

Albino OLIVEIRA & Carolina RUOSO

La fête de l'objet : les signes de participation présents au Musée de l'Homme du Nordeste¹

Résumé

Le concept de « marché » proposé dans la muséographie d'Aécio de Oliveira et son dialogue avec ce que l'on nomme muséologie sociale sont au centre de la présente recherche. Le Musée de l'Homme du Nordeste (MUHNE) de Recife (Brésil) est le résultat de propositions élaborées et débattues au cours du temps, et non simplement d'un musée inventé en la date de 1979. Ainsi, cet article considère qu'il est essentiel d'étudier les différentes trajectoires des objets qui composent les collections du MUHNE afin que la circulation du patrimoine culturel puisse être cartographiée. Les objets des collections du MUHNE sont les témoins des débats qui ont eu lieu entre plusieurs acteurs, ayant pour préoccupation la préservation de monuments, documents et objets.

Mots-clés : Aécio de Oliveira, muséologie sociale, Musée de l'Homme du Nordeste, marché, muséographie.

Abstract

The concept of Street Market in Aécio de Oliveira's (1938-2012) museological project and his dialogue with the so-called Social Museology is in the center of the research here presented. The Museu do Homem do Nordeste (Museum of the Northeastern Man - MUHNE) is the result of plans elaborated and discussed over time; it is not a museum invented on the precise date of 1979. In this sense, the present text considers it important to study the different paths of the objects in MUHNE's collection, making it possible to map the circulation of the cultural heritage. The objects of MUHNE's collection are witnesses of the debates promoted by different actors, concerned with preserving monuments, documents and objects.

Keywords : Aécio de Oliveira, social museology, Museum of the Northeastern Man, street market, museography.

¹ Traduction Julien Zeppetella. Les auteurs et le traducteur de cet article tiennent à remercier Dominique Schoeni pour le minutieux travail de relecture et de révision qu'il a effectué. La version originale en portugais de cet article est parue dans un volume des *Cadernos do CEOM* consacré à la muséologie sociale, publié en 2014 sous la direction de Mario Chagas et Inês Gouveia. Disponible en ligne sur : <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/issue/view/168>.

À partir d'un projet de recherche sur les histoires du Musée de l'Homme du Nordeste (MUHNE)², institution sous la tutelle de la Fondation Joaquim Nabuco (Fundaj) du Ministère de l'Éducation (MEC), nous avons décidé, dans le cadre de cet article, de nous pencher sur le concept de « marché³ » (*feira*) tel qu'il apparaît dans le projet muséographique d'Aécio de Oliveira (1938-2012). À travers une enquête procédant du recueil de divers témoignages et, principalement, à travers l'examen de photographies de vue d'exposition⁴, nous nous sommes mis en quête d'une relation entre la proposition du concept de « marché » et l'élaboration de notions qui vont guider ce que nous nommons actuellement muséologie sociale. Nous considérons que ce musée et ses collections résultent de propositions de patrimonialisation élaborées et débattues au cours du temps. Il n'a pas été inventé en cette date exacte de 1979 lorsqu'il a reçu son nom. En ce sens, il nous faut étudier les différentes trajectoires des objets de ses collections afin de cartographier la circulation de ce patrimoine et des savoirs de ses imagineurs. Les objets des collections de ce musée sont aussi les témoins de disputes entre divers acteurs soucieux de la préservation de monuments et objets au cours du XX^e siècle (CANTARELLI 2012), certains d'entre eux défendant la présence de savoir-faire de personnes ordinaires, comme par exemple dans le cas de l'artisanat :

« L'artisanat est un signe qui exprime la société non comme travail (technique), ni comme symbole (art, religion), mais comme vie physique partagée. [...] Dans sa perpétuelle oscillation entre beauté et utilité, plaisir et service, l'objet artisanal nous donne des leçons de sociabilité, [...] l'artisanat est une sorte de fête de l'objet : il transforme l'ustensile en signe de participation. [...] L'artisan ne cherche pas à vaincre le temps, mais à se joindre à son flux. Au travers de répétitions qui sont imperceptibles, mais de réelles variations, ses œuvres persistent. Et ainsi, survivent à l'objet *up-to-date* »⁵ (PAZ 1991, p. 52- 53).

La création du Musée de l'Homme du Nordeste s'est constituée à partir de la proposition d'amener les savoirs quotidiens au sein du contexte du récit muséal. Les histoires de vie des personnes ordinaires n'étaient pas prises en compte dans les listes des héros nationaux, classifiés par les lieux des mémoires officielles de la nation brésilienne. Quel serait la place de l'ordinaire dans les musées ? Seraient-ils assignés à l'exotique et au

² Nous avons commencé à réunir des sources afin de mener des recherches au sujet de la trajectoire du Musée de l'Homme du Nordeste (MUHNE). Au cours de cette étape initiale, nous avons conduit les premiers entretiens avec d'anciens fonctionnaires du musée, tout en menant un travail de recherche dans les archives sur les photographies d'expositions qui ont été organisées par cette institution. L'historien Anderson Luiz de Albuquerque Holanda, chercheur au MUHNE, est en charge du travail de collecte des sources.

³ NdT : le marché est ici compris au sens de lieu public de réunion de marchands qui exposent et vendent, notamment des denrées alimentaires et divers objets.

⁴ Remi Parcollet (2009) a réalisé une étude de l'histoire des photographies de vue d'exposition, sous le prisme du travail d'auteur des photographes, en étudiant l'élaboration de concepts et d'interprétation des expositions en différenciant la photographie de vue d'exposition de celle de la photographie de registre.

⁵ En anglais dans le texte original.

pittoresque ? Historiquement, les musées ethnographiques cherchaient à montrer les savoirs des Autres recueillis par des chercheurs lors de leurs voyages de recherches de terrain. Parmi ceux-ci deux musées parisiens, le Musée de l'Homme et le Musée national des Arts et Traditions populaires, ont compté avec la collaboration du muséologue Georges Henri Rivière (1897-1985). Personnage qui, avec d'autres acteurs, commence à penser l'écomusée dans les années 1960, et dont les propositions seront développées de meilleure manière au travers du Mouvement pour une nouvelle muséologie (GORGUS 2003 ; LUCAS 2012). Le Musée de l'Homme du Nordeste, pour sa part, est fondé en 1979 et reçoit un legs, entre autres, d'une collection d'un musée d'anthropologie⁶. Comment ces objets ont-ils été traités compte tenu des changements opérés dans l'approche muséologique à partir du milieu du XX^e siècle ? Aurait-il été possible de construire un dialogue plus proche des communautés en amenant ces dernières au sein du musée ? La manière de fabriquer les expositions a-t-elle contribué à traiter les artisans comme des acteurs interprètes de la vie quotidienne ? Quelles ont été les innovations de l'expographie élaborée par Aécio de Oliveira ? Y aurait-il dans sa conception de la scénographie des aspects de ce que l'on nomme à présent muséologie sociale ?

En désignant comme travail artistique ce qui est d'ordinaire qualifié d'*artisanat*, Octavio Paz étaye son argument par la valorisation du sujet *artisan* comme auteur de son expérience artistique. Selon Octavio Paz, ces artistes nous mettent en contact avec la vie en commun, en nous présentant leurs lectures des jours ordinaires et en transmettant des leçons de sociabilité. Le musée anthropologique ou encore le musée d'art primitif ou des arts premiers, conçu à partir d'une pensée ethnocentrique et circonscrit aux projets colonialistes, a concentré son approche sur l'objet en tant que « témoin » de la différence et de l'auto-affirmation de la civilisation occidentale comme lieu évolué de la trajectoire historique. L'objet de l'Autre⁷ serait un trophée, symbole de la conquête civilisatrice. La définition d'Octavio Paz nous invite à penser ces objets à partir de leurs auteurs, sujets qui élaborent de manière conceptuelle leur interprétation du monde. Quel est la place de ces sujets dans la proposition muséographique élaborée par Aécio de Oliveira ?

Les artistes lecteurs du monde contemporain et du passé, en tous lieux, s'intéressent à divers thèmes. Les artistes de l'argile, par exemple, ont choisi de décrire la vie partagée au quotidien. Selon Svetlana Alpers (1999), les artistes hollandais auraient choisi la description comme forme de lire le monde, avec une préoccupation spécifique pour montrer la diversité des comportements. Cette forme d'interprétation au travers de l'art,

⁶ Le Musée de l'Homme du Nordeste est le résultat de la réunion de trois musées de l'Institut Joaquim Nabuco de recherches sociales (IJNPS) : le Musée d'Anthropologie, le Musée d'Art Populaire et le Musée du Sucre. La réunion des collections de ces trois musées s'est déroulée simultanément avec la transformation de l'IJNPS en Fondation Joaquim Nabuco.

⁷ À propos de la distinction entre musées de Soi et musées de l'Autre, on peut consulter Benoît de l'Estoile (2007).

toujours selon cette autrice, serait moins soucieuse des grands récits d'événements exceptionnels exaltant des héros, que la tradition de l'art italien. Le centre d'intérêt de ces artistes descripteurs porte sur la vie ordinaire, indice d'une conception de l'histoire pensée comme une histoire « vue d'en bas » ou « à rebrousse-poil ».

Selon Mario Chagas (2009), Aécio de Oliveira a été, en quelque sorte, le bras muséographique⁸ de Gilberto Freyre⁹, traduisant dans le langage poétique des choses l'imagination muséale de ce dernier. Muséologue du Pernambouc, Aécio de Oliveira définit ses choix pour ce qu'il nomme une *Museologia morena* (muséologie métisse) en affirmant qu'il fallait penser avec les tropiques afin de construire un dialogue avec le peuple. Pour tropicaliser la pensée muséologique, il découvre, au travers de la pratique, son mode de traitement des objets et invente sa propre méthode d'exposition, en forgeant le concept de « marché ». Que signifiait avoir le « marché » comme trame du scénario d'exposition ? S'agissait-il de reproduire les marchés, tels qu'on les trouve dans les villes ? Selon divers témoignages, la marque distinctive de cette manière d'exposer résidait dans la profusion d'objets, dans la diversité, dans les couleurs et principalement, dans la quasi-absence de vitrines. L'exposition d'Aécio de Oliveira a connu une longue durée, en demeurant ouverte au public au long de 24 années, en ayant été modifiée dans sa structure par quelques interventions de dirigeants du MUHNE au cours de sa trajectoire.

Le concept de « marché » dans l'expographie n'aborde pas le musée comme le lieu d'une supposée reproduction d'un passé nostalgique de la culture populaire. La proposition consistait à penser à un musée vivant, de la même manière que l'on rencontre des nouveautés au marché, qui est un espace de circulation des choses et des idées. Cette métaphore présuppose que le visiteur puisse expérimenter par sa mobilité, construisant son propre parcours parmi les objets exposés, et choisissant les manières d'interagir. Aécio de Oliveira cherchait une reconnaissance dans le dialogue avec les visiteurs. Pour ce muséologue, le peuple devait se voir dans le musée, sentir qu'il faisait partie de cette histoire qui était en train d'être contée. Si les personnes ordinaires pouvaient se retrouver dans les choses du musée, devrait-on y reconnaître une proposition présentée par la muséologie sociale ? Quelles étaient les idées de muséologie sociale en cours d'élaboration au moment du montage de cette exposition qui convoquait le marché comme métaphore ?

⁸ À propos de la pensée muséologique de Gilberto Freyre, on peut consulter : CHAGAS & HEITOR (2017).

⁹ NdT : Gilberto Freyre (1900-1987), né à Recife (État du Pernambouc, dans la région Nordeste du Brésil), est un célèbre sociologue, anthropologue et écrivain brésilien. Dans son ouvrage *Casa-Grande e Senzala*, publié en 1933 (traduit en français sous le titre : *Maîtres et Esclaves*), il va à l'encontre des théories eugénistes dominantes de l'époque et fait l'éloge du métissage culturel du Brésil.

En 1975, le Département de muséologie de l'Institut Joaquim Nabuco de recherches sociales (DEMU/IJNPS) a organisé la première rencontre de dirigeants des musées du Brésil¹⁰, un événement précédant de quatre années la création du Musée de l'Homme du Nordeste (MUHNE). À cette occasion, ont été organisés divers groupes de travail, dont celui nommé « Relations du musée avec son environnement » sous la coordination de l'historien Ulpiano Bezerra de Menezes. L'une des questions posées par cet historien a été faite sous la forme d'une invitation aux directeurs de musées à penser aux raisons de l'éloignement de la communauté vis-à-vis du musée. La proposition de marché en tant que possibilité pour les personnes de se sentir prises en compte dans l'exposition, aurait-elle été une réponse d'Aécio de Oliveira à cette question ? Ce muséologue pensait-il la « muséologie métisse » comme un outil de rapprochement entre musée et communauté ? Selon Ulpiano Bezerra de Menezes :

« Le musée est au service de qui ? La réponse qui consiste à dire que le musée est au service de « la communauté » est simpliste et, en outre, contredite par le grand nombre de musées qui fonctionnent comme des corps étrangers aux communautés où ils s'insèrent, ne prenant en compte que, ou en priorité, les besoins et intérêts des visiteurs de l'extérieur. » (INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS 1976).

Et d'après Manuelina Duarte Cândido :

« Le réexamen de l'objet d'étude de la muséologie et du centre d'attention de l'action des musées, l'a fait se déplacer des collections vers les relations de l'homme avec son patrimoine. De grands changements se sont aussi fait sentir dans la relation entre le musée et le public, et en particulier au niveau de son rôle social. » (DUARTE CÂNDIDO 2003, p. 40).

On peut concevoir cette exposition élaborée au sein du Musée de l'Homme du Nordeste en tant qu'expérience pratique du musée, lui-même pensé comme une sorte de laboratoire. Nous estimons que le Département de muséologie de l'Institut Joaquim Nabuco de recherches sociales (DEMU/IJNPS), en organisant des réunions de directeurs de musées et de muséologues au cours des années 1970, a fait de ce musée un espace de rencontres et de confluence d'idées. Les muséologues travaillant au sein de cette institution, en dialoguant avec diverses conceptions et propositions de musées qui y circulaient, ont pu s'approprier de ces idées et mener des expériences au niveau du

¹⁰ Cette rencontre a donné lieu à la publication, en 1976, de *Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira* (en français : *Contribution à la mise en œuvre d'une politique muséologique brésilienne*), visant à promouvoir la formation d'une conscience muséologique au Brésil dans un cadre plus ample ; réaffirmant l'intérêt de l'ancien INJPS de contribuer à l'élaboration d'une politique culturelle nationale, qui à l'époque était sous la responsabilité du ministère de l'Éducation.

langage de l'exposition vis-à-vis de ce qu'ils comprenaient et interprétaient de ce qui commençait à être nommé muséologie sociale ou nouvelle muséologie. Pour Aécio de Oliveira, il était nécessaire de penser à la manière dont les personnes aimaient voir le musée. La relation entre le musée et le public s'appuierait aussi sur ce goût. « Le peuple n'aime pas voir l'érudit en tant qu'érudit. Le peuple aime voir l'érudit à la portée du populaire¹¹. » Nous pouvons donc affirmer que le rapprochement du Musée de l'Homme du Nordeste avec la muséologie sociale a eu lieu à partir de la rencontre entre théories et pratiques muséologiques, engendrant la proposition du « marché » comme esthétique et méthode muséographique.

Au milieu du XX^e siècle, la muséologie voit apparaître de nouvelles terminologies : écomusée, musée de territoire, nouvelle muséologie. L'expérience du Skansen, un musée à ciel ouvert inauguré en Suède en 1891, a inspiré des expériences qui viendront à être inventées en France¹² (LUCAS 2012). À cette époque, les pays d'Afrique passaient par des processus de décolonisation. Le Musée national du Niger (renommé musée national Boubou-Hama), créé en 1959, devient un lieu de référence pour la muséologie tropicale en Afrique. Selon Julien Bondaz (2009), ce musée est inauguré le 18 décembre 1959, date de commémoration du premier anniversaire de la république du Niger. La gestation de ce musée commence à partir de la rencontre, organisée par l'ethnologue et réalisateur français Jean Rouch, entre Pablo Tucet, réfugié espagnol et archéologue au sein du Musée du Bardo à Tunis, et Boubou Hama, intellectuel et homme politique nigérien, à l'époque président de l'Assemblée nationale du Niger et directeur du centre de l'Institut français d'Afrique noire (IFAN) à Niamey. Le premier hangar d'exposition de ce musée sera d'ailleurs celui qui servait de parking aux employés de cet institut. Petit à petit, six pavillons d'exposition seront construits et le pavillon des expositions temporaires inauguré en 1998. Son premier directeur l'a qualifié de « musée insolite », et un guide de tourisme des années 1980 le mentionnait comme un « anti-musée ». L'espace muséal occupe un vaste terrain de 24 hectares au sein duquel on trouve aussi un parc zoologique, un jardin botanique, un jardin des nations, un rassemblement d'habitations traditionnelles nommé « musée à ciel ouvert », un centre éducatif et divers espaces dédiés à l'artisanat. Ces espaces, et les différentes pratiques artisanales qui leur sont associées, sont scénographiés comme patrimoine immatériel ou patrimoine vivant, et sont en même temps ouvertes au commerce.

Cette expérience muséologique du Niger est devenue un exemple cité par les partisans de la nouvelle muséologie qui privilégient un musée participatif, plus préoccupé par les questions sociales que par le collectionnisme traditionnel. Selon Manuelina Duarte Cândido, cette nouvelle muséologie s'est trouvée définie à travers la création du

¹¹ Propos d'Aécio de Oliveira cités par Marcela de Kássia da Silva (2012).

¹² Au sujet de l'influence du musée à ciel ouvert de la Suède, on peut consulter aussi Rosemarie Lucas (2015).

Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM) en 1984, lors d'un atelier organisé à Québec. À cette occasion, Mário Moutinho aurait cité l'expérience de ce musée africain, ainsi que celle de la Suède, pour affirmer l'importance de ce projet politique en construction :

« Aspects de cette nouvelle muséologie : témoignages matériels et immatériels qui serviraient plus aux explications et aux expérimentations, qu'à la formation de collections ; importance de la recherche sociale en tant qu'identificatrice de problème et de solutions possibles ; objectif de développement communautaire ; le musée au-delà des édifices - insertion dans la société ; interdisciplinarité ; la notion de public faisant place à celle de collaborateur ; l'exposition comme espace de formation permanente plutôt que comme lieu de contemplation. » (DUARTE CÂNDIDO 2003, p. 25).

Dans le « marché » expographique, les objets sont disposés de manière à créer une proximité avec les personnes qui visitent l'exposition. L'exposition ne sacralise pas les objets au travers du montage de vitrines. Les séparations entre les salles sont faites de treillis de bois, perméables au regard du visiteur qui traverse ainsi les salles, pénétrant ainsi les différents axes du projet muséographique. L'intérêt n'était pas porté sur la contemplation de l'objet, mais sur la reconnaissance de celui-ci par le visiteur ; dans un musée fait pour les habitants de la ville et non pour le plaisir des touristes. Il faut prendre en considération l'expérience de la muséologie sociale dans sa temporalité, du fait qu'en tant qu'élaboration théorique et politique, elle était aussi une expérimentation pratique. Le lieu de la participation du visiteur en tant que sujet de l'histoire, élargi à la construction communautaire de patrimonialisation des mémoires culturelles est le résultat de la production scientifique de divers acteurs. Ainsi, au Musée de l'Homme du Nordeste circulaient des idées, des récits d'expériences, des débats conceptuels sur la muséologie, des présentations de montages d'expositions ou de conservation des objets, des notes sur l'élaboration de projets au sujet de la documentation, de la gestion de l'information, parmi d'autres thèmes qui ont été au centre des discussions, où l'on retrouvait aussi une préoccupation au sujet de la professionnalisation des muséologues. Parmi ces derniers, nous mettons en exergue la présence de Waldisia Rússio :

« Waldisia Rússio, muséologue, lectrice de Paulo Freire, a participé, en tant que conférencière, à la première Rencontre des muséologues du Nord et du Nordeste. Son intervention a traité le thème du "marché du travail du muséologue dans le domaine de la muséologie". Elle y a explicité un peu la construction sociale de la profession muséale. D'après son entendement, c'est à partir des années 1970, avec les définitions de l'*American Association of Museums* (AAM) du programme d'accréditation de musées à des fins de

prestation de services de conseils techniques, qu'ont commencé à apparaître les premiers soutiens pour la formation de professionnels. Dans cet intervalle de douze années, on a vu surgir, au niveau mondial, de "timides mentions" en référence au muséologue. La reconnaissance de la profession était encore à venir. Au Brésil, un pays qui "aurait pu revendiquer une posture pionnière" dans la formation de muséologues, cette formation continuait à être ignorée dans le recrutement du personnel de musées. Dans l'élaboration muséale de Waldisia Rússio, le travail du muséologue allait au-delà du "scénario musée" dans le domaine de la muséologie. Selon elle, ce travail consistait en l'étude et dans les actions relatives au fait muséal, qui dans sa conception était "la relation profonde entre l'homme - sujet qui connaît - et l'objet - fraction et témoin de la réalité à laquelle l'homme participe également - dans un scénario institutionnalisé, le musée. [...] Cela ne concernerait pas seulement l'objet "en soi", mais surtout toutes les multiples formes de la relation homme/objet, en tant que connaissance, émotion, évocation, identification, etc." Le concept le plus connu à l'époque, était celui de "muséologie comme art et technique ou science et technique ou discipline qui s'occupait des musées." »¹³ (RUOSO 2009).

Dans ces extraits du texte retranscrit de la conférence de Waldisia Rússio, on perçoit qu'en explicitant les possibles espaces de travail du muséologue, celle-ci présente son concept de muséologie. En soutenant que le travail du muséologue ne se limite pas à ce que l'on appelle le scénario-musée, elle élargit aussi les possibilités de construction de ce champ professionnel, affirmant l'importance du développement d'études et d'actions au sujet du « fait muséal ». Comment serait-il possible d'élaborer des actions qui prennent en considération les multiples formes de la relation homme/objet ? Si le muséologue ne traite pas seulement des musées, quelles seraient les stratégies d'occupation des espaces ? Comment une conférence comme celle-ci s'inscrirait-elle dans les pratiques des acteurs du Musée de l'Homme du Nordeste ? Les événements qui y avaient lieu généraient des imaginations, suscitaient des euphories, des tensions, des rapprochements et des distanciations, des conflits théoriques et pratiques, rendaient possibles de nouvelles actions et engendraient des projets, ou revivifiaient des projets en cours. L'effervescence que provoquait la circulation de personnes ne se traduisait pas forcément en changements immédiats. Les expériences de la culture muséale passent par

¹³ Les citations de Waldisia Rússio sont issues de RÚSSIO Waldisia, 1982 : « O mercado de trabalho do museólogo na área de museologia », communication orale lors du 1er Encontro Norte/Nordeste de museólogos.

un espace-temps liminaire¹⁴, comme des performances qui instaurent d'autres comportements.

Nous ne savons pas si des récits au sujet de l'expérience du Musée National du Niger ont circulé entre les acteurs du Musée de l'Homme du Nordeste. Nous y observons cependant quelques rapprochements conceptuels. Seraient-ce là des angles d'approche de la muséologie tropicale ? En ce qui concerne le musée qui nous intéresse ici, c'est-à-dire le Musée de l'Homme du Nordeste, nous n'avons pas encore abordé le thème de l'éducation qui faisait aussi partie des séminaires organisés par cette institution. Dans le cadre du projet éducatif, Silvia Brasileiro¹⁵ a organisé en 1987 le projet *Feira Atividade : Brinquedos e Brincadeiras Populares* (« Marché Activité : Jouets et Jeux Populaires »). Dans ce cas, le marché était un scénario d'exposition itinérant. Silvia Brasileiro a décidé de circuler dans la ville de Recife et de discuter avec les fabricants de jouets qui vivaient de leur production en la vendant dans les rues de la ville.

Ces hommes et ces femmes, que l'on appelle artisans, ont été invités à participer de ce Marché du MUHNE. Initialement, le dimanche, ils venaient monter les stands de ce marché, sur lesquels chacun des invités organisait ses savoirs, sa manière de faire de la culture. Au début, il n'y avait presque pas de visiteurs. Silvia Brasileiro nous a raconté, dans un témoignage spontané, qu'elle était préoccupée vis-à-vis des artisans, car ils avaient quitté les rues pour être dans les jardins du MUHNE, et qu'il serait donc problématique s'ils ne rencontraient pas leur public. Un certain dimanche, elle a fabriqué une petite ânesse¹⁶, l'a mise dans sa voiture et s'est rendue au parc de la Jacqueira¹⁷ pour divulguer l'événement qui avait été programmé. Et, en circulant dans les différents jardins, elle a clamé : « Venez participer au Marché Activité, jouets et jeux populaires, au Musée de l'Homme du Nordeste¹⁸. » Ce témoignage de Silvia Brasileiro est très important pour comprendre les défis en jeu pour ceux qui commençaient à amener d'autres manières de penser le musée. Petit à petit, Silvia Brasileiro a amélioré, avec l'équipe du MUHNE, la méthode de travail au musée. Le projet avait pris corps et circulait dans divers espaces de la ville, et les tensions autour de l'absence de public n'étaient plus au cœur des réunions. Il a aussi connu un autre développement par la réalisation de cours de formation de production artisanale, remportant une reconnaissance nationale.

¹⁴ Victor Turner élabore son concept de liminarité à partir des lectures d'Arnold Van Gennep, et Carol Duncan (1995) importera cette notion dans le domaine de la muséologie, en proposant une compréhension du musée comme rituel.

¹⁵ Silvia Celeste da Fonseca Lima Brasileira, née à Recife, est une pédagogue (spécialisée en « art-éducation »), muséologue et aussi diplômée en communication sociale. Elle est coordinatrice du programme éducatif du MUHNE depuis 1987.

¹⁶ La *burrinha* (en français : petite ânesse) est un personnage du *Boi* et du *Reisado*, deux manifestations festives du folklore brésilien, très implantées dans la région du Nordeste.

¹⁷ Le parc de la Jacqueira est géographiquement proche du MUHNE.

¹⁸ BRASILEIRO Sylvia (coordinatrice du programme éducatif du MUHNE), 10 juin 2014 : Entretien mené par RUOSO Carolina, non enregistré, Recife.

Lorsque les enfants arrivaient au MUHNE les jours de « Marché Activité », ils étaient conviés à visiter l'étage supérieur de l'exposition, la salle où étaient exposés les jouets populaires. Avec le temps, la manière de réaliser la médiation a aussi enrichi les contenus abordés, et le thème de la société de consommation a commencé à être évoqué. Ensuite, les enfants, accompagnés par les professeurs, étaient encouragés à poser des questions aux artisans. Au cours de cette activité, le processus de production d'un jouet était valorisé, en passant par les étapes de préparation de cet objet considéré comme patrimoine culturel. Nous considérons que ce projet portait en lui des éléments de l'éducation patrimoniale, qui est pensée actuellement, par exemple, pour les formes de registre du patrimoine immatériel et de la valorisation des savoir-faire. Après avoir écouté les témoignages, les enfants pouvaient choisir entre acheter le jouet prêt ou en cours de fabrication. Si un enfant décidait d'acheter les pièces pour monter le jouet, il y avait un stand du marché qui servait d'atelier où l'enfant pouvait explorer les différents savoirs qu'il avait écoutés dans chacun des récits présentés par les artisans invités. Il pouvait monter le jouet en suivant les modèles présentés ou pouvait modifier l'assemblage et les couleurs au gré de son inventivité.

Le terme « marché » fait du MUHNE un espace d'expériences de la muséologie sociale. Selon Victor Turner (cité par DAWSEY 2005, p. 163), l'étymologie du terme « expérience », dans sa signification littérale à partir de son origine indo-européenne serait : « tenter, s'aventurer, prendre des risques [...], expérience et péril sont issus de la même racine¹⁹. » À partir du développement du « marché », la pratique des actions d'exposition et éducatives associées aux dialogues qui circulaient dans l'institution et aux scénarios promus par le département de muséologie de l'Institut Joaquim Nabuco de recherches sociales, a permis au MUHNE de prendre des risques dans le montage des objets. Par exemple, un stand de marché avec des plantes et herbes naturelles a été installé dans une salle d'exposition, racontant, à partir de ces objets patrimoniaux, le processus de production de pratiques que l'on nomme phytothérapie. Les plantes et herbes étaient achetées fréquemment car elles devaient être remplacées afin d'être toujours fraîches. L'imagination nous aide à penser les odeurs des différentes plantes qui s'exhalaient dans la salle, les conversations devant ce stand qui devaient inclure des recettes maisons de médicaments, montrant comment prendre soin de soi, des autres et des savoirs des forêts. De la même manière, dans le « Marché-Activités » organisé par Silvia Brasileiro, au niveau du processus éducatif, il y avait la proposition de permettre une transmission de savoirs patrimoniaux associée aux étapes de fabrication des jouets.

¹⁹ NdT : traduit par nos soins à partir de la citation en portugais.



Figure 1 - Photographie de vue d'exposition du Musée de l'Homme du Nordeste de Joselino Freire. Archives : Cehibra/Fundaj.

Si l'on pense les musées comme des « zones de contact », comme le propose James Clifford (1997), et que l'on y associe la proposition participative de la muséologie sociale, en observant cette photographie (fig. 1), on peut, à partir du regard interprétatif et conceptuel du photographe, voir que le stand du marché occupe le centre de la scène et englobe en même temps la présentation de bouteilles à sirop²⁰, des photographies illustrant les processus de fabrication des médicaments artisanaux, et met en avant la diversité de plantes médicinales exposées pour le visiteur. La présence de ces plantes au musée est à mettre en relation avec les revendications des peuples indigènes et des familles de paysans sur le droit à la reconnaissance des vertus médicales de ces plantes ; ainsi qu'avec les processus et utilisations autour de ces savoirs qu'en fait l'industrie pharmaceutique. En ce sens, le MUHNE amenait dans son arène de débats l'importance de ces savoirs, en même temps qu'une industrie cherchait à discréditer ces connaissances qui sont classées aujourd'hui sous le nom de phytothérapie (et au Brésil de *Farmácia Viva*, littéralement : Pharmacie Vivante) grâce à la force d'acteurs sociaux qui ont revendiqué et ont lutté pour la valorisation de ces savoirs. Le « Marché » faisait du MUHNE un espace de négociations pour l'affirmation de droits sociaux, avec la participation des visiteurs en permettant les conversations autour des stands de plantes médicinales et de jouets populaires.

²⁰ Josenildo Freire est l'auteur de ces photographies qui ont été publiées dans le rapport général de la Fondation Joaquim Nabuco de 1983 publié par les Éditions Massangana. Nous ne sommes pas sûrs de la date exacte à laquelle la photographie (fig. 1) a été prise. Elle était classée dans un fichier du Centre de documentation et d'études de l'histoire brésilienne (CEHIBRA) sur les événements de la Fondation Joaquim Nabuco, portant simplement l'indication de l'année 1979.

Bibliographie

ALPERS svetlana, 1999 : *A arte de descrever. A arte holandesa no século XVII*, traduit de l'anglais vers le portugais par Antônio de Pádua Danesi, São Paulo, Edusp.

ANTUNES Isis de Melo Molinari, 2011 : *O fazer arte(são) de Guilherme Augusto dos Santos Junior : interfaces Artesanato, Design e Arte*, mémoire de master en art, Belém, Université Fédérale du Pará.

BONDAZ Julien, 2009 : « Imaginaire national et imaginaire touristique », *Cahiers d'études africaines*, n° 193-194, p. 365-390. Disponible sur : www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-africaines-2009-1-page-365.htm (consulté le 29 mai 2014).

CANTARELLI Rodrigo, 2012 : *Contra a Conspiração da ignorância com a maldade : a Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais e o Museu Histórico e de Arte Antiga do Estado de Pernambuco*, mémoire de master en muséologie et patrimoine, Rio de Janeiro, Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro.

CHAGAS Mario, 2009 : *A imaginação museal : museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*, Rio de Janeiro, Ibram/Garamond.

CHAGAS Mario & HEITOR Gleyce Kelly (dir.), 2017 : *O pensamento museológico de Gilberto Freyre*, Recife, Editora Massangana.

CLIFFORD James, 2007 : *Routes : Travel and translation in the late twentieth century*, Cambridge & London, Harvard University Press.

DAWSEY John Cowart, 2005 : « Victor Turner e a antropologia da experiência », *Cadernos de campo*, n° 13, p. 163-176.

DUARTE CÂNDIDO Manuelina Maria, 2003 : *Ondas do pensamento museológico brasileiro*, Lisbonne, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

DUNCAN Carol, 2005 : *Civilizing Rituals - Inside Public Art Museums*, London & New York, Routledge.

GORGUS Nina, 2003 : *Le Magicien des vitrines : le muséologue Georges Henri-Rivière*, Traduit de l'allemand par Marie-Anne Coadou, préface de Isaac Chiva et Michel Colardele, Paris, Éditions de La Maison des Sciences de l'Homme.

INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS, *Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira*, Recife, MEC/DAC/IJNPS, 1976.

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

LUCAS Rosemarie, 2012 : *L'invention de l'écomusée : Genèse du parc d'Armorique (1957-1997)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

LUCAS Rosemarie, 2015 : « A origem do ecomuseu nos parques naturais », in DUARTE CÂNDIDO Manuelina Maria & RUOSO Carolina (dir.), *Museus e patrimônio : experiências e devires*, Recife, Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, p. 21-38.

PARCOLLET Remi, 2009 : *La photographie de vue d'exposition*, thèse de doctorat en histoire de l'art et archéologie, Paris, Université Paris IV - Sorbonne.

PAZ Octávio, 1991 : *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*, Traduit de l'espagnol vers le portugais par Moacir Werneck de Castro, Rio de Janeiro, Rocco.

RUOSO Carolina, 2009 : *O Museu do Ceará e a linguagem poética das coisas (1971-1990)*, Fortaleza, Coleção Outras Histórias, n° 54, Museu do Ceará, Secretária da Cultura do Estado do Ceará.

SILVA Marcela de Kássia da, 2012 : « O último adeus ao arquiteto dos museus », Recife, FUNDAJ. Disponible sur : <https://www.fundaj.gov.br/index.php/area-de-imprensa/4460-artigo-o-ultimo-adeus-ao-arquiteto-dos-museus> (consulté le 12 mai 2014).

Notices biographiques

Albino Oliveira

Albino Oliveira est muséologue, responsable du département de muséologie du Musée de l'Homme du Nordeste (MUHNE) de la Fondation Joaquim Nabuco. Il a aussi collaboré à diverses expositions dans les musées des villes de Rio de Janeiro, São Paulo et Salvador.

Contact : albino.oliveira@fundaj.gov.br

Carolina Ruoso

Carolina Ruoso est professeure de théorie et d'histoire de l'art au sein de l'École des beaux-arts de l'Université fédérale de Minas Gerais (UFMG). Docteure en histoire de l'art de l'Université de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), boursière CAPES, modalité doctorat intégral à l'étranger. Elle a été curatrice au sein de divers musées du Ceará. Elle est coordinatrice du Réseau de recherche et formation curatoriale d'exposition (Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposições). Elle est actuellement professeure invitée au sein du département de sociomuséologie de l'Université lusophone.

Contact : carolinaruoso@eba.ufmg.br