

## Mario CHAGAS & Hugues DE VARINE

### ***Entretien accordé par Hugues de Varine à Mario Chagas<sup>1</sup>***

---

#### **Résumé**

Cet entretien a été accordé à distance par Hugues de Varine à Mario Chagas en 1995. Neuf questions ont été transmises à l'interviewé, auxquelles celui-ci a répondu par écrit. Ces réponses ont apporté des clarifications à de nombreuses interrogations. S'y distinguent en particulier la propre trajectoire d'Hugues de Varine, et l'influence (encore peu étudiée) de Paulo Freire dans le contexte de la nouvelle muséologie, ou muséologie sociale.

**Mots-clés** : Hugues de Varine, Paulo Freire, nouvelle muséologie, éducation, muséologie sociale.

#### **Abstract**

This interview was granted to Mario Chagas by Hugues de Varine in 1995. Hugues de Varine answered, in writing, nine questions previously presented to him. This interview shed some light onto many questions, highlighting the interviewee's life history and the influence of Paulo Freire (still very little researched) in the sphere of New Museology or Social Museology.

**Keywords** : Hugues de Varine, Paulo Freire, new museology, education, social museology.

---

<sup>1</sup> Le texte de cet entretien est paru initialement en 1996, en portugais, dans le cinquième numéro des *Cadernos de Museologia* publiés par le Département de muséologie de l'Université lusophone des humanités et technologies de Lisbonne, sous le titre : « Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mario Chagas » (<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/248>). Compte tenu de son importance pour la muséologie sociale au Brésil, il a été republié sous le titre « Entrevista de Hugues de Varine concedida a Mario Chagas » dans le vol. 27, n° 41 des *Cadernos do CEOM* (<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/issue/view/168>), dont est issu l'ensemble des articles composant le présent numéro des Cahiers de Muséologie. Il constitue ainsi, à double titre, une analyse et un témoignage d'une époque donnée, des croisements de regards et des échanges d'idées entre des acteurs de différents continents au sujet d'une muséologie engagée dans le monde social. Bien que l'auteur ait approuvé la republication de cet entretien, il convient de préciser que ses opinions et ses vues sur certaines questions abordées ont changé depuis la parution de cet entretien.

### **1. Comment est né votre intérêt pour les questions muséologiques ?**

Au début des années 1950, un oncle (frère de mon père) me fit rencontrer un archiviste connu qui me persuada de préparer le concours d'entrée à l'École du Louvre, me disant qu'il était très difficile et qu'il permettrait une carrière très intéressante. À ce moment-là, je terminais une licence d'histoire à l'Université de Paris et je ne savais pas quelle orientation professionnelle prendre. Je préparai donc l'École du Louvre, je fus reçu (le concours était en réalité très facile...) et je suivis trois années de formation en vue d'une carrière dans les musées. Mais l'École du Louvre formait essentiellement à l'histoire de l'art et, dans mon cas, à l'archéologie (orientale) et pas du tout à la muséologie ni à la muséographie. J'ai seulement eu, en trois ans, deux heures de cours sur la législation française des musées, 2 heures sur les différents types de vitrines et deux heures de travaux pratiques sur la sécurité contre l'incendie. Le reste du temps on travaillait à reconnaître des œuvres d'art sur des diapositives en noir et blanc (sauf pour l'art égyptien, où elles étaient en couleur) et à aller dans les salles des musées nationaux (22 heures par semaine, huit mois par an pendant trois ans, une overdose). J'ai aussi fait volontairement un stage d'été de trois semaines dans un musée proche de ma maison, à Autun, pour classer une collection de poteries préhistoriques, mais sans aucun guidage. J'ai donc fait un très mauvais classement. J'ai terminé en 1958 mes trois années d'École du Louvre mais j'ai refusé de faire la thèse finale car j'avais l'impression de n'avoir rien appris et je ne voulais surtout pas travailler dans les musées ! Ensuite je n'ai retrouvé les problèmes de musées que lorsque j'ai été recruté par Georges Henri Rivière, à l'ICOM en 1962.

### **2. Quels étaient les musées ou les modèles muséologiques prédominants à cette époque ?**

Les seuls modèles de musées qui étaient présentés par l'École du Louvre à ce moment étaient les musées nationaux : surtout le Louvre, mais aussi le Musée des Monuments Français (moulages), le Musée Guimet (art oriental). Mais le terme *muséologie* n'existait pas en France.

### **3. Et comment s'est passée votre arrivée à l'ICOM ?**

Je suis entré à l'ICOM en juillet 1962 après avoir été présenté à Georges Henri Rivière par Robert Gessain, professeur et directeur adjoint du Musée de l'Homme, que j'avais rencontré une fois par hasard. Rivière avait décidé de s'éloigner de l'ICOM pour consacrer son temps à la préparation du bâtiment nouveau de son musée des arts et traditions populaires. Il cherchait à tout prix un Français et craignait qu'on lui impose un muséologue hollandais (je ne l'ai su que beaucoup plus tard). Ce Hollandais était beaucoup plus qualifié que moi. J'avais 26 ans, je sortais juste du service militaire, je ne parlais pas

l'anglais et je ne savais rien des musées ni français ni autres. J'avais abandonné mes études et j'avais également abandonné l'archéologie. Je n'avais aucune expérience de l'administration, ni du travail international. Mais j'étais français, et recommandé par un grand anthropologue, spécialiste des eskimos du Groenland. J'ai commencé à travailler aux côtés de Georges Henri Rivière lors du colloque de l'ICOM à Neuchâtel sur les problèmes des pays en voie de développement, puis j'ai été immédiatement « immergé » dans l'ICOM pour la Conférence de l'ICOM à La Haye et Amsterdam au début de juillet 1962. Rivière m'a présenté partout comme très expérimenté, parlant couramment l'anglais et ayant une bonne connaissance de l'international ! Donc le contraire de ce que j'étais en réalité.

C'est évidemment là que j'ai eu mon premier contact réel avec la muséologie, ou plutôt avec les grands directeurs de musées du monde, qui étaient surtout des historiens d'art, et certainement pas des muséologues au sens actuel du terme. Je ne me souviens pas que l'on ait à aucun moment parlé de muséologie pendant la Conférence des Pays-Bas.

Une semaine après la Conférence, G.H. Rivière a abandonné le secrétariat de l'ICOM pendant plusieurs mois, me laissant me débrouiller avec des dizaines de lettres en retard, le compte-rendu de la Conférence Générale à rédiger, celui du colloque de Neuchâtel à transformer en livre, etc.

Deux ans plus tard, Rivière abandonnait l'ICOM définitivement et je devenais directeur à sa place, d'abord par intérim, puis officiellement lors de la Conférence Générale de New-York (1965).

**4. Dans les années 1970, vous déclariez qu'« aucun musée n'est total », mais dans le même temps défendiez l'idée du « musée intégral ». Ces deux prises de position n'étaient-elles pas contradictoires ?**

Un musée *total* n'est pas la même chose qu'un musée *global*. Le musée total serait un musée où toutes les disciplines, toutes les connaissances seraient représentées sous tous leurs aspects. Ce serait absurde. Il ne pourrait y avoir qu'un seul musée total dans le monde ! Ce serait aussi un musée où chaque objet présenté serait visible dans toute sa complexité, ce qui serait également absurde.

Un musée global est un musée qui reprend la phrase latine à son compte : « *Homo (Museum) sum et nil humanum a me alienum puto* ». Évidemment un musée réellement global n'existe pas non plus, mais ce n'est pas absurde de rechercher un tel idéal. Le musée global peut s'intéresser à tout, dans la limite de son objectif.

Ce qui pose la question de l'objectif, qui n'est généralement pas posée par les muséologues. L'objectif du musée semble aller de soi : il est fait pour l'art, ou pour la culture, ou pour la carrière de son directeur-fondateur, ou pour conserver le patrimoine, ou pour attirer les touristes, ou parce qu'une ville moderne doit avoir au moins un musée... Il vaudrait mieux que l'objectif réel, la finalité du musée soit l'objet d'un débat, pour que l'on justifie par une utilité réelle, prioritaire, politique, la création, le maintien ou le développement d'un tel musée. C'est une question d'honnêteté intellectuelle, c'est aussi une question de sagesse politique.

**5. Nous savons que vous considérez Paulo Freire comme « l'un des meilleurs pédagogues du monde actuel », affirmant qu'il est « indispensable de connaître sa théorie de l'éducation comme pratique de la liberté ». De quand date votre premier contact avec les idées de Paulo Freire, et dans quelle mesure ces idées ont-elles influencé votre pratique muséologique ?**

Paulo Freire est le plus grand pédagogue politique de notre époque, parce qu'il a mis ses idées en application *avant* de les exprimer. Les autres pédagogues, plus théoriciens que praticiens, cherchent surtout à améliorer l'efficacité de l'éducation, sa rentabilité, parfois à la démocratiser, dans un esprit généreux. Paulo Freire propose d'inverser le processus éducatif. Il considère d'abord que l'objet de l'éducation, l'éduqué, a lui aussi quelque chose d'important à offrir, dont l'éducateur et nous tous avons besoin. Dans le domaine de la culture, il est important d'inverser également la relation de l'offre et de la demande. Tout citoyen, toute communauté offre quelque chose, en échange de ce que l'agent culturel peut lui-même offrir. Il ne devrait donc plus être possible de faire une politique culturelle, de concevoir une stratégie, de mettre au point des méthodes, comme on le faisait avant Paulo Freire.

Ma rencontre avec Paulo en 1970-1971, avec un groupe d'amis français et de missionnaires catholiques, très critiques de la manière dont se passait aussi bien la mission (comme volonté de convertir des païens à une religion culturellement occidentale) que la soi-disant coopération pour le développement, nous avons décidé de créer une organisation non gouvernementale à vocation internationale et de composition œcuménique (surtout catholiques et protestants), pour promouvoir de nouvelles formes de coopération au développement. Ce fut l'Institut Œcuménique pour le Développement des Peuples (INODEP), qui a maintenant disparu mais qui a été très actif pendant presque vingt ans en Europe, en Afrique, en Asie et en Amérique Latine, notamment dans le soutien à l'action communautaire sur le terrain. Nous avons cherché dès le début une personnalité éminente pour présider cette association, quelqu'un qui pourrait non seulement donner l'orientation idéologique, mais aussi nous former à l'action. On nous suggéra Paulo Freire qui était alors, en exil, conseiller pour l'éducation au Conseil

Œcuménisme des Églises à Genève. Je l'ai rencontré pour la première fois en allant le voir à Genève pour lui proposer cette présidence. Ensuite, pendant trois ans, jusqu'en 1974, j'ai pu travailler avec lui, étant moi-même responsable de la branche française, qui assurait la gestion financière de l'organisation. Et naturellement, j'ai lu ses œuvres en anglais ou en français, lorsqu'elles étaient disponibles. Ma participation à l'INODEP était absolument volontaire et indépendante de mon travail comme directeur de l'ICOM, mais j'ai pu, naturellement, utiliser ce que j'apprenais avec Paulo à l'INODEP pour mon travail à l'ICOM.

Je regrette beaucoup que le refus brésilien d'autoriser l'Unesco à faire venir Paulo à Santiago en 1972 ne lui ait pas permis de faire ce qu'il m'avait promis : adapter systématiquement la formulation de sa doctrine et de ses méthodes à la pratique muséologique et muséographique. J'ai essayé à nouveau en 1992, à São Paulo, mais il était à ce moment pris par d'autres choses à la suite de ses fonctions à la *Prefeitura* de São Paulo qu'il venait de quitter. Je pense que c'est à nous maintenant qu'il appartient de méditer ses textes et ses idées et de les adapter à nos problèmes, chacun dans son domaine de compétence. C'est ce que j'essaie de faire dans mon travail pour le développement communautaire en France.

**6. Toujours dans les années 70, vous avez dénoncé le caractère dinosauresque du musée traditionnel, en soulignant le grand décalage de ces institutions par rapport aux questions sociales. Comment comprenez-vous ce problème 20 ans plus tard ?**

Pour moi, les musées traditionnels ne sont plus des dinosaures, car ils ont muté, c'est à dire changé de nature. Ils étaient supposés être des institutions culturelles et ils sont devenus :

- pour la plupart, des pièges à touristes et à groupes scolaires (le Louvre reçoit environ 60% de touristes et 25% de scolaires),
- pour certains, des musées nouveaux, ou plutôt renouvelés, ouverts sur de nouvelles fonctions.

Donc, contrairement aux dinosaures, ils ne vont pas disparaître, mais vont constituer de nouvelles catégories (voir aussi la réponse à la question n° 9). Dans tous les cas, la définition purement fonctionnelle de l'ICOM ne convient plus, car elle ne mentionne pas les objectifs du musée. Cette définition n'est pas muséologique, elle est essentiellement muséographique.

Je crois avoir assez bien résumé cette problématique dans ma synthèse de la conférence de l'ICOM à Québec en 1992.

## **7. L'échec de certaines expériences d'écomusées indique-t-il également l'échec des nouvelles approches muséologiques par rapport aux musées dits traditionnels ?**

Ce que l'on appelle *échec* d'un musée communautaire (qu'il s'appelle écomusée ou non) devrait porter d'autres noms, comme je l'ai appris en vivant l'histoire de l'Écomusée de la Communauté Le Creusot-Montceau, en France. Il y a plusieurs possibilités de terminer le « processus » vivant de construction d'un musée communautaire :

- le musée disparaît après avoir rempli sa fonction de mobilisation et de dynamisation de la communauté. Il peut être remplacé par autre chose : une action politique, patrimoniale, éducative, etc., menée par d'autres moyens.
- le musée s'institutionnalise en devenant un musée classique, émanation de la communauté à l'origine mais maintenant établissement de diffusion et d'action culturelle, à partir d'une collection et des activités ordinaires des musées.
- le musée se transforme en un autre processus, également de nature muséologique, mais très différent parce que adapté à une nouvelle génération, à une communauté différente de la communauté qui avait créé le premier musée, dix ans ou vingt ans auparavant. C'est un nouvel avatar, au sens hindou du terme.

Ce qui peut être considéré comme un échec, c'est la recherche d'une nouvelle muséologie sous le nom d'écomusée, ou d'écomuséologie. La confusion autour du mot, la mode qui a fait que des centaines de musées locaux ou industriels se sont créés sur ce mot, alors qu'ils n'avaient rien de communautaire, la définition ambiguë de G.H. Rivière, l'utilisation abusive du musée de la communauté Le Creusot-Montceau comme modèle (alors qu'il ne s'agissait pas du tout d'un écomusée au début, et encore moins d'un modèle), tout cela fait que l'essai par certains d'identifier la nouvelle muséologie avec ce mot est une erreur.

## **8. La fin de l'utopie a été proclamée, la fin de l'idéologie, la fin de l'histoire et même la fin du musée. Comment percevez-vous cette question ?**

Cette « fin de tout » est la forme la plus achevée du millénarisme. Nos intellectuels sont aussi bêtes que les foules superstitieuses de l'an mil. Nous sommes en réalité au début de quelque chose et nous n'allons pas démissionner avant de commencer à progresser de nouveau. Dans quel sens, je ne sais pas, mais c'est ce qui est amusant.

C'est aussi une prétention des vieux pays épuisés qui croient que leur fatigue est celle du monde entier, parce qu'ils ne veulent pas voir les peuples jeunes qui vont les bousculer pour prendre leur place.

Par contre, nous sommes peut-être à la fin d'un cycle de domination et d'exploitation de la plus grande partie du monde par la plus petite, et c'est tant mieux.

### **9. Pour conclure, pourriez-vous indiquer quelles sont à votre avis les perspectives muséologiques pour l'avenir ?**

Je pense, personnellement, non pas comme muséologue, mais comme acteur de développement local et militant de l'action communautaire, que le musée peut et doit choisir entre trois formes principales :

- le musée-spectacle, destiné à des publics captifs : touristes, milieux cultivés, scolaires en groupes organisés et guidés. Ces musées seront de plus en plus grands, de plus en plus coûteux, de plus en plus visités, c'est à dire « consommés ». Ce seront des supermarchés de la culture officielle. Finalement, ils se ressembleront tous.
- le musée-collection, destiné à des recherches avancées, à des productions complexes, à des publics plus ou moins spécialisés, dont la collection est la première justification. Ces musées attireront de plus en plus des publics « intelligents », utiliseront des méthodes de communication sophistiquées, s'ouvriront autant que possible à des communautés de géométries différentes. Ils seront tous uniques et créeront entre eux des réseaux de coopération analogues aux réseaux universitaires actuels.
- le musée communautaire, issu de sa communauté et couvrant l'ensemble de son territoire, à vocation globale ou « intégrale », processus vivant qui implique la population et ne se préoccupe pas d'un public, qui est à la fois le centre et la périphérie. La vie de ces musées sera courte ou longue, certains ne s'appelleront même pas musées, mais tous suivront les principes de la nouvelle muséologie (Santiago, Québec, Caracas, etc.), dans leur esprit, sinon dans leur lettre.

Hugues de Varine  
23 novembre 1995

## **Notices biographiques**

### Mario Chagas

Poète, muséologue, titulaire d'un master en mémoire sociale et d'un doctorat en sciences sociales, Mario Chagas est l'un des artisans de la Politique nationale des musées au Brésil (PNM), du Système brésilien des musées (SBM), du Registre des musées nationaux (CNM), du Programme des *Pontos de Memória*, du Programme national d'éducation muséale (PNEM) et de l'Institut brésilien des musées (IBRAM). Fondateur de la revue MUSAS

(*Revista Brasileira de Museus e Museologia*) et créateur du programme éditorial de l'IBRAM, il est actuellement directeur du Musée de la République à Rio de Janeiro (*Museu da República/IBRAM*), président du MINOM, professeur associé au Programme de Muséologie à l'Université fédérale de Bahia (UFBA) et professeur invité au Département de muséologie de l'ULHT à Lisbonne. Il possède une expérience nationale et internationale dans le domaine de la muséologie et de la muséographie, avec un accent particulier sur la muséologie sociale, les musées sociaux et communautaires, l'éducation muséale et les pratiques sociales de la mémoire, la politique culturelle et le patrimoine.

**Contact** : pmariosc@gmail.com

#### Hugues de Varine

Formé en histoire et archéologie, à la Sorbonne et à l'École du Louvre, Hugues de Varine a été : directeur de l'ICOM (1965-1974), agent de développement territorial (1974-1982), membre-fondateur puis président de l'Ecomusée du Creusot-Montceau (1971-1995), directeur de l'Institut franco-portugais de Lisbonne (1982-1984), consultant en développement local urbain et rural (1985-1999), consultant et praticien-accompagnant en développement communautaire, spécialisation patrimoine, au Brésil, au Portugal, en Italie, au Canada (1990-2013). Il est l'auteur, entre autres, de *La culture des autres* (Seuil, 1976), *L'initiative communautaire* (Museologia, 1991), *Les racines du futur* (Asdic, 2002), *L'écomusée singulier et pluriel* (Harmattan, 2017).

**Contact** : huguesdevarine@gmail.com