how citizens take into account only a part of their heritage: in the case of Cortemilia, for example, most of the community connected only the main church of the town to the heritage concept.

⁸ As already mentioned in the previous notes, these neighbourhoods have been the object of a stereotyped vision, the result of a “previous literature that has interpreted this neighbourhood as an example of a suburb born illegally, making an erroneous example of a Roman suburb”. Oral sources have made it possible to break down these stereotypes, allowing both the community and researchers to rediscover the past and its values.

anyone. Therefore, the ecomuseum develops specific activities for the involvement of all segments of the population.

From working on the participatory workshops, the *percorsi dell'Ecomuseo Casilino* were created, which are paths or routes that correspond to the tangible and intangible heritage of the territory and that represent a form of narration and use of the Ecomuseum.

3. The territory and the paths

The Ecomuseo Casilino *Ad Duas Lauros* is located in the south-eastern area of Rome, inside the Municipality V (fig. 3), and covers a segment of Roman territory that extends from east with Porta Maggiore to west with via Tor de' Schiavi (Centocelle area), and from south with the Centocelle Archaeological Park to north with Villa Gordiani. The area covered by the work of the ecomuseum (fig. 4) also includes the area of the former Snia Viscosa, the park of Centocelle and all those neighbouring areas that present a form of "natural contiguity", from a social, archaeological and urban-landscape point of view.

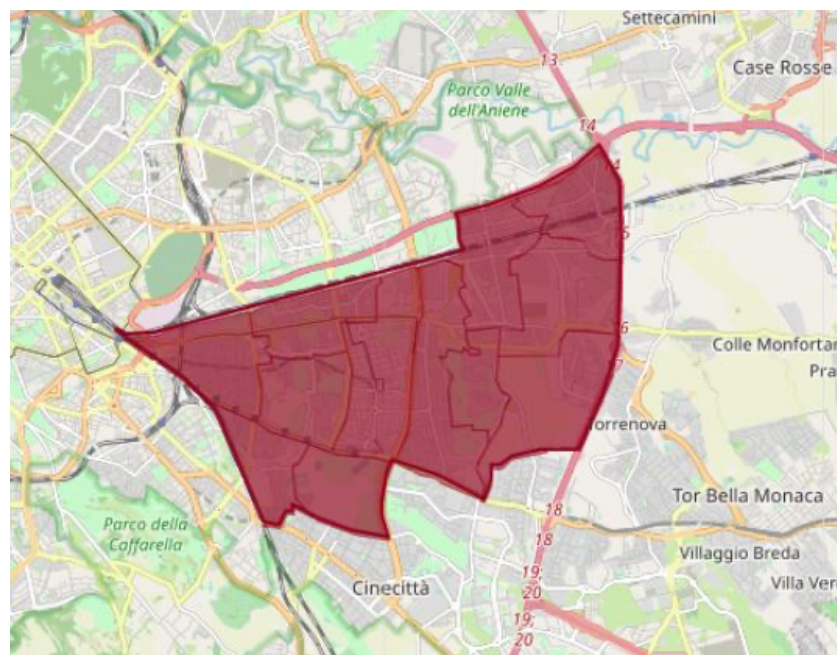


Figure 3 - Municipality V of Rome. Photo: Carte in Regola.

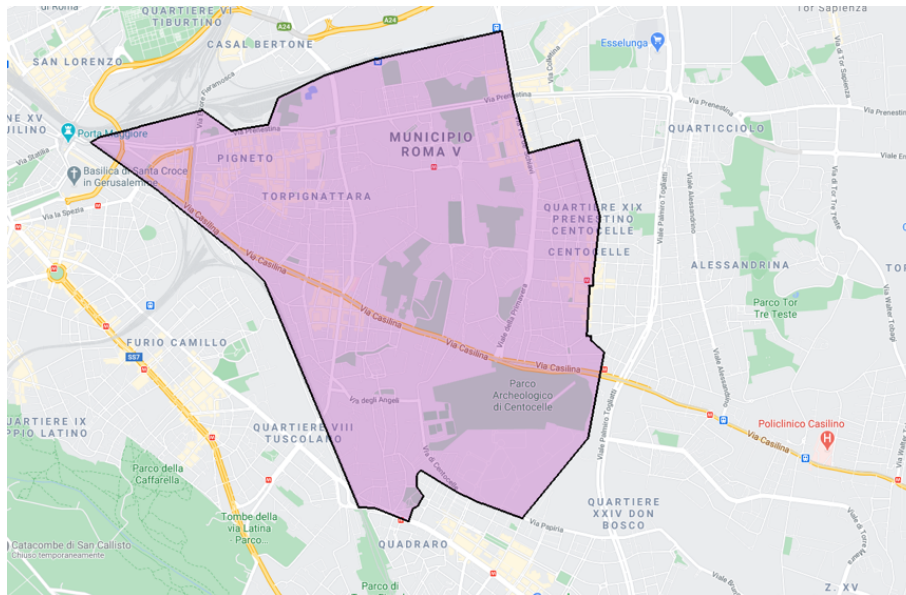


Figure 4 - Area of the Ecomuseo Casilino. Photo: Giulia Gulli.

The *Percorsi* is a project that was created to outline the ecomuseum itineraries, born from the work on community mapping. As already mentioned above, the project is an innovative proposal for the fruition and narration of heritage, which is based on information and on the involvement of citizens, and which aims to enhance the territory. The paths outlined are configured with six main themes characteristic of the Casilino area: the anthropological path, the archaeological one, public art, cinema, the contemporary historical path and the landscape one, and finally the path of spirituality.

The *percorso antropologico* or anthropological path develops in the form of a narrative walk, engaging oneself in the life of the neighbourhoods and coming into direct contact with the local protagonists. The aim is to return a reliable and not simplistic image of the territory that is very often object of prejudices and stereotypes.

The *percorso archeologico* or archaeological path extends both in an urban and natural environment, thanks to the numerous parks present. Town Hall V is one of the Roman municipalities with the most areas and archaeological remains. Unfortunately, the dense urban context tends to obscure these areas, which with this path the Ecomuseo Casilino tries to enhance, transmitting the archaeological importance as a vestige of the past. At the same time in some areas it is interesting to note the coexistence of archaeological elements juxtaposed with contemporary buildings, such as the stretch of the Alessandrino aqueduct that runs through the Giordano Sangalli Park (fig. 5-6). The project focuses in particular on the archaeological area of the archaeological district Ad Duae Lauros, the archaeological-museum complex that includes the Mauseoleo di Sant'Elena (fig. 7) from which the district

of Tor Pignattara takes its name⁹, and the catacombs early Christian of SS. Marcellino and Pietro (fig. 8). The purpose of the ecomuseum project is not only to disseminate it, but also to arouse the interest of the community and visitors concerning the archaeological heritage.



Figure 5 - Alessandrino aqueduct in Giordano Sangalli Park. Photo: Giulia Gulli.



Figure 6 - Alessandrino aqueduct and private apartments from the Giordano Sangalli Park. Photo: Giulia Gulli.

⁹ During Middle Age the masouleum of Sant'Elena was called "Tor delle Pignatte", because anphorae were used to lighten the load of the dome.



Figure 7 - Mauseoleo di Sant'Elena (Saint Elena Mausoleum). Photo: Giulia Gulli.

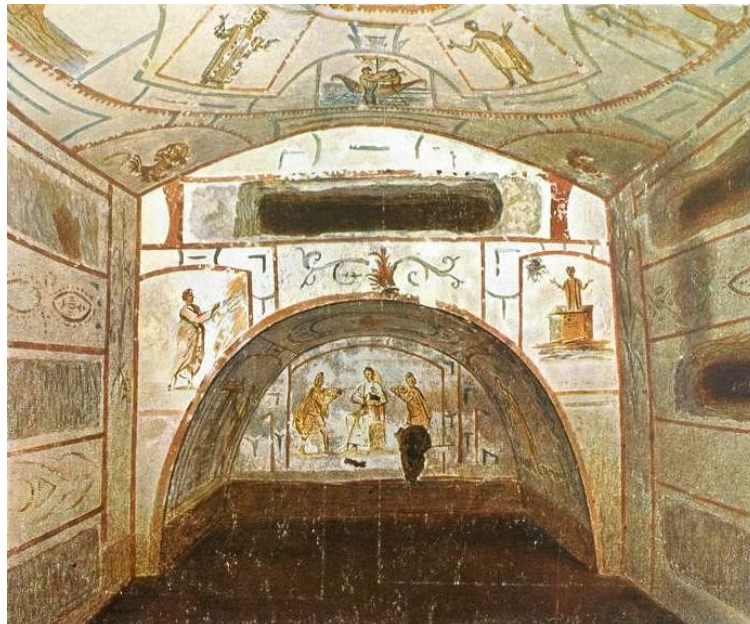


Figure 8 - SS. Marcellino and Pietro catacombs. Photo: Ecomuseo Casilino Ad Duas Lauros.

One of the main features of these neighbourhoods is the vast presence of mural art: the *percorso d'arte pubblica* or public art path is represented by the street art museum¹⁰, a real open-air museum. C. Gnessi explains how an embryonic form of this type of art was already present in the 1980s, as merchants accepted the challenge of painting the shutters of their shops. Today, the Ecomuseo Casilino does not directly deal with the production of street art forms, but with the search of consents for their realization. This is how *Millenials* (fig. 9) by the artist Mp5 was born, five classically inspired caryatids that coexist with the urban environment. The concept of coexistence and coexistence is also present in *Melting Faces*

¹⁰ The museum of street art is composed by three main poles: the Pigneto street art museum, the Quadraro museum and the Tor Pignattara museum.

§ *Stories § Discritct* (fig. 10) created by the artists David Vecchiato, Nicola Alessandrini and Lucamaleonte, in the heart of Tor Pignattara. The work represents the reflection of that neighbourhood: three faces, one of Italian origin, one of Bangladeshi origin and one of Chinese origin. The title of the work refers to the mixing and "fusion" of faces, hence the stories and cultures present in the neighbourhood, made up of different immigrants and cultural stratifications. The work was not only based on creative flair but involved a preliminary research phase, in which the three artists went to three families who inspired this project.



Figure 9 - *Millenials* by Mp5. Photo: Giulia Gulli.



Figure 10 - *Melting Faces § Stories § Discritct* by David Vecchiato, Nicola Alessandrini and Lucamaleonte. Photo: Ecomuseo Casilino Ad Duas Lauros.

Cinema is another very important theme for the neighbourhood, which mainly interested Neorealist cinema, given the somewhat stereotyped vision of the Roman suburb. The *percorso del cinema* or cinema path, however, is also a tool for understanding the territory: The Ecomuseo Casilino collaborated with the Lodovico Pavoni primary school in Tor Pignattara, with the cinema maps project, a work where children were invited to identify those places corresponding to the setting of films, such as *Roma Città Aperta*, where numerous scenes are shot in their neighbourhoods. The ecomuseum has managed to adapt each activity to the needs of each member of the population: in this case, children have learned to associate certain emotions with certain places and learn something more about the neighbourhoods they live in.

With the *percorso della storia del '900* or path of the history of the 1900s, we retrace the events of these neighbourhoods, which have been the scene of numerous events over the last century. The goal is to develop a reflection on historical places. *Inciampi nella memoria* is a project that was created to remember the places of the raids and deportations of the Nazi-Fascist police, and is manifested by the "stumbling blocks" of small installations spread throughout the urban environment.

The *percorso sul paesaggio* or path on the landscape, in addition to including the urban districts, takes into account the natural areas present. The area covered by the ecomuseum has resources not only in urban planning, but also in landscape: in addition to the parks, it is not difficult to walk between Centocelle and Tor Pignattara, and be transported into what appear to be small countryside areas, objects of visits and laboratories.

In such a complex and culturally stratified reality, such as that of these neighbourhoods, a *percorso sulla spiritualità* or path on spirituality was also planned. The coexistence of communities of different origins has inevitably led to the coexistence of different religions: in these neighbourhoods it is normal to find a Christian church close to a mosque or a Buddhist centre. The path, in this case, aims to enhance religious pluralism, putting the different religions and the different systems of values in direct contact. On the other hand, the project seeks to break down stereotypes resulting from media and political exploitation.

4. Contributions of the Casilino Ecomuseum to the territory

The Casilino Ad Duae Lauros Ecomuseum is a project that has found place and has taken root in neighbourhoods which for a long time were considered difficult to recover. As C. Gnessi states, the ecomuseum has managed to "give a positive meaning to an area that media exploitation was handing over to the universe of degradation at risk of banlieu." (GNESSI 2017, p. 35). The prospect of active and participatory protection of the widespread urban heritage has made it possible to undertake processes that have redeveloped the

territory, making it more alive than ever. This is because the project was able to identify the characteristic elements that the territory and the community alone could not fully exploit. Today the neighbourhoods included in the ecomuseum represent a living point for Rome, both from a cultural and social point of view, which manages to reconcile urban life, of "cities", with that of neighbourhoods made up of small communities that live together where community's spirit is still felt. The Ecomuseo Casilino managed, thanks to numerous initiatives, to awaken that sense of community and tolerance that was slowly fading. It is no coincidence that the area has become a reference point for many young Romans, tourists, researchers and scholars.

The project today represents a successful socio-cultural investment, which even in the last year has not been discouraged by the pandemic crisis: the transparent and intuitive website, and the social networks, represent a great digital investment that has allowed the Ecomuseo Casilino to carry out numerous projects without ever losing contact with the community.

Bibliography

BROCCOLINI Alessandra, 2017: « Patrimonio e mutamento a Tor Pignattara/Blanglatown. Voci dai nuovi e vecchi abitanti », in BROCCOLINI Alessandra & PADIGLIONE Vincenzo, *Ripensare i margini. L'ecomuseo Casilino per la periferia di Roma*, Aracne editrice, p. 161-193.

ECOMUSEO CASILINO AD DUAS LAUROS, available on: <https://www.ecomuseocasilino.it/>.

GNESSI Claudio, 2017: « Dalla protesta alla proposta. Per una genesi del progetto dell'Ecomuseo Casilino Ad duas Lauros », in BROCCOLINI Alessandra & PADIGLIONE Vincenzo, *Ripensare i margini. L'Ecomuseo Casilino per la periferia di Roma*, Aracne editrice, p. 35.

FICACCI Stefania, 2018: « Il quartiere di Tor Pignattara a Roma. Un case-study di storia urbana per la realizzazione di un ecomuseo urbano », in BERTONI Angelo & PICCIONI Lidia, *Raccontare, leggere e immaginare la città contemporanea*, Olschki édition, p. 105-112.

FICACCI Stefania, 2017: « Le fonti orali come metodologia di ricerca per la ricostruzione di un patrimonio culturale comunitario. Il case-study dell'Ecomuseo Casilino a Tor Pignattara », *Proposte e ricerche*, n° 78, p. 87-100.

FICACCI Stefania, 2013: « Tra mestiere e quartiere. La classe operaia romana alla ricerca di un'identità », in ZAZZARA Gilda, *Tra luoghi e mestieri. Spazi e culture del lavoro nell'Italia del Novecento*, Edizioni Ca' Foscari, p. 81-104.

FICACCI Stefania, 2018: « Co.Heritage, memorie d'inciampo. Un progetto di Public History per la valorizzazione del patrimonio culturale del V Municipio di Roma », oral, communication, 2th conference AIPH, Pisa.

MURTAS Donatella & DAVIS Peter, 2009: « The role of The Ecomuseo Dei Terrazzamenti E Della Vite, (Cortemilia, Italy) in Community Development », *Museums and Society*, n° 7, p. 150-186.

Biographical note

Giulia Gulli is graduated in history of art and archaeology at the University of Roma Tre in Rome. She got passionate about museology during my Erasmus year in the University of Liège. She is currently doing a master's in management of cultural heritage at the University of Macerata.

Contact : giulia.gully@gmail.com

Léa DI FRANCESCO

Place au public : « Super Marionnette », l'exposition temporaire du Musée de la Vie wallonne à Liège (Belgique)

Mots-clés : exposition temporaire, médiation culturelle, marionnettes, public.

Keywords : temporary exhibition, cultural mediation, marionette, public.

Les expositions temporaires prennent de plus en plus d'ampleur au Musée de la Vie wallonne. De *Jouet Star* à *Leonardo Da Vinci, les Inventions d'un Génie* en passant par l'*Expo Moto*, le musée ne cesse de se diversifier et de surprendre son public. Sous le prisme de la médiation culturelle, c'est l'exposition *Super Marionnettes* qui sera analysée dans ce carnet de visite.

Le musée de société liégeois

Le Musée de la Vie wallonne (MVW), en tant que musée de société, invite ses visiteurs depuis 1913 à découvrir « la vie des Wallons d'autrefois et d'aujourd'hui » (site officiel du MVW). L'édifice au style mosan abrite plusieurs salles d'expositions permanentes ainsi que des espaces dédiés aux expositions temporaires comme l'Espace Saint-Antoine, ancienne Église du même nom. L'institution possède également un Théâtre de marionnettes, conviant petits et grands à se divertir aux côtés du couple liégeois, *Nanesse* et *Tchantchès*. En outre, les visiteurs peuvent profiter de la boutique du musée proposant une large gamme de produits comme des livres sur la ville de Liège, des cartes postales, des produits dérivés et des jeux à l'ancienne. Le restaurant « Le Cloître » du musée accueille de même les visiteurs avec des spécialités liégeoises.

En 2003, le service de médiation est créé avec la volonté d'axer la médiation sur les échanges et les interactions avec le public. Le musée invite le public à « s'approprier progressivement un certain nombre de concepts, la plupart du temps de manière ludique, toujours de manière active » (CHAUMIER & MAIRESSE 2017, p. 11).

Faire place au public

Les expositions temporaires permettent au musée de s’ancrer dans le présent et ainsi d’être fidèle aux démarches du musée de société : ne pas exposer un « passé fossilisé » (GELLEREAU 2017, p. 35). Les dispositifs de médiation risquant de mal et rapidement vieillir dans le parcours permanent, s’épanouissent au sein d’une exposition temporaire (ICOM 2014, p. 21).

Au MVW, les concepteurs des expositions temporaires envisagent une panoplie d’idées innovantes laissant le public participer pleinement.

En 2018, l’exposition temporaire *Super Marionnettes, l’expo dont tu es le super héros* propose une expo-jeu à destination des enfants, mais également des adultes. Cette exposition évoque en effet l’histoire de cet art tout en intriguant les visiteurs avec la disparition de Nanesse, l’épouse du célèbre Tchantchès.

Avant d’entrer dans l’espace dédié à cette exposition, les visiteurs constatent la présence d’un long mur peint sur le thème de l’exposition dans le cloître du musée. Cette initiative annonce et plonge déjà les visiteurs dans l’ambiance.



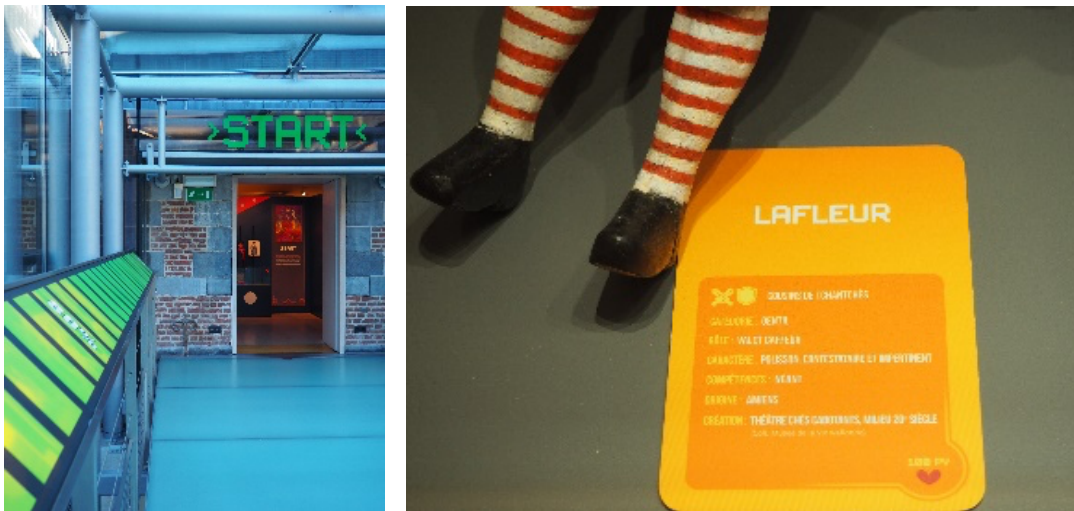
Figure 1 - Cloître du musée, 2019. Photo : Léa Di Francesco.

Les visiteurs reçoivent en début de visite un dépliant de l'exposition en français, un livret plus complet disponible uniquement lors de la visite en plusieurs langues et un « *Adventure book* » pour les enfants.

Les visiteurs entrent dans un univers particulier mêlant le monde vidéoludique et celui de l'art des marionnettes. Ils s'évadent et s'immergent le temps d'une exposition.

L'exposition propose d'organiser l'espace en créant ces deux fils conducteurs. Ces derniers permettent de réduire la distance installée habituellement par les vitrines entre les expôts et les visiteurs (HOUTTEMAN-FLABAT 2018, p. 41).

La visite commence par une porte « start » faisant référence au lancement d'un jeu vidéo. Cette référence est renforcée par l'illusion d'être à l'étape du chargement d'un jeu allant de zéro à cent pourcent. Au fil des vitrines, ces références animent l'exposition avec notamment la description d'une marionnette présentant ses atouts et ses faiblesses comme lors du choix d'un *avatar* au début d'un jeu vidéo.



Figures 2 et 3 - Univers vidéoludique, 2019. Photo : Léa Di Francesco.

Ils sont ensuite invités à découvrir à la fois l'art de la marionnette liégeoise ainsi que des objets venant du Royaume-Uni, de Lyon, de Tournai, de Paris ou encore d'Anvers. Les concepteurs font voyager les visiteurs du XIX^e siècle, en passant par les marionnettes de télévision, jusqu'à nos jours. Le musée propose des visites guidées de l'exposition, du Théâtre de marionnettes et *en bonus*, pour reprendre les termes de l'univers vidéoludique, un spectacle de marionnettes.

L'art de la marionnette occupe une place centrale au MVW. D'origine populaire et naïf, il se perfectionne avec des « traits plus personnels, liés au talent de grands sculpteurs » (LEMPEREUR 2020-2021, p. 27). Tout comme le musée de société liégeois, le Théâtre de marionnettes évolue avec la société elle-même. Le sérieux des « chevaliers d'antan » (IMPE

2018, p. 110) est rythmé par l’humour de Tchantchès. Le marionnettiste actuel de ce théâtre liégeois, Anthony Ficarrotta, conçoit des pièces contemporaines. En mai 2021, il envisage une histoire sur la « *malbouffe* » avec une marionnette hamburger aux pieds nuggets.

Le public (re)découvre cet art au sein de cette exposition interactive. Afin de retrouver Nanesse, des indices sont dissimulés tout au long de l’exposition. Les visiteurs sont engagés mentalement par le jeu de piste, mais également physiquement par la manipulation de dispositifs de médiation.

La médiation culturelle ou la mise en relation

Ce double engagement du corps et de l’esprit permet au visiteur de s’approprier le contenu de l’exposition. La médiation culturelle est comprise au sein de cette exposition comme une « mise en relation, avec soi, avec l’autre, avec le monde » (CHAUMIER & MAIRESSE 2017, p. 10). Les dispositifs sont mis à la hauteur des enfants et invitent tout un chacun à participer réellement. Cette exposition se situe donc loin d’une simple « transmission d’informations » d’un musée vers un public (CHAUMIER & MAIRESSE 2017, p. 10).

S’inspirant de livres mis à disposition, les visiteurs créent leur spectacle de marionnettes. En sous-pesant des marionnettes, ils se rendent compte de la difficulté d’être montreur. En manipulant des dispositifs, ils réfléchissent sur les matières composant la marionnette liégeoise.



Figures 4 et 5 – Dispositifs de médiation, 2019. Photo : Léa Di Francesco.

En définitive, le musée invite le public à participer, à être actif dans un lieu qui pendant longtemps était composé de barrières et de conventions : « ne pas parler, [ne] pas bouger, ne pas être actif » (GOB & DROUGUET 2003, p. 178).

La logique spatiale (MAIRESSE, 2011) de cette exposition est organisée autour de pièces qui se suivent avec un sens de visite imposé par une signalétique. Chaque nouvel espace possède une thématique. L'agencement, les couleurs et les manières de présenter les expôts sont différents selon chaque thématique. Les visiteurs découvrent, à chaque pièce, un « *level* » rappelant l'univers des jeux vidéo. Chaque espace répond à un thème, exposé via une mise en scène ainsi que des dispositifs de médiation qui lui sont propres.



Figures 6 et 7 – Mise en scène du « *Level 3* », 2019. Photo : Léa Di Francesco.

Le parcours fléché dynamise la visite et s'accorde aux deux fils conducteurs : le jeu de piste nécessite des étapes consécutives et l'univers du jeu vidéo est toujours rythmé par des étapes à suivre.

Les indices pour retrouver Nanesse agrémentent l'exposition – l'histoire de l'exposition – et les visiteurs écrivent sur un papier ces indices trouvés au fur et à mesure. Ainsi, pour trouver l'un des indices, les visiteurs sont amenés à enfiler une marionnette à main afin d'ouvrir un tiroir. La forme est en cohérence avec le contenu de l'exposition.

L'agencement de l'exposition permet aux visiteurs de circuler à l'aise. Les espaces entre les expôts aèrent le propos et chaque élément est apprécié. Après tout : « L'espace autour d'un tableau c'est le silence autour de la musique » (FOCILLON 1921). Rien n'échappe aux visiteurs car chaque élément est visible, accessible directement au regard et n'est pas altéré pas d'autres éléments.

La thématique centrale de l'exposition est traitée de façon originale et s'adresse à un large public, comme annoncé sur le site internet du musée. Les visiteurs peuvent en effet visiter différemment l'exposition : un enfant peut manipuler tous les dispositifs de médiation pendant que ses parents lisent les panneaux explicatifs sur l'histoire de l'art des marionnettes. Peu importe leurs âges, ils découvrent avec curiosité l'histoire de Tchatchès et de ses amis (ou ennemis d'ailleurs).

Le graphisme de l'exposition rend celle-ci dynamique et ne prend pas le dessus sur l'exposition, il est au contraire au service de celle-ci. Ce graphisme permet à la médiation de s'épanouir et de proposer aux visiteurs une exposition colorée, esthétique et ludique. À titre d'exemple, l'apparence des murs en concordance avec les thématiques abordées.



Figure 8 - Graphisme de l'exposition, 2019. Photo : Léa Di Francesco.

Le savoir-faire derrière l'objet

Au-delà des dispositifs de médiation créés pour l'exposition, la mise en relation (CHAUMIER & MAIRESSE 2017, p. 10) avec le public s'accomplit par la découverte de l'envers du décor de l'art des marionnettes. Les visiteurs découvrent autrement les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel du marionnettiste. L'exposition permet de « rendre les marionnettes exposées vivantes, en leur donnant des rôles à jouer au sein de l'intrigue » (JADOT 2018, p. 10). Les concepteurs évoquent non seulement l'objet, mais également le geste derrière l'objet. Cette valorisation du patrimoine culturel immatériel réduit à nouveau la distance instaurée entre les vitrines et les visiteurs.

Dans une démarche « de société », le musée n'expose pas des objets sacralisés ou des œuvres d'art, mais bien des objets « modestes, d'usage courant, parfois issus de productions en série » (DROUGUET 2015, p. 185). Ce choix d'exposition permet aux visiteurs de s'identifier plus aisément aux expôts, spécialement les jeunes visiteurs. De plus, ces objets provoquent fréquemment un sentiment nostalgique et réminiscent auprès des visiteurs (DROUGUET 2015, p. 181-182).

En participant à l'exposition, les visiteurs apprennent l'histoire de cet art tout en s'amusant. Au théâtre ou au sein de cette exposition, une histoire est racontée (HOUTTEMAN-FLABAT 2018, p. 40). À la différence que le spectateur est « assis immobile » (HOUTTEMAN-FLABAT 2018, p. 40) et que le visiteur vit « une expérience de visiteur actif et mobile dans l'espace qui va émoustiller sa réception cognitive et sensitive » (HOUTTEMAN-FLABAT 2018, p. 40).

Super Marionnettes redonne vie aux marionnettes exposées. Que ce soit sur scène ou en vitrine une mise en relation émerge entre « le public et la matière artistique et culturelle » (HOUTTEMAN-FLABAT 2018, p. 43). Dans cette optique, les visiteurs tiennent le rôle principal lorsqu' « il[s] regarde[nt] les marionnettes, mêmes immobiles » (DROUGUET 2018, p. 80). Ils entrent en dialogue avec l'objet en manipulant les dispositifs de médiation et également en s'immergeant dans ces deux univers, ces deux fils conducteurs, ces deux arts.

Le soclage, support essentiel pour exposer la collection, est assorti à la thématique de la pièce et un interrupteur est souvent présent sur le socle. Cet interrupteur enclenche des sons en lien avec l'objet exposé.



Figure 9 – Soclage, 2019. Photo : Léa Di Francesco.

Dans la continuité, les dispositifs audiovisuels et ludiques sont mobilisés tout au long de l'exposition. Des extraits vidéo mettent en avant la fabrication des marionnettes. Des baffles diffusent des applaudissements ou des rires. La pièce « écran » expose les marionnettes originales d'émissions de télévision comme *Bla-Bla* et plusieurs écrans diffusent ces émissions.



Figure 10 – Dispositif audiovisuel, 2019. Photo : Léa Di Francesco.

Léopold Leloup, considéré comme le créateur de Tchantchès, et bien d'autres donateurs du MVW seraient heureux d'apprendre que les objets d'hier parlent aux visiteurs d'aujourd'hui grâce aux expositions innovantes, comme *Super Marionnettes*, truffées de dispositifs de médiation culturelle.

Le MVW intègre la population dans ses démarches muséales en collectant et en valorisant les objets de la population. En cela, il conserve l'histoire « à plusieurs voix » (DROUGUET 2015, p. 194) et y inclut les visiteurs en créant des expositions participatives, ludiques et pédagogiques. Être le super héros d'une exposition est une idée de médiation à garder en tête pour le futur. D'ici là *jusqu'à torat* !

Bibliographie

CHAUMIER Serge & MAIRESSE François, 2017 : *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, collection U, 2e édition.

MAIRESSE François (dir.), 2011 : *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin.

DOCUMENT DE RÉFÉRENCE ICOM INTERNATIONAL, 2014 : « Projet d'exposition, le guide des bonnes pratiques » de la Fédération des entreprises publiques locales, Association Scénographes.

DROUGUET Noémie, 2015 : *Le Musée de société : De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin.

FOCILLON Henri, 1921 : *La Conception moderne des musées*, Paris, Actes du 13^e Congrès d'histoire de l'art, Tome 1.

GELLEREAU Michèle (dir.), 2017 : *Témoignages & médiations des objets de guerre en musée*, Presses Universitaires du Septentrion, Information et Communication.

GOB André & DROUGUET Noémie, 2003 : *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin.

LEMPEREUR Françoise, 2020-2021 : *Introduction au Patrimoine culturel immatériel* (syllabus du cours ANTH0038-1), Université de Liège.

MUSÉE DE LA VIE WALLONNE, 2018 : « La marionnette, objet de musée et patrimoine vivant ». Actes du colloque, Liège, Les éditions de la Province de Liège.

MUSÉE DE LA VIE WALLONNE, disponible sur : <https://www.provincedeliege.be/fr/node/833>.

Notice biographique

Léa Di Francesco est diplômée à l'Université de Liège. Son mémoire de fin d'études était une étude de cas des pratiques de médiation culturelle au sein du Musée de la Vie wallonne pendant la crise sanitaire du Covid-19. Elle a étudié la Communication en Bachelier et s'est spécialisée en Médiation culturelle et relations aux publics. Léa est passionnée par l'univers muséal depuis son plus jeune âge. Elle réalise ses deux stages universitaires au Musée des Transports en Commun de Wallonie et au Musée de la Vie wallonne. Depuis octobre, elle travaille au sein du Little Museum of Dublin afin de découvrir de nouveaux horizons, d'entrer dans la vie professionnelle et de perfectionner son anglais.

Contact : leadifrancesco3@gmail.com

Benoît LEYSTEN

Le Musée du capitalisme. Une exposition citoyenne et engagée

Mots-clés : capitalisme, exposition, citoyenneté active.

Keywords : capitalism, exhibition, active citizenship.

1. Présentation du Musée du capitalisme

Le Musée du capitalisme est une exposition itinérante, interactive et participative dont l'objectif est de permettre à chaque visiteur de mieux saisir et appréhender notre système économique, culturel et social. En offrant un tel espace d'apprentissage et de réflexion critique sur la société d'aujourd'hui, le musée s'est indéniablement inscrit dans une logique, non pas « partisane »¹, mais résolument engagée. C'est ce qui fait l'originalité du projet alors que les institutions muséales sont souvent frileuses lorsqu'il s'agit d'aborder certains sujets polémiques appartenant au présent.

Portée par une dizaine de bénévoles âgés de 24 à 31 ans et inaugurée en février 2014 à la Bibliothèque Universitaire Moretus Plantin de Namur (Belgique), l'exposition a été présentée dans la presse comme le premier musée du capitalisme au monde. L'origine de cette initiative citoyenne est à mettre en lien avec le Musée du communisme à Prague, en République tchèque. Deux ans avant l'inauguration du Musée du capitalisme, l'un de ses contributeurs a découvert cette institution muséale pragoise proposant un aperçu de l'ère communiste. Suite à cette découverte, il s'est renseigné sur l'existence d'un éventuel musée consacré au système capitaliste, en vain. C'est de ce constat d'absence qu'est né la dynamique qui a donné naissance au Musée du capitalisme (*L'Avenir-Namur*, 15 février 2014, p. 32).

La mise en place d'une telle exposition a nécessité un budget de 20.000 euros. Pour ce faire, les initiateurs de ce projet collectif, regroupés au sein d'une association sans but lucratif (ASBL), ont notamment été soutenus par le Bureau International Jeunesse, le Forum Universitaire de Coopération Internationale et de Développement (FUCID) et le service Jeunesse de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Le musée a également pu compter sur

¹ Selon le site officiel du musée. « Présentation – Collectif du Musée du Capitalisme », in *site du Musée du Capitalisme* [en ligne]. Disponible sur : <https://museeducapitalisme.org/presentation/> (consulté le 5 août 2021).

l'apport financier de mécènes privés (*La Libre Belgique-Namur/Luxembourg*, 13 février 2014, p. 15).

Depuis cette inauguration en 2014, le Musée du capitalisme est devenu itinérant, un « musée nomade » selon le site du musée (MUSEE DU CAPITALISME s. d.). Son nom ne doit toutefois pas porter à confusion². Il s'agit bien d'une exposition bilingue français-néerlandais ouverte à tous les publics dès l'âge de 15 ans. D'année en année, elle parcourt la Belgique et, fait intéressant, elle a été jusqu'à maintenant quasiment exclusivement accueillie sur le territoire de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

À l'occasion de sa quatorzième édition en janvier et février 2020, le Musée du capitalisme a posé ses valises à Verviers, au Centre Touristique de la Laine et de la Mode (CTLM). Sa venue était le fruit d'un travail entre plusieurs institutions (Centre Culturel de Dison, Centre Culturel de Verviers, CRVI, etc.) et acteurs issus du monde associatif verviétois, dont le Centre d'Information et d'Éducation Populaire (CIEP). Plusieurs citoyens mais aussi des travailleurs, issus de ces organismes, ont suivi une formation de deux jours pour devenir guide au sein du Musée du capitalisme.



Figure 1 – Musée du capitalisme au CTLM. Photo : Frédéric Muller.

² Par ailleurs, il est intéressant de souligner que le terme « musée » n'est pas protégé en tant que tel (GOB & DROUGUET 2014, p. 55).

En tant qu'animateur en éducation permanente au CIEP Verviers, nous avons nous-même bénéficié de cette formation et guidé au total une dizaine de visites. Cette immersion à l'intérieur même du processus nous permet ainsi d'exploiter un autre point de vue sur ce projet qui, espérons-le, s'avérera complémentaire.

2. La structure et le parcours de l'exposition

Le Musée du capitalisme se définit avant tout comme un espace de réflexion et de débat sur notre système économique qui régit nos vies. Le rôle du guide, loin d'être un expert d'une thématique aussi large, est dès lors, « dans une démarche d'éducation permanente, d'accompagner plus que [de] guider »³.

L'exposition a été subdivisée en quatre espaces qui se succèdent : les origines, les espoirs, les limites et les alternatives au capitalisme.

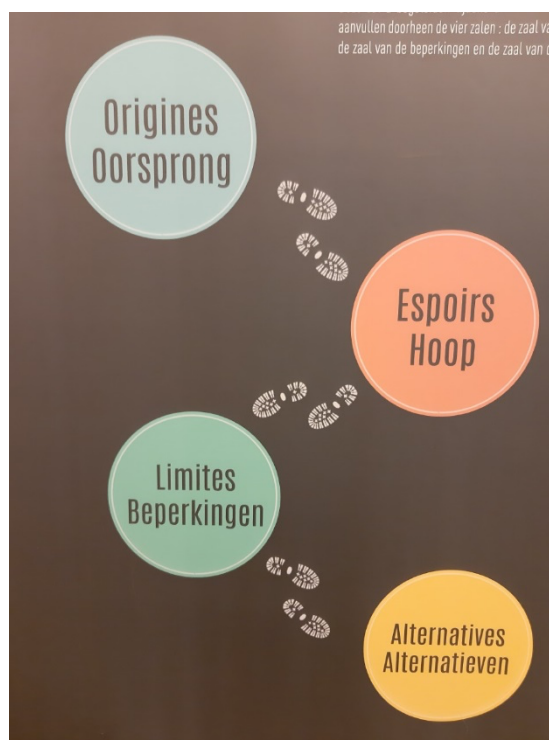


Figure 2 – Les quatre espaces de l'exposition. Photo : Benoît Leysten.

Au sein de la première salle, une définition de cette notion, très souvent connotée, est proposée et débattue avec les visiteurs :

« Le capitalisme est un système caractérisé par l'exigence d'accumulation de profit à travers la propriété privée ».

³ Selon le carnet de formation : *Visites guidées au Musée du capitalisme - guide des guides*, p. 1 [document inédit].

Celle-ci est essentielle car il s'agit du fil rouge de l'exposition. Elle est présente et déconstruite au début de chaque espace. Cette définition, sujette à de nombreux débats dans le domaine académique, est un choix de la part de l'équipe du musée. Après un échange sur cette définition, la visite se poursuit avec la découverte d'une fresque, en forme de planisphère, fournissant quelques dates repères et devant permettre de découvrir les origines du système capitaliste. L'exposition ne donne pas une date précise pour la naissance du capitalisme mais aboutit à une série de réflexions. Ainsi, il serait le moteur des progrès technologiques mais aussi un mécanisme d'exploitation qui serait apparu avec l'accélération des échanges et transferts monétaires. Cette première salle aborde aussi les âges du capitalisme, qui aurait évolué au fil du temps, et insiste sur le fait qu'il existerait différentes formes de capitalisme, se déclinant notamment selon les pays.

Après ce premier espace, le visiteur entre dans la salle des espoirs. Avec la révolution industrielle, le monde occidental a connu un enrichissement dans la deuxième moitié du XX^e siècle et le capitalisme a été le porteur de nombreux espoirs, notamment grâce aux luttes sociales. Devant bénéficier à tous, le système capitaliste a favorisé au fil des décennies : les progrès technologiques, la réduction du temps de travail et le développement des loisirs, la mondialisation et la naissance de nouvelles institutions (ONU, OMS, etc.), l'accès à une consommation de masse, l'accès à une alimentation variée, l'augmentation de l'espérance de vie et le développement du « mythe américain » et du « self-made man »⁴.

Ensuite, les visiteurs progressent dans la troisième salle dite « des limites ». Il s'agit en quelque sorte de l'envers de la médaille de l'espace précédent. On y retrouve l'opacité dont les banques font preuve à l'égard de leurs investissements, un monde de la finance déconnecté de la réalité, une fragilisation des producteurs et agriculteurs face aux grandes multinationales, des inégalités grandissantes dans la répartition des richesses, la pression sur les travailleurs et le mal-être, la surconsommation des biens, l'exploitation de l'Afrique, l'exploitation croissante des ressources naturelles ou encore l'urgence climatique.

⁴ Le rêve américain est l'idée selon laquelle n'importe quelle personne, qu'elle soit fils ou fille d'ouvrier ou de diplomate, peut réussir dans la vie et accomplir une ascension sociale grâce à son travail, sa détermination et son courage.



Figure 3 – Salle des limites. Photo : Benoît Leysten.

Cette salle se termine par un sas exigü où les noms de nombreux objets sont inscrits sur les parois en plusieurs langues. En « noyant » les visiteurs de la sorte, l'idée est de les questionner sur l'obsolescence programmée, l'individualisation des objets ou encore l'omniprésence de la publicité dans nos sociétés contemporaines.



Figure 4 - Entrée du sas. Photo : Benoît Leysten.

L'exposition se clôt par la salle consacrée aux alternatives. Répondant à la célèbre expression attribuée à Margaret Thatcher « *There is no alternative* », la contre-citation de la militante altermondialiste Susan George accueillait les visiteurs verviétois dans ce dernier espace : « *There are thousands of alternatives* ».

L'objectif de cette dernière salle n'est pas de dire qu'il existe une alternative précise et définie, mais, au contraire, de montrer aux visiteurs qu'il existe plusieurs voies possibles pour l'avenir à l'intérieur (via des réformes ou des initiatives citoyennes⁵) ou en dehors même du système (le communisme, l'anarchisme, l'écologie radicale ou encore l'écosocialisme). Le but est aussi de proposer un lieu de débat aux visiteurs afin qu'ils ressentent la possibilité d'agir et deviennent des acteurs de notre système et de son changement. À côté de la fresque finale reprenant de nombreuses alternatives destinées à être débattues, un panneau est aussi présent afin de recueillir les *post-its* ou autocollants des citoyens souhaitant partager leurs propres idées d'alternatives.

⁵ Par exemple un marché financier régulé par l'État, une redistribution égalitaire des profits, le développement des coopératives, un meilleur partage du temps de travail, la licence libre, etc.



Figure 5 - Légende du panneau : « Des idées d'alternatives ? Exprimez-vous ! ». Photo : Benoît Leysten.

Par ailleurs, il faut aussi souligner que cette salle avait été personnalisée par les partenaires verviétois du projet. Afin de sortir du cadre théorique, plusieurs alternatives locales ont été mises en avant sur la fresque en question (comme un magasin coopératif local ou encore la monnaie alternative verviétoise : le Val'Heureux).



Figure 6 - Fresque finale présentant des alternatives (personnalisée avec des initiatives verviétoises). Photo : Louisa Kara.

3. Les outils pédagogiques

L'exposition repose principalement sur des panneaux didactiques, des outils pédagogiques pour l'animation des groupes, des capsules audio et vidéo et quelques objets du quotidien. Outre la question de la collecte de l'objet contemporain et de sa légitimité, nous sommes donc fort éloignés d'une logique d'objets exposés ou d'une collection gérée et conservée à des fins de transmission d'un savoir.

Au-delà de la thématique, l'originalité de cette exposition s'explique aussi par la place dédiée aux outils pédagogiques qui sont disséminés tout au long du parcours. Au vu de leur nombre, nous ne pouvons pas tous les présenter. Les éléments décrits ici-bas ont donc été sélectionnés par nos soins.

Le premier outil sur lequel nous désirons nous attarder est le jeu de la balance. Disposée au sein du premier espace de l'exposition, cette balance permet à plusieurs volontaires de « construire ensemble leur société idéale ». Ces derniers l'élaborent en répartissant différents éléments au fondement même de notre système : la propriété, la richesse, les ressources et la gestion du marché. Chaque paramètre comprend trois poids à placer. Par exemple, le visiteur a le choix, pour le marché, de placer tous ses poids d'un côté de la balance pour obtenir un marché complètement dérégulé ou, au contraire, de l'autre côté afin d'imposer un marché régulé entièrement par l'État. Bien sûr, d'autres répartitions moins extrêmes sont possibles, mais cet exercice permet avant tout de créer une discussion et des échanges. Ce jeu doit par la même occasion démontrer que le système économique est modulable et qu'il existe en réalité une multitude de formes de capitalisme.



Figure 7 – Jeu de la balance dans la salle des origines. Photo : Benoît Leysten.

La question des inégalités sociales est un autre élément crucial abordé au sein de l'exposition. Pour ce faire, l'équipe du musée a mis en place une animation relativement simple, mais percutante, appelée la « marche des privilèges » qui est beaucoup employée en éducation permanente. Le guide fait appel à deux volontaires, de préférence un homme et une femme, qui s'alignent sur un point de départ (« start »). Le guide pose alors une série de questions. Si le volontaire répond par l'affirmative, il peut s'avancer d'une case. Dans le contraire, il reste sur place. L'objectif de cette animation est de démontrer que nous ne partons pas tous avec les mêmes chances. Il s'agit ainsi de remettre en question le mythe du rêve américain présent dans l'espace des espoirs mais aussi d'aborder des thèmes variés comme le féminisme ou les discriminations.



Figure 8 - Marche des privilèges. Photo : Benoît Leysten.

Enfin, un outil est dédié à l'environnement et à la crise climatique. Une sphère, remplie d'eau, représente la terre tandis que l'eau incarne les ressources limitées de la planète. Plus les années passent (de 1800 à 2100), plus le visiteur a la possibilité de se rendre compte que la régénération des ressources naturelles ne suit plus face à la consommation humaine. Ainsi, il s'agit de faire prendre conscience que nous consommons et polluons plus que ce que la terre peut supporter. Divers panneaux, abordant la déforestation, la pollution des rivières et des océans ou encore l'extinction massive des espèces animales, complètent ce focus consacré à l'environnement.

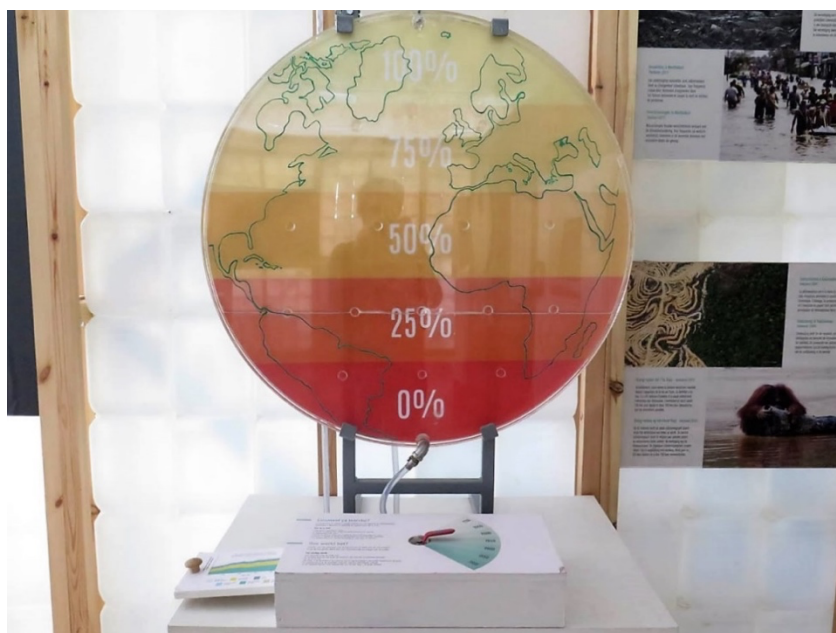


Figure 9 - Focus environnement dans la salle des limites. Photo : Judith Van Parys.

4. Une exposition citoyenne et engagée : une inspiration pour le champ muséal ?

Le Musée du capitalisme est une exposition audacieuse et innovante. Preuve de l'engouement en faveur d'une telle thématique, le projet n'est désormais plus une expérience isolée. Deux autres organisations ont, selon le site du musée, vu le jour depuis février 2014 : le Museum des Kapitalismus à Berlin (juin 2014) et le Museum of Capitalism à Oakland en Californie (2017).

Outre son sujet, la particularité du Musée du capitalisme repose aussi sur son origine citoyenne. Ses concepteurs ont tenté de vulgariser pour un large public un système de plus en plus opaque et difficile à cerner pour de nombreux citoyens. Cette approche a néanmoins ses limites. En adoptant un point de vue global, le rôle des luttes sociales et syndicales est à peine mentionné. Cet aspect historique aurait mérité une plus grande place au sein du parcours. L'absence de commissaires d'exposition est aussi un élément à prendre en considération. Cela peut s'avérer tout autant regrettable pour une exposition qui se veut engagée.

À propos de la lisibilité de l'exposition, la quantité de texte et les très nombreuses animations peuvent se transformer en freins pour les visiteurs, ce qui explique la nécessité pour le guide d'opérer des choix sur les animations et les thématiques présentées. De plus, cette impression de surcharge peut nuire tout spécialement aux visites individuelles. Cette dernière remarque doit toutefois être nuancée puisque le but de l'exposition est, entre autres, de créer des débats et interactions, via la figure du guide, au sein d'un groupe. C'est dans cette optique que l'exposition a été conçue.

Au final, le Musée du capitalisme s'avère être un outil de citoyenneté active. En suscitant la réflexion et le développement de l'esprit critique, le projet s'inscrit dans une dynamique d'éducation et de vulgarisation. Il offre ainsi aux visiteurs un espace de dialogue, de questionnement et de débat sur notre actualité économique, structurant nos vies quotidiennes, et ses impacts sociaux et climatiques. En ce sens, l'exposition se rapproche des missions des organismes de jeunesse devant « favoriser le développement d'une citoyenneté responsable, active, critique et solidaire chez les jeunes »⁶. Les nouveaux statuts de l'ASBL, adoptés en juin 2020, soulignent d'ailleurs cette sensibilisation auprès des jeunes en vue de contribuer à l'exercice d'une citoyenneté active, critique et solidaire (ANNEXES DU MONITEUR BELGE 2020, p. 1). Sans surprise, l'ASBL tente depuis plusieurs années d'être reconnue comme un organisme de jeunesse tout en développant de nouveaux projets. En outre, l'exposition rejoint aussi, selon nous, les critères de l'éducation permanente ayant pour objectif de développer principalement chez les adultes « une prise de conscience et

⁶ Selon le décret fixant les conditions d'agrément et d'octroi de subventions aux organisations de jeunesse du 26 mars 2009.

une connaissance critique des réalités de la société »⁷. Ce dernier élément explique la présence au sein du partenariat d'associations verviétoises actives en éducation permanente.

Le Musée du capitalisme témoigne également d'une dynamique séduisante incitant à questionner le modèle muséal traditionnel. Nous ne rentrerons pas ici dans une réflexion pointue sur la définition même du musée ainsi que ses missions, une réflexion déjà initiée par l'ICOM (Conseil international des musées) en 2019⁸ et sujette à de nombreux débats depuis de nombreuses années⁹. Si nous nous référons à la définition actuelle du musée adoptée par l'ICOM en 2007¹⁰, le Musée du capitalisme ne remplit pas tous les critères d'un musée traditionnel. Il n'est pas une institution permanente même si l'ASBL est à la recherche d'un lieu pour accueillir l'exposition de manière fixe et permanente. Il ne s'agit pas non plus d'un lieu qui acquiert, conserve, étudie et transmet un patrimoine matériel ou immatériel en lien avec le capitalisme. Le projet ne répond d'ailleurs pas aux critères fixés par la Fédération Wallonie-Bruxelles imposant, entre autres, aux institutions souhaitant être reconnues comme musée de « disposer d'une collection permanente présentant un intérêt patrimonial »¹¹. En somme, le Musée du capitalisme semble fort éloigné du champ muséal. Or, l'institution s'est bien dénommée « musée ». L'utilisation de ce terme est évidemment une allusion au Musée du communisme à Prague qui conserve les traces matérielles d'une époque aujourd'hui révolue, alors que le Musée du capitalisme s'interroge sur un système économique, social et culturel qui structure notre société actuelle.

⁷ Selon l'article 1^{er} du décret du 17 juillet 2003 relatif au développement de l'action d'éducation permanente dans le champ de la vie associative (modifié le 14 novembre 2018).

⁸ Pour rappel, suite à d'intenses débats, l'assemblée générale extraordinaire de l'ICOM a reporté en septembre 2019 son vote sur la nouvelle définition du musée : « les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous les peuples. Les musées n'ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour les diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire ». Une nouvelle définition du musée devait être proposée et adoptée en 2022 (RAOUL-DUVAL 2019, p. 12-14).

⁹ Cet élément était par exemple déjà perceptible en 2017 via la publication de François Mairesse, professeur de muséologie à l'Université Sorbonne nouvelle. Son ouvrage, reposant notamment sur une quarantaine de contributions de chercheurs et professionnels du champ muséal, illustre parfaitement les différentes visions d'un musée et de ses missions, variant notamment selon certaines régions du globe (MAIRESSE 2017).

¹⁰ « Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation » (GOB & DROUGUET 2014, p. 44).

¹¹ Article 7 du décret relatif au secteur muséal en Communauté française du 25 avril 2019.

La prochaine orientation de l'ICOM, devant fixer tant la définition que les missions des musées du XXI^e siècle¹², accentuera peut-être l'intérêt des institutions muséales envers les défis actuels, mais aussi futurs, de notre société contemporaine en dépassant les missions de préservation et de transmission. Ainsi, les musées pourraient s'emparer davantage de sujets en lien avec la crise climatique, la dégradation de l'environnement, la diversité culturelle ou encore l'exclusion sociale de nombreuses communautés, comme le soulignait déjà en 2009 Robert Janes (JANES 2009) qui a récemment co-dirigé avec Richard Sandell un ouvrage dédié à l'« activisme muséal », indispensable selon eux aux pratiques muséales de ce siècle (JANES & SANDELL 2019). Si une telle voie est choisie par le champ muséal mais aussi actée et concrétisée par les autorités politiques, le Musée du capitalisme pourra peut-être servir de source d'inspiration pour les musées de demain, notamment au travers la mise en place d'expositions plus participatives et engagées. En Belgique francophone, la frontière entre les missions des musées, des organismes de jeunesse et de l'éducation permanente pourrait alors être considérablement réduite.

Liste des abréviations

CIEP : Centre d'Information et d'Éducation Populaire.

CRVI : Centre Régional de Verviers pour l'Intégration.

CTLM : Centre Touristique de la Laine et de la Mode.

ICOM : Conseil international des musées.

Bibliographie

AERTS Benoît, 2014 : « "Le seul musée de ce type au monde" », *La Libre Belgique-Namur/Luxembourg*, 13 février, p. 15.

ANNEXES DU MONITEUR BELGE, 2020 : *Assemblée générale du Musée du capitalisme du 22 juin 2020*, 5 octobre, p. 1.

BRULON SOARES Bruno, 2020 : « Définir le musée : défis et compromis au XXI^e siècle », *ICOFOM Study Series*, n° 48-2, décembre, p. 33-50.

GOB André & DROUGUET Noémie, 2014 : *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin [4^e édition].

¹² Pour en saisir tous les enjeux, nous renvoyons nos lecteurs vers le texte de Bruno Brulon Soares, professeur en muséologie à l'Université fédérale de Rio de Janeiro (SOARES BRULON 2020).

JANES Robert, 2009 : *Museums in a Troubled World : Renewal, Irrelevance or Collapse ?*, Londres et New York, Routledge.

JANES Robert & SANDELL Richard, 2019 : *Museum activism*, Londres et New York, Routledge.

MAIRESSE François (dir.), 2017 : *Définir le musée du XXI^e siècle. Matériaux pour une discussion*, Paris, ICOFOM.

MUSEE DU CAPITALISME, s. d. : « Musée Nomade – Musée Itinérant », in *site du Musée du Capitalisme* [en ligne]. Disponible sur : <https://museeducapitalisme.org/projets/musee-nomade/> (consulté le 5 août 2021).

RAOUL-DUVAL Juliette, 2019 : « Vif débat sur la "définition des musées" à l'Icom ? », *La Lettre de l'OCIM*, n° 186, novembre-décembre, p. 12-14.

ROQUINY Marie, 2014 : « Musée du capitalisme, un espace citoyen », *L'Avenir-Namur*, 15 février, p. 32.

Notice biographique

Benoît Leysten est titulaire d'un master en Histoire de l'Université de Liège (2016-2018). Diplômé avec distinction, il a consacré son mémoire au libéralisme liégeois et au Mouvement wallon dans les années 1960 et 1970. Il est aussi titulaire d'un master en Histoire de l'art et archéologie (à finalité spécialisée en Muséologie) entrepris à l'Université de Liège en 2018-2019.

Contact : benoit.leysten@hotmail.com

Eduardo POLIDORI

Voir l'« Histoire du Brésil » au Museu Paulista : un bref essai sur les « guides de visite » (c. 1900 - c. 1940)

Mots-clés : Museu Paulista, Herman von Ihering, Afonso Taunay, Histoire des Expositions et des collections.

Keywords : Museu Paulista, Herman von Ihering, Afonso Taunay, History of Exhibitions and Collections.

Introduction

À l'occasion du 73^e anniversaire de l'indépendance politique du Brésil, le 7 septembre 1895, le « Museu Paulista » a été inauguré dans la capitale de São Paulo, l'état le plus riche de la nouvelle République – établie elle-même six ans plus tôt. L'histoire naturelle a été choisie pour diriger la formation des collections de ce qui était alors le premier musée de la ville. En fait, la collection du musée a commencé avec la donation de la collection de Joaquim Sertório, homme d'affaires et collectionneur d'objets historiques, ethnographiques et d'histoire naturelle (minéralogie, botanique etc.). Les collections – avec l'immeuble qui les accueillait – ont été achetées par Francisco de Paula Mayrink, homme d'affaires, qui a donné ensuite les collections au gouvernement républicain au début de 1890.

Au cours de cette même année, l'ingénieur et architecte italien Tommaso Gaudenzio Bezzi venait d'achever la construction du « palais » en style Néo-Renaissance à l'Ipiranga – à cette époque une région loin du centre-ville, où il n'y avait que des petites fermes dispersées entre elles-mêmes (fig. 1). Le monument architectural a été bâti là où l'indépendance avait eu lieu en 1822. La raison de sa commande était de rendre hommage à la monarchie et à la dynastie Orléans-Bragance – tombée l'année précédente, le 15 novembre 1889.



Figure 1 - « Le monumeto de l'Ipiranga », c. 1890, Guilherme Gaensly. Collection du Museu Paulista de l'Université de São Paulo. Photo : Wikimedia Commons.

Le gouvernement républicain a décidé d'y installer un musée d'histoire naturelle, mais aussi un « panthéon commémoratif » pour la mémoire des « grands hommes » de la formation de l'état indépendant mais également pour les faits les plus remarquables de l'histoire nationale - la peinture d'histoire en grand format de Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905) a été commandée pour la « Salle d'Honneur » et pour y rester fixé. Le projet à partir duquel le musée s'est développé était, avant tout, un projet de commémoratif (fig. 2).

Le décret n° 256 (26 juillet 1894) jeta les bases du « musée de la République » et la politique d'acquisition fut établie : l'histoire naturelle (la zoologie, la botanique, la géologie etc.), l'ethnologie, l'archéologie, la numismatique, les objets historiques (la peinture de thématique historique incluse) devraient constituer la première collection publique de l'État de São Paulo.



Figure 2 – « Independência ou Morte ! », huile sur toile, 760 x 415 cm, 1888, Collection du Museu Paulista de l'Université de São Paulo. Photo : Wikimedia Commons.

Concernant la gestion du musée, le zoologue allemand Hermann von Ihering a été invité personnellement par le géologue Orville A. Derby, directeur de la « Comissão Geológica e Geográfica de l'État de São Paulo », institution fondée en 1886 responsable pour mapper les territoires encore inexplorés et avec qui il avait travaillé dans les années 1880 au « Musée National », où il a été chargé des recherches zoologiques. Von Ihering avait le curriculum pour s'occuper de la mission : il était médecin de formation, mais aussi un scientifique très bien connu dans l'Amérique du Sud, en Europe (surtout dans l'Empire Allemand, où son père, Rudolph von Ihering (1818-1892), était l'un des juristes les plus renommés) et aux États-Unis – où il était bien connu par l'ichtyologiste nord-américain George Brown-Goode, l'auteur du livre *The Principles of Museum Administration*, et avec qui il échangeait régulièrement des lettres.

L'invitation ne concernait alors que la reconnaissance du rôle central de Von Ihering dans la scène scientifique brésilienne de la fin du XIX^e siècle. À São Paulo, il y a eu une riche opportunité de faire organiser, étudier et exposer les collections. Pour « imaginer » le musée de Von Ihering, il faut examiner le guide de visite publié en 1907 – l'une des sources les plus importantes pour comprendre l'organisation du parcours de visite – en tout cas du point de vue de l'exposition des collections.

1. « Voir » l'histoire au « Museu Paulista » de Von Ihering (1894-1916)

Le *Guia pelas collecções do Museu Paulista* (ci-après dénommé « le guide de 1907 ») a été le premier effort de systématisation du parcours de visitation publique au « Museu Paulista ». Le guide de 1907 présente une brève introduction sur le contenu de chaque salle de visitation, où les visiteurs pouvaient organiser leur visite selon leurs propres intérêts.

Dans la « Salle d'Honneur », renommée « Salle B-17 », il y avait la monumentale peinture d'histoire « Independência ou Morte ! ». Le guide ne mentionne pas l'existence d'autres objets, mais il nous semble que l'exposition isolée de cette peinture était possible – elle était l'objet le plus remarquable du projet de célébration de l'État indépendant. La collection historique était exposée dans les salles « B-08 » et « B-09 », derrière l'escalier centrale du bâtiment. En plus des « objets historiques », il y avait dans la salle « B-8 » la « galerie des hommes illustres » – essentiellement composée de six portraits commandés (1901-1902) à Benedicto Calixto (1853-1927), peintre d'histoire.



Figure 3 – « Retrato de D. Pedro I », Benedicto Calixto, huile sur toile, 141 x 100 cm, 1902, Collection du Museu Paulista de l'Université de São Paulo. Photos : Wikimedia Commons.

Figure 4 – « Retrato de José Bonifácio de Andrada e Silva », Benedicto Calixto, huile sur toile, 142 x 100 cm, 1902, Collection du Museu Paulista de l'Université de São Paulo. Source : Wikimedia Commons.

Figure 5 – « Retrato de Padre José de Anchieta », Benedicto Calixto, huile sur toile, 140,5 x 101 cm, 1902, Collection du Museu Paulista de l'Université de São Paulo. Source : Wikimedia Commons.

Le visiteur pouvait y voir les portraits historiques de l'empereur Pierre I^{er} de Bragance (1798-1834), le « héros de l'État indépendant » (fig. 3), de José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), le « patriarche de l'indépendance » (fig. 4), du père jésuite José de Anchieta, « fondateur de la ville de São Paulo en 1554 » (fig. 5). Juste à côté, la salle « B-09 » avaient des armes de feu de l'époque coloniale et impériale, aussi bien que des objets biographiques des autorités civiles et militaires. La peinture d'histoire « Fundação de São Vicente » (1900) (fig. 6), commandée à Benedicto Calixto dans le cadre de la célébration du 400^e anniversaire du Brésil en 1900 et envoyée ensuite au « Museu Paulista », était exposée dans la salle de géologie et minéralogie, « B-11 ».



Figure 6 – « Funda o de S o Vicente », huile sur toile, 385 x 192 cm, 1900, Collection du Museu Paulista de l'Université de S o Paulo. Photo : Wikimedia Commons.

Isolée des objets exposés dans les salles « B-08 » et « B-09 », la peinture était la première peinture d'histoire de la collection historique et joua un rôle central dans la « célébration de l'histoire de S o Paulo et du Brésil » au début du XX^e siècle : il faut garder à l'esprit que la ville de « S o Vicente » témoigne du début de la colonisation au Brésil et de la formation historique de la nation. La salle « B-11 » conjugait alors les deux projets du « Museu Paulista » : célébrer la formation naturelle et historique du territoire – et c' st pour cela que la peinture y a été mise. Au début du XX^e siècle, le visiteur pouvait connaître l'histoire du Brésil à partir de la biographie des « hommes illustres » de S o Paulo et des  v nements politiques qui ont eu lieu au départ d'une réflexion suscitée par les tableaux et portraits exposés.

Le visiteur de 1907 pouvait trouver dans l'aile est de l'édifice la collections des oiseaux (« B-01 », « B-02 » et « B-03 »), des serpents (« B-04 »), des amphibiens et des reptiles (« B-05 ») et des poissons (« B-06 »). Avant de rentrer dans la Salle d'Honneur – située dans le corps central de l'édifice –, la dernière salle de l'aile était dédiée à la collection des insectes (« B-07 »). Dans l'aile ouest, le visiteur pouvait trouver la salle des coraux, coquillages, crabes et araignées (« B-10 ») et ensuite la salle « B-11 », où les collections de minéralogie et paléontologie ont été exposées avec la « Funda o de S. Vicente » (1900).

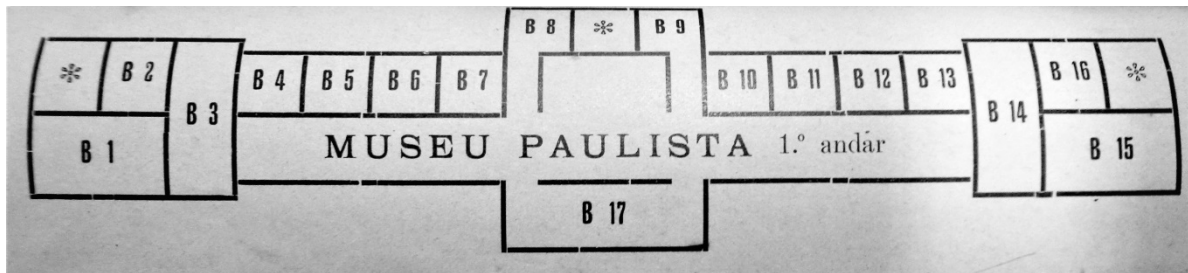


Figure 7 - « Guia pelas Collecções do Museu Paulista - São Paulo, Brazil », 1907. Collection de la Bibliothèque du Museu Paulista de l'Université de São Paulo.

La peinture d'histoire semble constituer un jalon pour diviser les collections de l'histoire « naturelle » et « humaine » : les collections d'ethnographie et d'archéologie, de numismatique et des cultures indigènes pouvaient être trouvées dans les salles « B-12 », « B-13 », « B-14 » et « B-16 ». Dans les dernières salles de l'aile ouest, « B-15 » et « B-16 », il y avait la collection de mammifères.

Le visiteur de 1907 pouvait observer l'histoire naturelle, mais aussi l'histoire de la nation, dans le musée « de » Hermann von Ihering. Les tableaux exposés permettaient de comprendre le récit historique autour de la célébration et de l'événement ou la fondation de la colonie (1532), de l'État impérial (1822) et de la République - le musée lui-même a été un jalon des plus significatifs. La célébration de l'histoire et de la nature fait de ce musée un « musée encyclopédique », mais aussi un « panthéon » commémoratif jusqu'en 1916.

2. « Voir » l'histoire au « Museu Paulista » de Afonso Taunay (1917-1945)

Jusqu'en mai 1916, Hermann von Ihering a été le directeur du « Museu Paulista ». Il fut accusé de « mauvaise gestion », raison pour laquelle il s'est éloigné de son poste. Selon quelques recherches récentes (car il n'était pas d'accord avec les actions contre la nature), les forêts ont été de plus en plus détruites, surtout à São Paulo, à cause de l'exploitation intensive de la terre. Cette « raison politique » a été peut-être le point de départ des conflits - en tout cas, il a été reconnu coupable et démissionné de ses fonctions. Hermann von Ihering est disparu en 1930. Il est devenu le « père de l'écologie brésilienne » quelques décennies après sa disparition.

L'avocat et journaliste Armando Prado a été embauché pour la direction du musée. Sa gestion n'était qu'une formalité jusqu'en février 1917 quand l'ingénieur, professeur de physique expérimentale et membre de l'« Institut Historique et Géographique de São Paulo », Afonso Taunay (1876-1958), a été enfin embauché comme nouveau directeur - et responsable de la redéfinition de la muséographie et du développement des collections historiques en lien avec la célébration du « Centenaire de l'Indépendance » en 1922.

Les nouveaux objets et la nouvelle exposition organisés par Afonso Taunay ont eu lieu pendant au cours de son mandat, jusqu'en 1945. Il a commandé des peintures et des sculptures aux artistes les plus respectés de l'époque – brésiliens et étrangers – pour l'élaboration du projet décoratif pour l'intérieur de l'édifice monumental où le « Museu Paulista » était installé depuis l'année 1894. Il a publié un nouveau « guide de visite » en 1937 pour situer les visiteurs dans les collections historiques élargies. Quel « récit de l'histoire nationale » le visiteur des années 1920, 1930 et 1940 pouvait-il alors rencontrer ?

Les changements affectant l'exposition ont commencé juste après la nomination de A. Taunay : en décembre 1917, le directeur a inauguré la première salle (« A-10 ») dédiée à la collection historique : il s'agissait d'objets cartographiques, lettres et documents diversifiés sur la formation historique « pacifique », du territoire de la nation brésilienne.

Avant tout, il faut préciser que le « projet décoratif » et les nouveaux objets acquis lors de l'agrandissement de la collection du musée ne sont pas le résultat d'un processus continu. Taunay avait fait ses efforts au cours des décennies où il était chargé de la direction : le guide susmentionné a été publié en 1937 justement parce que ce n'est qu'à cette date que le directeur était sûr que les collections et l'exposition soient finis. Au cours des années 1920, 1930 et 1940, il est devenu l'autorité la plus remarquable de l'histoire du Brésil. L'« ingénierie historique » d'Afonso Taunay avait transformé le « Museu Paulista » effectivement en un « musée national », où l'histoire de São Paulo « était » l'histoire du Brésil.

Ces changements peuvent être compris à partir de l'exemple de la salle « A-10 », que nous allons à présent aborder. Jetons maintenant un bref coup-d'œil au musée que le visiteur pouvait rencontrer en 1937.

Selon le guide, les collections historiques ont été organisées en 17 salles d'exposition. Dans le « Hall » du musée, il y avait deux grandes sculptures en marbre – les deux commandées par Taunay à Luigi Brizzolara, sculpteur italien – pour représenter « Antonio Raposo Tavares » et « Fernão Dias Paes Leme », explorateurs de la période coloniale et « héros » de l'expansion du territoire brésilien. Il y avait aussi quatre portraits historiques des principaux personnages de la colonisation commandés à José Wasth Rodrigues (1891-1957), peintre d'histoire : le roi Jean III^e de Portugal, le navigateur portugais « Martim Afonso de Souza », responsable pour l'établissement de la colonie à São Vicente, le chef indigène « Tibiriçá » et son petit-fils et « João Ramalho » et son petit-fils.



Figure 8 - « Escultura de Antonio Raposo Tavares », Luigi Brizzolara, marbre, 395 x 182 cm, 1922, Collection du Museu Paulista de l'Université de São Paulo. Photo : Wikimedia Commons.

Figure 9 - « Escultura de Fernão Dias Pais Leme », Luigi Brizzolara, marbre, 400 x 165 cm, 1922, Collection du Museu Paulista de l'Université de São Paulo. Photo : Wikimedia Commons.

Bref, le visiteur pouvait rencontrer la formation historique du territoire national (salle « A-10 »), l'ancienne ville de São Paulo et son iconographie (« A-11 » et « A-12 »), la « vie domestique » et la topographie urbaine de l'ancienne ville en 1840 (« A-13 », « A-14 » et « A-15 »), les arts « primitifs et religieux », meubles inclus (« A-16 »). Dans la même galerie que les salles d'exposition, il y avait encore une salle pour les expéditions fluviales des XVII^e et XVIII^e siècles (« A-09 ») et aux inventeurs « Père Bartholomeu de Gusmão » et à « Alberto Santos Dumont », inventeurs de l'aérostate d'air chaud et de l'avion respectivement (salles « B-09 » et « B-10 »).

Afonso Taunay s'est occupé de « refonder » la collection de peintures : il a demandé d'envoyer les tableaux historiques de la collection de la Pinacothèque de l'État de São Paulo (fondée en 1905) au « Museu Paulista ». Il s'agissait de ceux qu'il voulait utiliser dans la nouvelle exposition : « Partida da Monção », « Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500 » et « Fundação da Cidade de São Paulo ». Ils ont été installés respectivement dans les salles « A-09 », « A-12 » et « A-15 ».

En outre, Afonso Taunay a été commanditaire des œuvres d'art. Par exemple, dans les escaliers, Taunay a commandé une série sculpturale : l'empereur Pierre I^{er} au centre et à son entourage les « bandeirantes », « constructeurs du territoire brésilien » – selon le récit historique qu'il avait élaboré pour le musée. Pour la « Salle d'Honneur », Taunay a

commandé quatre tableaux historiques : « Sessão das Cortes de Lisboa » et « Príncipe Dom Pedro e Jorge de Avilez a Bordo da Fragata União » à Oscar P. da Silva et les portraits de l'impératrice Leopoldina », épouse de Pierre I^{er}, et « Maria Quitéria de Jesus Medeiros », l'héroïne de l'expulsion de l'armée portugaise, à Domenico Failutti (1872-1923), peintre italien.

Les événements représentés sur les tableaux historiques commandés par A. Taunay – aussi bien que les personnages portraiturés – témoignent le « processus historique » et non seulement le « fait historique » – c'est-à-dire, la « proclamation de l'indépendance » au tableau de Pedro Américo Figueiredo de Mello susmentionné. Enfin, la « Salle d'Honneur » était la fin du parcours prévu. Pour mieux comprendre les changements de l'exposition de la collection historique, il faut revenir à la salle « A-10 », le début de ce parcours et où le tableau (aussi susmentionné) « Fundação de São Vicente » était exposé depuis 1917.



Figure 10 – Photographie de la « Salle d'Honneur » dans le guide de 1937 : « Independência ou Morte ! » à gauche et « Maria Quitéria de Jesus Medeiros », de Domenico Failutti, huile sur toile, 233 x 133 cm, 1920, à droite. Collection de la Bibliothèque du Museu Paulista de l'Université de São Paulo.



Figure 11 - Une autre perspective de la « Salle d'Honneur » dans le guide de 1937 : « Sessão das Cortes de Lisboa, huile sur toile, 315 x 262 cm, 1922, à gauche et « Príncipe Dom Pedro e Jorge de Avilez a Bordo da Fragata União », huile sur toile, 330 x 277 cm, 1922, à droite. Collection de la Bibliothèque du Museu Paulista de l'Université de São Paulo.

3. De l'événement célébré au début de l'encadrement historique : la « Fundação de São Vicente » au Museu Paulista (1900-1945)

Les salles où la collection historique était exposée jusqu'en 1917, « B-08 » et « B-09 », n'avaient pas survécu aux débuts de l'administration de Afonso Taunay car, selon lui, jusqu'à ce moment-là, Von Ihering n'avait pas bien adapté les objets à l'exposition auparavant montrée. Inaugurée le 24 décembre 1917, la salle « A-10 » était le début du parcours autour de la collection historique, nous l'avons déjà dit. La conception visuelle de la salle témoigne de la différence de ce que c'était « voir l'histoire » dans les expositions de Von Ihering et de Afonso Taunay.

Taunay a repris les portraits historiques susmentionnés exposés à l'ancienne salle B-08 et il les a installés autour de la peinture « Fundação de São Vicente », aussi enlevée de la salle « B-11 », où elle partageait l'espace avec des collections géologiques et dont le sens était la formation « naturelle et historique » du territoire de la nation. En mettant les portraits à proximité, il faut avoir à l'esprit que les portraiturés devenaient une partie spécifique de l'histoire du Brésil : la « galerie des hommes illustres » n'était plus. Bien que l'importance de ces hommes soit maintenue, le terme « illustre » qualifie l'histoire elle-même : c'est la biographie de la nation. Le tableau historique « Fundação de São Vicente », que Taunay a installé au centre de la disposition visuelle, a réordonné les portraits, les cartes, les lettres et les documents officiels disposés à son entourage.

Plus que commémorer l'événement de la fondation de la première colonie, il faut percevoir l'encadrement processuel de l'histoire à partir de la ville de São Vicente : ces changements sont observables grâce aux objets que Taunay a installé dans la salle « A-10 », où il continue d'ajouter des objets, des portraits et documents papier au fil des ans.

En 1922, il a installé juste en face de la peinture la « Carte Générale » des chemins vers l'intérieur du territoire : une carte en grand format de tous les chemins utilisés au XVII^e siècle pour l'exploration du territoire, ce que donne l'idée de la relation entre eux : la formation de la nation a commencé par la côte maritime à São Vicente, d'où sont partis les expéditions d'exploration et de colonisation qui ont formé le territoire national, toujours à partir de São Paulo, de la fondation de la colonie jusqu'à la proclamation de l'indépendance.



Figure 12 - Le tableau « Funda o de S o Vicente » exposé dans la salle « A-10 », selon le guide de 1937 - à droite, le portrait de « Padre José de Anchieta » : la « funda o » de la colonie et le « fondateur » de la ville de S o Paulo. Collection de la Bibliothèque du Museu Paulista de l'Université de S o Paulo.



Figure 13. Juste en face du tableau « Fundação de São Vicente », il y avait la « Carte Générale » et à sa droite les portraits de « D. Pedro I^{er} » et de l'explorateur et militaire « Domingos Jorge Velho », huile sur toile, 160 x 99 cm, 1903, de Benedicto Calixto : Les « explorateurs » (« Bandeirantes ») sont partis de São Vicente pour « découvrir et conquérir les territoires » qui deviendraient le pays, selon l'exposition de Afonso Taunay. Collection de la Bibliothèque du Museu Paulista de l'Université de São Paulo.

Imaginer les parcours de visite au « Museu Paulista » dans la première moitié du XX^e siècle est possible : les deux « guides » ont constitué les sources fondamentales pour comprendre l'historicité de la muséographie – particulièrement le guide de 1937, enrichi des photographies des salles d'exposition. Le cas de la peinture « Fundação de São Vicente » est singulier et nous a aidé à tenir en compte les changements qui ont eu lieu entre 1907 et 1937. Les objets ont revêtu des sens différents, en fonction de la manière dont ils ont été exposés. Quoiqu'il en soit, qu'il s'agisse de l'événement où de l'encadrement historique, l'histoire est toujours concentrée dans la période entre la fondation de la colonie (1532) et la proclamation de l'indépendance (1822). Autrement dit, au « Museu Paulista » au cours de la première moitié du XX^e siècle, l'histoire du Brésil est toujours l'histoire de São Paulo, soit dans la colonie, dans l'Empire et surtout dans la République.

Bibliographie

ALVES Ana Maria de Alencar, 2001 : *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder. O Museu Paulista 1893-1922*, São Paulo, Humanitas/EDUSP.

BREFFÉ Ana Cláudia Fonseca, 2005 : *O Museu Paulista – Afonso Taunay e a memória nacional*, São Paulo, Editora UNESP/Museu Paulista.

CAVALCANTI SIMIONI Ana Paula, 2014 : « Les portraits de l'Impératrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible sur <http://journals.openedition.org/nuevomundo/66390> (consulté le 27 mars 2021).

Décret 256 de 26 juillet 1894. Collection de l'« Assembleia Legislativa do Estado de S. Paulo ». Disponible sur : <https://app.al.sp.gov.br/acervohistorico/> (date de consultation inconnue).

IHERING Hermann von, 1907 : *Guia pelas colleções do Museu Paulista*, São Paulo, Typographia Cardozo Filho.

LIMA JR Carlos Rogério, 2015 : *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

MARINS Paulo César Garcez, 2007 : « Nas matas com poses de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. », *Revista do IEB*, n° 44, p. 77-104.

MONTEIRO Michelli Cristine Scapol, 2012 : *Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana*, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

MORAES Fábio Rodrigo, 2008 : « Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. », *Anais do Museu Paulista*, vol. 16, n° 1, p. 203-233.

NERY Pedro, 2015 : *Arte, pátria e civilização. A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo. (1893-1912)*, São Paulo, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo.

PICCOLI Valéria (dir.), 2016 : *Coleções em Diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo*, São Paulo, Pinacoteca de São Paulo.

PITTA Fernanda Mendonça, 2013 : *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*, São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

POLIDORI Eduardo, 2018 : *Fundação de São Vicente, de Benedito Calixto: composição, musealização e apropriação (1900-1932)*, São Paulo, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo.

TAUNAY Afonso Teixeira d'Escragnoles, 1937 : *Guia da Secção Historica do Museu Paulista*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Notice biographique

Eduardo Polidori est historien et titulaire d'un master en Muséologie de l'Université de São Paulo en 2018. Il est actuellement assistant de recherche au Museu Paulista (2020-2022). Il poursuit des recherches sur l'histoire des musées et des collections.

Contact : eduardo.polidori@gmail.com

NOTES DE LECTURE

Leonor HERNÁNDEZ

**« Introdução à Sociomuseologia » de Judite Primo
et Mário Moutinho**

Référence : PRIMO Judite & MOUTINHO Mário, *Introdução à Sociomuseologia* Lisbonne, Edições Universitárias Lusófonas, 2020 (ouvrage publié en portugais).

Mots-clés : muséologie sociale, nouvelle muséologie, Amérique latine, Brésil.

Keywords : social museology, new museology, latin America, Brazil.

Qu'est-ce que la Muséologie Sociale ? Les discussions et disputes épistémologiques autour de la reconnaissance de la muséologie en tant que discipline académique sont toujours en cours et bon nombre de personnes, même au sein de l'Académie, ignorent encore son existence ou nient sa légitimité. Néanmoins, la branche a connu, comme toutes les autres, une importante évolution au cours des années, a vu la naissance de courants de pensée parfois contradictoires et de sous-disciplines.

Ici, comme partout ailleurs, les visions du monde antagoniques des actrices, acteurs, auteur-e-s et penseurs s'affrontent. Au sein de la communauté muséologique, il n'est plus nécessaire d'introduire le mouvement appelé « Nouvelle Muséologie » qui a été pensé, défendu et pratiqué par des noms désormais connus de tous et toutes et qui est certainement au moins abordé dans toutes les universités proposant des diplômes de Muséologie. Il n'en va pas de même de la Muséologie Sociale qui est encore largement inconnue dans nos contrées d'Europe centrale.

L'*Introdução à Sociomuseologia*, éditée par Judite Primo et Mário Moutinho, apparaît comme un premier pas nécessaire pour une plus ample divulgation de la théorie et de la pratique de la Muséologie Sociale. Sa publication en 2020 par les Éditions Universitaires Lusophones s'inscrit dans l'élargissement de la politique éditoriale du Département de Muséologie de l'Université Lusophone des Humanités et Technologies (ULHT), dans la lignée des *Cadernos de Sociomuseologia* (Cahiers de Muséologie Sociale) qu'elle édite depuis 1993. Le livre réunit les articles de vingt-quatre auteur-e-s sur un peu plus de cinq cents pages. Il est structuré en trois chapitres qui comprennent chacun un nombre différent de contributions. Le premier chapitre est consacré aux textes introductifs ; il comprend six articles. Le deuxième chapitre avec quatre articles est intitulé « Muséologie Sociale : formes et pratiques » et le troisième, avec ses treize articles, le plus volumineux, s'intitule

« Perspectives multiples : sujets de débat ». L'ouvrage réunit des textes déjà parus ailleurs. À l'exception de deux articles en espagnol, tous sont rédigés en portugais. Dans cette note, les contributions les plus importantes aux yeux de l'auteure sont présentées de manière plus détaillée.

Le premier chapitre, consacré aux textes introductifs, s'ouvre avec un article fondamental de Moutinho et Primo, intitulé « Références théoriques de la Sociomuséologie¹ ». Les auteurs insistent sur le fait que « la Sociomuséologie n'est pas une nouvelle manière d'appeler la Nouvelle Muséologie, mais doit plutôt être comprise comme une approche multidisciplinaire de la pratique et de la pensée muséologique, considérée comme une ressource pour le développement durable de l'humanité, basée sur l'égalité des chances ainsi que sur l'inclusion sociale et économique et fondée sur l'interdisciplinarité avec les autres domaines de connaissance. » L'article rappelle que, pendant longtemps, la notion de muséologie et la nature matérielle des musées étaient des concepts relativement consensuels. La muséologie était une technique de travail développée dans les musées, englobant différentes techniques appliquées à la collection, la conservation et la restauration d'objets muséaux. Le musée était un édifice plus ou moins somptueux où l'on conservait des collections d'objets destinés à y être présentés. Les objets choisis étaient marqués par une forme de valeur symbolique ou réelle, en général liée à la rareté, à la beauté ou à l'authenticité. Ce type de musée et cette muséologie, largement décrits, ont fait l'objet de réflexions philosophiques, historiques, anthropologiques, sociologiques. Ils ont fait l'objet de critiques substantielles, comme la fameuse réflexion d'Adorno selon laquelle le musée et le mausolée sont connectés davantage que par une simple association phonétique, les musées étant les sépulcres de la famille des œuvres d'art. Ces musées, en tant que réalité incontournable, ont été à l'origine de la première définition du musée par l'ICOM en 1946. Les auteurs rappellent néanmoins qu'à cette époque il existait déjà une pensée qui cherchait un autre lieu pour les musées, une logique plus proche de leurs environnements. Cette approche a notamment été exprimée par Alma Wittlin qui, en 1949 déjà, posait la question fondamentale de savoir comment les musées pourraient mieux répondre aux besoins non satisfaits (« *unmet needs* ») des personnes. Les auteurs terminent cette synthèse en suggérant que « tout se passe comme si une nouvelle prise de conscience des défis auxquels la société occidentale est confrontée se construisait sur les décombres

¹ L'emploi des termes n'est pas encore consolidé. Au Brésil, qui s'est établi comme un important champ d'action et de réflexion dans le domaine, les termes *Museologia Social* et *Sociomuseologia* sont utilisés comme synonymes. Les auteurs soutiennent toutefois qu'il serait préférable de distinguer les deux, la Muséologie Sociale devant être comprise comme « la pratique de muséologie d'inspiration communautaire », tandis que la Socio-muséologie serait « un nouveau champ disciplinaire qui cherche à clarifier et, d'une certaine manière, à dynamiser les nouvelles pratiques muséologiques au service du développement. » (PRIMO & MOUTINHO 2020, p. 26) Les auteurs CHAGAS, PRIMO et *alii* critiquent cette distinction qui tend à reproduire un discours colonialiste (CHAGAS, PRIMO et *alii*, p. 63). La traduction allemande de cet article a été publiée in : GESSER, GORGUS & JANNELLI (éd.), *Das subjektive Museum. Partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolitischem Engagement*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2020, p. 27-44.

de la Seconde Guerre mondiale. Une prise de conscience d'une nouvelle responsabilité sociale qui couvrirait les différents domaines de la connaissance. Et, naturellement, la muséologie ne serait pas étrangère à ce processus. » (PRIMO & MOUTINHO 2020, p. 20).

À partir de là, les auteurs retracent l'histoire de la Muséologie Sociale en suivant ses moments charnières et ses textes fondateurs. Ils distinguent trois étapes : la première, marquée par l'écomuséologie et la Déclaration de Santiago du Chili de 1972, la deuxième, marquée par la Nouvelle Muséologie et la Déclaration du Québec de 1984, et une troisième, où la Muséologie Sociale s'établit, marquée par la Recommandation de l'UNESCO de 2015. Les auteurs dévoilent le cheminement de la pensée de la Muséologie Sociale à l'aide d'extraits de textes fondateurs et de citations de penseurs particulièrement marquants : il s'agit notamment de Georges-Henri Rivière pour l'écomuséologie, de Mário Chagas pour la Muséologie Sociale et, pointant vers une possible nouvelle étape qui pourrait être intitulée « Altermuséologie », de Pierre Mayrand, qui a présenté un manifeste homonyme à Setúbal en 2007. Finalement, ils consacrent un chapitre à l'insertion de la Muséologie Sociale dans le contexte des sciences sociales et le dernier aux rapports entre l'Université et la Sociomuséologie. Dans ce dernier chapitre, ils relèvent deux directions essentielles dans lesquelles les universités se sont engagées : d'un côté les formations et la recherche orientées vers les nécessités des musées, principalement la gestion, l'entretien et la conservation des collections ; de l'autre, la formation orientée vers les musées qui s'inscrivent dans la volonté d'apporter des réponses aux *unmet needs*, problématique dans laquelle on retrouve le dilemme entre la muséologie qui travaille *pour* et celle qui travaille avec les êtres humains.

L'article suivant, d'Inês Gouveia et Marcele Pereira, s'intitule « L'émergence de la Muséologie Sociale » et se consacre plus spécifiquement au Brésil, notamment aux politiques culturelles, en partant des relations de l'État avec la société civile. Au Brésil, la Politique Nationale des Musées (PNM) et le Statut des Musées sont fondamentaux. Ces politiques, développées à partir de 2003, considèrent les musées comme étant des pratiques et processus au service de la société et de son développement. « En outre, elle[s] affirme[nt] que ces institutions doivent assumer l'engagement politique d'une gestion participative et contribuer à une "perception critique au sujet de la réalité culturelle brésilienne". » (GOUVEIA & PEREIRA 2020, p. 39) Le Statut des Musées, loi de 2009, instaure l'obligation pour les musées d'adopter des plans muséologiques accessibles au public dans lesquels ils définissent leurs objectifs, idéalement après avoir écouté la communauté intéressée. « En observant les actions résultant de la PNM, nous constatons que la participation est une condition pour faire émerger la mémoire et les patrimoines qui représentent la diversité culturelle brésilienne. L'existence d'espaces de dialogue entre les groupes et le pouvoir public était une condition pour que l'idéal de démocratisation des musées se traduise par une pratique effective au Brésil. À partir de l'année 2003 se sont

écoulés presque 13 ans d'une timide mais évidente émergence de la Muséologie Sociale sur la scène nationale. » (GOUVEIA & PEREIRA 2020, p. 49).

La contribution de Mario Chagas, Judite Primo, Paula Assunção et Claudia Storino, « La muséologie et la construction de sa dimension sociale : regards et chemins », est, elle aussi, fondamentale. Les auteurs commencent par clarifier que la Muséologie Sociale n'est pas une construction théorique mais une « construction qui résulte d'un contexte historique spécifique, qui n'a ni ne veut avoir de caractère normatif et qui présente des réponses singulières à des problèmes également singuliers et qui, avant tout, assume explicitement des engagements politiques et poétiques. » (CHAGAS, PRIMO *et alii*, p. 54) À partir d'expériences décisives que furent le Museu de Imagens do Inconsciente, le Museu do Índio et le Museu de Arte Negra, il apparaît que « le domaine des musées au Brésil reste ouvert à différentes expériences d'imagination créative et décoloniale, non alignées sur les musées classiques traditionnels. Ces expériences rappellent également que le défi de travailler ce champ reste renouvelé, surtout dans un pays où les processus d'exclusion sociale sont également renouvelés. » (CHAGAS, PRIMO *et alii*, p. 57) Un chapitre très instructif est consacré à « La nouvelle muséologie et la pierre au milieu du chemin », entendez par là une importante querelle idéologique : « La période entre 1984 et 1994 a été marquée par une forte dispute entre les partisans de la nouvelle muséologie et les défenseurs d'une muséologie traditionnelle, classique ou orthodoxe, ainsi considérée, bien sûr, du point de vue de ses opposants. [...] Depuis les années 1980, la dite nouvelle muséologie a reçu différentes appellations : muséologie populaire, muséologie active, écomuséologie, muséologie communautaire, muséologie de rupture [...]. La perte de pouvoir de l'expression nouvelle muséologie a été décisive pour le renforcement et l'essor, surtout après les années 1990, de la muséologie dite sociale ou sociomuséologie, ainsi que de la muséologie critique. » (CHAGAS, PRIMO *et alii*, p. 59 s.) Pour les auteurs, « [l]es termes muséologie, nouvelle muséologie, muséologie sociale et sociomuséologie n'ont aucune valeur en soi et, qui plus est, ne peuvent rien en soi, tout dépend de ce que l'on veut et de ce que l'on parvient effectivement à en faire. C'est dans les relations sociales et politiques, dans les relations objectives et subjectives, que ces expressions prennent ou perdent leur sens. » Ils observent que, dès le moment où l'adjectif nouvelle fut ajouté au terme muséologie et notamment utilisé pour désigner le MINOM, une dispute sévère s'est installée sur ce qu'est ou n'est pas la Nouvelle Muséologie. La même chose s'observe dès le moment où l'adjectif sociale fut lié au terme muséologie : certains commencèrent à répéter que « la muséologie sociale n'existe pas, toute muséologie est sociale ». L'article évoque certaines critiques adressées à la Muséologie Sociale, la plus fondamentale étant celle qui dénonce son caractère politique et idéologique, ce qui, pour ses défenseurs, revient à un éloge. Ils répondent en posant la question cruciale de la muséologie : Existe-t-il une muséologie exempte de composantes politiques et idéologiques ? Il va sans dire que, de l'avis des auteurs, poser la question, c'est y répondre. « Ce qui donne un sens à la

muséologie sociale, ce n'est pas le fait qu'elle existe dans la société, mais plutôt les engagements sociaux qu'elle assume [...]. Toute la muséologie et tous les musées existent dans la société ou dans une société déterminée, mais lorsque nous parlons de musées sociaux et de muséologie sociale, nous faisons référence à des engagements éthiques, notamment dans leurs dimensions scientifique, politique et poétique ; nous reconnaissons que, pendant longtemps, au moins depuis la première moitié du XIX^e siècle jusqu'à la première moitié du XX^e siècle, il y a eu dans le monde occidental une prédominance d'une mémoire, d'un patrimoine et d'une pratique muséale entièrement voués à la défense des valeurs des aristocraties, des oligarchies, des classes et religions dominantes. La muséologie sociale, dans la perspective présentée ici, s'engage à réduire les injustices et les inégalités sociales, dans la lutte contre les préjugés, pour l'amélioration de la qualité de vie, pour le renforcement de la dignité et de la cohésion sociale, pour l'utilisation du pouvoir de la mémoire, du patrimoine et du musée en faveur des communautés populaires, des peuples indigènes et des *quilombos*², des mouvements sociaux [...]. Il serait possible de dire que toute la muséologie est sociale si toute la muséologie, sans distinction, était engagée du point de vue théorique et pratique avec les questions présentées ici. » (CHAGAS, PRIMO et alii, p. 64 s.) Les auteurs abordent plusieurs expériences concrètes de Muséologie Sociale au Brésil, telles que le Museu da Maré, le Museu de Favela ou le Museu das Remoções, et rappellent, dans leurs considérations finales, que la Muséologie Sociale doit être comprise comme un instrument de travail en faveur de la citoyenneté, des droits humains, des droits de toutes les minorités et groupes exclus.

L'excellente contribution de Marcelle Pereira, « Muséologie, Nouvelle Muséologie et Muséologie Sociale : interfaces et conjoncture » développe une vision bien contextualisée de l'histoire de la Muséologie Sociale. Elle met un accent particulier sur l'importance de la Nouvelle Muséologie pour l'émergence de la Muséologie Sociale et sur les profondes disputes théoriques et institutionnelles autour de la première (on rappellera l'attitude ségrégationniste de l'ICOM et en particulier de l'ICOFOM dans les années 70 et 80 qui a conduit à la fondation du MINOM). La contribution a pour apport majeur dans cet ouvrage les développements consacrés à la théorie décoloniale et son importance pour la Muséologie Sociale. La Muséologie Sociale se caractérise comme étant engagée en faveur d'une nouvelle société, clairement fondée sur la subversion de la logique coloniale du pouvoir, du savoir et de l'être dans les processus muséaux.

Juliana Siqueira, dans son article « Coraisonner une Muséologie dans laquelle rentrent plusieurs muséologies [...] », insiste sur la connexion fondamentale entre musée, modernité et colonialité. Les musées ont participé à la constitution de la colonialité du savoir, en imposant une épistémologie eurocentrée en tant que paradigme universel. Ils ont

² Un *quilombo* est une communauté organisée de personnes esclavisées fugitives ou, aujourd'hui, de leurs descendant-e-s.

corroboré l'instauration de la colonialité de l'être dans la mesure où leurs collections ont servi de preuves matérielles de la différence ontologique entre colonisateurs et colonisés. Ils ont aussi servi à justifier et naturaliser la colonialité du pouvoir en proposant des lieux de rencontre avec « l'autre » subalternisé, participant ainsi à la production de l'intersubjectivité moderne/colonial dans laquelle l'idée de race joue un rôle structurant. Pour Siqueira, une perspective décoloniale de la muséologie se caractérise par les éléments suivants : elle est expérimentale et située ; transformatrice et libertaire ; elle a une vision holistique du patrimoine qui n'oppose ni la culture à la nature, ni le matériel à l'immatériel ; elle respecte le principe d'autonomie en reconnaissant le droit des communautés et peuples d'être les gardiens légitimes de leurs mémoires, patrimoines, discours et interprétations ; elle est de nature dialogale ; elle articule la temporalité à partir du présent ; elle s'organise en réseaux ; elle respecte la complexité de l'observation et de l'action sur la réalité qui requiert des approches inter ou multidisciplinaires et transversales dans les processus muséologiques. Siqueira plaide en faveur d'une épistémè interculturelle pour la muséologie en introduisant, entre autres concepts, la philosophie *Ubuntu*³, dans un chapitre particulièrement innovateur.

Le deuxième chapitre du volume est consacré aux formes et pratiques de la Muséologie sociale. Dans quatre contributions, il met en évidence des exemples concrets au Brésil, au Portugal et au Mexique.

Une contribution de Siqueira présente en détail la création et l'évolution du REMMUS-SP (Réseau de São Paulo de Mémoire et Muséologie Sociale) depuis 2014, et son important effort pour connaître, cartographier, mettre en lien et soutenir les initiatives de Muséologie Sociale dans l'État de São Paulo, un vaste territoire historiquement marqué par la violence extrême de la colonisation et de la modernisation. Les difficultés rencontrées par le REMMUS ne sont pas le fruit du hasard, puisque l'effacement et l'invisibilisation des innombrables initiatives communautaires de mémoire des savoirs, pratiques et personnes liés aux matrices afro et indigène sont l'expression de la construction historique d'un projet colonial de pouvoir. Cette étude de cas donne un exemple de l'engagement souvent énorme des personnes liées à la Muséologie Sociale qui, même en l'absence totale de soutien étatique comme c'est le cas du REMMUS, ne ménagent ni leur temps ni leurs efforts, puisant leur force et leur motivation dans les apprentissages et les transformations qui résultent de nombreuses rencontres, échanges et actions partagées.

³ L'*Ubuntu* est une philosophie africaine qui traite de l'importance des alliances et de la relation des gens entre eux, fondant une société soutenue par les piliers du respect et de la solidarité. Le mot *Ubuntu* pourrait être traduit par « humanité envers les autres ». Une personne avec *Ubuntu* est consciente qu'elle est affectée lorsque ses semblables sont diminués, opprimés. [DA LUZ Natalia, *Ubuntu: a filosofia africana que nutre o conceito de humanidade em sua essência*. Disponible sur : http://www.pordentrodafrica.com/cultura/ubuntu-filosofia-africana-que-nutre-o-conceito-de-humanidade-em-sua-essencia?fbclid=IwAR33INvlGd3vck9DHiy_qUFkjqcrHKGAM3eqDkPMmfD0OTwoUlyJ9bMH-XQ (consulté le 10 janvier 2022)].

L'article de Duarte Cândido et Ruoso traite des relations entre le Brésil et le Portugal dans le champ muséologique, présentant quelques acteurs et la circulation de théories et d'expériences. Il aborde l'histoire de la formation professionnelle en Muséologie dans les deux pays, l'importance de l'ULHT, des *Cadernos*, du MINOM, de la Nouvelle Muséologie puis de la Déclaration de Santiago. Une attention particulière est accordée à deux pionnières brésiliennes de la Muséologie, Waldisa Rússio Guarnieri et Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, qui ont apporté une contribution importante à l'internationalisation de la pensée muséologique brésilienne. La contribution comporte deux listes détaillées des universités au Portugal et au Brésil qui proposent des formations académiques (Bachelier, Master, Doctorat) en Muséologie.

Vânia Brayner présente une intéressante étude de cas de la ville de Recife, capitale de Pernambuco dans le Nordeste brésilien, où un mouvement social en défense du paysage historique urbain près du quai José Estelita a résisté à l'alliance entre le pouvoir politique et les entrepreneurs appartenant au grand capital. La participation d'un « point de culture », dont est issu ensuite un musée audiovisuel itinérant, le Museu da Beira da Linha do Coque, a permis au mouvement de dénoncer la manipulation de l'opinion publique par l'alliance des entrepreneurs et des gouvernants. L'article montre comment une communauté organisée de manière horizontale et collaborative a réussi à mettre au jour l'histoire de rébellion qui a fait de Pernambuco le centre des grandes luttes de libération du passé et comment les agents sociomuséaux y ont participé, s'engageant dans la lutte pour le droit à la ville.

La dernière contribution dans ce chapitre, de Raúl Méndez Lugo, fait un état des lieux critique de la Nouvelle Muséologie au Mexique. Cet article, malheureusement insuffisamment documenté et comportant une bibliographie incomplète, permet de se rendre compte des forces et des faiblesses des musées communautaires mexicains, ceux-ci étant reconnus par l'auteur comme l'expression la plus aboutie du mouvement de la Nouvelle Muséologie dans le pays. L'auteur ne se prononce pas sur les rapports entre la Nouvelle Muséologie et la Muséologie Sociale.

Le troisième chapitre qui présente des sujets de débats divers est le plus éclectique, avec treize contributions abordant des sujets aussi variés que les conséquences de l'intégration de la perspective de genre pour la Muséologie Sociale ; des questions d'éducation muséale ; le processus muséologique comme action d'exclusion ; les liens entre la Muséologie Sociale et l'archéologie post-processuelle, entre autres.

Mario Chagas analyse les relations entre la mémoire et le pouvoir dans les musées des 18^e et 19^e siècles et dans le monde actuel, dans les musées dits « traditionnels » comme dans

ceux qui prétendent s'orienter vers de « nouveaux paradigmes ». Il distingue d'une part deux mouvements de mémoire : l'un se dirigeant vers le passé, l'autre vers le présent et, d'autre part, la mémoire du pouvoir et le pouvoir de la mémoire. Le musée est le champ où ces deux mouvements de mémoire se rencontrent, champ marqué dès le début par les germes de la contradiction et par le jeu des oppositions multiples. Les relations étroites entre l'institutionnalisation de la mémoire et les classes privilégiées ont favorisé la tendance à la célébration de la mémoire du pouvoir responsable de la constitution de collections personalistes et ethnocentrées. Ces collections sont traitées comme si elles étaient l'expression de la totalité des choses et des êtres, la reproduction muséale de l'universel. De manière plus générale, il conclut que là où il y a la mémoire, il y a le pouvoir et là où il y a le pouvoir, il y a construction de la mémoire. Dans tous les musées, le jeu de la mémoire et du pouvoir est présent et, par conséquent, aussi celui de l'oubli et de la résistance. Dès lors, il y a aussi des dangers : celui d'exercer ce pouvoir de manière autoritaire, et celui de saturer la mémoire du passé, ce qui conduit au blocage de l'action et de la vie.

Une contribution particulièrement intéressante est « La Muséologie Sociale, le commun et la perspective de la lutte » de Vladimir Sibylla Pires, non seulement à cause de l'originalité de ses idées mais aussi parce qu'il s'agit du seul article qui tient explicitement compte de l'élection de Bolsonaro, candidat « des caves de la dictature », à la présidence en 2018. Pour l'auteur, nous nous trouvons face à un nouveau paradigme productif, le capitalisme cognitif, ce qui implique des changements dans l'analyse du rôle du musée dans la contemporanéité. Le musée n'est plus centré sur une relation contractuelle, mais sur la production du commun ; il n'est plus limité au bâtiment ni au territoire, mais lié à un réseau de réseaux ; il n'est plus au service du développement d'un public ou d'une population, mais un outil pour l'autonomie de la foule ; il ne se concentre plus sur l'objet ou le patrimoine, mais sur nos dynamiques communicationnelles. Pires suggère que nous pensions le non-musée ; le post-musée au-delà des modèles de « travail ouvert » et de « lieux de mémoire » ; le musée de la rencontre entre *praxis* et *poiesis* : Un musée-monstre, de l'excès créatif de la multitude et, donc, une muséologie de la monstruosité.

En conclusion, *l'Introdução à Sociomuseologia* donne une vue riche et ample de ce domaine en plein essor, grâce à la grande diversité des expériences et approches. Selon les mots des éditeurs, l'introduction proposée ne se veut pas définitive, mais évolutive, « en suggérant des pistes, proposant des lectures, répondant à des doutes, soutenant des décisions, clarifiant la place que nous occupons ou que nous entendons occuper, dans une muséologie qui privilégie la durabilité, la justice cognitive et la dignité humaine. » (PRIMO & MOUTINHO 2020, p. 12) Cet objectif est, à mon avis, pleinement atteint.

L'ouvrage aurait mérité une relecture plus soignée, le trop grand nombre de fautes de frappe parmi d'autres erreurs (notamment l'attribution erronée de deux articles, inversant

leurs auteures respectives dans la table des matières) étant dérangeant à la lecture. Cela ne réduit toutefois en rien l'importance de cette publication, dont j'espère qu'elle connaîtra une traduction en français et/ou en anglais, pour une plus ample divulgation d'une muséologie pleinement consciente de sa responsabilité sociale.

Notice biographique

Leonor Hernández est Maître en études muséales (Université de Neuchâtel, Suisse). Elle est également Maître en droit (Université de Genève, Suisse) et titulaire du brevet d'avocat. Elle a travaillé comme médiatrice dans plusieurs musées de Neuchâtel et a notamment été responsable du développement d'un parcours pédagogique pour le jeune public au Musée régional du Val-de-Travers ainsi que du développement de concepts de médiation inclusifs au Laténium, musée d'archéologie, à Hauterive. Actuellement, elle est médiatrice au Centre Dürrenmatt à Neuchâtel (CDN). Dans son mémoire de master, elle a analysé la représentation muséale de la *favela* dans des musées communautaires et traditionnels à Rio de Janeiro.

Contact : leonor.eva.hernandez@gmail.com

Camille HOFFSUMMER

« Contemporary Art in Heritage Spaces » de Nick Cass, Gill Park et Anna Powell

Référence : CASS Nick, PARK Gill & POWELL Anna (dir.), *Contemporary Art in Heritage Spaces*, Londres, Routledge, 2020, 255 p.

Mots-clés : art contemporain, patrimoine, histoire des expositions.

Keywords : contemporary art, heritage, history of exhibitions.

Au Royaume-Uni comme ailleurs, les expositions d'art contemporain dans les lieux patrimoniaux se sont développées de façon exponentielle au cours des dernières décennies. Loin d'être un phénomène isolé, cette ouverture à l'art contemporain a conduit une série d'universitaires, d'institutionnels et d'artistes à s'interroger sur les enjeux d'une telle pratique. Placé sous la direction de Nick Cass¹, Gill Park² et Anna Powell³, l'ouvrage collectif *Contemporary Art in Heritage Spaces* vient enrichir, par ses nombreuses contributions, la littérature scientifique du champ des études patrimoniales, de l'histoire de l'art contemporain et des expositions⁴.

Faisant la part belle à l'interdisciplinarité, l'ouvrage trouve son origine dans deux projets de recherche, l'un mené par l'Université de Leeds (*Intersecting Practices*, 2014-2015), l'autre par l'Université de Newcastle (*Mapping Contemporary Art in the Heritage Experience*, 2016-2019). Quatorze chapitres s'articulent autour de quatre grands thèmes : *Reimagining heritage* (Ré-imaginer le patrimoine); *Alternative histories* (Histoires alternatives); *Disciplinary dialogues* (Dialogues disciplinaires) et *Limital spaces* (Espaces limités).

Le chapitre introductif retrace les origines muséologiques de ce phénomène et pointe les interventions d'artistes dans les collections muséales comme les prémices d'un rapport de

¹ Nick Cass est maître de conférences à l'Université de Leeds et artiste.

² Gill Park est maître de conférences sur l'étude des galeries d'art, des musées et du patrimoine à l'Université de Newcastle.

³ Anna Powell est maître de conférences en théorie de l'art et du design à l'Université de Huddersfield.

⁴ Concernant l'histoire des expositions, et en particulier les interventions d'artistes dans les collections muséales, la question a été abordée, notamment mais pas exclusivement, à travers les travaux de James Putman (*Art and Artifact : The Museum as Medium*, 2001), Julie Bawin (*L'artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, 2014) et Janet Marstine (*Critical Practice : Artists, Museums, Ethics*, 2017).

plus en plus étroit entre art contemporain et patrimoine. Depuis les années 1990 environ, ce phénomène ne cesse de s'étendre au champ patrimonial dans son acception la plus large, symptôme d'une « nouvelle industrie de la commande ». À cet égard, Nick Cass souligne le soutien de l'Arts Council England (ACE) financé par le gouvernement britannique, ainsi que le rôle joué par des organisations telles que le National Trust, l'English Heritage et le Canal & River. L'auteur évoque notamment le rôle moteur du programme *Trust New Art* dans la mise en place de commandes et d'expositions d'œuvres d'art contemporain dans les sites historiques du National Trust.

D'emblée, la complexité de définir le patrimoine de manière résolument objective est soulignée. Se référant aux travaux du sociologue Stuart Hall, Nick Cass rappelle à juste titre que « le patrimoine d'une personne peut représenter l'oppression d'une autre personne et, par le biais d'un processus hautement sélectif, il met en lumière, raccourcit, réduit au silence, désavoue, oublie et élude de nombreux épisodes qui – d'un autre point de vue – pourraient être le début d'un récit différent » (HALL Stuart, 2008, p. 221).

L'auteur met également en évidence la dimension anachronique de ce type de pratique. En effet, « placer une œuvre d'art qualifiée de *contemporaine* dans un lieu défini comme *patrimonial*, c'est instaurer un dialogue temporel dans lequel le passé de l'une et le présent de l'autre sont soulignés, bien que l'expérience soit un déroulement contemporain de la relation entre l'œuvre d'art, le patrimoine et le spectateur » (CASS Nick *et al.*, p. 3). S'inscrivant dans la pensée de Georges Didi-Huberman qui considère que « le passé s'écrit toujours à la lumière du temps présent » (DIDI-HUBERMAN Georges, 2000, p. 38), Nick Cass place le concept d'« intersectionnalité » au cœur de son analyse et affirme que « quelle que soit la manière dont ces pratiques et ces temporalités sont articulées, il y a une anticipation – peut-être même une attente – que leur juxtaposition produise des résultats porteurs de sens » (CASS Nick *et al.*, p. 4).

Partant de ce constat, la première partie de l'ouvrage retrace les origines et le développement d'une telle pratique, identifiant le Nord-Est de l'Angleterre comme un territoire d'expérimentation particulièrement fécond en la matière et où les commandes d'œuvres d'art contemporain répondent – comme souvent d'ailleurs – à une stratégie visant à renouveler les publics. C'est aussi le propos tenu par Gill Park lorsqu'il évoque *The Follies of Youth* (2013-2015), un événement visant à réconcilier le jeune public avec leur patrimoine par l'intermédiaire de l'art contemporain.

Le rapport entre art contemporain et patrimoine industriel est également abordé, pointant le potentiel que certaines villes désindustrialisées, encore en phase de patrimonialisation, peuvent tirer des collaborations entre artistes et citoyens. Le patrimoine n'est, selon Laura Breen, « ni un héritage lointain, ni un fardeau inéluctable, mais plutôt un matériau vivant

avec lequel construire un avenir » (CASS Nick *et al.*, p. 140). L'auteur voit dans l'articulation entre art contemporain et patrimoine industriel la possibilité de [re]façonner les identités collectives et individuelles. La figure de l'artiste s'éloigne donc de celle du simple « provocateur » souvent invoquée, ce dernier participant d'une certaine manière à la reconfiguration des identités collectives et individuelles des habitants des villes post-industrielles.

L'ouvrage se trouve enrichi des regards d'artistes, en particulier de ceux de Chara Lewis, Kristin Mojsiewicz et Anneké Pettican, membres du collectif *Brass Art*. Revenant sur l'exposition *Gestured* (2017) conçue pour la bibliothèque de Chetham (Manchester), le chapitre met en évidence la volonté des artistes d'introduire de la nouveauté et de la subjectivité à travers une réinterprétation, tant formelle que symbolique, de l'histoire du lieu.

La deuxième partie de l'ouvrage conçoit les commandes d'art contemporain comme autant de productions artistiques capables de mettre au jour le passé douloureux ou controversé (et parfois occulté) d'un lieu patrimonial. L'art contemporain y est envisagé comme un matériau visant à porter un discours critique sur le patrimoine. Dans le même ordre d'idée, Jenna C. Ashton expose les stratégies d'interventions artistiques et curatoriales féministes à l'œuvre dans le cadre du programme *Women and Power* mis en place par le National Trust en 2018. Particulièrement en phase avec les débats actuels sur la visibilité des femmes dans le monde de l'art, l'auteur cherche à mettre en évidence « les implications sociales d'une pratique féministe des arts et du patrimoine [...] qui vise plus largement au changement organisationnel » (CASS Nick *et al.*, p. 83). Les lieux patrimoniaux sont ainsi envisagés sous la forme d'espaces de résistance où les interventions féministes se veulent éminemment politiques.

Joanne Williams s'intéresse quant à elle à l'exposition *Conflicts et compassion* organisée lors du festival *Asia Triennial Manchester 14* à l'Imperial War Museum North, envisageant les interventions d'artistes comme génératrices d'une potentielle « conscience historique critique » dans le chef du visiteur. Ces interventions sont également considérées comme les prémices de questionnements qui, à terme, aboutissent à d'éventuels changements institutionnels. Ainsi l'artiste pousse-t-il les institutions patrimoniales dans leurs retranchements, et, ce faisant, les amène à adopter une attitude critique envers elles-mêmes.

Enfin, prenant pour exemple le projet *The Orangery Urns* (2018), Andrew Burton analyse finement le processus de commande et la manière dont les artistes s'imprègnent de la charge historique d'un lieu patrimonial pour la restituer artistiquement. L'artiste Catrin Huber évoque quant à elle le projet *Expanded Interiors* qui se conçoit non seulement

comme un dialogue entre les sites archéologiques d'Herculanum et de Pompéi et l'art contemporain, mais aussi entre les communautés locales et internationales.

La troisième partie de l'ouvrage examine le dialogue entre l'art et le patrimoine à travers le regard de différentes disciplines des sciences humaines et sociales. Catherine Bertola et Rachel Rich envisagent le phénomène sous l'angle de la discipline historique, encourageant la collaboration entre artistes et historiens. Lors de la conception de l'exposition *Killing Time* (2010) abordant l'histoire du travail domestique des femmes à l'époque victorienne, la manière dont la pratique artistique influence avec succès la pratique historique (et vice-versa) fut mise au jour.

À travers l'examen de l'expérience des visiteurs sur le site de la mine d'étain de Geevor, le chapitre de Gaynor Bagnall et Jim Randall, l'un artiste, l'autre sociologue, explore la manière dont « l'utilisation d'un art visuel temporaire pourrait faire participer le public et générer de nouvelles connaissances sur un site du patrimoine industriel » (CASS Nick *et al.*, p. 166). Outre la mise en évidence de différents types de publics, l'utilisation de méthodologies propres à la discipline sociologique permet de révéler la capacité des œuvres d'art à faire ressurgir certains aspects effacés de l'héritage culturel du visiteur, l'émotion suscitée par les œuvres contribuant à faire émerger un certain nombre de questionnements identitaires.

La dernière partie de l'ouvrage questionne le rapport que d'aucuns entretiennent avec l'espace hétérotopique du musée. Se référant à l'installation de Su Blackwell au Brontë Parsonage Museum à Haworth (2010), Nick Cass questionne l'utilisation de l'art contemporain en tant que « moyen d'interprétation et d'engagement entre le patrimoine, l'artiste et les visiteurs » (CASS Nick *et al.*, p. 186). L'ouvrage abordant également la question du patrimoine naturel, Julie Crawshaw et Menelaos Gkartzios démontrent la manière dont le programme de résidences d'artistes en milieu rural mis en place par la Berwick Gymnasium Gallery entre 1993 et 2011 a ouvert la voie à des collaborations fructueuses entre les artistes et les communautés locales.

Enfin, l'exposition des œuvres de Bruce Nauman à l'église de Sainte-Marie de York dans le cadre de *Artist Rooms* analyse d'un point de vue herméneutique l'influence de l'architecture religieuse sur l'interprétation d'œuvres qui n'ont pas été créées spécifiquement *pour* et *en fonction* de celle-ci – et qui sont donc *a priori* moins compatibles avec l'environnement patrimonial dans lequel elles sont montrées. À cet égard, Anna Powell précise que cette juxtaposition particulière entre art et architecture ne relèverait pas uniquement d'une influence de l'art sur le site et vice-versa, autrement dit de l'art *in situ*, mais s'avèrerait en réalité être l'incarnation d'une expérience interprétative et subjective résolument complexe à appréhender.

Ainsi, en questionnant les différentes voies par lesquelles l'art contemporain s'introduit dans les lieux patrimoniaux, tantôt sur le mode du dialogue, tantôt sur le mode de la confrontation, l'ouvrage démontre que cette pratique s'inscrit dans un contexte socioculturel de plus en plus favorable à de telles incursions. L'ouvrage aborde aussi bien le cas des musées que les sites archéologiques ou naturels en passant par les demeures victoriennes, le patrimoine industriel et le patrimoine religieux, mettant en évidence pléthore d'enjeux. Par l'examen de ceux-ci, ce sont autant de stratégies aux contours touristiques, économiques, politiques et identitaires questionnant le patrimoine dans son acception la plus large qui sont présentés. Si les études de cas se veulent, pour la majorité, spécifiques au contexte britannique, l'ouvrage éclaire néanmoins sur les enjeux d'un phénomène en vogue bien au-delà du Royaume-Uni, fournissant *ipso facto* des pistes de réflexions pertinentes pour tout qui s'intéresse à cette question.

Bien que le caractère interdisciplinaire de l'ouvrage soit une initiative réjouissante et salubre, l'on pourrait regretter l'absence d'une vision plus synthétique mettant en valeur les conclusions de l'ensemble des contributions et soulignant dès lors les enjeux de cette pratique de manière globale. En outre, l'ouvrage aurait peut-être gagné à évoquer la dimension parfois polémique de ce type d'interventions du point de vue de leur réception critique et médiatique. On peine en effet à imaginer que certains des cas présentés ne se soient pas heurtés, à un moment ou un autre, à quelques réticences – aussi mineures soient-elles – quant aux modalités d'appropriation physiques et symboliques de l'espace patrimonial.

En définitive, l'insertion d'œuvres d'art contemporain dans des contextes chargés d'histoire semble être une pratique qui, pour l'heure, échappe aux recettes sûres de l'exposition. Les études de cas pointent justement le potentiel expographique tiré du caractère historique, monumental et patrimonial du lieu, offrant aux artistes contemporains des alternatives stimulantes au traditionnel *white cube*. Néanmoins, le caractère éphémère et éminemment programmé de ce type d'événements pousse inéluctablement le lecteur intéressé à s'interroger sur la pérennité d'une telle pratique qui, à force de se banaliser, court le risque de devenir une formule éculée victime de sa profonde événementialité.

Bibliographie

BAWIN Julie, 2014 : *L'artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des Archives contemporaines.

DIDI-HUBERMAN Georges, 2000 : *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit.

MARSTINE Janet, 2017 : *Critical Practice: Artists, Museums, Ethics*, Abingdon, Routledge.

PUTNAM James, 2001 : *Art and Artifact : The Museum as Medium*, Paris, Thames & Hudson.

STUART Hall, 2008 : « Whose Heritage : Un-Setting "the Heritage", Re-imagining the Post-Nation », in FAIRCLOUGH Graham *et al.*, *The Heritage Reader*, Abingdon, Routledge, p. 219-228.

Notice biographique

Titulaire d'un bachelier en Histoire contemporaine, Camille Hoffsummer est actuellement étudiante en deuxième année de master en Histoire de l'art et archéologie (à finalité spécialisée en muséologie) à l'Université de Liège. Elle réalise actuellement, sous la direction de Julie Bawin, un mémoire consacré au rapport entre art contemporain et lieux patrimoniaux en Belgique.

Contact : camille.hoffsummer@student.uliege.be

DANS LA MARGE

Alexandre DELARGE

Il ne faut pas collecter le patrimoine immatériel¹

Mots clés : patrimoine matériel, patrimoine immatériel, collections, savoirs.

Keywords : physical cultural heritage, intangible cultural heritage, collections, knowledges.

Émergence et intérêt du patrimoine immatériel

Traditionnellement, le musée collecte des objets. Sa mission étant de garder des témoins pour les générations futures. Depuis les années 1960 et l'extension de la notion de patrimoine notamment en direction des patrimoines perçus « comme sans qualité » les musées dits de « société » vont s'y intéresser en mobilisant les sciences humaines, principalement l'ethnologie et l'histoire, pour documenter et valider la valeur patrimoniale de ces « nouveaux patrimoines » (DAVALLON 2019). C'est ainsi que ces musées vont s'intéresser, en plus du patrimoine matériel au patrimoine immatériel, voire aux biens fongibles. La convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel adoptée en 2003 par l'UNESCO (UNESCO, 2003) a favorisé ce positionnement et, au-delà, une large prise de conscience de l'intérêt de ce type de patrimoine, alors même que la définition de l'UNESCO ne recouvre pas celle que sous-tendent les démarches des musées de société. De fait, ce patrimoine apparaît relativement nouveau, alors qu'il est pris en compte depuis longtemps par les ethnographes ou les folkloristes, tout en voyant ses contours évoluer au fil des décennies. Un des exemples les plus marquants sont sans doute les recherches coopératives sur programme (RCP) du musée du Trocadéro, monographies pluridisciplinaires menées dans certaines régions telle l'Aubrac (1964-1966).

Une autre raison de l'intérêt accordé à l'immatériel réside sans doute dans le développement considérable des technologies numériques de l'information et de la communication dans la société moderne, ainsi que l'idée selon laquelle la perte de lien social (réelle ou imaginaire) pourrait être compensée par un travail sur la mémoire. Enfin, la prise en considération de la parole et des expériences des habitants/témoins « ordinaires », dans l'ensemble des médias, ainsi que l'émergence de la parole de tout un chacun sur Internet, viennent-elles aussi militer pour la prise en compte du patrimoine immatériel.

¹ Cet article est un développement de mon intervention aux Séminaire de muséologie et patrimoine du futur de l'Université de Rio (UNIRIO), lors des 3^e rencontres internationales des écomusées et musées communautaires (13-17 septembre 2004) à Santa Cruz et Rio de Janeiro (Brésil).

Les musées, après avoir collecté des objets, se mettraient donc à collecter du patrimoine immatériel : mémoire, parole, savoir-faire, histoires, gestes, rituels, etc. Or, une des critiques qui peut être faite à nombre de musées est que beaucoup des objets collectés ne sont accompagnés que d'informations pauvres ou tellement générales qu'elles en deviennent banales. C'est ce que déplore Marc-Alain Maure : « Les objets traditionnellement collectionnés par les musées n'ont jamais été sélectionnés dans le but de créer des collections représentatives de l'état général d'une société à un moment donné. Les objets ont été choisis suivant des critères très subjectifs de « qualité » selon lesquels l'objet en question à une sorte de signification universelle » (MAURE 1992, p. 80-81). Même les rubriques de l'inventaire des musées de France sont peu nombreuses et très factuelles². Passer de cette phase consacrée au patrimoine matériel à une phase consacrée à l'immatériel par un mouvement de balancier risquerait dès lors d'être voué aux mêmes faiblesses.

Revenons aux missions des musées. Il est possible de considérer que leur but est de collecter et de conserver des collections (quasiment exclusivement matérielles) pour les générations futures, dans le cadre du champ choisi par le musée. Celui-ci peut être thématique, artistique, territorial, etc. Dans les musées la collecte porte principalement sur des périodes révolues³, c'est à dire bien souvent sur du patrimoine au sens le plus fort, ce qui correspond à des objets morts ou agonisants, transmis par nos ancêtres. Ces biens patrimoniaux sont collectés parmi ceux que le temps a bien voulu porter jusqu'à nous. Ainsi le musée est-il le lieu de conservation d'objets plus ou moins déconnectés les uns des autres donnant une vision lacunaire et un peu sèche du champ développé par le musée, ce que constate Marshall McLuhan : « Le musée traditionnel occulte le plus souvent la réalité globale de l'objet exposé » (MCLUHAN 2008, p. 48). Dans ce contexte, le travail des conservateurs vise, notamment, à donner une cohérence à cet ensemble.

Des collections de « composites »

Ces prolégomènes ont pour unique objectif de cadrer le propos et de poser les bases d'une vision alternative des musées. Il nous semble que le musée doit avoir pour mission de collecter les témoignages nécessaires à la compréhension du champ d'investigation retenu par le musée qui relève dans la majorité des cas de l'environnement ou des productions de l'homme. Nous sommes loin de la définition de la Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France qui précise que : « est considéré comme musée, au sens de la présente loi, toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la

² Voir à ce titre l'annexe 1 de l'arrêté du 25 mai 2004 fixant les normes techniques relatives à la tenue de l'inventaire, du registre des biens déposés dans un musée de France et au récolement.

³ La collecte du contemporain étant peu pratiquée, de rares ouvrages abordent ce sujet. Voir BATTISTI 2012.

présentation revêtent un intérêt public [...] ». Si nous acceptons cette nouvelle approche notre façon de travailler doit alors totalement changer. En effet, ce ne sont plus les objets qui sont au cœur des préoccupations des musées, mais bien la société, le groupe, l'activité, etc. Si ce ne sont plus les objets, ce n'est pas non plus le patrimoine immatériel. En effet, pour rendre compte d'unités complexes (société, groupe, activité, etc.), il est indispensable de collecter un ensemble de témoignages y ayant trait, c'est à dire aussi bien des témoins matériels (objets, écrits, photos, architecture, etc.) qu'immatériels (témoignages, savoir-faire, rituels, mythes, etc.), voire fongibles (animaux, plantes). C'est bien le croisement entre ces données qui permet d'approcher la réalité de la traiter, de donner de l'épaisseur à la connaissance et de renforcer la validité des informations apportées par chaque type de patrimoine. La vraie compréhension ne peut passer que par la collecte de complexité portée par la diversité des supports, ce que Joëlle Le Marec et Igor Babou (LE MAREC & BABOU 2003) ont appelé les « composites », quand Jean Davallon dit que « l'objet patrimonial matériel [...] est donc un être culturel hybride : indiscutablement autographique [...] il est aussi allographique » (DAVALLON 2019, p. 64-65). Il ne faut donc ni collecter le patrimoine matériel, ni le patrimoine immatériel, mais bien l'ensemble des deux, dans leurs relations. Il y a donc « un double phénomène de patrimonialisation. D'abord une patrimonialisation au sens juridique, c'est à dire soumission à la propriété [...]. Mais également patrimonialisation, au sens de transformation en objet du patrimoine culturel digne de conservation et de restauration. Ces deux types de patrimonialisation renvoient aux deux dimensions de l'objet. La première est liée à la matérialité [...]. La seconde, en revanche est liée à sa dimension immatérielle » (GLEIZE 2013, p. 85)

Allons plus loin. Si le musée a jusqu'ici créé son identité sur la conservation, la volonté de le faire évoluer en « un instrument qu'un pouvoir et une population conçoivent, fabriquent et exploitent ensemble » comme le préconisait pour les écomusées George Henri Rivière (RIVIERE 1984, p. 443-445), peut changer cette orientation. D'un lieu sacré dédié à la mort, le musée devient un lieu partagé en prise sur la vie. Dès lors les collections peuvent ne plus être centrales et ne plus constituer qu'un aspect du patrimoine. Celui-ci étant considéré comme « une ressource locale qui ne trouve sa raison d'être que dans son intégration dans les dynamiques de développement. Il est hérité, transformé, produit et transmis, de génération en génération. Il appartient à l'avenir » (VARINE 2002, p. 15). Cette définition sous-entend que le patrimoine est multiple dans sa forme, vivant, susceptible de modifications et définit par la valeur de sens que la communauté lui accorde. Le musée peut donc aussi bien conserver que faire vivre et faire évoluer le patrimoine. Cette façon de voir permet d'être plus en prise avec la réalité du patrimoine, qui est, de toutes façons, en constante évolution, mais aussi plus en prise avec ses acteurs. Il apparaît alors que si le musée souhaite rendre compte de la société, il ne peut se contenter de collecter et conserver des objets anciens au sujet desquels, par ailleurs, il possède peu ou pas d'informations. Par ailleurs, comme cela est affiché à la Cité nationale de l'histoire de

l'immigration⁴, la « collecte des traces matérielles et immatérielles de l'histoire de l'immigration doit s'appuyer sur la participation des habitants » (POINSOT 2012, p. 216). Bien que nécessaire et alimentant la polysémie des objets, les paroles d'habitants sont encore souvent perçues comme peu fiable du point de vue scientifique.

Les collectes de l'écomusée du Val de Bièvre⁵

L'expérience de l'écomusée du Val de Bièvre (Fresnes 94)⁶ est relativement récente du point de vue que nous défendons. En effet, depuis de nombreuses années l'équipe de l'écomusée collecte la mémoire, mais l'approche de la complexité est plus récente. Je me propose dans un premier temps de présenter notre approche de la collecte du patrimoine et dans un second temps d'ouvrir sur les pistes d'avenir, en essayant pour chaque phase d'explicitier les enjeux et les faiblesses de la démarche. Au cours de cette présentation, il faut garder présent à l'esprit le fait que Fresnes est une ville de banlieue, donc marquée par un patrimoine récent et habité par une communauté changeante.

Les programmes de collecte sont principalement entrepris dans le cadre de travaux liés aux expositions, celles-ci traitent surtout de sujets dits « de sociétés », tels que les usages de la télévision, les loisirs, la représentation sociale des femmes, etc. Ces sujets sont abordés dans une approche diachronique. La collecte part donc de la thématique et non de l'objet, celui-ci n'apparaît que dans la mesure où il fait sens par rapport au sujet. De plus la thématique retenue l'est pour l'importance qu'elle revêt dans la vie actuelle des membres de la communauté, nous pouvons aborder le patrimoine vivant ou en train de se faire, en plus du patrimoine passé. La collecte se déroule en lien avec des entretiens. D'ailleurs nous ne collectons plus (sauf exceptions) que des objets pour lesquels nous avons un entretien. Nous avons bien conscience qu'il faudrait compléter ces entretiens par le recueil de l'environnement et des mouvements par le film et la photo, ce que nous ne faisons pas, faute de moyens humains, ce qui est le propre des petits musées. Cette façon de procéder, du fait du temps qu'elle requiert, réduit considérablement le nombre d'objets collectés, mais elle maximise la valeur de sens de chaque objet. Nous estimons qu'il faut collecter moins, mais mieux. Une des difficultés de cette approche réside dans le fait que l'entretien n'est riche que si l'informateur est le propriétaire et/ou l'utilisateur de l'objet, cela réduit évidemment la période sur laquelle nous pouvons travailler (100 ans au grand maximum).

Nous pratiquons toujours des entretiens très ouverts, ce qui permet, partant de l'objet, de ne pas se cantonner aux simples données techniques et descriptives et d'élargir fortement

⁴ Nommé Musée national de l'histoire de l'immigration depuis 2014.

⁵ L'écomusée de Fresnes est créé en 1976, son nom devient Val de Bièvre en 2007, puis du Grand-Orly Seine Bièvre en 2020.

⁶ L'auteur de cet article a dirigé l'écomusée de Fresnes de 1988 à 2018.

les informations collectées et les registres de sens qui lui sont liés. Ainsi, lors de la collecte d'un poste de télévision, l'informateur a été amené à parler des cadeaux d'entreprise, des rapports hommes/femmes, de l'habitat, de la retraite, etc. Ceci permet de rentrer dans l'intimité de l'enquêté et de le faire parler de nombreuses choses, y compris certaines qui n'ont que peu de liens apparents avec l'objet ou le sujet. Chaque objet devient donc le porteur d'un petit univers de sens qui rend compte de la vie sociale. De plus, des thématiques nouvelles et imprévues peuvent émerger de ces entretiens. Nous voyons que la thématique retenue conduit à collecter des objets qui lui sont liés, ensuite de quoi l'entretien autour de l'objet peut conduire à ouvrir de nouvelles thématiques. Il existe donc un jeu d'aller-retour, de circularité, entre thématiques et objets.

En accumulant les entretiens, il est possible de sentir assez rapidement se développer une épaisseur, des recoupements, des récurrences. L'ensemble de ces sens, au-delà de la signification technique de l'objet, peuvent être mis en relations. Pourtant, une des critiques qui a pu nous être formulée est que l'objet ainsi traité devient « prétexte », ce qui rend bien compte de notre rupture avec le modèle classique du musée et des collections.

En 2015 nous avons initié la constitution d'une collection écomuséale en collaboration avec l'écomusée du Fier monde (Montréal, Québec), inventeur du concept (BINETTE 2013, p. 26-33). Il s'agit d'une collection d'objets appartenant à des habitants et désignés par eux comme relevant d'un patrimoine de la communauté, validé par un comité d'acquisition et documenté avec eux, notamment par une enquête orale. Cette démarche qui s'inscrit dans l'approche des « composites » est particulièrement féconde car les habitants, qui sont toujours prêts à livrer des informations, le sont d'autant plus sur un objet qu'ils conservent, qui par cette action acquiert un statut nouveau et dont l'histoire se trouve au croisement de leur vie et de celle de la communauté. Là encore émergent de nouvelles thématiques relatives au territoire. Ainsi a été désigné comme patrimoine commun un pavé (fig. 1) provenant de la démolition en 1988 d'une cité de transit bâtie en 1962. Outre le pavé, la documentation comprend des photos, un film, des archives et un entretien avec un élu présent à l'époque ⁷.

⁷ Voir la fiche sur le site de l'écomusée [en ligne], disponible sur <https://ecomusee.grandorlyseinebievre.fr/collections-documentation/la-collection-ecomuseale/pave>.



Figure1 - La collection écomuséale, une collection documentée et accessible au public, qui reste propriété des habitants. Photo : Écomusée grand-Orly Seine Bièvre.

En 2000 nous avons réalisé une collecte participative « Vos objets au musée » (fig. 2), le résultat ne fut pas à la hauteur de nos espérances, car la méthode adoptée était imparfaite, aucun modèle de ce type de démarche n'existant à notre connaissance. Si la méthode qui a consisté en un appel à la population afin que les habitants viennent au musée présenter des objets à des conservateurs, s'est avérée imparfaite, nous avons en partie pu collecter « du sens ».

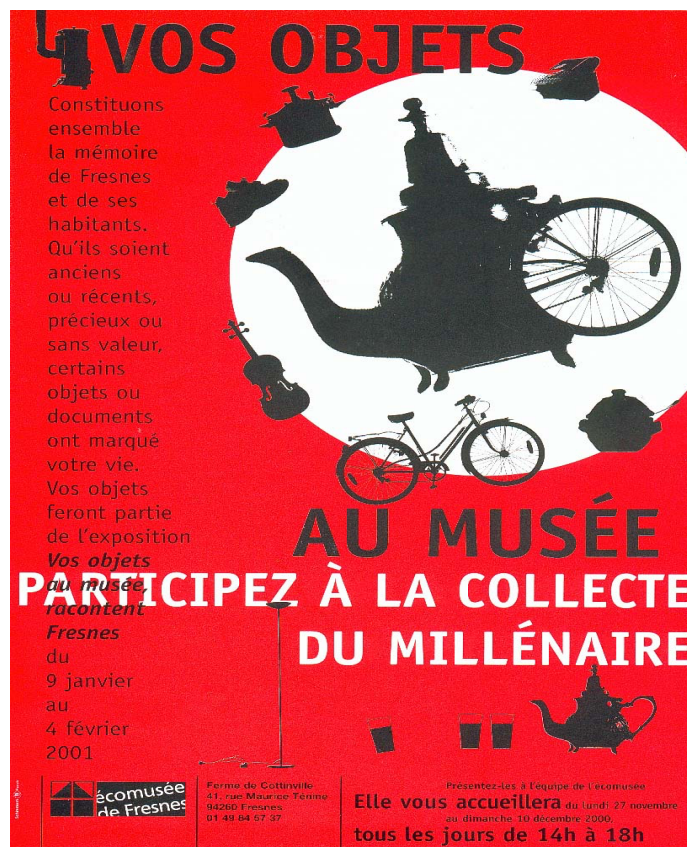


Figure 2 - Collecte d'objets, documents et contenus, par et avec les habitants. Photo : Écomusée grand-Orly Seine Bièvre (graphisme O. Schimmenti).

En même temps que les habitants présentaient les objets qu'ils avaient choisis et sur lesquels nous ne mettions aucune restriction, les habitants venaient les raconter et précisaient pour quelles raisons ils considéraient qu'ils étaient des éléments de patrimoine. De façon indirecte, en analysant l'ensemble des raisons que les habitants avaient évoquées pour que leur objet fasse patrimoine, nous avons identifié « le sens du patrimoine », celui donné par la communauté. C'est grâce à cette analyse que nous avons identifié les trois axes de collecte de l'écomusée : les objets impliqués dans la communication, les objets impliqués dans la transmission et les objets impliqués dans la vie sociale⁸. On le voit, ces thèmes définis avec les habitants, sont des concepts et non pas des catégories du monde matériel comme c'est encore le cas dans la plupart des musées. Du fait de ce choix, ce sont les significations, le sens, qui sont au centre de la politique de collecte, et non plus l'objet.

Autre approche de la « collecte du sens » ; l'Atelier de l'Imaginaire. Depuis 1978, un atelier de pratique artistique, animé par Évelyne Coutas, existe à l'écomusée. La plasticienne travaille avec des enfants principalement en classes primaire, mais aussi en secondaire, sur des thèmes patrimoniaux : habitat, commerce, loisir, école, etc. et, dans la mesure du possible sur le thème de la grande exposition annuelle. Le travail se déroule en trois phases : prises de vues photographiques individuellement, réflexions en commun sur le thème, réalisation d'œuvres⁹. A travers l'ensemble de la production des œuvres qui sont versées en collection (fig. 3) au fil des années, nous pouvons voir évoluer la réalité matérielle du territoire mais aussi la façon dont les jeunes la conçoivent et se conçoivent eux-mêmes dans leur rapport au monde (au territoire). Ici aussi, à travers la collecte photographique et la production d'œuvres, nous recueillons du sens.

⁸ Présenté dans le PSSC (projet scientifique social et culturel) de juillet 2011, p. 38.

⁹ Pour plus de détails, voir DELARGE & COUTAS 2000.



Figure 3 – Le regard artistique d'élèves sur le thème de l'identité.
Photo : Écomusée grand-Orly Seine Bièvre.

Forces, faiblesses et perspectives

Ce type d'approche patrimoniale nécessite d'être défini en amont en se dotant d'objectifs. En effet, dans un musée qui traite du territoire ou d'une communauté, si des limites ne sont pas fixées, la collecte va capter toute l'énergie de l'institution. Encore faut-il garder une certaine souplesse pour que les habitants puissent trouver leur place dans ce cadre et intervenir. Comme nous l'avons vu, le champ thématique de collecte adopté associe matérialité de l'objet et immatérialité de ses sens. Tout comme les objets de collections sont accessibles aux publics et chercheurs (sur demande), les entretiens leur sont mis à disposition aux archives départementale qui en assurent la gestion et la présentation dans le cadre d'un accord de partenariat avec l'écomusée.

Envisager la collecte du sens signifie nécessairement qu'il faut « travailler » avec les habitants sur leur vécu, ainsi la ré appropriation et la participation peut-elle facilement être engagée. Surtout si nous prenons en compte le fait que l'objet n'est pas le but, mais plutôt un moyen de faire parler de sujets très variés. Ce travail de collecte et d'enquête orale peut conduire à des approfondissements par le biais de la photo, de la vidéo et déboucher sur des actions. Prenons l'exemple de la carte orange (abonnement aux transports en commun) pour expliquer l'ouverture des thèmes. Il a été possible à partir de cet objet très ordinaire de parler de la situation familiale de l'utilisateur, de sa stratégie de positionnement sur le quai et dans les rames, de ses occupations dans le train (lectures), de l'emploi qu'il occupe et qu'il rejoint grâce aux transports en commun, de sa vie familiale et même sentimentale, etc. Il nous semble aussi que la constitution des collections ne doit pas être un but, mais un

moyen dans le cadre d'actions muséologiques diverses (expositions, créations, participations, etc.) S'il en était autrement cette fonction serait remise au centre des missions du musée, ce qui tuerait la dynamique de travail, notamment participatif.

Travailler sur la collecte du sens au contemporain permet de mieux comprendre les hommes. Objectif que fixait dès 1954 Claude Lévi-Strauss aux musées d'anthropologie : « Il ne saurait s'agir exclusivement de recueillir des objets, mais aussi et surtout de comprendre des hommes » (LEVI-STRAUSS 1958, p. 413) ; ce qui, pour nous, est atteint par ces modalités de collecte qui nécessitent de tenir compte des préoccupations des habitants et de les impliquer. C'est dans cette mesure que Jean-Bernard Roy dit que « les objets sont le résultat ou le moyen pour produire, dans un contexte spécifique, une époque donnée, des débats, des connaissances [...] » (ROY 2013, p. 67). D'autant que la part immatérielle de l'objet est fuyante et douée d'ubiquité ; elle est tout à la fois dans le musée et hors du musée. Notre approche est aussi le moyen de suivre l'évolution du patrimoine qui est en éternel changement ; il naît, vit, se développe, meurt, ressurgit... Nous ne collectons donc ni le patrimoine matériel (les objets), ni le patrimoine immatériel, mais le sens des choses, c'est à dire la vie.

Bibliographie

BATTESTI Jacques (dir.), 2012 : *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux, Le Festin.

BINETTE René, 2013 : « Collectionner sans acquisition : le concept de collection écomuséale », in NEUFS DE TRANSILIE, *Utilité, pérennité des collections*, Savigny le Temple, Les neufs de Transilie, p. 26-33.

CHEVALLIER Denis, 2013 : « Introduction. Les musées de société : la grande mue du XXI^e siècle », in CHEVALLIER Denis (dir.) *Métamorphoses des musées de société*, Paris, La documentation Française, p. 11-17.

DAVALLON Jean, 2019 : « Les musées au cœur de la reconfiguration des patrimoines ? », in LE MAREC Joëlle, SCHIELE Bernard & LUCKERHOFF Jason (dir.), *Musées, mutations...*, Dijon, OCIM, p. 53-75.

DELARGE Alexandre, 2004 : « La mémoire orale : collecter le contemporain », *Pour* n° 181, mars, p. 76-82.

DELARGE Alexandre, 2012 : « Le patrimoine non-matériel ; avenir des musées ? », in BATTESTI Jacques (dir.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux, Le Festin, p. 128-136.

DELARGE Alexandre & COUTAS Evelyne (dir.), 2000 : *Résonances ou le musée au risque de l'art*, Fresnes, Écomusée de Fresnes.

GLEIZE Bérengère, 2013 : « Le regard du juriste », in NEUFS DE TRANSILIE *Utilité, pérennité des collections*, Savigny le Temple, Les neufs de Transilie, p. 16-25.

LE MAREC Joëlle & BABOU Igor, 2003 : « De l'étude des usages à une théorie des composites : objets, relations et normes en bibliothèque », in SOUCHIER Emmanuel, LE MAREC Joëlle & JEANNERET Yves (dir.), *Lire, écrire, récrire : objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, Éditions de la BPI/Centre Pompidou, p. 233-299.

LEVI-STRAUSS Claude, 1958 : *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.

MCLUHAN Marshall, PARKER Harley & BARZUN Jacques, 2008 : *Le musée non linéaire : exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, Lyon, Aléas.

MAURE Marc-Alain, 1992 : « Réflexions sur une nouvelle fonction du musée - 1976 », in DESVALLEES André, *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, volume 2, Mâcon-Savigny le temple, Éditions W.M.N.E.S.

POINSOT Marie, 2012 : « La Cité nationale de l'histoire de l'immigration, une initiative pionnière au cœur des enjeux de société actuels des musées », in BATTESTI Jacques (dir.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux, Le Festin, p. 212-231.

RIVIERE George Henri, 1992 : « L'écomusée, un modèle évolutif (1971-1980) », in DESVALLEES André, *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Mâcon- Savigny le temple, Éditions W.M.N.E.S, p. 440-445.

ROY Jean-Bernard, 2013 : « Les collections horticoles et la demande sociale », in NEUFS DE TRANSILIE, *Utilité, pérennité des collections*, Savigny le Temple, Les neufs de Transilie, p. 59-68.

UNESCO, 2003 : *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* [en ligne]. Disponible sur : <https://ich.unesco.org/fr/convention>.

VARINE Hugues de, 2002 : *Les racines du futur, le patrimoine au service du développement local*, Chalon-sur-Saône, ASDIC.

Notice biographique

Après avoir été chargé de patrimoines dans un parc naturel régional, Alexandre Delarge a déployé son activité professionnelle au sein des musées de société, particulièrement les écomusées. Il a notamment créé un écomusée à l'île de la Réunion et dirigé de 1988 à 2017 l'écomusée de Fresnes-Val de Bièvre. Au cours de sa carrière il a mis en pratique et défendu les démarches participatives. Il a toujours considéré que le musée devait être engagé, notamment par le biais des expositions (travailleurs pauvres, représentation sociale des femmes, gens du voyage, etc.). Ces positionnements ont aussi guidé sa présidence de la Fédération des écomusées et des musées de société de 2013 à 2017.

Contact : a.delarge@hotmail.fr

Jesus Pedro LORENTE

La (méta)muséologie critique, au musée et au-delà

Mots-clés : muséologie critique, réflexion, patrimonilogie, métamuséologie.

Keywords : critical museology, reflection, heritology, metemuseology.

Je suis très reconnaissant à la revue les Cahiers de Muséologie de l'invitation à partager avec ses lecteurs mes dernières réflexions sur la « muséologie critique », complétant les explications déjà offertes aux lecteurs francophones dans d'autres publications précédentes (LORENTE & MOOLHUIJSEN 2015 ; LORENTE 2016). Nous vivons à une époque d'intense remise en question de la terminologie, y compris sur le concept de « musée » discuté en septembre 2019 lorsque l'Assemblée générale de l'ICOM à Kyoto à partir d'une définition dans laquelle l'adjectif « critique » était placé en position de tête :

« Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous les peuples.

Les musées n'ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire. »

Après des débats houleux et une majorité écrasante de votes contre, la proposition a été rejetée. Je dois admettre que je n'aimais pas trop cette définition si longue et verbeuse ; de nombreux autres muséologues critiques n'y étaient pas favorables non plus. Pas étonnant ce désaccord puisque si quelque chose caractérise aux esprits critiques, c'est la dissidence. Pour cette raison même, il nous serait impossible de parvenir à un agrément général à l'heure d'expliquer la « muséologie critique ». J'ai quand même donné une définition synthétique de « critical museology / muséologie critique » dans le Dictionnaire bilingue de muséologie qui, sous la coordination éditoriale de François Mairesse, sera bientôt publié

par l'ICOM ; mais chaque entrée de ce dictionnaire est signée par son auteur respectif et ne répond pas nécessairement à des définitions unanimement admises. Il n'y a pas non plus de consensus total à l'effet d'octroyer à un type spécifique d'institution un caractère d'exemplarité dans l'application de la muséologie critique dont la quintessence pourrait être tel musée d'anthropologie, ou d'art contemporain, ou de mémoire historique/politique...

Il vaut peut-être la peine de rappeler ici, avec un brin d'humour et de modestie, une affirmation célèbre, souvent attribuée au physicien théoricien Richard Feynman, selon laquelle la philosophie des sciences est aussi utile aux scientifiques que l'ornithologie aux oiseaux : De même, certains sceptiques sont d'avis que les bénéfices de la muséologie pour les musées sont les mêmes que ceux obtenus par les oiseaux de l'ornithologie (POPADIC 2020, p. 13). Ce scepticisme à l'égard de la réflexion muséologique était encore très fort quand, en 1965, Raymond Singleton créa le Département d'études muséales à l'Université de Leicester, choisissant soigneusement cette expression pour souligner que sa priorité était d'offrir une formation professionnelle. Paradoxalement, ce milieu académique anglais est finalement devenu leader mondial dans la production de publications de réflexion et de thèses de doctorat, dont la première, présentée en 1983, s'intitulait *Museology and Its Traditions*. Dans ses pages des années plus tard, alors que j'y étais doctorant, j'y trouvais l'expression « critical museology » pour la première fois de ma vie, on peut donc dire que cette thèse a marqué pour moi un cairn essentiel. Son auteur, Lynne Teather, a proposé un panorama non-manichéen de la théorie/pratique muséale dans une perspective historique.

À l'instar de son exemple, il convient de rappeler que la « muséologie critique » n'est pas née par génération spontanée, mais de la « nouvelle muséologie », qui a ouvert la voie au tournant social et questionneur. En fait, les deux courants sont souvent évoqués ensemble, pour établir un rapport inévitable, qui est déjà habituel dans la bibliographie spécialisée et même dans Wikipédia.¹ Tout compte fait, tous les muséologues d'aujourd'hui sont les continuateurs de ces prédécesseurs immédiats qui nous ont ouvert la voie sur tant de fronts communs, comme l'exigence d'un musée plus participatif et d'une muséologie repensée dans une perspective postcoloniale (BRULON & LESHCHENKO 2018). Peut-être cette auto-conscience historique de la muséologie actuelle, avançant sur les épaules de géants qui nous ont pavé la voie dans le passé, est-elle un trait différenciateur par rapport aux néo-muséologues, dont la volonté ardente d'un changement novateur les a amenés à répéter avec insistance comme un mantra son opposition au musée et à la muséologie antérieurs. Ce militantisme révolutionnaire était à la base du MINOM et de l'empouvoirement d'une «

¹ On le voit bien sur WIKIPEDIA [en ligne], où la « muséologie critique » est toujours évoquée en relation avec la « nouvelle muséologie ». C'est ce que fait à la fois la version anglaise et française dans sa longue définition de *Museology* (disponible sur : <https://en.wikipedia.org/wiki/Museology>, consulté le 4 avril 2022) et *Muséologie* (disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9ologie>, consulté le 4 avril 2022).

communauté » dont on parlait toujours au singulier. Nous, muséologues critiques, préférons souligner la diversité des opinions et des « communautés » au pluriel. La représentation du multiculturalisme et la pluralité des discours sont notre revendication principale, souvent argumentée du côté du féminisme, des études de genre ou d'autres courants d'opinion représentés dans les congrès et les publications de la *Critical Heritage Studies Association*.

Bien sûr, un autre héritage de la « nouvelle muséologie » que nous continuons à revoir et à reformuler d'autres manières c'est l'aspiration à sortir de l'intérieur du musée vers le territoire. Mais il ne s'agit plus de muséaliser un écosystème humain - qu'il soit appelé écomusée ou autrement - mais plutôt d'élargir le travail des muséologues au - delà des musées et d'élargir notre champ d'étude avec une perspective multidisciplinaire, que l'on pourrait bien appeler « patrimonilogie », un beau nom pour ce champ de connaissance plus large dans lequel la muséologie coulerait, se confondant avec d'autres études sur le patrimoine culturel (Mairesse, 2006). Je suis fasciné par ces frontières interspatiales et transdisciplinaires, comme on peut le constater dans mon livre le plus récent, intitulé *Reflections on Critical Museology: Inside and Outside Museums*. Ce titre est inspiré d'un énoncé muséologique prégnant, « The inside as outside », proclamé par mon admirée Elaine Heumann Gurian faisant référence au rôle des musées dans la sphère publique (GURIAN 2006, p. 105). Faire attention à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des musées définit, à bien des égards, mon approche la plus caractéristique en tant qu'historien et critique ; d'où l'intérêt que je porte toujours à l'art aux abords du musée. Mais je partage aussi avec Mme. Gurian la conviction que la pratique dans les musées et les études muséologiques dans les universités ne peuvent être deux pôles disparates, une ligne d'argumentation ajoutée suivant laquelle je répète souvent que théorie et pratique se nourrissent circulairement : les musées évoluent parallèlement au discours académique, et vice versa. Mais un troisième sens pourrait encore être pointé, car être muséologues et critiques est un amalgame intellectuel qui devrait nous conduire à des perspectives méta-discursives comme « reflet de / réflexion sur » les études muséales dans la société actuelle.

C'est une auto-réconsidération étendue dans les études critiques sur le patrimoine ainsi que dans le discours des musées. L'enthousiasme postmoderne pour les récits autoréférentiels a éveillé une prise de conscience généralisée de la nécessité de focaliser l'attention du public non seulement sur ce que les musées nous montrent, mais aussi sur la façon dont ils le font, avec des discours changeants (SHELTON 2013). En général la muséification des musées s'est avérée une tendance abordée par de nombreux théoriciens, pointant aux institutions qui montrent les vestiges de sa propre histoire, comme des strates d'un site archéologique (SCHUBERT 2000, p. 132). Alors que la modernité exaltait la nouveauté, à bien des égards la postmodernité a tenté encore et toujours de régler ses comptes avec les héritages du passé. Cet intérêt historiciste a valorisé les musées qui

conservaient les dioramas anciens ou autres dispositifs d'exposition et muséographiques à l'ancienne comme un héritage patrimonial digne de conservation et interprétation. Ce sont des témoignages du regard de nos aïeux sauvegardés sans nécessairement en déduire qu'ils se trompaient et que l'on sait mieux faire maintenant (ALPERS 1991, p. 31). De ce point de vue, une présentation de musée démodée peut acquérir une valeur de « méta-musée » qui, selon Mieke Bal, prescrit sa préservation et proscrit son démantèlement au nom de la conscience historique (BAL 1992, p. 562).

Un exemple communément apprécié est le Pitt Rivers Museum de l'Université d'Oxford, dont l'aspect général a été conservé, malgré des changements constants. En voyant son espace encombré des vitrines apparemment anciennes dans un espace architectural typique du XIXe siècle, la plupart des visiteurs pensent qu'il s'agit d'une muséographie victorienne fossilisée. C'est la trompeuse « première impression » envisagée. Mais ce musée universitaire a toujours été très à la page des dernières tendances en Anthropologie ; il a donc remanié à plusieurs reprises sa disposition, en respectant grosso modo – à la grande satisfaction du public et de la critique – les préférences du général Pitt Rivers pour les regroupements typologiques, rappelés encore même après l'intense rénovation de 2009. Moins unanimes ont été les avis sur la reconversion du Musée de Tervuren, rouvert en 2018, offrant une (auto)réflexion critique sur son passé lié au colonialisme belge. Sous sa coupole centrale, le dispositif muséographique originel a été complété par des interventions contemporaines qui devraient servir de remarque problématisée (CRENN 2016). Tout comme une édition critique d'un texte historique accompagné de notes de bas de page.

Ce qui est finalement exposé, c'est le musée lui-même et son histoire, faisant prendre conscience aux visiteurs que ce qu'ils voient était auparavant montré de la même manière mais racontant quelque chose de différent. Les musées qui exposent aujourd'hui des présentations idiosyncratiques d'autrefois ne visent pas nécessairement à cultiver la nostalgie du passé, mais plutôt à préserver et à interpréter professionnellement son patrimoine muséographique. Si l'histoire des expositions et des musées est devenue un sujet fondamental dans les études de muséologie critique, il est logique que les musées eux-mêmes s'en sentent concernés. En maintenant ou en récupérant de manière autoréférentielle des montages antérieurs, les musées nous offrent une réflexion sur eux-mêmes en tant qu'institutions en (re)construction permanente. Cette prise en compte de l'autobiographie des institutions de mémoire, méritant également d'être montrée et interprétée, nous invite à des réflexions patrimoniales dans les musées. Et au-delà, nous mène à des réflexions sur ces réflexions. J'insiste, notre attention critique ne doit pas s'arrêter à l'intérieur du musée, mais doit porter sur le système de pensée dans lequel il s'inscrit : une muséologie critique digne d'une telle dénomination conduit nécessairement à la « métamuséologie ».

Bibliographie

ALPERS Svetlana, 1991 : « The museum as a way of seeing », in KARP Ivan & LAVINE Steven (éds.), *The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington D.C.-Londres, Smithsonian Institution Press, p. 25-32.

BAL Mieke, 1992 : « Telling, Showing, Showing Off », *Critical Inquiry*, vol. 18, n° 3, p. 556-594.

BRULON Bruno & Leshchenko Anna, 2018 : « Museology in Colonial Contexts: A Call for Decolonisation of Museum Theory », *ICOFOM Study Series*, n° 46, p. 61-79.

CRENN Gaëlle, 2016 : « La réforme muséale à l'heure postcoloniale. Stratégies muséographiques et reformulation du discours au Musée royal d'Afrique centrale (2005-2012) », *Culture & Musées*, n° 28, p. 177-201.

GURIAN Elaine Heumann, 2006 : *Civilizing the Museum: The collected writings of Elaine Heumann Gurian*. Londres-New York: Routledge.

LORENTE Jesus Pedro, 2016 : « De la nouvelle muséologie à la muséologie critique : une revendication des discours interrogatifs, pluriels et subjectifs », in MAIRESSE François (coord.), *Nouvelles tendances de la muséologie*, Paris, La Documentation Française, p. 55-66.

LORENTE Jesus Pedro & MOOLHUIJSEN Nicole, 2015 : « La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations », *La Lettre de L'OCIM*, n° 158, p. 19-24.

MAIRESSE François, 2006 : « L'histoire de la muséologie est-elle finie ? / ¿Ha terminado la historia de la museología? », in VIereg Hildegard Katharina et al. (éds.), *Museology. A Field of Knowledge. Museology and History / Museología. Un campo del conocimiento. Museología e Historia*, Munich-Alta Gracia (Córdoba, Argentina), ICOFOM Study Series 35, p. 86-102.

POPADIC Milan, 2020 : « The beginnings of Museology », *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, vol. 8, n° 25, p. 5-16.

SCHUBERT Karsten, 2000 : *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, Londres, One-Off Books.

SHELTON Anthony, 2013 : « Critical Museology. A Manifesto », *Museum Worlds Advances in Research*, vol. 1, n° 1, p. 7-23.

Notice biographique

Jesus Pedro Lorente est professeur d'histoire de l'art à l'Université de Saragosse (Espagne), où il est membre de l'Institut du Patrimoine et Humanités. Son dernier livre, intitulé *Reflections on Critical Museology: Inside and Outside Museums*, vient d'être publié par Routledge en 2022.

Contact : jpl@unizar.es

Chloé LEWANCZYK

Un stage au Musée de la civilisation de Québec : immersion au cœur d'une expérience comparative

Mots-clés : médiation éducative, conception d'activités, fonctionnement muséal, Québec.

Keywords : educational mediation, activity design, museum operations, Quebec.

Introduction

Durant l'été 2019, j'ai réalisé un stage au Musée de la civilisation de Québec pendant trois mois dans le cadre de mon master en Histoire de l'art et archéologie. Le Service de muséologie de l'Université de Liège offre effectivement la possibilité à ses étudiants de se former professionnellement à l'étranger. J'ai choisi cette voie car je désirais confronter mes acquis théoriques à une réalité de terrain différente de celle enseignée tout au long de mon cursus académique. Le Canada m'est dès lors apparu comme un pays susceptible de me faire découvrir de nouvelles approches muséologiques puisqu'il est souvent décrit comme un pays de référence dans le monde muséal. Je souhaitais également travailler dans le domaine de la conception d'exposition ou de la médiation. Ainsi, lorsque le Musée de la civilisation a répondu positivement à ma demande de stage en me proposant de collaborer au développement de plusieurs activités d'animation, j'ai accepté avec plaisir et intérêt.

Je présenterai tout d'abord le musée en évoquant brièvement son histoire, ses collections, ainsi que sa politique de réflexion et d'exposition. Ensuite, j'aborderai succinctement le déroulement de mon stage avec les diverses tâches qui m'ont été confiées. Je pointerai finalement les principales différences entre les systèmes muséaux québécois et belges, remarquées durant mon stage, avant de conclure cet article.

1. Présentation du musée

Jusqu'à l'aube des années 1980, les collections ethnographiques du Musée de la civilisation ainsi que les collections artistiques du Musée national des Beaux-Arts du Québec étaient réunies dans une seule et même institution : le Musée du Québec¹. Cependant, suite à

¹ MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC [en ligne], disponible sur <https://www.mnbaq.org/a-propos/histoire> (consulté le 17 août 2021).

l'édiction d'une nouvelle loi² en 1983, le statut de ce dernier change et ses collections se réduisent aux œuvres artistiques. Dès lors, le projet de fonder un musée ethnographique se dessine dès 1984.

Le Musée de la civilisation, inauguré en 1988, conjugue à la fois des bâtiments modernes et historiques, tels que la Maison Estèbe et la Banque de Québec, respectivement édifiées en 1752³ et 1865⁴. En 1995, les collections du Séminaire de Québec sont intégrées à celles du Musée de la civilisation. Une partie du site du Séminaire lui appartient également depuis lors et accueillait, jusqu'en septembre 2019, le Musée de l'Amérique francophone, aujourd'hui définitivement fermé pour laisser place à de nouvelles expositions. En effet, lors de mon stage, le Séminaire de Québec était au cœur d'un nouveau projet intitulé *La cité du Séminaire*, qui visait à exposer les objets des collections scientifiques issues de ce lieu. Ce dessein s'est aujourd'hui modifié et élargi pour concorder avec un nouveau projet d'envergure provinciale, *Les Espaces bleus*. Ce dernier est destiné à promouvoir le patrimoine et les savoir-faire de la province du Québec à travers l'ensemble de son territoire. Plusieurs antennes seront ainsi disséminées dans les différentes régions administratives que compte la province, et le Séminaire de Québec se trouve avoir été choisi pour être l'une d'entre elles. Au sein du Musée de la civilisation, l'idée de proposer une exposition axée sur les sciences n'a pas été abandonnée puisqu'elle sera montrée dans un futur proche au sixième étage du Séminaire de Québec. Les troisième, quatrième et cinquième étages seront eux réservés à ce nouveau projet des *Espaces bleus*.

Quant aux réserves du Musée de la civilisation, elles sont situées dans un quartier industriel en périphérie de la ville de Québec, dans un bâtiment construit expressément pour répondre à cet objectif. Les objets y sont classés dans divers départements en fonction de leur taille, mais aussi de leur type de matériaux constitutifs afin de leur assurer une conservation optimale. Alors qu'aujourd'hui la réserve est presque arrivée à saturation dans certains départements, le Musée de la civilisation projette à court ou moyen terme un agrandissement du bâtiment.

D'un point de vue organisationnel, le Musée de la civilisation compte neuf départements, dont celui de la direction de la programmation et de l'innovation, qui regroupe lui-même le personnel chargé de la conception de nouvelles expositions ainsi que celui affecté à la médiation éducative et à la médiation culturelle. Le Musée de la civilisation distingue effectivement les chargés de projet en médiation éducative, qui conçoivent les diverses animations en lien direct avec les expositions (visites guidées, ateliers scolaires et

² *Ibidem*. Il s'agit de la *Loi sur les musées nationaux*, promulguée en 1983.

³ VEILLARD Jean-Yves, 1993 : « Le musée de la Civilisation du Québec. Un monde en continuité et en devenir », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 20, mars, p. 135-146. Disponible sur <https://journals.openedition.org/terrain/3064> (consulté le 18 novembre 2019).

⁴ *Ibidem*.

familiaux, etc.), et d'autre part, les chargés de projet en médiation culturelle qui programment des activités qui gravitent plus largement autour des expositions (concerts, conférences, etc.). Au sein du service de médiation éducative, un document interne⁵ énonce les objectifs que le musée souhaite atteindre auprès de ses publics : selon la vision du Musée de la civilisation, ceux-ci devraient « être transformés, se sentir à [leur] place et avoir du plaisir ». Dès lors, le musée espère amener ses visiteurs à modifier leur regard sur la société qui les entoure et ainsi, les faire réfléchir sur le monde dans lequel ils vivent et s'inscrivent. Néanmoins, cette transformation doit s'accompagner du sentiment d'être à sa place et ne pas provoquer un état de mal-être. Afin de concrétiser ses objectifs, le Musée de la civilisation mobilise quatre stratégies principales : *dialoguer*, *expérimenter*, *jouer*, et enfin *observer*, et ce dans le but de procurer de l'émotion, mission essentielle et centrale du musée⁶.

Ces objectifs et stratégies sont traduits dans les différentes expositions et activités proposées par le musée. Actuellement, le Musée de la civilisation compte deux expositions permanentes : *Le temps des Québécois* et *C'est notre histoire. Premières nations et Inuit du XXI^e siècle*. La première retrace l'histoire de la province du Québec et épingle les figures emblématiques de la culture populaire, tandis que la seconde, co-créée avec les onze nations amérindiennes qui résident au Québec, aborde les échanges entre les colons et les autochtones, y compris dans ses aspects moins glorieux, ainsi que les difficultés rencontrées aujourd'hui par les peuples amérindiens. Le Musée de la civilisation propose également un parcours ludique destiné aux plus jeunes dans le but d'aiguiser leur sens de l'observation, ou encore, un atelier de costumes inspirés des personnages de contes de fée pour développer leur créativité et leur imaginaire. Quant au *MLab Creaform*, il est conçu sous forme d'un laboratoire dans lequel le public peut s'essayer à l'expérimentation de plusieurs technologies. Outre ces activités permanentes, le Musée de la civilisation présente aussi plusieurs expositions temporaires par an. Les expositions peuvent être entièrement créées par le Musée de la civilisation, ou en collaboration avec d'autres musées ou organismes, d'autres encore sont achetées et retravaillées pour s'insérer dans la vision propre au musée. Actuellement, le Musée de la civilisation travaille à la réactualisation de son exposition permanente *Le temps des Québécois*. Il envisage également de redimensionner ses salles d'exposition, notamment en fusionnant certaines d'entre elles.

⁵ MUSÉE DE LA CIVILISATION, octobre 2018 : *Le projet éducatif. Faire émerger la vision du Musée*, p. 3 (document interne).

⁶ *Ibidem*.

2. Déroulement du stage

Lors de mon stage, j'ai contribué à la conception d'activités éducatives dans le cadre de deux expositions temporaires : *La tête dans le nuage*⁷ et *Histoires de pêche*. La première s'est déroulée du 28 novembre 2019 au 5 avril 2021⁸ et était consacrée au monde numérique, à la technologie et aux utilisations possibles de celle-ci. L'objectif de cette exposition était de montrer les enjeux de la révolution numérique dans la société actuelle, sans tomber ni dans la moralisation, ni dans la stigmatisation. Quant au nuage évoqué dans le titre, il renvoie au nuage numérique dans lequel sont stockées nos diverses données personnelles. Contrairement à ce que son nom laisse penser, ce nuage n'a rien d'immatériel puisque les informations envoyées dans ce *cloud* sont en fait enregistrées dans d'immenses centrales informatiques bien réelles.

À mon arrivée en juin 2019, soit six mois avant le lancement de *La tête dans le nuage*, la conception de cette exposition était déjà bien avancée. La première étape de mon stage a dès lors été de me documenter sur les sujets traités par cette exposition afin de combler mes lacunes. J'ai ensuite conçu diverses animations éducatives, en collaboration avec ma maître de stage, France Gagnon. Pour *La tête dans le nuage*, celle-ci souhaitait proposer un grand nombre d'activités, qu'elles soient scolaires ou familiales. De plus, elle désirait essayer un nouveau concept d'atelier famille : celui de séparer les enfants et les adultes afin de leur proposer un contenu adapté à leur âge. Au terme de l'animation, l'idée était de faire émerger la discussion entre les enfants et les adultes pour qu'ils expriment ce qu'ils ont vécu. Ainsi, dans le cadre de cette exposition, j'ai réalisé un des ateliers scolaires portant sur l'apprentissage des intelligences artificielles ; l'idée était d'appréhender le concept selon lequel les intelligences artificielles définissent leurs propres critères en matière de reconnaissance d'images, et parviennent finalement à identifier correctement celles-ci en se basant sur le principe d'élimination. Après avoir expliqué la différence entre les robots et les intelligences artificielles⁹, les guides-animateurs procédaient à un petit jeu avec leur groupe afin de renforcer les apprentissages des élèves sur le sujet. Quelques séances de tests auprès du public-cible ont été réalisées avec une version provisoire du jeu, ce qui a permis de prendre conscience des ajustements à effectuer. J'ai également travaillé à la conception de deux des différents ateliers familles proposés au public. D'une part, j'ai imaginé l'activité dédiée aux enfants pour la zone d'exposition sur les robots. Le jeu imaginé

⁷ Visite virtuelle de l'exposition via le site internet du Musée de la civilisation : MUSÉE DE LA CIVILISATION [en ligne], disponible sur <https://www.mcq.org/fr/exposition?id=775901> (consulté le 17 août 2021).

⁸ *Ibidem*.

⁹ Contrairement aux robots, les intelligences artificielles (IA) ont la faculté d'apprendre en établissant leurs propres critères ; l'apprentissage des IA fonctionne effectivement sur le principe du *deep learning*, aussi appelé apprentissage machine, alors que les connaissances des robots sont le fruit de la programmation. Ainsi, le fait de soumettre une grande quantité d'images aux IA et de leur énoncer ce que l'image représente leur permet d'établir des critères de reconnaissance. Ces critères leur permettent ensuite d'identifier correctement une image inédite.

pour cet atelier amenait les enfants à réfléchir sur l'apparence des robots ainsi que sur leurs utilisations possibles. J'ai d'autre part entrepris la création d'un autre atelier famille, dédié cette fois-ci aux parents, dans le cadre d'une zone d'exposition consacrée au traitement de nos données personnelles. L'activité se présentait sous la forme d'un *livre dont vous êtes le héros* dans lequel le visiteur naviguait de page en page pour répondre aux questions qui lui étaient posées. L'activité le questionnait sur le rapport qu'il entretenait avec sa vie privée face à internet et aux objets connectés. Chaque question qui lui était adressée renvoyait à un élément exposé. Enfin, une journée de tests a été mise en place le 13 septembre 2019 dans le but d'évaluer la réceptivité et la compréhension du public vis-à-vis d'une zone de l'exposition, consacrée à la relation que le visiteur entretient avec lui-même, avec les autres ou avec la technologie face au numérique. Dans le cadre de ces tests, je me suis chargée de la réalisation des questionnaires ainsi que de leur analyse. Je souhaitais effectivement toucher à différents aspects du travail de conception d'exposition et de médiation.

La seconde exposition sur laquelle j'ai collaboré, *Histoires de pêche*, a été inaugurée le 26 juin 2020 sur les réseaux sociaux, compte tenu de l'actualité sanitaire, et s'est tenue jusqu'au 6 septembre 2021. Contrairement à *La tête dans le nuage*, sa conception était moins avancée puisque son ouverture était initialement programmée le 1^{er} avril 2020, soit un peu moins d'un an à compter du début de mon stage. De plus, la personne chargée de la conception de cette exposition a été mutée au Musée des Beaux-Arts du Québec et une autre chargée de projet a donc été choisie afin de lui succéder. Il s'agissait alors pour la nouvelle équipe de s'approprier le projet dans son entièreté, comprenant ainsi sa documentation, la structure thématique de l'exposition, les idées développées par l'équipe précédente, etc. Ma première réunion concernant *Histoires de pêche* a coïncidé avec la première réunion de cette nouvelle équipe de travail. Cette exposition traitait de la pêche sportive en eau douce sur le territoire de la province du Québec. Elle entendait désacraliser le monde de la pêche et détendre l'atmosphère autour d'un sujet souvent abordé avec beaucoup de sérieux. Les propos tenus par cette exposition n'en restaient pas moins scientifiquement corrects.

Concernant l'exposition *Histoires de pêche*, j'ai réalisé le scénario d'un atelier famille dont l'idée était de créer des histoires de pêche farfelues par le simple hasard d'un tirage de cartes et ainsi, de passer un moment de rire en famille sans se prendre au sérieux. Cette animation était rythmée par cinq activités autour de la pêche, qui étaient autant de missions à accomplir pour recevoir une carte. J'ai également imaginé diverses activités autonomes, laissées à disposition des visiteurs dans une des zones de l'exposition : des mots-croisés, un jeu de taquin avec l'image d'un poisson, un jeu de dés facile à comprendre sur le thème de la pêche, un électro quiz avec des expressions qui utilisent des noms de poissons, etc.

Enfin, l'exposition *Histoires de pêche* pouvait se visiter à l'aide d'une application mobile, ajoutée à l'interface *Mon MCQ*, qui est l'application officielle du Musée de la civilisation. L'application *Pars à la pêche* était une forme de quiz ludique que le visiteur complétait au fil de son parcours dans l'exposition. Les personnes ne disposant pas de smartphones avaient également la possibilité d'utiliser des bornes interactives installées dans l'exposition. Cette application a été conçue en grande partie par France Gagnon, ma maître de stage. Mon rôle était de me mettre dans la peau des développeurs de contenus numériques afin de décomposer au mieux chaque étape de l'activité, mettre des mots précis sur ces étapes pour qu'elles s'enchaînent de manière logique dans l'application. En effet, le choix du visiteur entraînait une action différente selon le contenu qu'il sélectionnait. Il convenait donc d'expliquer au mieux aux programmeurs quels étaient les visuels, textes et animations à insérer et à quel moment. En 2021, l'application *Pars à la pêche* a gagné un prix Numix, décerné aux meilleurs produits numériques, dans la catégorie Exposition Immersive¹⁰.

Quant aux diverses activités développées en collaboration avec France Gagnon, celles-ci ont été réellement utilisées dans les animations proposées au public. Néanmoins, certains ajustements ont dû être réalisés suite au contexte sanitaire que nous connaissons aujourd'hui, et les manipulations prévues dans certains jeux ont dû être adaptées afin d'éviter un maximum de contacts entre les visiteurs issus de bulles familiales différentes.

3. Confrontation des systèmes muséaux belges et québécois sur base des observations effectuées lors de mon stage

Lors de mon stage au Musée de la civilisation, j'ai pu remarquer des différences de fonctionnement entre les musées belges et les musées québécois. En effet, d'après mes connaissances théoriques en matière de conception d'exposition en Belgique, les musées créent généralement des expositions sans intégrer la médiation dès la genèse du projet. Or, au Québec, ou du moins au Musée de la civilisation, la médiation éducative et la médiation culturelle sont représentées dès l'aube du projet d'exposition et ce, afin de partager avec le reste de l'équipe leurs besoins et attentes dans les espaces expositionnels. De plus, un autre point de divergence observé concerne l'organisation du travail au sein même de la médiation éducative : entre les chargés de projet d'une part, et d'autre part, les guides. Les premiers créent les scénarios d'animation et gèrent la réalisation du matériel en faisant appel à des prestataires extérieurs si besoin, tandis que les seconds animent les ateliers et visites guidées auprès du public. Lors de la passation des scénarios, les guides-animateurs reçoivent en sus divers documents destinés à leur expliquer plus en profondeur les propos tenus dans l'exposition afin de leur donner une vision large et complète de celle-

¹⁰ PRIX NUMIX [en ligne], disponible sur <https://numix.ca/projets-2021/pars-a-la-peche/> (consulté le 18 août 2021).

ci. Un carnet de communication virtuel permet en outre d'assurer des échanges réguliers entre les chargés de projet et les guides, notamment concernant les problèmes inhérents aux ateliers. Ainsi, les chargés de projet en médiation éducative sont au courant des éventuelles modifications à apporter aux animations. Aujourd'hui, les équipes de conception d'exposition comptent également un guide, ce qui permet à ce dernier de partager son point de vue, issu de la réalité de terrain.

Conclusion

Ce stage m'a permis de découvrir une organisation de travail différente de celle pratiquée dans les musées belges. Selon moi, il n'y a pas de meilleur système qu'un autre en termes d'organisation de la médiation éducative ; que celle-ci soit morcelée entre un chargé de projet et un guide, ou que ces fonctions soient, au contraire, assurées par une même personne. Cependant, si un musée opte pour la première façon de faire, il est primordial de mettre en place des outils de communication efficaces entre les différentes structures de l'institution afin d'éviter les problèmes dus à des lacunes communicationnelles. Par ailleurs, il me semble appréciable que la médiation soit intégrée à l'équipe de conception d'exposition dès la genèse du projet. En effet, cela peut éviter plusieurs désagréments tels que le manque d'espaces dédiés aux animations dans les salles d'exposition. Cela peut également entraîner une meilleure intégration et uniformisation des dispositifs de médiation avec les propos de l'exposition, ainsi qu'assurer une communication efficace entre les différents acteurs dans la mise en place de l'exposition, y compris de la médiation. En effet, le personnel chargé de la médiation dispose d'une bonne connaissance des divers publics et de leurs attentes, et peut dès lors suggérer des axes d'amélioration de l'exposition, si nécessaire.

Finalement, ce stage a été réellement bénéfique à ma spécialisation en muséologie car il a permis de renforcer mes acquis théoriques, de me donner l'opportunité d'endosser le rôle de chargée de projet en médiation éducative durant trois mois et aussi, de m'offrir une première expérience professionnelle. Par ailleurs, la possibilité donnée aux étudiants de muséologie d'effectuer ce stage à l'étranger est également une expérience enrichissante à tout point de vue, tant que sur le plan académique que sur le plan personnel, et je la recommande à quiconque souhaite tenter l'aventure.

Bibliographie

ARPIN Roland, 1992 : *Le Musée de la civilisation : concept et pratiques*, Québec, Éditions Multimondes.

ARPIN Roland, 1998 : *Le Musée de la civilisation : une histoire d'amour*, Musée de la civilisation de Québec.

GAGNON France (chargée de projets en médiation éducative au Musée de la civilisation), 17, 18, 20 et 24 août 2021 : échange de courriers électroniques avec LEWANCZYK Chloé.

LEWANCZYK Chloé, 2019-2020 : *Le Musée de la civilisation de Québec. Rapport de stage*, rapport de stage pour le cours Atelier muséologie – stage en musée (320 heures) en Histoire de l'art et archéologie, finalité spécialisée en muséologie, Université de Liège.

MUSÉE DE LA CIVILISATION, octobre 2018 : *Le projet éducatif. Faire émerger la vision du Musée* (document interne).

MUSÉE DE LA CIVILISATION DE QUÉBEC [en ligne], disponible sur <https://www.mcq.org/fr/> (consulté le 17 décembre 2019).

MUSÉE DE LA CIVILISATION [en ligne], disponible sur <https://www.mcq.org/fr/exposition?id=775901> (consulté le 17 août 2021).

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC [en ligne], disponible sur <https://www.mnbaq.org/a-propos/histoire> (consulté le 17 août 2021).

PRIX NUMIX [en ligne], disponible sur <https://numix.ca/projets-2021/pars-a-la-peche/> (consulté le 18 août 2021).

VEILLARD Jean-Yves, 1993 : « Le musée de la Civilisation du Québec. Un monde en continuité et en devenir », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 20, mars, p. 135-146. Disponible sur <https://journals.openedition.org/terrain/3064> (consulté le 18 novembre 2019).

Notice biographique

Diplômée en janvier 2021 d'un master en Histoire de l'art et archéologie, et spécialisée en muséologie, l'auteure évoque dans cet article son stage réalisé au Musée de la civilisation de Québec entre juin et septembre 2019. Lors de cette expérience professionnelle, Chloé Lewanczyk travaillait en tant que chargée de projet en médiation éducative, ce qui lui a notamment permis de développer des animations pour divers publics dans le cadre d'expositions temporaires. Toujours sensible aux questions liées à la médiation, elle est actuellement guide au Musée de la Banque nationale de Belgique.

Contact : chloe.lewanczyk@alumni.uliege.be

Marta JECU

***Sociomuseology and Contemporary Art: Convergences.
Cosmopolis - a case study***

Mots-clés : sociomuséologie, art contemporain.

Keywords : sociomuseology, contemporary art.

Material culture museums and their collections – natural history, ethnology, science – are the main actors in the debate about the necessity to reform museologic discourse and display, in order to reinscribe their historic legacy into a new, inclusive paradigm. The question this article poses is what is the role of art museums in this context? It forwards a series of proposals formulated in the context of an ongoing contemporary art project embedded at Centre Pompidou, Paris in 2017-2019, *Cosmopolis*, curated by Kathryn Weir, director of the department for cultural development.

Situating a project and research-based contemporary art platform in the context of Centre Pompidou, *Cosmopolis* affirmed an innovative proposition, extrapolating the "art museum" profile of the institution dedicated to *display* of modern and contemporary art, with a social dimension based on *production*. The 2017 and 2019 editions in Paris and 2018 in Chengdu, China problematised "collectivity, inclusive urbanism, social value, humanism in the context of urban communities, but also artificial and ecological intelligence, technology and the commons. The mission set was envisioning how we may draw on intelligent technologies and ecological intelligence to advance social values—rather than leaving capital to define the uses of techniques and knowledge systems" (COSMOPOLIS 2019 press release). *Cosmopolis* functioned as a hub for recent thinking, theory and practice, but also drawing information from Centre Pompidou's archive and collections and exploring the history of Extra-European cultural presence in Paris. *Cosmopolis* #1 and #2 took place in Gallery 3 at Centre Pompidou and were constituted by a series of installations, each of them "curated" by another interdisciplinary collective of artists, activist and researchers, while *Cosmopolis* #1.5 took place 2018 in Chengdu, China.

This article aims to crystallize innovative methodologies this project introduced and launch the proposal that concrete solutions can emerge from the field of contemporary art, which can be further applied to other branches of material culture museology. Developed during many months preceding the exhibition and during the exhibition time in collaboration with the audience, the projects were based on fieldwork and research, collective activities and

intervention in the social space in and around Paris, developing micro-possibilities for self-governance.

Architectura Expandida (Bogotá) introduced in Clichy-sur-Bois communitarian furniture towards social cohesion and integration. By finding the fissures in the legal and administrative system, they changed it through small interventions that were not always legal, but also not forbidden.

Ruangrupa collective from Jakarta connected with the Indonesian Diaspora in Paris and the history of Indonesian artistic avant-garde. They couldn't find Indonesian artworks in the Pompidou collection, but only secondary information in the Centre's archives. For mapping Indonesian presence and culture in Paris, interviews with Indonesian personalities were publicly conducted in the group's installation at the Centre Pompidou during exhibition time, which became a "site" to work and uncover stories of their community members.

Por Estos dias from Medellin, Colombia, create pirate issues of well-known magazines, in which original texts were augmented by workshop participants with critical political, social or aesthetic input related to euro-centric histories propagated in media.

Laagencia (Bogotá) developed *Escuela Garagem* - a dialogic construction of content related to universally relevant historic episodes by posing and answering together questions.

Cosmopolis #2 set the accent on technological questions and their relation to social value. In her introductory word Kathryn Weir states: "In today's discussion of the post-human, artists remind us that most humans have been excluded from 'universal' formulations of the idea of Humanity. The European Renaissance fashioned 'Man' to the exclusion of women and non-Christians, the latter defined through the invented paradigm of 'lesser races'. By the 18th century, these formulations were integral to a 'civilizing' ideology that linked the idea of 'progress' to technology's capacity to improve living conditions. European conceptions of the human were promoted within régimes of expropriation of resources, labour and reproductivity. Cosmopolis #2 presents constellations of works around alternative ontologies [...] against the prevailing planetary system's mainstream, experimenting with alternative futures beyond neoliberal individualism" (COSMOPOLIS 2019).

How is the institution museum - even if on a temporary basis - turned into a mechanism that enables intervention outside of its parameters? Cosmopolis questioned the auctorial status of artistic production and offered answers in urban neighbourhoods by introducing social equipments, food infrastructures, access to historic archives and micro-scale solutions for self-governing and inclusive communities.

Cosmopolis echoes the objectives set by sociomuseology (launched 1985 at the MINOM meeting Lisbon) which declares the museum as a site for social intervention. It provides the path for dialogical research, the elaboration of a decolonial pedagogy and to a participatory curating (PRIMO & MOUTINHO 2020, 2021). As Judite Primo and Mario Moutinho affirm across various writings, Sociomuseology represents an Insurgent Museology at the service of a critical pedagogy that develops the imagination and the wisdom of linking knowledge to freedom of expression. It is concerned for inclusive historical narratives and interactive heritage (PRIMO & MOUTINHO 2020, 2021). It searches to de-construct singular criteria of classification of collections, euro-centric narratives, and the transmission of certitudes.

Situated in the context of an art institution dedicated to display and preservation mainly of the Euro-American modernist artistic legacy, Cosmopolis is concerned with the Extra-European context and with rethinking the heritage of the complex relations between the European and Extra-European cultures. Recent museologic debate advocates that museums should turn into sites of communitarian, multicultural encounters, building social cohesion, counteracting social exclusion, and propagation of racism, with a dialogical education based on accessibility and human rights (PRIMO & MOUTINHO 2020; DAHLGREN & HERMES 2020, p. 117-138). Contemporary art that re-enacts heritage (KNUDSEN & KØLVRAA 2021) demonstrates its efficiency in offering not only expression of people's knowledge and memories for stimulating interaction and participation (MESSAGE 2009, MACDONALD 2015, BAKER 2020) but as shown by Cosmopolis, also for providing a creative and innovating institutional critique.

Some action lines practised during Cosmopolis can be crystallized which contributed to the formulation of new working methodologies regarding cultural heritage and situating it into the social present.

Contextual Object History

In the framework of the project, contextual object histories were drawn by revealing the relation between historic material (found by invited artists into the archive of Centre Pompidou or other archives) and other current political questions related to it, while confronting museology with dissonant heritage (a term introduced by TUNBRIDGE & ASHWORTH 1997) and connected to colonial history and Eurocentrism. The project was also promoting a plural, intersectional approach to history (PRIMO & MOUTINHO 2022, p.94) - that reveals how various voices and subjectivities overlap.

De-Colonial Representation

The project also proposes tools for de-colonial representation by including formerly marginalised voices (interviews, statements) into the creation of the work of art, without reiterating a position of power (KNUDSEN & KØLVRAA 2021, p. 4 and 19) and cultural hegemony (FOSTER 1995, p. 304). It aimed to disclosing aspects of Eurocentrism and discrimination in particular historic narratives and of considering archival material on Extra-European heritage in European institutions and revealing political instrumentations of objects (WITCOMB & MESSAGE 2020, p. 28). Reflecting through the production and display of artistic actions and products on institutional critique and analysis, it was stimulating alternative models of institutional and aesthetic production and accepting the role of the public as constituent for the production of the "work". (PAPASTERGIADIS 2018)

When asked in 2017 where are the most relevant discussions situated today, the Argentinian thinker Walter D. Mignolo (MIGNOLO 2017, part 1) affirms that they are in the context of "creative thinking and doing (publications, exhibits, artists, organizations, web networks) coming from the non-European regions and from immigrants in Western Europe and the US. [...] Decoloniality is *epistemic restitution* (as well as reconstitutions, re-emergence, resurgence, re-existence) of ways of thinking, languages, ways of life and being in the world that the rhetoric of modernity disavowed" (MIGNOLO 2017, part 2). Mignolo introduced the term "de-colonial aesthetics": a deconstruction of the Western aesthetics which imposed a canon of the beautiful and the sublime, a universal *taste* which justified an important part of the Western "civilizing mission".

Mignolo extrapolated the term aesthetics into "decolonial aesthesis" that goes beyond art–aesthesis (sensing) is in everything we do (MIGNOLO 2017, part 1). The function he assigns to de-colonial aesthesis is to *heal* the colonial wound. It is for him also a tool in the long and personal process of escaping from mental slavery (through what he calls 'delinking'), through valuing the communal rather than the individual, conviviality rather than individual success, slow motion rather than the speed to be the first (MIGNOLO 2017, part 1). Walter Mignolo was a key figure of Cosmopolis, his thinking reverberating in its mission, but also as a guest of Cosmopolis #1 at Centre Pompidou on December 2017 with his lecture: *(De) Coloniality and the era of the Anthropos*.

Bibliographie

BAKER Janice, 2017: *Sentient Relics: Museums and Cinematic Affect*, New York, Routledge.

COSMOPOLIS [online], available on: <https://Cosmopolis.centrepompidou.fr/>.

DAHLGREN Peter & HERMES Joke, 2020: « The Democratic Horizons of the Museum », in WITCOMB Andrea & MESSAGE Kylie (éds.), *Museum Theory*, West Sussex, Wiley Blackwell, p. 117-138.

FOSTER, Hal, 1995: « The Artist as Ethnographer? », in MARCUS George & FRED Myers, *The traffic in culture : refiguring art and anthropology*, Berkeley, University of California Press, p. 302-309.

MACDONALD Sharon, 2015: *The Trouble with the Ethnological in Museum Experiments*, Berlin, Nicolai.

MESSAGE Kylie, 2009: « Museums in the Twenty-first Century », *Konsthistorik Tidsskrift*, vol. 4, n° 78, p. 204-221.

MIGNOLO Walter & HOFFMANN Alvina, 2017: « Interview – Walter Mignolo: Key Concepts (part 1 and 2) », *E-International Relations* [online], 21 January. Available on: <https://www.e-ir.info/2017/01/21/interview-walter-mignolopart-2-key-concepts>.

MIGNOLO Walter, 2017: *Coloniality and the era of the Anthropos (the Anthropocene)* [conference], Paris, Centre Pompidou. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=yMzaEJD9huM>.

PAPASTERGIADIS Nikos, 2018: « From Cosmopolis to Cosmopolitan Spaces », *E-Flux Architecture* [online]. Disponible sur : <http://www.e-flux.com/architecture/urban-village/169806/from-cosmopolis-to-cosmopolitan-spaces/>.

PRIMO Judite & MOUTINHO Mario, 2020: *Introdução à Sociomuseologia*, Lisboa, Edições Lusófonas, p. 558.

PRIMO Judite & MOUTINHO Mario, 2021: *Teoria e Prática da Sociomuseologia*, Lisboa, Edições Lusófonas.

PRIMO Judite & MOUTINHO Mario, 2022: « Acervos coloniais », *Boletim Icom Portugal*, n° 17, Série III (2021).

TUNBRIDGE John & ASHWORTH Gregory 1997: *Dissonant heritage: The management of the past as a resource in conflict*, Belhaven, Belhaven Press.

VERGES Françoise, 2016: « The Slave at the Louvre », *Nka*, n° 38-39, p. 8-13.

WEIR Kathryn (director for cultural innovation at Centre Pompidou), January 2018: interview conducted by JECU Marta, Paris.

WITCOMB Andrea & MESSAGE Kylie, 2020: *Museum Theory*, West Sussex, Wiley Blackwell.

Biographical note

Marta Jecu is assistant researcher at CeiED, ULHT Lisbon. She has been working in the past three years at the research labs Imera Aix Marseille University and at Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Paris. Before she has been integrated researcher at CICANT, Universidade Lusofona, Lisbon. She has obtained her PhD at Free Universitaet Berlin. She has published in academic journals and magazines like: *Journal of Curatorial Studies* /Routledge, *Journal of Visual Art Practice*/ Routledge, *The Routledge Encyclopedia of Modernism*, *Pidgin Magazine*/Princeton University, *E-Flux*, *Kaleidoscope*, *Berlin Art Link*, *Esse Arts + Opinions* and in various books.

Contact : zarzarii@yahoo.com

Manuelina Maria DUARTE CANDIDO

La recherche en Muséologie ou... pour une recherche adjectivée¹

Mots-clés : recherche, muséologie, muséologique, muséal, muséologie appliquée.

Keywords : research, museology, museological, museum, applied museology.

Introduction

L'élaboration de ce texte résulte d'une longue réflexion relative aux spécificités de la recherche en Muséologie en proposant d'adopter l'usage du terme « recherche » toujours caractérisé, qualifié, selon les arguments que je présente ici. J'adopte comme références théoriques le « fait muséal » de Waldisa Rússio (1979 dans BRUNO 2010, p. 80). La Muséologie étudie, selon elle, la relation entre l'homme et l'objet dans un scénario. Et selon Cristina Bruno, les problèmes fondamentaux de la Muséologie sont :

- « - Identifier et analyser le comportement individuel et / ou collectif de l'homme face à son patrimoine
- Développer des processus - techniques et scientifiques - pour que de cette relation le patrimoine se transforme en héritage et contribue à la construction d'identités » (BRUNO 1996)

Une autre référence importante est la structure proposée par Vinos Sofka dans le domaine de la Muséologie (1980 in HERNÁNDEZ- HERNÁNDEZ 2006, p. 142). Il indique trois axes principaux pour cette structure : la Muséologie Générale (formée par la théorie muséologique, par l'histoire des musées et par la gestion des musées), la Muséologie Spéciale (composée de « textes² » et de « contextes muséologiques³ »), et la Muséologie Appliquée. La Muséologie

¹ Ce texte a été précédemment publié en portugais (disponible sur : <http://hdl.handle.net/2268/239341>). Sa version française est maintenant utilisée dans certains cours que l'auteure donne à l'Université de Liège. Pour cette raison, nous avons décidé de le publier dans la section Dans la Marge des Cahiers de Muséologie, également comme un moyen d'inciter les étudiants de cette université à utiliser et à se familiariser avec notre revue, en ce moment de refondation. Traduction : Barbara F. de Avelino. Révision : René Dagonnier, Mélanie Cornelis et Kim Cappare.

² Typologie des musées selon Sofka.

³ Contextes socio-économico-culturels dans lesquels les institutions sont insérées.

Générale serait la « science générale applicable à tout type de musée », et la Muséologie Appliquée lui serait subordonnée. La Muséologie Spéciale, qui est liée ici à des textes - des typologies - et à des contextes muséologiques, est celle qui « approfondit et modifie la Muséologie Générale ».

Cristina Bruno affirme, à l’instar d’autres auteurs, que la face muséographique de la Muséologie correspond à la Muséologie Appliquée. Je combine habituellement la proposition de structure de Vinos Sofka avec les détails de la Muséologie Appliquée (muséographie) proposés par Cristina Bruno. Cet auteur entend que l'application de la Muséologie s'effectue à travers la chaîne opératoire muséologique composée de la sauvegarde patrimoniale (qui inclut la documentation et la conservation du patrimoine) et de la communication patrimoniale (par le biais de l'expographie et de l'action éducative-culturelle).

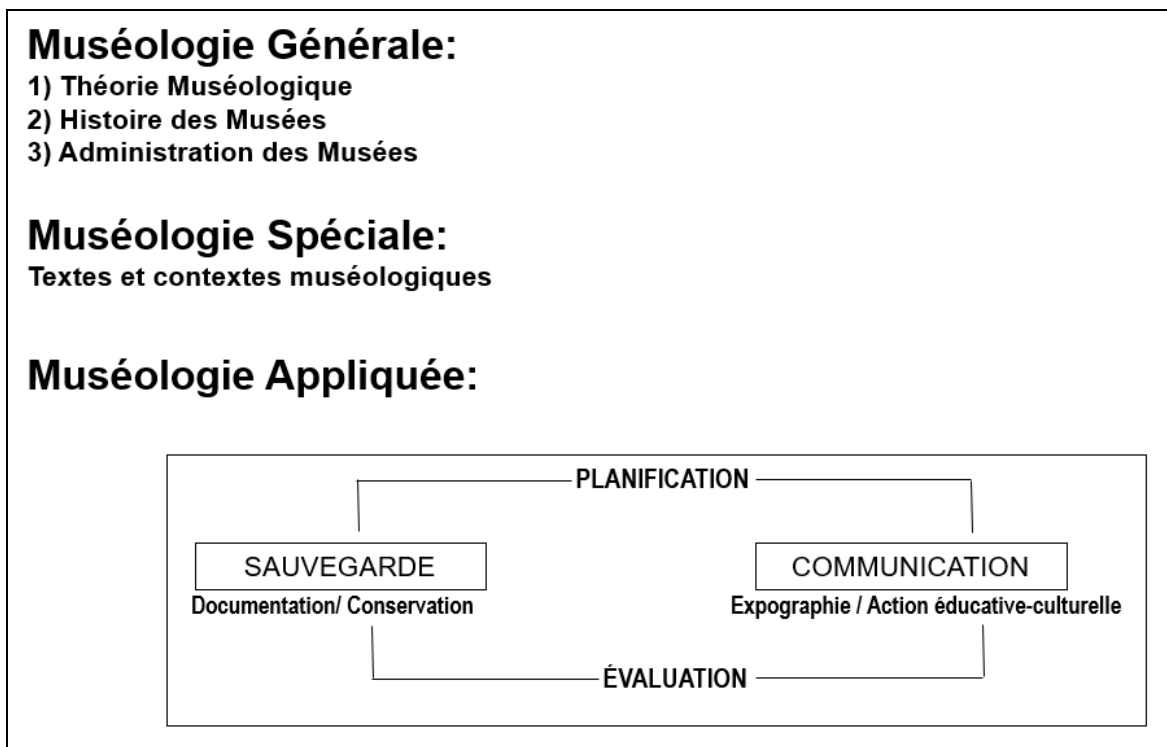


Figure 1 - La structure de la Muséologie, développée par Duarte Cândido (2019, p. 20) sur la base de Sofka (1980 in HERNÁNDEZ- HERNÁNDEZ 2006, p. 142) et Bruno (1996, p. 35-36)

J’insiste également, comme dans beaucoup d’autres de mes publications, que je ne parle pas seulement de l’institution muséale « classique ». Ainsi, tout ce qui est traité ici comme musée implique un processus de muséalisation même si celui-ci n’est pas institutionnalisé ou s’il s’agit de modèles muséologiques (comme les musées de territoire et les musées communautaires), au-delà de collections physiques déterritorialisées et « enfermées » dans des bâtiments.

Hugues de Varine (VARINE 1992, p. 64-65), qui entend également la Muséologie en tant que discipline appliquée, suggère que la formation dans ce domaine (destinée à préparer des professionnels en accord avec la nécessité ou la demande de servir le développement de l'homme) devrait porter sur trois domaines principaux :

- Anthropologie Sociale et Culturelle, Sociologie, Psychologie, Économie (appliquée aux problèmes de développement nationaux et locaux) ;
- Études de méthodologie (travail multidisciplinaire, communication de masse, pédagogie, recherche en évaluation) ;
- Élaboration des techniques de développement adaptées au caractère spécifique du musée.

Étude sur la recherche en Muséologie

Peter van Mensch dit qu'il semble que l'histoire de la Muséologie devrait être décrite comme un processus d'émancipation, impliquant son retrait des « *subject-matter disciplines* » c'est-à-dire des disciplines de base ou fondamentales. L'auteur tend donc à défendre la construction de l'orientation cognitive et méthodologique propre à la Muséologie (VAN MENSCH 2020). Il souligne également que la Muséologie ne vise pas à remplacer les disciplines de base dans le contexte muséologique mais à agir en complément de celles-ci. Dans sa thèse, l'auteur perçoit l'existence de trois genres de muséologies, « *museum oriented museologies* »⁴ « *object oriented museologies* »⁵ et « *functions oriented museologies* »⁶ (*idem*). Ceci implique, par exemple, différents formats d'organisation de musées et de formation de professionnels. Tous mes arguments préconisent une Muséologie axée sur la fonction plutôt que sur des objets ou des musées. C'est la conception du Cours de Muséologie adoptée à l'Université Fédérale de Goiás (UFG) et que je continue à défendre, notamment lors de la récente conférence à Saint-Petersbourg, en Russie intitulé « *Museology – museum studies in the XXI century: issues of studies and teaching* » (DUARTE CANDIDO 2018).

Adopter l'orientation de la Muséologie pour des fonctions et non pour des objets est une étape qui concerne le deuxième problème souligné par Bruno ci-dessus : comment assimiler les

⁴ Très traditionnel et empirique, il a adopté le concept de Muséologie en vigueur lors du Séminaire Régional de l'UNESCO sur les musées, tenu à Rio de Janeiro en 1958, selon lequel son objet d'étude est l'organisation des musées.

⁵ Dans cette perspective, selon l'auteur, la Muséologie comprendrait, outre Bibliothéconomie et Archivage, les Sciences de l'Information (ou de la Documentation) et les tâches principales seraient de collecter, de conserver et de donner accès aux objets en tant que sources primaires d'informations.

⁶ Dans cette ligne, dont l'auteur attribue la « paternité » à Stránský, se situent également Gluzinski et Rússio, entre autres (Stránský lui-même aurait enregistré la relation entre la pensée des trois auteurs).

problèmes de relation entre société et patrimoine identifiés. Cette étape fait référence aux aspects muséographiques, autrement dit, à l'intervention de la Muséologie dans la réalité, en passant par l'identification du problème à l'action. Ceci me paraît essentiel pour différencier la Muséologie d'autres domaines de la connaissance qui ne feraient qu'identifier, étudier et décrire le problème. Cela ne signifie pas que je définisse la Muséologie comme l'étude des fonctions des musées puisque, comme cité ci-dessus, j'adopte le concept Waldisa Rússio : Muséologie est « la science qui étudie la relation entre l'Homme et l'Objet, ou l'Artefact, en ayant le Musée comme cadre pour cette relation. » (RÚSSIO CARMAGO-GUARNIÉRI 1979 *in* BRUNO 2010, p. 80) et surtout « L'objet de la muséologie est le fait "muséal" ou fait muséologique. Le fait muséologique est la relation profonde entre l'homme - le sujet connaissant - et l'objet, faisant partie de la réalité sur laquelle l'homme agit et peut agir. » (RÚSSIO CARMAGO-GUARNIÉRI 1981 *in* BRUNO 2010, p. 123). Van Mensch, dans son ouvrage « L'objet d'étude de la Muséologie » situe les auteurs dans plus d'une des cinq tendances de la Muséologie. Il attribue, en partie, la "maternité" de la dernière tendance à Waldisa Rússio : la Muséologie comme une étude de la relation spécifique entre l'homme et la réalité. Rússio a été inspirée par Stránský, Gluzinsky, Gregorová puis suivie par d'autres auteurs brésiliens (voir le schéma de synthèse de ces tendances dans BRUNO 1996, p. 16).

Pour avancer dans cette discussion, il est nécessaire de clarifier certaines notions. On connaît déjà les critiques précipitées qui associent la défense de la Muséologie à une discipline appliquée à la diminution par rapport aux autres sciences. Ma position n'implique pas qu'une science appliquée soit inférieure aux sciences dites pures ou indépendantes. Comme dans d'autres domaines, je comprends que la connexion avec l'univers empirique favorise l'enrichissement et la comparaison des théories, dans un processus de rétroaction continu entre la théorie et la pratique, indissociées :

« La pratique est un ensemble de relais d'une théorie à l'autre et la théorie d'un relais d'une pratique à l'autre. Aucune théorie ne peut se développer sans trouver une sorte de mur et il faut de la pratique pour le franchir » - Gilles Deleuze en conversation avec Michel Foucault (FOUCAULT 1979, p. 69)

De ce point de vue, une Muséologie uniquement interprétative ou phénoménologique tend à ne se connecter qu'à ce qui est déjà arrivé, analysant des phénomènes sans intervenir dans la réalité. Basée sur l'identification des problèmes dans le présent, la Muséologie appliquée a la possibilité de déclencher de nouveaux processus de muséalisation et de projeter une nouvelle relation de la société avec ses patrimoines. Je soutiens donc que c'est précisément le parti pris

appliqué par la Muséologie qui lui garantit un canal de projection dans le temps et de transformation sociale.

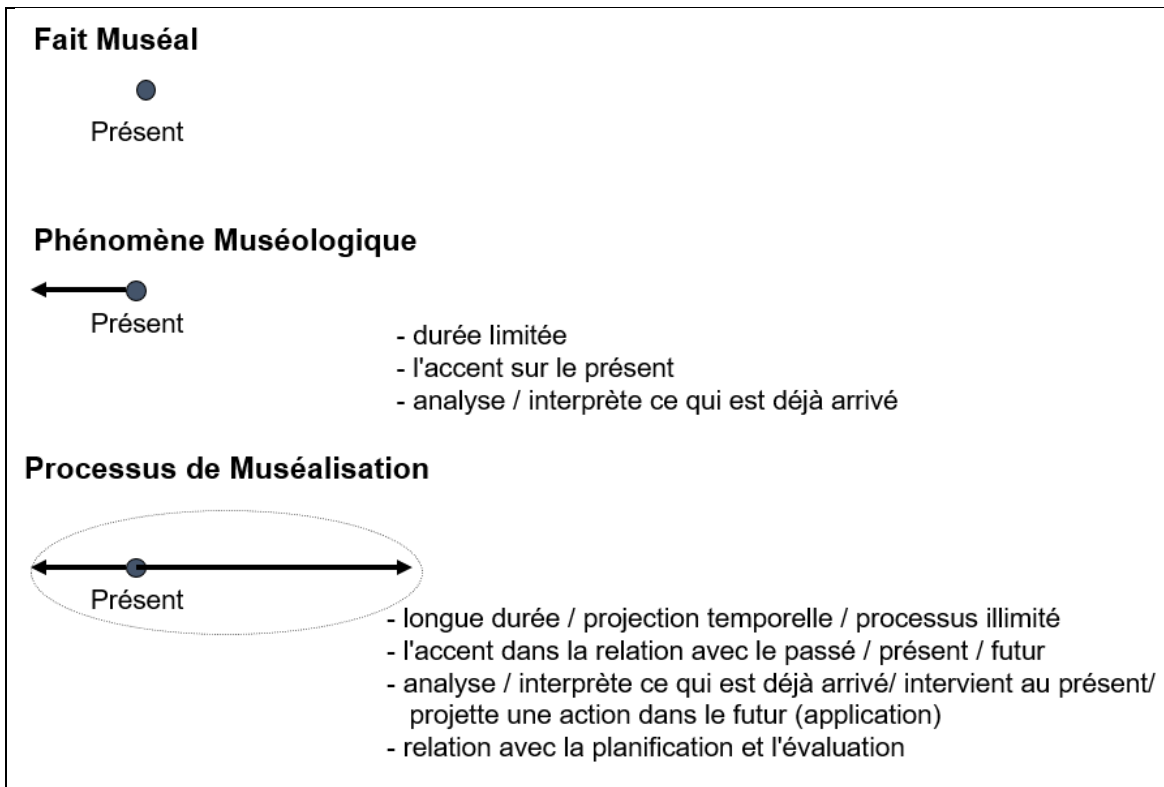


Figure 2 – Fait Muséal / Phénomène Muséologique / Processus de muséalisation
(DUARTE CANDIDO 2019, p. 61)

Mais si la Muséologie appliquée implique un savoir-faire, comment expliquer qu'elle n'est pas seulement un outil au service des autres domaines du savoir qui font de la recherche dans les musées ? Pourquoi la chaîne opératoire muséologique n'explique-t-elle pas explicitement la recherche comme l'une des étapes de ce processus ?

Et comment différencier les types de recherche menées dans les musées et les processus de muséalisation, et percevoir les spécificités et les positions pour un dialogue interdisciplinaire au sein des musées ?

Dans le but d'approfondir les réflexions sur ces questions, j'ai créé à l'Université Fédérale de Goiás, en 2009 le projet de recherche Muséologie et Interdisciplinarité, ensuite devenu Groupe d'Étude et de Recherche en Muséologie et Interdisciplinarité (GEMINTER).

Son idée était de réunir des personnes de formations et de profils différents qui agissent dans les musées et qui peuvent réfléchir à leurs pratiques avec des questions telles que : dans quelle mesure jouent-elles le rôle d'une discipline dite de base (liée à la typologie du musée : Histoire, Arts, Sciences Naturelles, etc.) et quel est le rôle de la Muséologie dans un projet commun et interdisciplinaire ?

Le projet a été inspiré par Waldisa Rússio (1977) qui, en réfléchissant à la Muséologie et à l'interdisciplinarité, a déclaré que le musée se réfère à l'homme et à la vie et que, pour faire face à cette complexité, il est nécessaire de se servir du savoir intégré que l'hyperspécialisation a dû séparer.

Le GEMINTER est parti des prémisses, déjà développées, que la Muséologie est une discipline appliquée et axée sur la transformation de la réalité à travers la relation de la société à son patrimoine. Nous avons proposé aux participants d'étudier le potentiel et les limites de la Muséologie. Ces participants ont été invités à mettre ceci en regard dans leurs différents contextes d'intervention en cherchant à systématiser les expériences interdisciplinaires de leur réalité professionnelle et académique. Ainsi, ils pourraient contribuer à délimiter les spécificités de la Muséologie. Donc, ils ont été encouragés à étudier les hypothèses suivantes :

- La Muséologie est un terrain fertile pour la discussion sur l'interdisciplinarité, parce que c'est une science sociale appliquée, toujours en relation avec les disciplines de base du musée et du savoir disciplinaire qui modifient, approfondissent ou contribuent à la Muséologie générale et qui sont appropriés par la Muséologie spéciale et par la Muséologie appliquée.
- Quel que soit le modèle muséologique d'une institution muséale, qu'il soit plus ou moins traditionnelle, elle devrait toujours bénéficier d'un soutien interdisciplinaire, même s'il existe des disciplines davantage soutenues dans différents modèles institutionnels. Dans toutes ses disciplines, la Muséologie agit comme intermédiaire entre les différents domaines disciplinaires et comme moteur d'intervention et de qualification de la relation entre la société et son patrimoine. Il faut donc envisager différents processus pour comprendre ce qui est commun entre eux. Cela permet d'avancer dans la délimitation des spécificités de la Muséologie par rapport à d'autres domaines et, par conséquent, de la renforcer en tant que discipline.
- L'insertion de la discussion sur la Muséologie dans la formation de professionnels issus d'autres disciplines et dans des publications et des manifestations concernées, contribue à renforcer la Muséologie et à établir les spécificités du savoir-faire

muséologique face aux autres savoirs. Une discipline professionnelle n'est pas renforcée par l'isolement et par la construction de barrières.

Recherche dans les musées, recherche en Muséologie : équivalentes ?

Il est toutefois nécessaire de faire la distinction entre ces fonctions muséales, la recherche muséale et la recherche muséologique. Pour cela, je propose l'ajout d'un adjectif au mot « recherche » : fondamentale ou appliquée. Cela individualise donc ces démarches affectées aux musées mais différentes dans les domaines de la connaissance auxquels elles sont associées⁷. De mon point de vue, l'imprécision sur l'existence de ces différentes recherches dans le musée est l'un des facteurs qui a conduit à des superpositions entre professionnels de différents domaines. Parfois, il s'agit de travailleurs d'autres domaines qui pensent ne pas avoir besoin du personnel de la Muséologie, ou inversement il s'agit de personnes ayant une formation en Muséologie et qui estiment qu'elles sont aptes à mener des recherches en Anthropologie, en Arts ou en Histoire, entre autres.

Je crois que pour les professionnels du domaine de la Muséologie, le cœur du problème réside dans la transposition du concept de musée de l'ICOM, et dans la manière dont il fait référence à la recherche et aux arguments qui entourent la Muséologie. On dit que la recherche est l'une des fonctions du musée. Elle est inconsciemment considérée comme l'une des fonctions de la Muséologie, sans distinguer la recherche muséale de la recherche muséologique. Considérant comme muséal tout ce qui se passe dans le musée, et comme muséologique, ce qui relève de la Muséologie, j'estime qu'il est nécessaire de défendre l'utilisation du terme recherche, dans la Muséologie, toujours avec un adjectif, soit muséologique ou appliquée. Ainsi il est possible de la différencier de la recherche du musée, plus vaste, composée de la recherche appliquée

⁷ Je suis au courant que Van Mensch (1992) mentionne la division de la recherche muséologique de Sofka en recherches muséologiques fondamentales et recherches muséologique appliquée, mais en réalisant qu'il s'agit d'autres objectifs, puisqu'il s'agit de se référer à la recherche muséologique commune à divers types de musées et à d'autres types spécifiques. L'originalité de ma proposition est de distinguer, parmi les musées, la recherche muséale (fondamentale et appliquée) et la recherche muséologique, qui ne seraient que des recherches appliquées. À partir de cela, je reconnais la possibilité de recherches muséologiques en dehors de l'univers des musées et des processus de muséalisation, au sein desquelles Sofka appelle la Muséologie Générale (fig. 1), dans une sorte de Méta-Muséologie. Mais j'ai tendance à penser qu'une Méta-Muséologie hyperdéveloppée, sans rapport avec les processus concrets de muséalisation, domaine d'application de la Muséologie, a peu d'utilité sociale. Il doit y avoir un équilibre entre théorie et pratique et, avant tout, j'estime que les professionnels du secteur ne devraient pas se spécialiser beaucoup en théorie sans faire l'expérience des défis de la pratique. En particulier, je me suis beaucoup plus enrichie en suivant la production dans le domaine de la Muséologie de professionnels qui exercent également la pratique (Waldisa Rússio, Cristina Bruno, François Mairesse, Georges Henri-Rivière, Jacques Hainard, Mário Chagas, Hugues de Varine, Camila Wichers, Vânia de Oliveira, Maria Ignez Mantovani, Marília Cury, Maria Célia Santos, Marcelo Araújo, Marcelo Cunha, Jorge Wagensberg, Isabel Victor, André Gob, entre autres), qu'avec les seuls théoriciens.

(muséologique) mais aussi de la recherche fondamentale, concernant les domaines liés au patrimoine qu'il conserve. La clarté des modalités de recherche spécifiques en Muséologie permet de donner la priorité au contenu dans la formation des professionnels de la Muséologie. Ainsi, on évite que les cours ne s'éparpillent dans trop de contenus en Anthropologie, Histoire ou Histoire de l'Art, par exemple. La présence de trop nombreuses disciplines ne formera pas un professionnel de ces domaines et, pas non plus, un muséologue.

Je reviens à la question de la chaîne opératoire muséologique qui ne considère pas de la recherche comme une de ses étapes explicites. Une fois encore, il faut rappeler la différenciation entre muséal et muséologique. Beaucoup de recherches sont effectuées dans les musées mais toutes les recherches ne sont pas muséologiques. La recherche explicitée dans la définition des musées de l'ICOM et, dans de nombreux manuels, de pair avec la préservation⁸ et la communication, consiste en la recherche muséale (des musées). Cela n'est pas ou ne devrait pas être transposé directement à la compréhension de recherche muséologique car il ne s'agit pas d'une définition de la Muséologie. La chaîne opératoire, en revanche, est muséologique donc, par définition, relative à la Muséologie et, par conséquent, appliquée.

Van Mensch a présenté deux propositions visant à mieux comprendre les fonctions des musées : PRC (*Preservation, Research, Communication*)⁹ et CC (*Collections Management, Communication*)¹⁰. Je pense, comme Hernández-Hernández (2006), qu'il ne s'agit pas de modèles structurels de la Muséologie, mais plutôt d'approches du domaine des musées, identifiant l'existence de différentes chaînes opératoires dans lesquelles je situe même l'idée de sauvegarde et de communication du patrimoine. *Collections management*, dans le glossaire

⁸ J'ai déjà expliqué dans d'autres textes pourquoi j'adopte, comme Cristina Bruno et d'autres, sauvegarde et non préservation, qui a, à mon avis, un sens plus large. La préservation, à mon avis, envisage le processus de muséalisation dans son ensemble : « On considère donc que le processus de muséalisation se fait par une sélection et une attribution de significations effectuées dans un vaste univers patrimonial, aboutissant à une coupure constituée d'un ensemble d'indicateurs de mémoire ou de références du patrimoine tangible ou intangible, naturel ou artificiel, indistinctement. Une fois la sélection effectuée, ces références patrimoniales entrent dans une chaîne opératoire correspondant à l'univers d'application de la Muséologie - muséographie. La préservation est donc assimilée au processus de muséalisation et est réalisée par l'application d'une chaîne opératoire formée par des procédures technico-scientifiques de sauvegarde et de communication patrimoniale, en équilibre. La chaîne opératoire représente à la fois la responsabilité du patrimoine constitué pour l'avenir et la communication permanente et procédurale. Elle est nécessairement insérée dans un contexte de planification et d'évaluation, c'est-à-dire qu'elle est continue et non pas une ligne de conduite : chaque étape de l'évaluation donne un retour d'information à la planification et l'idée de subsidiarité de la gestion est présente, ce qui la soustrait du contexte de gestion exclusive des ressources humains et financières, et des décisions au plus haut niveau. La préservation, ou processus de muséalisation, va de la sélection de références patrimoniales au retour à la société, qui à son tour produit de nouveaux actifs patrimoniaux et interfère dans de nouvelles sélections et attributions de sens, d'une manière continue. » (DUARTE CANDIDO 2014, p. 154)

⁹ Préservation, recherche, communication.

¹⁰ Gestion des collections, communication.

organisé par Fopp (1997, p. 208), est similaire au contrôle des *stocks* dans le domaine des affaires. C'est l'activité, le processus ou l'étude du contrôle des collections dans un musée, correspondant au fait d'inventorier, à la gestion de l'accès, au contrôle et à la conservation dans un schéma satisfaisant. Nous pouvons, donc, la considérer comme gestion ou sauvegarde¹¹ de la collection.

Les deux modèles coexistent, comme le *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie* en atteste. Les différents termes utilisés dans le monde pour désigner les fonctions des musées peuvent être doubles ou triples : *archivage / sauvegarde / préservation* et *transmission / communication*, auxquels certains (pas tous) ajoutent *étude / recherche* (MAIRESSE 2011, p. 314).

La chaîne opératoire muséologique est appliquée et opérative mais repose sur une théorie en arrière. J'ai déjà défendu la relation entre la théorie et la pratique et la manière dont elles se nourrissent entre elles. C'est là que se réalisent de tels processus – techniques et scientifiques – mentionnés par Bruno plus haut. Ces processus ne sont donc pas de simples pratiques dépourvues de réflexion et de science. Il existe une recherche qui associe des bases théoriques et méthodologiques à de nombreuses expérimentations, évaluations, prises de décisions¹².

Selon Bruno, le lien entre la théorie et la pratique existe. Car si la consolidation épistémologique de cette discipline dépend en grande partie de son expérimentation dans les musées, ces institutions ont néanmoins besoin d'une orientation philosophique et conceptuelle, dérivée des paradigmes qui nourrissent la discussion sur la Muséologie. En ce sens, le raffinement des chemins entre rêve et utopie réside dans la conciliation entre le développement des musées et les réalisations de la pensée muséologique (BRUNO 2006, p. 5).

Inclure la recherche non adjectivée dans la chaîne opératoire des musées ne ferait que créer la confusion. Car, outre le fait d'être recherche muséale (qui est divisée en deux, recherche fondamentale et recherche appliquée), cela impliquerait que la sauvegarde et la

¹¹ Avec la mise en garde, déjà exprimée, que ma compréhension de la préservation est plus large et n'est possible que lorsque la communication se produit également, c'est-à-dire préservation correspond à l'ensemble du CC ou de la chaîne opérationnelle, et pas à une de ses parties.

¹² Cristina Bruno déclare, en présentant les détails de la Muséologie appliquée que j'ai utilisé à la figure 1, que cela signifie que cette chaîne opératoire muséologique de sauvegarde et de communication est toujours insérée dans un contexte de planification et d'évaluation. C'est-à-dire que cette représentation, qui semble très simple, doit en fait être lue comme un engrenage avec des mouvements dans des directions différentes entre sauvegarde et communication, mais aussi entre planification et évaluation, et enchaînée, sans point de départ ni de fin: la planification peut commencer avec le diagnostic, qui est une évaluation, et la communication peut être le point de départ de l'approche d'un processus de muséalisation, qui ne commence pas nécessairement avec la sauvegarde.

communication se produisent comme des pratiques sans recherche, ceci étant une chose à part.

Je comprends cependant, comme Bruno, que, même implicitement, la recherche muséologique ou appliquée soit toujours présente dans la chaîne opératoire en Muséologie puisque la sauvegarde et la communication sont, selon elle, des processus technico-scientifiques, pas seulement des techniques et des processus reproductibles et répliquables. Néanmoins, la collection ou les références patrimoniales du musée ou processus de muséalisation sont interprétées par la recherche fondamentale des domaines de son affinité, qu'il s'agisse de recherches fondamentales en Histoire de l'Art, Histoire, Anthropologie, Zoologie, Minéralogie, ou dans plusieurs domaines parmi eux, quand il s'agit d'un musée non disciplinaire, d'un musée intégré, d'un écomusée, d'un musée de la ville ou même d'un musée éclectique dans lequel se trouvent des collections compartimentées, mais issues de plusieurs domaines¹³. Dans la figure suivante, j'ai différencié la recherche (fondamentale), car il s'agit d'une recherche provenant d'autres domaines, de la recherche appliquée servant de support aux autres secteurs du musée. En bref, nous pensons que la Muséologie travaille avec le destin des choses (BRUNO 2009), alors que l'interprétation des choses se situe dans les domaines fondamentaux de la recherche qui, à leur tour, ne sont pas intéressés à assurer le passage de ces choses à un héritage. Donc, le processus qui fait en sorte que ces choses atteignent les générations futures en héritage par le biais de la sauvegarde et de la communication est qu'il serait spécifique à la Muséologie (BRUNO 2009), y compris les pratiques, procédures, techniques, méthodologies, recherches et théories.

¹³ Peter Van Mensch (2004) signale également l'existence de disciplines de soutien (gestion, communication, pédagogie, *design*, chimie, etc.).

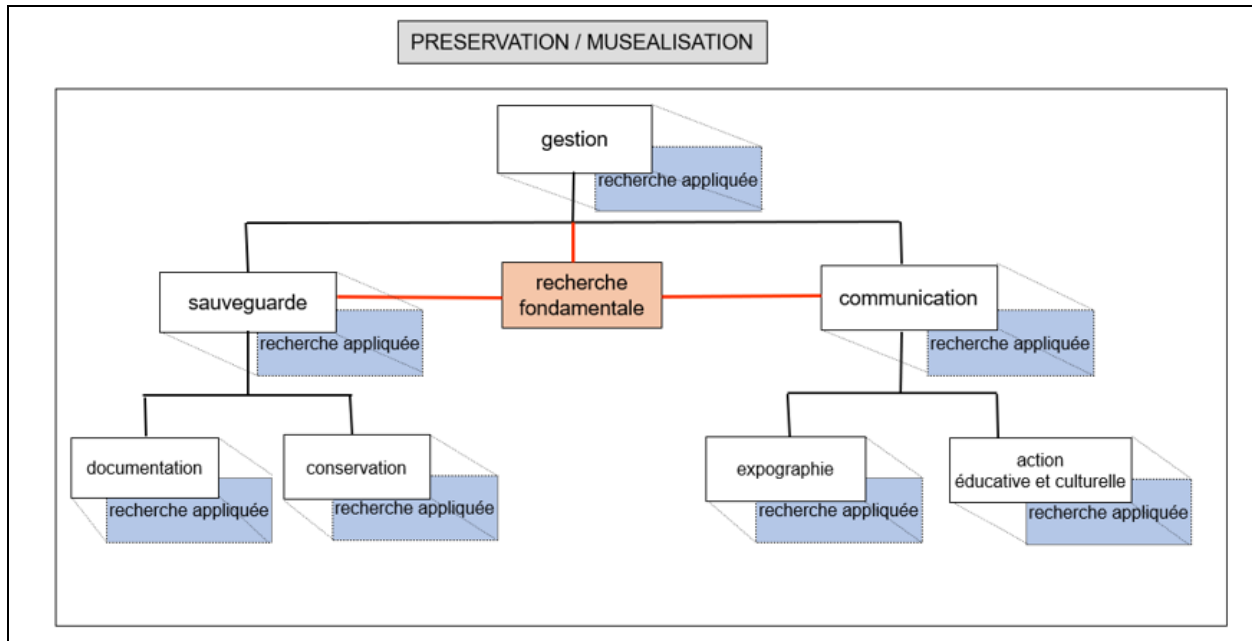


Figure 3 – Recherche fondamentale et appliquée sur les processus de muséification
(DUARTE CANDIDO 2014, p. 163)

Muséologie dans les musées : en plus de la recherche et des opérations muséologiques, une pratique de médiation

Outre la recherche appliquée, la Muséologie contribue, dans les processus de muséification, en tant qu'élément de médiation au sein de l'équipe interdisciplinaire. Cela ne veut pas dire qu'elle ne produit pas de nouvelles connaissances, mais que ces connaissances devraient avoir pour intérêt la médiation de groupes de travail interdisciplinaires impliqués dans des processus de communication et de gestion de l'information provenant d'autres domaines, appelés domaines fondamentaux, comme déjà vu.

« Le médiateur est un troisième élément du processus de construction de toute réalité fortement communicationnelle dans laquelle il agit en tant que traducteur, facilitateur, négociateur, hôte, ambassadeur, partenaire, modérateur, décodeur, conseiller, catalyseur et intermédiaire entre deux interlocuteurs ou plus, ayant des contextes de sociabilité différents, leur identité est donc constamment redéfinie. »
(AZEVEDO s.d., p. 11)

Donc, faire de la médiation, c'est aussi produire des nouvelles formes de connaissances et non seulement reproduire ou "traduire" des connaissances d'un autre domaine. Insister sur le rôle

médiateur de la Muséologie ne signifie d'en diminuer sa portée, mais plutôt de la faire correspondre aux idées de la Déclaration de Caracas de 1992, qui renforçait le musée en tant que canal de communication (DUARTE CANDIDO 2014, p. 59). La Muséologie joue un rôle de médiation important, entre références patrimoniales et société, entre savoir scientifique et public, et entre les différents domaines de connaissance articulés dans le musée (DUARTE CANDIDO 2009).

Dans une situation où plusieurs intelligences sont autour du même processus de muséalisation, tandis que les domaines fondamentaux se tournent vers l'interprétation des choses, la Muséologie aborde ces choses afin de leur attribuer leur pertinence (MANUEL-CARDOSO 2014), veille à leur destin (BRUNO 2009) et, à travers eux, donne à la société¹⁴ les moyens d'effectuer des lectures du monde et d'agir en conséquence pour le transformer (RÚSSIO CAMARGO-GUARNIÉRI 1990, p. 204).

Nous devons contribuer plus fortement à la construction disciplinaire de la Muséologie, qui a eu son apogée, selon Dominique Poulot, à la fin des années 1980, alors qu'il y a eu un reflux dans la décennie suivante, avec une prédominance d'une « phraséologie stéréotypée » (POULOT 2005, p. 97). Peut-être que la « course » à la théorie a fourni quelques avancées au départ mais, après un certain temps, elle a engendré son éloignement de la pratique du terrain et, par conséquent, son propre affaiblissement. Deux facettes de la question sont donc récurrentes : une théorie déconnectée des pratiques épuisées, mais aussi la résistance des musées à s'ouvrir à de nouveaux professionnels formés dans le domaine de la Muséologie¹⁵.

Considérations finales

Peter Van Mensch semble avoir une position hésitante sur le problème de cet article car, comme plusieurs autres collègues européens, il inclut la recherche (non adjectivée) dans ses textes. Mais en lisant attentivement sa thèse *Towards a Methodology of Museology*¹⁶ pendant qu'il

¹⁴ Rússio utilise le terme « homme », y compris dans ses diverses définitions du fait muséal. Le terme est dépassé et, conformément au regard critique de mes collègues (hommes et femmes) en études de genre, je l'ai remplacé autant que possible par « société ».

¹⁵ Ce phénomène est observable dans le monde entier. Selon Van Mensch (1992), lors d'une table ronde sur le développement professionnel de 1984, certains directeurs de musées canadiens ont indiqué leur réticence à employer des diplômés en Muséologie en raison de leur manque d'expérience pratique et de formation supergénéraliste. Dans ma pratique, je constate encore aujourd'hui une résistance similaire dans de nombreux pays tels que l'Allemagne, la Belgique, le Brésil et le Portugal, ainsi que les efforts répétés des cours de Muséologie pour démontrer au secteur muséal les capacités des professionnels formés à la Muséologie.

¹⁶ Récemment traduite et publiée en français (VAN MENSCH 2020).

présent ses quatre points de départ - le champ d'action, la forme d'action, le type d'action, l'objet et la finalité de l'action - il mentionne l'argument suivant dans le type d'action :

« Ces activités muséologiques de base sont : la préservation (qui comprend la constitution des collections, la conservation, la restauration, la documentation) et la communication (qui comprend la présentation des collections et l'éducation). »
(VAN MENSCH 2020, p. 192-193)

Auparavant, il a précisé :

« La « recherche » au sens de sujet de recherche, ne devrait pas être considérée comme faisant partie de la muséologie. La confusion résulte du fait que l'institution muséale est encore utilisée comme cadre général de référence. Par ailleurs, aucune distinction claire n'est faite entre les fonctions de l'institution muséale et les fonctions de la muséologie » (VAN MENSCH 2020, p. 103)

En d'autres termes, pour clarifier l'argument, il faut éviter d'utiliser le terme recherche d'une manière isolée mais le qualifier de fondamentale ou appliquée / muséologique. Pour ainsi différencier les fonctions muséales des fonctions muséologiques et identifier quel type de recherche correspond à chacune. Finalement, j'insiste : la clarté de ces concepts, en l'occurrence la recherche muséologique, est importante pour soutenir les modèles de formation, les organigrammes des musées, etc. Comprendre les spécificités de la recherche muséologique reste un facteur primordial dans la promotion des travaux de fin d'études, dans le choix des thèmes et des approches capables de renforcer le domaine, sans recourir de manière irréfléchie à des recherches déjà menées dans d'autres domaines.

Bibliographie

AZEVEDO Maria do Rosário Palma de Melo, s. d. : *Dinâmicas de aprendizagem nos museus: a mediação*, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian.

BRUNO Maria Cristina, 2009 : « Estudos de cultura material e coleções museológicas : avanços, retrocessos e desafios », in GRANATO Marcus & RANGEL Márcio F. (orgs.) *Cultura material e patrimônio da ciência e tecnologia*, Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins – Mast.

BRUNO Maria Cristina, 2006 : « Museologia e museus : os inevitáveis caminhos entrelaçados, *XIII Encontro Nacional Museologia e Autarquias – A Qualidade em Museus*, Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, p. 5-20.

BRUNO Maria Cristina, 1996 : *Museologia e Comunicação*, Lisboa, ULHT.

DUARTE CÂNDIDO Manuelina Maria, 2018 : « Structure for a Museology course in Brazil », *The Problems of Museology*, vol. 9, n° 2, p. 172-184. Disponible sur : <http://voprosi-muzeologii.spbu.ru/en>.

DUARTE CANDIDO Manuelina Maria, 2019 : *Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento*, Porto Alegre, Editora Padula [3^e éd.].

DUARTE CANDIDO Manuelina Maria, 2009 : « Museus e conhecimento interdisciplinar », *Revista Museu*, vol. 1, p. 1. Disponible sur : www.revistamuseu.com.br.

FOPP Michael, 1997 : *Managing museums and galleries*, Londres, Routledge.

FOUCAULT Michel, 1979 : *Microfísica do Poder*, São Paulo, Graa.

HERNÁNDEZ- HERNÁNDEZ Francisca, 2006 : *Planteamientos teóricos de la museología*, Gijón, Ediciones Trea.

MAIRESSE François, 2011 : « Musée », in DESVALLÉES André & MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, p. 271- 320.

MANUEL-CARDOSO Pedro, 2014 : *O Que é a Museologia e o Património ?*, Lisbonne, IGAC.

POULOT Dominique, 2005 : *Musée et muséologie*, Paris, Éditions La Découverte.

RÚSSIO CAMARGO-GUARNIÉRI Waldisa, 1977 : *A interdisciplinaridade em Museologia*, note de cours (manuscript non publié).

RÚSSIO CAMARGO-GUARNIÉRI Waldisa, 2010 : « Museologia e museu » [1979], in BRUNO Maria Cristina (coord.), *Waldisa Rússio Camargo Guarniér : textos e contextos de uma trajetória profissional*, 2 vol., São Paulo, Pinacoteca do Estado / Secretaria de Estado da Cultura / Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.

RÚSSIO CAMARGO-GUARNIÉRI Waldisa, 2010 : « Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação » [1990], in BRUNO Maria Cristina (coord.), *Waldisa Rússio Camargo Guarniéri : textos e contextos de uma trajetória profissional*, 2 vol., São Paulo, Pinacoteca do Estado / Secretaria de Estado da Cultura / Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.

VAN MENSCH Peter, 2004 : « *Museology and management. Enemies or friends ?* », in VAN MIZUSHIMA Eiji, *Museum management in the 21st century*, Tokyo, Museum Management Academy, p. 3-19.

VAN MENSCH Peter, 2020 : *Vers une méthodologie de la muséologie*, Paris, L'Harmattan.

VARINE Hugues de, 1992 : « Le musée au service de l'homme et du développement » [1969], in DESVALLÉES André, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Paris, W M. N. E. S., vol. 1, p. 49-68.

Notice biographique

Manuelina Maria Duarte Cândido a réalisé un master en archéologie (Université de São Paulo, 2000-2004) et elle est docteure en Muséologie depuis 2012 (Université Lusófona de Humanidades e Tecnologias au Portugal). Elle a également réalisé un post-doctorat en Muséologie à l'Université de Sorbonne Nouvelle - Paris III. Depuis 2009, elle était professeure de Muséologie à l'Université Fédérale de Goiás (Brésil) où elle dirige toujours des mémoires et des thèses en Anthropologie Sociale. Elle a été directrice du Museu da Imagem e do Som do Ceará (Brésil) de 2007 à 2008 et du Département des Processus Muséaux de l'Institut brésilien de Musées (Ibram) de 2015 à 2016. Actuellement, elle dirige le Service de Muséologie de l'Université de Liège.

Contact : mmduarteandido@uliege.be

Coordonnées :

Service de Muséologie
Université de Liège
Quai Roosevelt, 1B
4000 Liège - Belgique

Contact :

cahiersdemuseologie@uliege.be

Éditrice en chef :

Manuelina Duarte (mmduarteandido@uliege.be)

Secrétaires :

Kim Cappart et Ana Swartz Paredes

Assistante d'édition :

Alix Nyssen

Comité d'édition :

Manuelina Duarte, Kim Cappart, Alix Nyssen, Edouard Nzoyihera, Ana Swartz Paredes, Jean-Louis Postula, Noémie Drouguet, André Gob, Mélanie Cornélis, Pierre-Jean Foulon, Pascal Lefèbvre, Thomas Briamont, Sébastien Pierre, Floriane Paquay et Camille Hoffsummer.

Comité de lecture international :

Jean Tiago Baptista, Yves Bergeron, Thierry Bonnot, Bruno Brulon, Cristina Bruno, Serge Chaumier, Yun Shun Susie Chung, Michel Colardelle, Gaëlle Crenn, Jean Davallon, Octave Debary, Michel Draguet, Philippe Englebert, Guido Fackler, Emilie Flon, Melissa Forstrom, Nicole Gesché-Koning, André Gob, Geoffrey Grandjean, Marie-Paule Jungblut, Anna Leshchenko, François Mairesse, Christian Michel, Raymond Montpetit, Adriana Mortara Almeida, Mário Moutinho, Nathalie Nyst, Giusy Pappalardo, Marie-Sylvie Poli, Dominique Poulot, Mike Robinson, Mélanie Roustan, Martin Schaerer, Philippe Tomsin, Peter Van Mensch, Olga Van Oost, Ximena Varela, Richard Veymiers.

Couverture et logo :

Marek Olbinski

